



# Entre livros e ideias



Estamos de volta. O sucesso de crítica e de público da edição-piloto da **Revista Café Colombo**, publicada no fim do ano passado, foi o combustível de que precisávamos para amadurecer uma ideia antiga — e muito acalentada — e transformá-la num produto consistente e com frequência definida. A partir deste número, e contando agora com novos apoiadores, além do público fiel que já nos acompanha há anos pela Rádio Universitária e pelo nosso site ([www.cafecolombo.com.br](http://www.cafecolombo.com.br)), regularizamos a periodicidade (bimestral) e apresentaremos, em breve, a versão digital da revista.

A presente edição, que sai logo após a publicação de nosso segundo livro de entrevistas, *o Conversas no café Vol. 2* (resenhado na pág. 27), mantém a concepção e o espírito da anterior. Sua “revista de livros e ideias” traz como abertura uma entrevista — exclusiva e imperdível — com o filósofo espanhol e professor da Universidade de Turim Francisco José Martín, cuja obra, ainda não traduzida no Brasil, aponta para superação da velha dicotomia entre literatura e filosofia, que pode ser remontada a Platão, através da reavaliação de uma tradição intelectual esquecida e desprezada, que ele denominou “la tradición velada”.

O dossiê deste número aborda a situação da crítica cinematográfica na atualidade, com especial atenção à realidade pernambucana. Na reportagem de Débora Nascimento, profissionais da área discutem o papel dos críticos numa época em que, com a popularização das novas mídias, a velocidade e a urgência, transformadas em valores absolutos, muitas vezes limitam uma reflexão mais séria e aprofundada sobre os filmes — e outras produções artísticas. Fechando o especial, o professor de cinema Rodrigo Carreiro apresenta artigo no qual traça um panorama histórico sobre a atividade, desde as primeiras manifestações da crítica cultural no periódicos do século 17 até os dias de hoje, tempos de “culto ao instantâneo”.

Na seção Memória, os 70 anos da morte de Mário de Andrade ensejam um artigo do professor e escritor Eduardo Jardim, autor da biografia recentemente publicada sobre esse que foi um dos mais importantes intelectuais e artistas brasileiros do século passado.

O jornalista Mano Ferreira reflete sobre a presença da sátira na história do jornalismo e o artista gráfico Luiz Arrais complementa essa temática com um depoimento acerca da importância do cartunista Wolinski, morto no atentado à redação do Charlie Hebdo, para mais de uma geração de profissionais brasileiros.

Sua **Revista Café Colombo** traz ainda críticas de livros, daquelas que o leitor já não encontra com frequência nos jornais e revistas. O café está servido.



Qr Code Facebook



Qr Code Instagram

## EXPEDIENTE

EDIÇÃO  
Eduardo Cesar Maia

PROJETO GRÁFICO  
E ARTE  
Luiz Arrais

REVISÃO  
Thiago Corrêa

FINALIZAÇÃO  
Thiago Liberdade

FOTOGRAFIAS  
Felipe Ferreira

COLABORARAM  
NESTA EDIÇÃO  
Francisco J. Chaguaceda  
Débora Nascimento  
Rodrigo Carreiro  
Mano Ferreira  
Luiz Arrais

Eduardo Jardim  
Artur A. de Ataíde  
Fábio Andrade  
Diogo Guedes  
Thiago Corrêa  
Eduardo Cesar Maia  
Lourival Holanda

IMPRESSÃO  
CEPE Editora  
Rua Coelho Leite, 530,  
Santo Amaro, Fone (81)  
3183.2700

TIRAGEM  
1.000 exemplares

Os artigos assinados  
não refletem  
necessariamente a  
opinião editorial.

CONTATOS  
E ASSINATURA  
[contato@cafecolombo.com.br](mailto:contato@cafecolombo.com.br)



10

Em 1975, Roger Ebert se tornou o primeiro crítico de cinema a ganhar o Prêmio Pulitzer

- 4 **ENTREVISTA** Relações entre literatura e filosofia a partir de uma vertente da tradição humanista
- 10 **DOSSIÊ** Pensar a crítica de cinema: entre a mídia tradicional e os novos meios
- 20 **JORNALISMO** A sátira jornalística como medida da liberdade de expressão e da civilidade de um povo
- 24 **MEMÓRIA** Ensaio inédito do biógrafo de Mário de Andrade sobre o legado intelectual e artístico do papa do modernismo brasileiro
- 27 **LIVROS** Novas conversas do Café Colombo | Ensaios críticos de Álvaro Lins sobre escritores do Nordeste | Romance premiado de Tadeu Sarmiento | A busca do pai na obra de Débora Ferraz | Estreia de Micheline Verunschik como romancista
- 38 **CONTO** “Janelas sobre o mar”, de Lourival Holanda



04



colaboradores



Débora Nascimento é jornalista cultural



Rodrigo Carreiro é crítico de cinema e professor



Diogo Guedes é jornalista e crítico literário



Lourival Holanda é professor e escritor

Francisco José Chaguaceda Alonso é escritor e tradutor

Mano Ferreira é jornalista

Luiz Arrais é designer

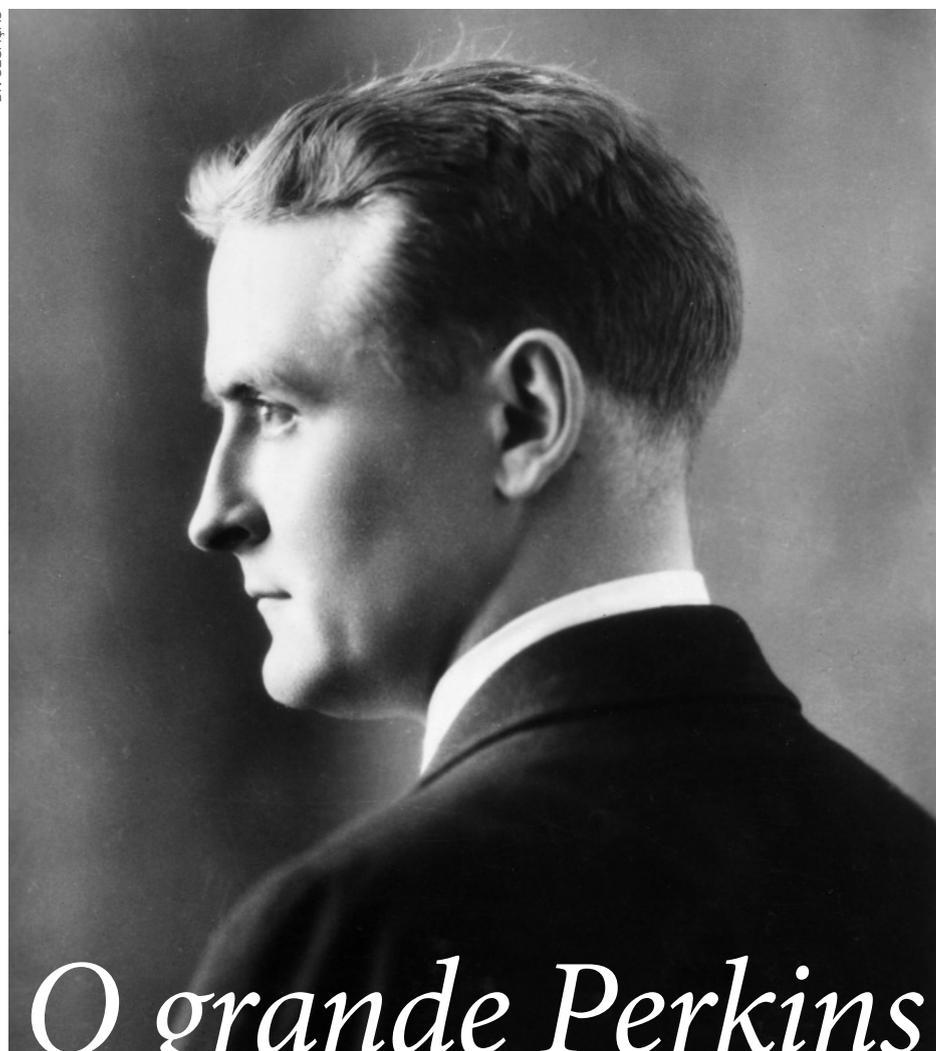
Eduardo Jardim é escritor e filósofo

Artur A. de Ataíde é doutor em teoria literária e tradutor

Fábio Andrade é poeta, crítico e professor de literatura

Thiago Corrêa é escritor e jornalista

Eduardo Cesar Maia é jornalista e crítico de literatura



# O grande Perkins

F. Scott Fitzgerald (foto), autor de *O grande Gatsby*, é um dos personagens esmiuçados na biografia *Max Perkins: um editor de gênios* (Intrínseca, 544 págs.), do biógrafo A. Scott Berg, que lança luz sobre a estreita relação do grande editor com os escritores com quem trabalhou, entre os quais estavam Ernest Hemingway, Thomas Wolfe e dezenas de outros. Apesar de renomado no meio editorial, Perkins permaneceu um mistério para o grande público por décadas. O livro mostra a personalidade tímida e o método de trabalho desse crítico, administrador de carreiras, financiador e amigo de todas as horas. (LA)

## capa e ilustrações



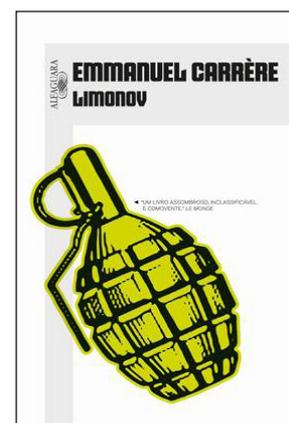
Daaniel Araújo ilustra esta edição da **Revista Café Colombo**: “Os espaços de sociabilidade, os amigos, as lutas e os movimentos sociais estão congelados nas obras do artista. Seus trabalhos são realizados, na maioria das vezes, sobre suportes encontrados no cenário urbano. Então, sobre o descartável, a sobra, o resto dos excessos da vida urbana, o artista imprime recortes da sua/nossa experiência social e das sociabilidades afetivas capturados pelo seu olhar” (Joana D’Arc de Sousa Lima).



## minha leitura

Por Sérgio Rodrigues

“*Limonov*, do escritor francês Emmanuel Carrère é um romance de não-ficção, quase uma biografia, mas contada em forma de romance. Narra a história de um russo, um personagem estranhíssimo chamado Eduard Limonov, um sujeito que foi dissidente na era soviética, depois mendigo em Nova Iorque, poeta marginal



de sucesso na França e hoje é um político de extrema direita na Rússia. Uma figura tão inverossímil! Se ele fosse completamente inventado, seria impossível levar aquele cara a sério, porque ele é um poço de contradições, coisa de russo louco mesmo. E você acaba acompanhando aquela figura como se fosse um personagem de ficção; só que se ele fosse um personagem de ficção o livro não teria o mesmo valor, porque seria muito difícil acreditar num personagem como aquele se tivesse sido inventado por um escritor. A única coisa que salva o Limonov é o fato dele ser real. É uma experiência de leitura bastante peculiar e realmente apaixonante. (Sérgio Rodrigues é escritor e foi vencedor do Prêmio Portugal Telecom em 2014).



# Repensando a tradição humanista

*Filósofo espanhol radicado na Itália propõe uma revisão do humanismo e das relações entre literatura e filosofia*

entrevista a eduardo cesar maia e francisco josé chaguaceda alonso

Francisco José Martín Cabrero é editor, tradutor, ensaísta, pensador e estudioso das relações entre filosofia e literatura: dos encontros e dos limites entre elas. Sua passagem por várias universidades europeias — Autônoma de Madrid, Münster, Siena e Turim —, e, sobretudo, seus livros, artigos e conferências — *El sueño roto de la vida: ensayo sobre la poesía de Francisco Brines* (1998), *La tradición velada: Ortega y el pensamiento humanista* (1999), *El uno, el otro, el mismo: vindicación de J. Martínez Ruiz* (2012) etc. —, além de seu trabalho editorial, dirigindo as coleções Biblioteca del 14 e Pensar en Español, que têm editado textos de figuras tão importantes como María Zambrano ou Eugenio Triás, dão testemunho de um amplo e incansável labor intelectual. Se tivéssemos, contudo, que mencionar uma só característica central para apresentá-lo ao público brasileiro, falaríamos certamente de sua condição de humanista — um humanista que foi capaz de repensar um legado intelectual e literário há muito desprezado e de reformulá-lo para nosso tempo. Nesta entrevista, exclusiva para a **Revista Café Colombo**, apresentamos um pensador que se faz original ao lidar de forma inteligente e criativa com uma tradição esquecida.



**Café Colombo – Quando e como surgiu essa vocação, essa decisão de dedicar toda a vida à filosofia e, ao mesmo tempo, também à literatura?**

**Francisco José Martín** – É uma pergunta difícil. Poderia dizer que isso foi algo que foi se revelando na minha vida como uma espécie de chamada ou de destino, ao que não podia deixar de corresponder. Recordo que na adolescência gostava muito de ambas as matérias, a literatura e a filosofia; que havia algo nelas que me atraía poderosamente: era algo que sentia no meu ser mais íntimo, mas não creio que fosse capaz então de racionalizar esse interesse e esse gosto. O problema veio ao terminar o ensino médio e, conseqüentemente, ver-me obrigado a escolher entre uma e outra para ir à universidade.

Eleger era renunciar. Por fim, acabei não elegendo e levando uma vida universitária muito atarefada: pela manhã, o curso de filosofia e, pela tarde, o curso de filologia. Só ao acabar a universidade me dei conta de que, no fundo, não me interessava nem a literatura nem a filosofia, quer dizer, não me interessavam em si, em sua mesmice disciplinar, em seu isolamento e solitária consideração. O que verdadeiramente me interessava delas, da literatura e da filosofia, era precisamente esse “e” que as colocava em relação, esse limite ou fronteira que as separava e unia ao mesmo tempo — as unia separando e as separava unindo —, uma fronteira que não era uma simples linha de união-separação entre dois âmbitos, mas que era um *limite*, um lugar fronteiro no qual se está, no qual se vive, um lugar que é possível habitar e no qual é possível estabelecer morada. Entendi que eu era isso e que esse era meu lugar. E logo me senti expulso tanto do recinto da Filosofia como do da Filologia. Reconheci-me entre os poetas expulsos da República platônica, e ali, extramuros, naquele exílio, comecei a compreender o intrínseco valor dos vencidos. Descobri-me parte de uma tradição — que depois chamei “tradição velada” —, na qual a filosofia e a literatura haviam ficado irmanadas em indissolúvel unidade. E ali fiquei para sempre.

**Uma concepção particular de filosofia ocupa muitas de suas páginas: a ideia de certa vertente de pensamento humanista entendida como uma “tradição velada”, oculta, subestimada talvez. Em que consiste tal tradição? Quem são seus principais representantes?**

No que se referem à filosofia, os planos de estudos de nossas universidades respondem a um modelo hegemônico que se consolidou na narração oficial da *história da filosofia*. Esta responde ao ponto de vista de um modo de entender e exercer a filosofia que no decurso histórico se alçou com a configuração do cânone da filosofia ocidental e com a geopolítica do conhecimento científico. Para mim foi altamente reveladora a passagem em que Ortega fala dos distintos “modos de pensar”: a filosofia já não deveria ser entendida como um desenvolvimento unitário na história, mas como



tentativas várias de responder a um mesmo “amor à sabedoria” inato ao homem. O que efetivamente havia se dado na história eram distintos modos de entender e exercer a filosofia, distintas práticas e modalidades daquele amor à sabedoria do qual antes falara Platão (mas sem esquecer que já os diálogos platônicos ofereciam uma precisa conjugação daquele amor). Compreendi, portanto, que a narração da história da filosofia era um discurso hegemônico que coroava como triunfante um modo de pensar, uma modalidade da filosofia ocidental. Tudo isso significava também que sob esse discurso hegemônico jaziam sepultados os modos de pensar historicamente vencidos, modalidades do exercício filosófico que, pelo fato de terem sido vencidos na contenda histórica, deixavam por isso de ser filosofia. Importa compreender, neste ponto, que a “condenação” que se faz a partir do discurso hegemônico aos modos de pensar vencidos responde a interesses que são alheios ao puro amor à sabedoria. Um caso específico do que estou dizendo é o do movimento humanista. Na narrativa oficial do cânone da filosofia, o humanismo aparece como uma corrente de pensamento ligada à filosofia do Renascimento, quer dizer, aparece com uma significação determinada e ligada a uma época e não como o que efetivamente é: uma modalidade de pensamento alternativa ao racionalismo cartesiano que se alçaria como tradição canônica e dominante. Humanistas não foram somente Lorenzo Valla e Juan Luis Vives, por exemplo, mas também Giambattista Vico e Baltasar Gracián, quer dizer, autores que estão fora da “época” atribuída pelo cânone da filosofia ao humanismo — atribuição claramente redutora e, como disse antes, *interessada*. Enquanto uma *época*, o humanismo conclui, mas como modo de pensar dá vida a uma tradição de pensamento alternativo que vai se desenvolver no tempo até chegar a nossos dias. Uma tradição “marginal”, pois se coloca nas margens do discurso oficial, e “velada”, pois a sua condenação pelo cânone faz com que, no discurso oficial, não apareça como propriamente filosó-

*“Para os humanistas, a filosofia deveria começar pela linguagem, pelo amor às palavras (philologia). Não se pensa algo primeiro e depois se busca sua expressão linguística, senão que pensamento e expressão do pensamento são para eles a mesma coisa”*

fica, e sim, no melhor dos casos, como uma filosofia menor, quando não como simplesmente literatura que não chega a ser filosofia. A obra de Ernesto Grassi põe bem às claras o valor eminentemente filosófico do humanismo entendido como modo de pensar alternativo ao racionalismo cartesiano. Eu acredito ter pensado a partir dessa perspectiva alcançada pelos estudos de Grassi.

**Alguns pensadores, como o próprio Ernesto Grassi e também Ortega y Gasset, assinalaram o vínculo existente entre o ensaísmo e o pensamento humanista. Em que se baseia essa relação? Por outro lado, filósofos fundamentais, Platão ou Descartes, por exemplo, denegaram o valor filosófico da linguagem retórica e poética. A tradição filosófica “oficial” menospreza a metáfora, a boa eloquência, a poesia e a literatura?**

O ensaio é um gênero híbrido, a meio caminho entre a filosofia e a literatura. É, propriamente, a escritura de um pensamento, e por esse caminho se irmana com a filosofia, mas é uma escritura que não renuncia à beleza, e por aqui se aparenta com a literatura. É óbvio que o ensaio cresceu em consideração filosófica durante o século 20; que Lukács, Adorno e Benjamin, por exemplo, fizeram uma reivindicação do gênero que é muito difícil de eliminar. Mas não é menos certo

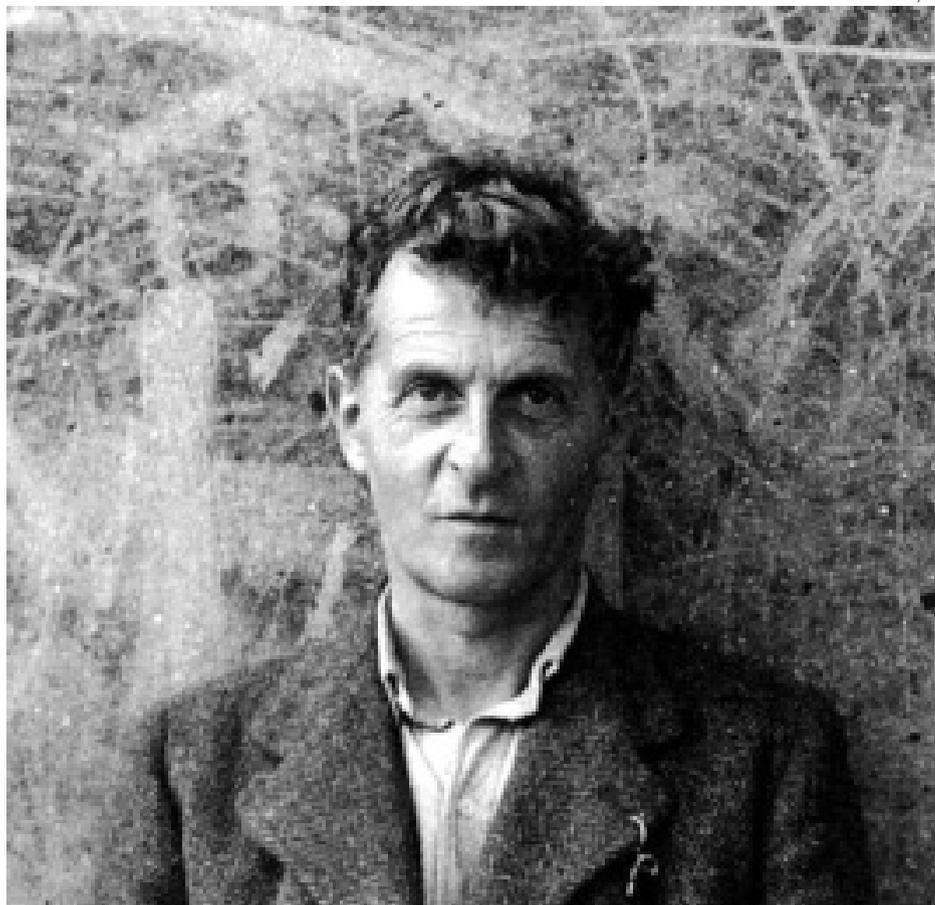
que, em qualquer caso, essa proximidade do ensaio com a literatura segue pesando negativamente no reconhecimento de seu intrínseco valor filosófico. O ensaio expõe a essencial relação entre fundo e forma, entre continente e conteúdo, entre verdade e beleza. A forma não é mero depósito de um conteúdo previamente alcançado: ela é, na verdade, um elemento agente do próprio pensamento capaz de *informar* (no sentido de *dar forma*) ao processo mesmo do pensar e aos conteúdos derivados do pensamento. Ortega deixou isso bem claro em seu primeiro livro, *Meditaciones del Quijote*: conteúdo e forma são indissociáveis. É como dizer que a busca da verdade não pode prescindir da busca da beleza. Bem, verdade e beleza se realizariam em um mesmo intuito filosófico, uma recordação platônica bem presente nos tratados humanistas. Para os humanistas, de fato, a filosofia, o amor à sabedoria (*philo-sophia*), deveria começar pela linguagem, pelo amor às palavras (*philo-logia*). Não se pensa algo primeiro e depois se busca sua expressão linguística, senão que pensamento e expressão do pensamento são para eles a mesma coisa. A filosofia não é só questão de conteúdos — é, sobretudo, questão de forma, de estilo. A filosofia assim entendida não pode ser mais que uma forma de vida. É óbvio que a filosofia oficial privilegiou sempre o conceito antes que a metáfora, mas não é menos certo que a metáfora soube resistir às repetidas tentativas de rebaixá-la a uma mera função decorativa e conseguiu manter sempre alta sua pretensão cognoscitiva. Nas *Meditaciones del Quijote*, Ortega reivindicava — para esse projeto de “filosofia nova” que ele queria levar a cabo — uma eficaz “integração” entre a metáfora e o conceito. Quer dizer: entre a filosofia e a literatura. A teoria da metáfora em Ortega não é um episódio marginal de seu pensamento, mas um elemento fundamental na arquitetura da “razão vital”. Sua melhor discípula, María Zambrano, em seu caminho transitado no exílio — que a levou da “razão vital” à “razão poética” —, veio a dar um passo além do seu mestre ao levar a cabo uma filosofia metafórica, que é o que se propõe em *Claros del bosque*.

**Situando-nos no presente, é possível dizer que houve um redescobrimento de tal tradição humanista? Ela dialoga de alguma maneira com as correntes hegemônicas atuais de pensamento ou continua fora do *corpus* filosófico mais estrito?**

Creio que a obra de Ernesto Grassi realizou essa redescoberta, ou, pelo menos, serviu para reclamar uma consideração filosófica distinta daquela atribuída pelo cânone ao humanismo. Creio também que meu livro *La tradición velada* foi naquele momento uma boa bandeira para reivindicar essa tradição humanista no campo da cultura hispânica, sobretudo para desvelar um funcionamento subterrâneo de sua modalidade de pensamento que chegava até nossos dias. De todo modo, este *desvelamento* não foi suficiente para alcançar uma plena inserção da tradição humanista dentro das grandes correntes atuais de pensamento. Nesse sentido, faltaria ainda muito que fazer. Digo “faltaria” porque não estou seguro de que seja isso o que se tenha que fazer; e mais: acredito ter me convencido do contrário, pois não se trata tanto de conquistar um posto na grande mesa do cânone, mas de esquivar-se de uma mesa que sem maior mérito condiciona poderosamente o exercício e o desenvolvimento da filosofia. Eu, evidentemente, trabalho contra o cânone.

**Um momento importante na “retomada” dessa tradição em nosso tempo foi a *retificação* que Grassi realizou com respeito à crítica de Heidegger ao humanismo. Em que consistia essa crítica? Foi realmente válida?**

Acredito que Grassi foi o melhor discípulo de Heidegger, aquele que melhor entendeu o *como* e o *porquê* da *Kehre* [virada] heideggeriana; o alcance e os limites de sua radical indagação sobre a linguagem. Grassi foi, ainda, e convém não esquecer nunca este detalhe, o *editor* da famosa *Carta sobre o humanismo*. Tive oportunidade de discutir muito sobre esse importante escrito heideggeriano com Franco Volpi, talvez um de seus mais brilhantes intérpretes, e pouco a pouco fui me convencendo de que a obra de Grassi é toda ela uma resposta a Heidegger, à insen-



O filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein

sibilidade de Heidegger frente à cultura latina. É muito conhecida a afirmação do pensador alemão de que só haveria duas línguas propriamente filosóficas, o alemão e o grego clássico. Grassi reagiu, mas o fez, no meu modo de ver, de uma maneira exemplar: não entrou diretamente em polêmica com seu mestre, e preferiu se dedicar a desentranhar o valor filosófico da língua latina e da cultura humanista. Não tenho dúvidas de que a razão estava — e está — com Grassi, mas também me dou conta de que boa parte dos profissionais da filosofia do campo hispânico compartilha acriticamente o mesmo preconceito heideggeriano. Aqui é onde creio que devemos trabalhar sem descanso, pois não será possível constituir um espaço hispânico de reflexão se previamente não se reivindica a potência filosófica da própria língua. Eu não creio que as línguas possam se distinguir por uma maior ou menor propensão ou potência filosófica; não creio que o alemão seja filosoficamente superior ao espanhol

ou ao português, por exemplo, mas acredito, sim, que cada língua, através de sua “forma interna” (conceito humboldtiano no qual agora não posso me deter), abre-se a uma modalidade do pensamento mais do que a outras.

**Como se manifesta em Ortega y Gasset a influência da tradição velada?**

Na *língua*, indubitavelmente, e não poderia ser de outro modo. Em Ortega se encontra a tensão entre uma clara *vontade de conceito* e uma não menos clara e irrenunciável *vontade de estilo*. O ideal de integração entre a metáfora e o conceito, que sustenta a arquitetura do projeto geral das *Meditaciones*, deixa bem evidente a necessidade por parte do raciovitalismo de “reabsorção” da circunstância literária espanhola. Está muito claro no prólogo das *Meditaciones del Quijote*: “Baroja e Azorín são duas circunstâncias nossas”. Era como dizer que a literatura era uma circunstância da qual devia partir toda tentativa de fazer filosofia na Espanha.



O jornalista e filósofo espanhol José Ortega y Gasset

Não em vão, a primeira Meditação do livro tem como subtítulo “Breve tratado sobre o romance”. Não é descabido se perguntar por que o raciovitalismo — a filosofia de Ortega —, no início de sua caminhada e no intuito de se apresentar como uma filosofia nova, interessa-se pelo romance e medita sobre ele.

**Não é verdade que Ortega só assume essa tradição de forma tardia e que, inclusive, inicialmente a rechaçou? Não seria ele mesmo um fiel reflexo das dúvidas que a própria tradição humanista gera na filosofia contemporânea?**

Sem dúvida é assim. No autorretrato que faz no início das *Meditaciones del Quijote*, ele se define como “um professor de Filosofia *in partibus infidelium*”. Nesse retrato nada é casual e tudo se reveste da máxima importância: apresenta-se como professor e não como filósofo; grafa “Filosofia” com maiúscula; e se diz “em terra de infieis”. A Filosofia com maiúscula se opõe à “pequena filosofia” de Azorín (e, por extensão, ao “sentimento trágico” de Unamuno), que

havia se tornado forte na convergência entre a literatura e a filosofia. O projeto europeísta de Ortega requeria dele sua “conversão” à Filosofia, a essa Grande Filosofia que era então o orgulho da modernidade. Por isso ele se situa “em terra de infieis”, porque por todos os lados se vê rodeado de literatura. O paradoxo é claro: o infiel era Ortega, e o era, precisamente, a uma tradição própria de pensamento que se manifestava historicamente no campo cultural hispânico como confluência e indistinção entre literatura e filosofia. Unamuno já o havia dito claramente ao advertir que a filosofia espanhola tinha que ser buscada nos meandros da literatura. Mas, por outro lado, como dizia antes, Ortega não pôde prescindir de sua circunstância: e esta foi a linguagem literária na qual estava obrigado a se expressar. Ortega é essa contradição, essa tensão não resolvida entre a metáfora e o conceito, entre a literatura e a filosofia.

**Que pensadores e escritores o senhor destacaria como fundamentais em sua concepção particular de filosofia?**

Decisivos em minha compreensão da filosofia foram Platão e Espinoza, e também, evidentemente, José Ortega y Gasset e María Zambrano. Mais recentemente, no campo hispânico, interessei-me muito pelas obras de Eugenio Triás e Reyes Mate, e acredito que ambos, de diferentes maneiras, deixaram profundas marcas no meu pensamento. Há autores que creio haver estudado a fundo (Nietzsche, Heidegger, Gadamer) e sobre os quais quase não escrevi nada, mas, sem dúvida, também foram importantes em minha formação. De maneiras distintas, as obras de Gianni Vattimo e Ernesto Grassi foram definitivas em minha saída intelectual ao mundo. Não menos importantes e decisivas foram as leituras “literárias”: Gracián e Cervantes entre os clássicos, e Azorín e Unamuno entre os contemporâneos. A leitura de Leopardi me ensinou que a poesia não era alheia à filosofia, e por esse caminho embarquei na leitura radical de alguns poetas hispânicos: Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez, Jorge Luis Borges e Octavio Paz.

**O senhor defende que não existem idiomas superiores em filosofia — de novo Heidegger e sua alusão ao grego clássico e ao alemão como únicas ferramentas válidas para pensar —, mas por que então essa aparente marginalidade do espanhol e do português como línguas filosóficas?**

Essa marginalidade tem suas raízes na história, claro, mas principalmente obedece hoje a questões de geopolítica do cânone. O espanhol e o português são “línguas pobres”. Não quero dizer com isso que morfologicamente sejam inferiores em nada a outras línguas, tampouco superiores, mas que a pobreza à que me refiro tem a ver com a de seus falantes, com a distribuição do capital e do poder político no domínio de ambas as línguas. Creio, contudo, que deveríamos ser capazes de suplantar a nossa pobreza e descobrir seu valor positivo. Não acredito que se tenha que ambicionar não ter pão para levar à boca, mas sim saber descobrir, a partir do valor intrínseco da pobreza, a falsidade da opulência. É óbvio que também falo

da opulência linguística, da potência cultural que deriva da posição política dos Estados. Saber ver mais além do brilho que adquirem no mercado autores e obras não é tarefa fácil, mas no domínio da pobreza — se a esta se encara positivamente — pode resultar menos complicado. O importante é não se render. O nosso é um trabalho de resistência no qual o mais importante não é conseguir que algum de nossos autores passe a formar parte do cânone, mas, ao contrário, sobrepujar os critérios do cânone.

**Continuando com nossos idiomas, Espanha e Portugal compartilham fronteira cultural e política; o Brasil e uma grande parte dos países hispânicos também. Fernando Pessoa aludiu à possibilidade de sermos uma mesma nação moralmente. Então, poderia existir uma filosofia própria dessas fronteiras? É um terreno real de encontro?**

Acredito que sim. Creio que as culturas de língua espanhola e portuguesa têm um fértil terreno de encontro e de mútuo reconhecimento nas margens da modernidade. Acho que a esta altura já nos é bastante claro que o projeto de emancipação próprio da modernidade (esteja ou não esteja clausurado) já deu tudo o que podia. Urge um salto de qualidade capaz de tirar a filosofia do beco sem saída da pós-modernidade; urge um abandono do centro do cânone e um deslocamento em direção a suas margens capaz de dar respostas adequadas aos problemas da globalização e do capitalismo financeiro. Urge começar a pensar de outra maneira se queremos evitar a destruição do planeta e o suicídio de nossa espécie. Em fins do século 19, no seio do republicanismo espanhol, abriu-se caminho para a ideia de “iberismo”. Também em Portugal. Aquele iberismo republicano não se manifestava de maneira uniforme e terminou como uma ideia pouco sólida e pouca prática para que os distintos povos da Península Ibérica pudessem alcançar alguma forma de articulação política. Depois da Guerra Civil Espanhola, alguns republicanos exilados na América Latina reativaram aquela velha ideia na forma de um pa-

*“Creio que as culturas de língua espanhola e portuguesa têm um fértil terreno de encontro e de mútuo reconhecimento nas margens da modernidade”*

niberismo que compreendia também os povos americanos de língua espanhola e portuguesa. Por trás já não existia então nenhum horizonte político, mas sim cultural. Isso me parece perfeitamente resgatável em nossos dias. A fronteira que separa a Espanha de Portugal e o Brasil do resto da América do Sul é um “lugar do limite” que também nos une. Basta que queiramos sê-lo, que queiramos ser (e estar) nessa fronteira.

**E se existe a fronteira como lugar de separação e de encontro, também existe para o senhor uma filosofia do exílio como uma filosofia própria do âmbito hispânico. É um conceito seu que ainda está sendo desenvolvido. É possível que exista um pensamento do exílio compreendido de forma positiva?**

O conceito de exílio sempre foi central e sempre esteve presente em minhas reflexões — leve-se em conta que a “tradição velada” é, de algum modo, uma tradição exilada. É certo, contudo, que nos últimos anos essa “experiência” foi tomando maior protagonismo no meu pensamento, talvez também porque minha própria vida se desenvolveu próxima à experiência do exílio. Em todo esse assunto creio ser muito devedor do pensamento desenvolvido no exílio por Américo Castro. Poderia dizer brevemente que busco na categoria de exílio o fator conformador da identidade hispânica. A história da Espanha (e isso se pode estender a América

espanhola, a Portugal e ao Brasil) sempre gerou exílios. Olhar para nosso passado é reconhecer na tragédia irreparável daquelas expulsões uma forma de ser espanhol que consiste em o ser “fora de Espanha”. Pensar — como se tem feito — que o espanhol (ou o hispânico) se definia só pelo que ficava dentro da Espanha tem sido um erro crasso. Os judeus expulsos em 1492 permaneceram se chamando “espanhóis” (o nome “sefardita” significa isso), e os mouriscos expulsos em 1609, quando desembarcavam nas costas do norte da África, seus irmãos de religião não só não os recebiam de braços abertos, como também os chamavam desdenhosamente “espanhóis”. Há, portanto, um modo de ser espanhol que consiste em sê-lo fora da Espanha. Talvez, neste nosso tempo de tanta dificuldade identitária, voltar os olhos ao exílio e pôr no centro do que queremos ser aquela experiência possa nos ajudar a entender melhor a nós mesmos.

**Que futuro pode ter o pensamento em língua espanhola e em língua portuguesa, além de comentar de forma imposta os autores centrais das tradições hegemônicas? Seguir sendo uma tradição velada, uma filosofia de fronteira e de encontro, do exílio, ou não ser nada ou ser totalmente outra coisa?**

Não sei predizer o futuro. Sei, contudo, que o futuro se constrói e que em boa medida depende do que sejamos capazes de fazer no presente. Nesse sentido, o futuro da filosofia em espanhol (ou português) dependerá do que sejamos capazes de pôr em movimento agora, pois é o presente que abre o caminho do futuro. É mais do que provável que a filosofia siga sendo entre nós uma forma sutil de seguir sofrendo a colonização (neste caso, cultural e científica), e que em nossas universidades sigam se discutindo teses sobre Wittgenstein e o Círculo de Viena ou sobre algumas das muitas derivações da hermenêutica pós-heideggeriana. Nada contra, claro, mas se nos limitamos a isso seguramente acabaremos fechando o caminho em direção ao futuro. Porque ter futuro requer saber merecê-lo.



# A crise da crítica leitor/espectador?



Profissionais da cadeia produtiva do cinema discutem a atual situação da análise cinematográfica, que, paralelamente aos problemas que enfrenta na mídia tradicional, ascende na internet, principalmente de forma amadora, superficial e fugaz | por débora nascimento

# ou do

DIVULGAÇÃO



Os irmãos Auguste e Louis Lumière puseram a plateia para correr em uma das primeiras sessões de cinema da história

Em meio ao burburinho sobre o lançamento de um tal de cinematógrafo, algumas dezenas de curiosos resolveram comparecer ao salão do Grand Café, no centro de Paris, para ver de perto como funcionava a engenhoca e assistir a dez curtíssimos registros imagéticos feitos pelos inventores, os irmãos Auguste e Louis Lumière. Diz a lenda que, ao ser exibido *A chegada do trem na estação*, a plateia saiu do lugar às pressas, não por conta da qualidade artística da obra, mas devido ao medo de que a locomotiva da película invadisse o ambiente. Não é difícil crer que isso realmente tenha acontecido ou que, pelo menos, a imagem em movimento do veículo na “direção” do público tenha assustado alguns dos presentes. Afinal, apenas dois meses antes, em outubro de 1895, havia ocorrido o legendário acidente da estação de Montparnasse, em que um trem descontrolado despencou do primeiro andar e tombou na rua. Sem saber, aqueles franceses, fascinados ou amedrontados, formaram a primeira leva de espectadores do que seria conhecido como cinema, e, certamente, se dispusessem de *smartphones*, postariam suas opiniões sobre as imagens projetadas. A curto prazo, o sucesso da empreitada dos Lumière fatalmente teria sido, então, medido pelo teor desse boca-a-boca virtual.

Hoje, exatos cento e vinte anos depois daquele que seria o marco para o surgimento de uma nova forma de arte, os rumores das plateias de cinema na internet, principalmente nas redes sociais, integram um terreno bastante instável para uma função primordial que despontou na reverberação do invento dos Lumière: a crítica cinematográfica. A crise em torno da profissão, que não é recente, diga-se, já virou assunto de debates, palestras, matérias jornalísticas, posts em blogs, artigos, dissertações, teses e, claro, de discussões nas redes sociais.

Contrariado com as críticas apressadas que pululam na web, o cineasta David Cronenberg afirmou, no começo deste ano: “As redes sociais estão matando o papel do crítico”. O diretor fez um

resumo apocalíptico da situação à agência The Canadian Press: “Se você vai para o [site] Rotten Tomatoes, têm os críticos e então os ‘Top Critics’, e o que isso realmente significa é que há críticos legítimos que efetivamente conquistaram sua posição através de trabalho duro e estão em um site legítimo, conectado talvez a um jornal ou não. Depois, há todas estas outras pessoas que se dizem críticos e você lê o que escrevem e não sabem escrever, ou escrevem bem e sua escrita revela que são muito estúpidas e ignorantes. Emergem algumas vezes que são realmente boas, que nunca teriam surgido antes, e este é o lado positivo da coisa. Mas acho que isso diluiu os críticos de fato”.

Na mesma matéria, o crítico canadense Richard Crouse considerou que as “reações imediatas” postadas no Twitter e Facebook estão ofuscando as dos profissionais: “Há tanto barulho lá fora, agora, em termos de quantidade de palavras que são escritas sobre filmes, ao contrário de 30, 40 anos atrás, quando havia um punhado de pessoas com as quais você poderia construir um relacionamento de confiança. Mesmo se discordou deles, você os lia e aceitava os seus conselhos. Agora é muito diferente. As pessoas percorrem os blogs, Twitter e tudo mais para tirar suas conclusões, em geral, vendo as classificações de estrelas”.

Neste mundo globalizado, a crise não deixaria de atingir os profissionais brasileiros. O ex-crítico Celso Marconi, que trabalhou na função por mais de 30 anos, não quis discutir o assunto e foi taxativo: “O mundo não quer saber de crítica, quer é ver arte como diversão”. Já o crítico de cinema Rodrigo Salem, que faz cobertura cinematográfica a partir de Los Angeles, para a Folha de S. Paulo e seu próprio site, considera que a crítica tradicional está perdendo a influência porque vem seguindo a mesma decadência do jornalismo impresso. “Hoje em dia, qualquer um acha que pode (e pode) ser crítico de cinema. Como o aspecto textual está cada vez menos exigente, os pseudocríticos tendem a se proliferar com abundância — e tudo que existe em exagero desvaloriza sua importância de mercado”.

Para Salem, que, desde 2000, cobre de festivais internacionais a lançamentos de *blockbusters*, os críticos, com relação ao mercado cinematográfico, ainda são necessários para os filmes que não tenham uma verba de marketing de milhões de dólares. “O problema é que essa palavra, ‘crítico’, foi desvirtuada. Hoje, há blogueiros que recebem para tuitar sobre tal filme, usando *hashtags*. Outros que integram comunidades online que recebem para fazer vídeos sobre tal filme/música/cantor. E o leitor/audiência não tem a mínima ideia de que está sendo jogado em uma máquina. A importância do crítico sério ainda é grande”.

“A crítica, seja de cinema, artes plásticas, literatura, música ou qualquer outra expressão artística, é uma espécie em extinção e, acredito, não apenas no Brasil, como no mundo inteiro”, aponta a jornalista Carol Almeida, que mantém o site *Fora de Quadro*, sobre filmes. “O jornalismo cultural, de maneira geral, é aquele que primeiro sofre com a crise do jornalismo mantido por grandes empresas. Nesse contexto, a crítica é vista como o elemento mais prescindível de todos. Em contrapartida, alguns grupos de jornalistas, coletiva ou individualmente, fortalecem, já há alguns anos, o espaço para a crítica — séria e comprometida — no ambiente online. E embora esses textos não sejam legitimados pela chamada ‘grande mídia’, aos poucos eles se tornam a referência mais importante para a construção de uma fortuna crítica do cinema. O que, por sua vez, diz bastante sobre esse modelo de jornalismo que cai cada vez mais em descrédito.”

O advento da internet, popularizada a partir do final dos anos 1990, foi determinante para mudar os antigos modos de produção de conteúdo, incluindo a crítica cinematográfica — lembra o professor do curso de Jornalismo e da Especialização em Cinema, da Universidade Católica de Pernambuco, Alexandre Figueirôa. “Há um lado negativo, claro, com a multiplicação de blogs e sites feitos por cinéfilos e curiosos, os quais, apesar da boa vontade de seus produtores, nem sempre desenvolvem bons textos críticos. Alguns de-



Alexandre Figueirôa é professor do curso de Jornalismo e da Especialização em Cinema da Unicap

FOTOS: DIVULGAÇÃO

les — isto, inclusive, pode ser observado mesmo em publicações da grande mídia — limitam-se a copiar e reproduzir o que os sites oficiais dos estúdios difundem, sem nenhuma análise dos filmes; são apenas informações sobre a produção, o enredo e curiosidades sempre favoráveis às obras, principalmente se o dono da página é um fã. Outros reproduzem o que o crítico A ou B disse sobre um filme e com isso ocorre uma certa pasteurização e uma quase unanimidade em torno de certas obras. E essa padronização é ruim. Por outro lado, há os críticos e mesmo cinéfilos que realmente produzem material analítico de boa qualidade e isto é interessante porque há uma diversidade de opiniões e olhares singulares. Há, portanto, uma nova geração de cinéfilos muito bem informada e com boa formação participando de fóruns de discussão e publicando textos de altíssimo nível”, analisa, sentenciando: “Hoje, a crítica de cinema na internet é muito mais relevante que a dos meios impressos.”

Mas com essa pasteurização e crise no jornalismo cultural, a crítica veio perdendo leitores ao longo dos anos ou mantém o mesmo perfil de público desde

o seu surgimento? “No Brasil, acho que quando as salas de cinema de rua começaram a fechar e os cadernos culturais foram reduzindo espaço para a crítica de filmes, houve uma redução de leitores, mas eles nunca desapareceram. Fui crítico no Recife nos anos 1990, um período terrível para o cinema brasileiro antes da Retomada, e também de muito poucas salas na cidade e sempre tive muitos leitores porque, paralelamente, o mercado de *home video* estava crescendo e com muitos títulos sendo lançados. Hoje, a diversidade de meios de difusão de filmes permite muito mais acesso às obras cinematográficas. Então, tem muito mais gente vendo filmes e lendo e escrevendo sobre eles na internet. E acho que os leitores hoje podem até ser mais exigentes com relação ao que se escreve sobre os filmes comerciais. No caso dos ‘de arte’, ‘fora do eixo’, ‘independentes’ há uma grande movimentação envolvendo cineastas, críticos e leitores, inclusive, fortalecendo projetos estéticos e um certo tipo de cinema fora dos padrões convencionais, basta ver o interesse e o debate em torno dos filmes dos jovens cineastas brasileiros apresentados em festivais e



*Professora do curso de Cinema da UFPE, Ângela Prysthon não tem uma visão pessimista a respeito do impacto da internet sobre a crítica cinematográfica*

crítica, seja positiva ou negativa. O fator importância é muito baixo, hoje em dia, e, em minha opinião, os críticos brasileiros estão mais preocupados com a própria sobrevivência e não com os filmes. É um exercício de auto-importância.”

Sobre a superficialidade das ‘críticas’ em 140 caracteres, podemos retomar a matéria do *The Canadian Press*, na qual o ex-crítico Jesse Wentz destacou: “Quando eu era um crítico, pelo menos tinha a bênção de algum tempo para consideração, antes de realmente expor a minha opinião ou minhas ideias para o resto do mundo”. Ele lembrou que, em várias ocasiões, via duas vezes um mesmo filme, antes de escrever seu texto. “O Twitter, Facebook e a era digital mostram que há essa demanda real de reagir instantaneamente a algo sem o tempo para a consideração profunda.”

Essa urgência das redes sociais só fez agravar a situação já vivida há muito tempo pelos críticos, a falta de um prazo maior para reflexão. As críticas costumam ser publicadas no dia do lançamento do filme, algo que não acontece com tanta rigidez com outros produtos, como livros e discos, e que pode refletir, de alguma forma, o mergulho do jornalismo no jogo do marketing dos estúdios (seja intencional ou não). “Acredito que publicar as críticas nessas datas responde, sim, a isso e diz respeito também ao fato de que o jornalismo cultural, de uma maneira mais ampla, vem cada vez mais se tornando um ‘agendão’ cultural, re-

mostras que têm apostado nesse cinema como a Mostra de Tiradentes, em Minas, e o Janela Internacional de Cinema, em Pernambuco”, observa Figueirôa.

Para o crítico de cinema do *Jornal do Commercio*, Ernesto Barros, o perfil da plateia não é mais o mesmo: “Acho que quem mudou mais foram os espectadores. Hoje, quem paga um ingresso quer ver um filme e ter a certeza da satisfação, como se estivesse comprando um produto com garantia de qualidade. Agora, quando o espectador começa a ter uma relação mais estreita com o cinema, isso muda e o crítico é visto como um interlocutor. Não acredito que a crítica vem perdendo leitores. Muito pelo contrário, estamos num momento excelente. Quando comecei, há 30 anos, poucos estudantes de jornalismo se interessavam pela crítica. Com a chegada da internet, o perfil mudou completamente. Há quase 20 anos vivemos uma era excepcional para a crítica de cinema no Brasil e no mundo”.

O cineasta Daniel Aragão é um dos realizadores que questionam as opiniões cada vez mais apressadas sobre os filmes. “Quando realizei o meu primeiro longa, *Boa sorte, meu amor*, de 2012, ainda via

muitas críticas de textos pensados para serem textos de verdade sobre o filme. No último, *Prometo um dia deixar essa cidade*, de 2014, percebi uma crescente de críticas reduzidas a uma ou duas linhas, nas redes sociais e em blogs pequenos. Isso, independente se positivas ou negativas, não me interessa muito, mas em particular, me causam uma certa irritação pois não gosto de ver o mundo se encaminhar para esse tipo de relação ‘rasa’ com as artes em geral.”

Daniel atribui esse comportamento ao perfil dessa geração: “Hoje em dia, percebo uma juventude incapaz de escutar um disco por completo ou assistir a um filme dentro de um cinema sem dar uma olhadinha no celular pra olhar o Facebook. Está cada vez pior. No entanto, a opinião é contundente, independente se o ‘crítico’ assistiu ou não ao filme da forma que devia. Nossos filmes são minúsculos e existem milhares de problemas para resolvermos, como a própria distribuição neste Brasil dominado por um ridículo monopólio da mídia (Globo). O filme precisa ser visto para existir. E, sinceramente, nossos filmes pouco existem para nos preocuparmos com a

fém das grandes indústrias e assessorias de imprensa, em lugar de ser um espaço para discutir os caminhos culturais. Existem filmes que você precisa assistir duas ou três vezes para, de fato, construir um texto completo sobre ele. Naturalmente, com a urgência dessa agenda, isso não é possível e, claro, interfere em vários momentos na reflexão sobre os filmes”, argumenta a crítica Carol Almeida.

Ernesto Barros tem um argumento diferente sobre essa questão. “Muitas vezes, os filmes não aguentam nem uma semana em cartaz. No caso dos lançamentos das distribuidoras pequenas, é importante que o texto seja publicado no primeiro dia. Como não tem verbas publicitárias, só resta ao filme a palavra do crítico”, pondera.

Embora concorde que o espaço da crítica cinematográfica vem diminuindo significativamente nos veículos tradicionais (jornais, revistas etc.), a professora do curso de cinema da UFPE Ângela Prysthon não tem uma visão pessimista do impacto da internet na área: “Ela abriu novos espaços, deu fôlego à cinefilia, construiu novos modos de exercer a cinefilia. Talvez a mudança mais significativa seja realmente a ampliação desse horizonte (onde um número cada vez maior de cinéfilos começa a refletir e escrever sobre cinema), mais do que propriamente uma mudança nos modos de fazer crítica”.

Qual seria o papel da crítica hoje, em meio a tantas opiniões vindas de todos os lados (blogs, redes sociais, YouTube...), à diminuição do tradicional espaço nos jornais e revistas e num cenário em que cada vez mais a maior parte do público não se interessa em ler e prefere ver filmes em casa? “Não sei se o público se interessa menos em ler crítica. Vejo nessa proliferação de blogs e comentários de rede social um interesse muito grande na crítica. Mesmo que seja mais ligeira, mais superficial. De qualquer modo, observo a formação de subgrupos, de subculturas. Há muitos tipos de filmes, assim como há muitos tipos de críticos e críticas, tipos de festivais, etc. Nesse sentido, a crítica acabou se reorganizando, funcionando



Com tantas opiniões sendo veiculadas pelos mais diversos meios, o papel do crítico vem sendo repensado

### *Para Ernesto Barros, a crítica tem uma função ainda fundamental, a de ajudar filmes de baixo orçamento publicitário a ganharem alguma visibilidade*

como uma espécie de mapa para entender o que é o cinema hoje (ou as várias definições de cinema...), avalia Ângela, complementando que o que faz um crítico se diferenciar é justamente uma certa imprevisibilidade. “Ou seja, a sua capacidade de fazer conexões inusitadas, de despertar no espectador algo que possivelmente está no filme, mas que não teria sido notado tão facilmente, não fosse a sua crítica”.

Luiz Joaquim, que é crítico da *Folha de Pernambuco* e programador do cinema da Fundação Joaquim Nabuco, avalia que a perda de espaço nas mídias tradicionais é um processo progressivo, gradativo e possui um movimento inverso ao da proliferação crescente de

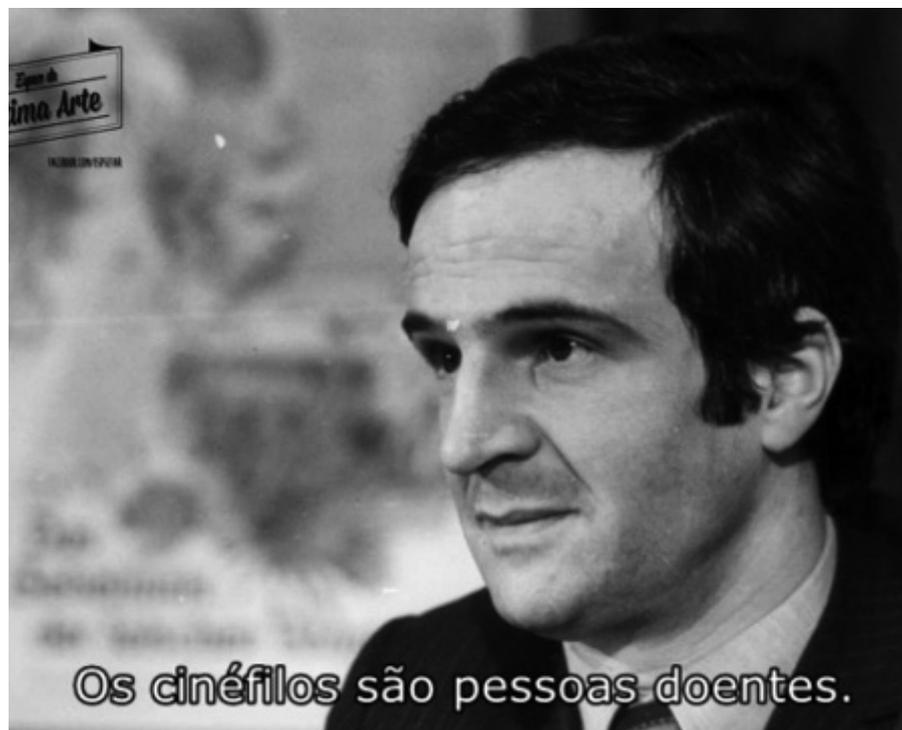
sites, blogs e derivados com profissionais ou leigos. “Mas não diria que a crítica perdeu sua importância. Passou por mutações. Digo isso porque ainda hoje a indústria cultural presta atenção ao que o crítico diz — o público, por sua vez, é historicamente desconfiado com ela. A diferença está mais na posição de onde este crítico fala. Muitas vezes, percebo que a ‘voz’ do veículo pode falar mais alto do que a do crítico. Se uma crítica horrível (ou pior, equivocada) foi publicada no *The New York Times*, ela influenciará muito mais que um texto impecável publicado no *Delaware State News* (só para ficarmos na comparação entre jornais de um mesmo país)”.

E qual seria hoje o papel da crítica? Para Alexandre Figueirôa, sempre foi o de estabelecer um diálogo entre as obras, os realizadores e o público. “Ela é um indicador e ajuda a formar opinião principalmente para os filmes que não tem a máquina publicitária dos grandes estúdios e distribuidores para apoiá-los. Os *blockbusters* ou, no caso do cinema brasileiro, os filmes da Globo Filmes, por exemplo, não sofrem influência da crítica. Eles têm público garantido, a julgar pelo número de salas que ocupam quando são lançados. O que a crítica falar sobre esses

filmes não é um parâmetro para esse público. Se eles não dão certo é porque são tão fracos que a própria audiência os rejeita. Mas para o caso dos filmes de pequeno orçamento, as obras que chamamos de ‘filmes de arte’, os filmes não norte-americanos, a crítica continua tendo um grande valor, pois o espectador desses filmes quer saber a opinião de especialistas, faz suas escolhas a partir da opinião dos críticos e gosta de ver e debater o que assistiu, etc., independente se vai ver ou viu o filme no cinema, em DVD, *blu-ray* ou na TV. Há outro dado essencial também, a crítica de certa forma sistematiza tendências, discute movimentos, aponta renovações estéticas e isto é um papel importante nas artes. Uma crítica forte e atuante reflete de alguma maneira a força de uma expressão”.

Sobre a polêmica relação entre crítica e jornalismo, ou melhor, se ela é mesmo jornalismo, a professora Ângela Prysthon observa: “Uma parte da crítica cinematográfica é constituinte de uma ideia de jornalismo que prezo bastante, a do jornalismo cultural, que precisa muito ter uma crítica atuante para continuar existindo. Vejo que, em alguns veículos, isso ainda é vital (penso no *The Guardian*, Página 12 e *The New York Times* como exemplos de uma crítica viva, sagaz e ainda relevante). Mas claro que não existe apenas a crítica jornalística. Há também a acadêmica, exercida como uma subárea de pesquisa em cinema, e aquela especializada, das revistas ou blogs, exercida por críticos no sentido mais ‘cinéfilo’ e apaixonado do termo. Uma tradição que se consolidou na França especialmente, mas que tem cada vez mais representantes no mundo inteiro.”

Rodrigo Salem defende que “crítica não é jornalismo”: “São coisas diferentes. Mas acho que ambos vão voltar a ganhar importância, porque os jornais/revistas precisam de vozes únicas, agora que a maioria das notícias do setor é um grande *copy-paste*. Originalidade é o tom do futuro e da sobrevivência. Visão e voz únicas”.



## A relação entre diretores e críticos

### Cineastas se posicionam sobre o lugar da crítica na indústria cinematográfica

Desde que o cinema desenvolveu linguagem própria — cresceu como arte e como mercado, e criou um público consumidor —, a figura do crítico passou a fazer parte de sua engrenagem. Mas a relação entre diretores e críticos, de maneira geral, nunca foi um completo idílio; costuma ser mantida através de uma cordialidade que vive por um fio. Muitos realizadores chegam, inclusive, ao ponto de serem ressentidos com esse profissional. O cineasta e ex-crítico François Truffaut, que apesar de ter deixado a função na *Cahiers du Cinéma* para realizar filmes, ironizou, certa vez, seus ex-colegas de profissão: “Algum dia, vou fazer um filme que os críticos vão gostar. Quando eu tiver dinheiro para desperdiçar.”

Para o cineasta Gabriel Mascaro, a crítica descumpra seu objetivo se apenas atender ao mecanismo de funcionamento da indústria cinematográfica. “Críticas negativas são péssimas. Pior ainda são as positivas. Para um mercado que precisa ser regulado, elas fazem todo sentido. Mas, pessoalmente, não acrescentam em nada as que balizam a arte a partir da estratégia de legitimação ou mediação para o mercado”.

“Antes de me tornar diretor, sempre vi a ‘crítica’ como um indicativo para um programa, apenas”, conta o cineasta Daniel Aragão. “Nos anos 1990, fazia sentido ler uma crítica e então decidir se aquele filme agradaria. Normalmente por falta de opção eu ia ao filme independente se a crítica fosse boa ou ruim. Hoje em dia, o cinema como programa de final de semana quase não existe mais em minha vida, e vejo que cada vez menos as pessoas vão ao cinema para suprir essa ansiedade pelo conteúdo. Portanto, não vejo muita utilidade na crítica de um filme hoje em dia. Costumo ler as de filmes *blockbusters* que me interessam, só pra saber se ‘dá pra pagar ou não’, visto que a decepção é constante nos últimos anos. A última crítica que

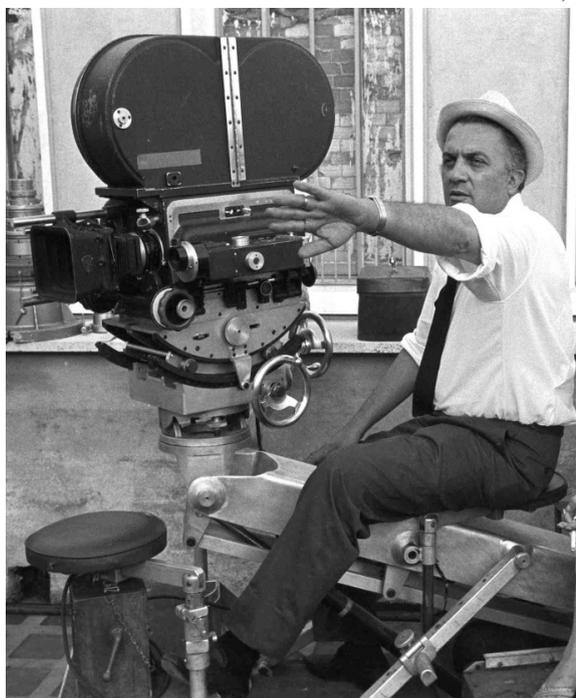
li foi a do filme *Guardiões da Galáxia*, que fui assistir e amei”.

O diretor Tião, que, no ano passado, recebeu o seu segundo prêmio de melhor curta na Quinzena de Realizadores, do Festival de Cannes, diz que a crítica esteve presente na sua formação. “Costumava ler críticas, sempre depois de ter visto os filmes, como forma de expandir e procurar novas visões sobre o que eu via — às vezes prolongar a *vibe* de um filme que tinha gostado muito. Isso foi quando comecei a escrever roteiros com amigos. Com certeza, teve influência, assim como ver os filmes, conversar, filmar mesmo e coisas ligadas menos diretamente ao cinema”.

Enquanto espectador, o cineasta Marcelo Pedroso, autor de *Brasil S/A*, não se guia por críticas para ir ao cinema. “Difícilmente o faço antes de ver um filme. Prefiro chegar até ele sem tanto direcionamento interpretativo. Mas se o filme me interessa, posso me sentir instigado a ler críticas a seu respeito. E isso acontece também quando uma obra está muito comentada e, após vê-la, não me sinto tão envolvido. Então procuro as críticas pra ver se teve algo que me escapou, alguma leitura que eu não tenha percebido e que fizesse o filme ser tão badalado — ou para eventualmente concluir que o que estava sendo badalado era justamente aquilo que me aborrecia no filme”.

Como realizador, Pedroso revela que raras críticas reverberam no trabalho seguinte. “É como qualquer opinião. As críticas correspondem naturalmente ao lugar de fala de cada crítico, sua formação, sentimentos, gostos, referências, visão de mundo, convicções políticas e estéticas. É preciso aceitá-las como expressão de alguém que assistiu ao filme e reagiu mobilizando uma leitura, uma forma de olhar para aquele filme. Mas é ótimo quando consegue tocar em aspectos que você mesmo desconhecia do filme, para o bem ou para o mal”.

O crítico Sérgio Alpendre, que escreve para a Folha de S. Paulo, considera que a maior parte dos cineastas brasileiros lida bem com crítica. “Há exceções, mas, no geral, sobretudo os da nova geração aceitam bem, entendem esse papel. Há boi-



*Federico Fellini se perguntava como os críticos mantinham a paixão pela arte: “Como conseguem conservar intactos o prazer, a vontade, o desejo de ir ao cinema?”*

cote, que não sei bem de onde vem, mas suspeito que seja de produtores, e até de outros críticos. Quer dizer, sei de um boicote — talvez esteja mais para campanha — terrível e estúpido de um distribuidor ao meu trabalho. Mas não penso em distribuidores quando escrevo uma crítica. Nem quando vejo os filmes. Penso apenas no filme, em como ele se relaciona com a história do cinema, com o mundo de hoje, com a arte, com o contexto em que foi feito, com minha sensibilidade. Sei que já fui vítima de outros boicotes, quase sempre por ser chamado de radical. Conheço críticos muito mais radicais do que eu, que se recusam a cobrir festivais. Não vejo como se pode ir a um festival, ver todos os filmes e ainda fazer um texto grande de balanço (como o que eu fiz sobre o Festival de Brasília para a Interlúdio) e ser considerado radical, ou mesmo pessimista. Não sou radical. Apenas conheço a história do cinema o suficiente para não ser enganado com facilidade. Cada vez mais desconfio de fórmulas, de oportunismos, e a desconfiança faz parte da crítica de arte. Melhor pecar por excesso do que por falta de rigor. Ainda assim, me engano com frequência”.

A correria dos críticos que, além de diversos filmes para assistir semanalmente, ainda se veem compelidos a analisar

uma enxurrada de obras lançadas em vários festivais anuais, comoveu, certa vez, Federico Fellini, que se solidarizou com esses profissionais: “Façamos algumas contas: admitamos que um crítico veja dois filmes por dia, uma média razoável aprovada pelos despropositados *tours de force* dos festivais, durante os quais são obrigados a ver até dez filmes. Assim, dois filmes por dia fazem 730 filmes por ano. Um filme em geral significa 2.700 metros de película, que, multiplicados, por 730, dão o vertiginoso número de 1 milhão e 971 mil metros de película. Suponhamos que um crítico trabalhe por cerca de 30 anos; ao fim deste tempo, terá visto 59 milhões e 130 mil metros de película. Sessenta milhões de metros de imagens! Pergunto-me como um crítico de cinema pode continuar a ter a mesma densidade celular de qualquer outro homem, a mesma fisiologia, o mesmo sistema nervoso. Quem sabe se é capaz de sonhar à noite. (...) Também quero lhes perguntar mais uma coisa: como conseguem conservar intactos o prazer, a vontade, o desejo de ir ao cinema, enquanto em mim, apenas pelo fato de fazê-lo, parece sobrar cada vez menos?”

A resposta para a pergunta do diretor italiano pode estar numa frase de Truffaut: “Os cinéfilos são pessoas doentes”. (DN)



Cena do filme  
*El espíritu de la colmena*, de Víctor  
Erice

## Sobre a crítica de cinema

Uma breve síntese histórica  
por rodrigo carreiro

Na aurora do século 20, a crítica cultural era essencialmente opinativa. O desenvolvimento da crítica, que nascera cerca de 150 anos antes, nas cortes europeias, garantiu-lhe lugar de destaque dentro de outra atividade: o jornalismo. Até certo ponto, é correto afirmar que crítica e jornalismo se interpunham, durante a fase de consolidação da atividade jornalística, que se convencionou chamar de Primeiro Jornalismo e durou aproximadamente de 1789 a 1830, segundo *Ciro Marcondes Filho*. O jornalismo, até então, era a própria crítica.

Isso é explicável porque as duas atividades compartilharam, a rigor, da mesma origem: a esfera pública criada pela burguesia emergente. Na Inglaterra, durante o século 18, periódicos como o *Tatler* e *The Spectator* se consolidaram na esteira do absolutismo político, satirizando-o e enaltecendo as qualidades da classe social emergente. O teórico marxista *Terry Eagleton* narra o surgimento da crítica literária como uma manifestação concreta

da existência da esfera pública, um espaço discursivo criado pela burguesia nascente como forma de resistência ao modelo político-social então vigente.

A moderna crítica cultural (inicialmente literária), que nasceu desse debate exercido dentro da esfera pública, encontrou nos jornais um território fértil, que ocupou sem hesitação. Progressivamente, as narrativas que emergiram do espaço discursivo da então nova esfera pública, sob a forma de textos críticos, ganham força política, a ponto de possibilitar que a classe social que produzia essa crítica alcançasse mesmo o poder político, em alguns Estados europeus, a partir da Revolução Francesa, em 1789.

Aos poucos, então, a crítica começou a abandonar gradualmente a função original de resistência cultural — e, como consequência, a perder espaço dentro dos jornais. A partir de 1870, o ‘jornalismo de informação’ tornou-se hegemônico. Com o poder político nas mãos da burguesia desde a Revolução Francesa, a função

contestatória dos jornais se esvaziou, e sua função social foi lentamente deslocada — da contestação à informação, da resistência ideológica à neutralidade informativa. Nesse panorama, a crítica cultural perdeu importância.

Esse rápido panorama histórico permite perceber que antes mesmo do nascimento do cinema como atividade artística, no final do século 19, a crítica cultural já começava a atravessar um deslocamento de sua função original. É com base nessas constatações que *Terry Eagleton* defende a tese de que a crítica contemporânea — não devemos esquecer que *Eagleton* escreveu isso nos anos 1980, quando a Internet ainda não havia se popularizado, e não havia blogs e redes sociais em atuação — perdeu a relevância social: “A crítica ou faz parte do ramo de relações públicas da indústria, ou é uma questão inteiramente interna às academias”, ele escreve no livro *A Função da crítica*, publicado no Brasil em 1991.

Teórico marxista e crítico de todas as horas da indústria cultural, *Eagleton* é um

dos intelectuais contemporâneos que mais incorporam a noção de Grande Divisor (ou *Great Divide*, no original), cunhada por Andreas Huyssen para nomear uma espécie de barricada estética erguida pelo cânone modernista contra a influência da cultura de massa na obra de arte. Nesse sentido, o conceito de indústria cultural é fundamental para discutir o papel exercido pela crítica, especialmente pelo segmento dela que se ocupa da atividade cinematográfica.

O argumento obedece a uma lógica simples: se cinema é cultura de massa, e cultura de massa não pode atingir o status de arte (como querem os modernistas), então a crítica dessa atividade não possui legitimidade cultural. A busca dessa legitimidade vai, dos primeiros anos do cinema até meados do século 20, atirar os críticos de cinema numa luta ferrenha pelo reconhecimento dos filmes como obra de arte. Essa luta está estampada, explícita ou implicitamente, em praticamente todos os textos que compõem a teoria clássica do cinema, escritos por intelectuais do naipe de André Bazin, Sergei Eisenstein, Rudolf Arnheim e outros autores canônicos. Até a década de 1960, quase todos os grandes críticos são também teóricos do cinema – e alguns são inclusive cineastas, caso, por exemplo, de Eisenstein.

Nesse ponto, vale a pena observar que a crença numa separação autônoma e completa entre a cultura de massa e a alta cultura permanece viva em determinados focos sociais. Em todo o decorrer do século 20, o debate sobre a interpenetração entre as duas esferas continua a ocorrer. Aqui e acolá, esse debate reaparece com nova face. Basta lembrar a reação furiosa da comunidade cinéfila do Recife, em outubro de 2012, quando a Rede Globo anunciou que exibiria, no Cinema São Luiz, o último capítulo da novela *Avenida Brasil*. O argumento central do segmento social que se colocou contra o acontecimento — a pressão fez a Globo desistir da ideia em poucos dias — afirmava que uma casa de projeção como o São Luiz, templo da cinefilia local, não poderia e não deveria exibir um produto cultural tão baixo quanto um folhetim novelesco.



O teórico marxista Terry Eagleton defende que a crítica contemporânea perdeu a relevância social

Todo esse raciocínio é necessário para desvelar um paradoxo que vem assombrando a crítica cinematográfica, como um fantasma, praticamente desde o nascimento da atividade. Afinal, o nascimento da crítica de cinema aconteceu de forma bem diferente da crítica literária modernista. Seguindo a lógica de Eagleton (1991), se a crítica cultural moderna nasceu de uma manifestação concreta da esfera pública clássica, a crítica de cinema surgiu do mecanismo referendado pelo capitalismo como substituto fabricado para esse espaço discursivo: a indústria cultural.

O paradoxo se revela melhor quando nos lembramos da origem cultural do cinema, nas primeiras décadas uma atividade de recreação destinada a trabalhadores e operários, gente que não detinha capital cultural (no sentido proposto por Pierre Bourdieu) e nem financeiro para frequentar as óperas e teatros que constituíam, no começo do século 20, os espaços de fruição da alta cultura.

Nos tempos do modernismo, a fruição da arte não ocorria fora dos domínios da burguesia. Por isso, como o cinema só veio a ser considerado seriamente como arte a partir da virada dos anos 1940-1950, a crítica cinematográfica, nos primeiros anos,

não possuía grande profundidade analítica. Os textos sobre cinema buscavam mais o caráter informativo, baseado no ideal de objetividade, no jornalismo de informação (é interessante notar que o perfil da crítica, no seu início, não é muito diferente do que se observa em muitos dos meios de comunicação contemporâneos).

Historiadores de cinema como Raymond Haberski Jr. (nos EUA) e Antoine de Baecque (na França) costumam localizar a gênese da crítica de cinema moderna, mais densa e consistente, nos anos 1940, logo após o fim da grande guerra. Foi nessa época que surgiu o conceito de cinefilia, a partir da consolidação de uma comunidade transnacional de consumidores de filmes que tratavam essa forma de expressão não mais como mero entretenimento, mas como algo mais sério. No bojo desse fenômeno cultural, surgiram três jornais especializados, que ajudaram a amplificar o debate sobre os filmes como uma nova arte.

Esses veículos tinham perfis bem diferentes. O *Sight & Sound* (Inglaterra) se especializou em esmiuçar o significado social dos filmes. O *Hollywood Quarterly* (EUA) manteve uma cruzada para que Hollywood buscasse oferecer produtos de conteúdo mais profundo, já que a televi-

são se encarregava de levar entretenimento considerado não artístico às massas. O Cahiers du Cinéma (França) lançou a teoria do autor, que identificava a figura do diretor como responsável pela dimensão artística do filme; o cineasta, então, seria um artista.

A explosão de uma miríade de revistas especializadas, bem como a instituição de espaços fixos para a prática da crítica cinematográfica nos jornais noticiosos de maior circulação, anunciou o período de apogeu da crítica da sétima arte, a partir de meados dos anos 1950. Foi a época dos grandes críticos: James Agee, Pauline Kael e Andrew Sarris nos Estados Unidos, André Bazin, François Truffaut e Michel Moutlet na França, entre muitos outros. Esse período promissor escamoteou, de certa forma, a crise que já corroía por dentro a atividade desde décadas antes.

Em Pernambuco, a cronologia da crítica cinematográfica acompanha o padrão global apresentado até aqui, só que devidamente ajustado à história do cinema local. De certo modo, é possível afirmar que o marco que consolidou a crítica de cinema pernambucana foi a passagem do renomado diretor Alberto Cavalcanti pelo Recife, onde filmou o longa-metragem *O canto do mar*, entre 1952 e 1953. A partir da chegada de Cavalcanti, a atividade em torno da crítica de cinema, que então iniciava um processo ainda tímido de reconstrução, começou a se tornar muito mais intensa. Surgiram cinéfilos, cineclubes e muitos críticos — um panorama bem semelhante ao que a França viveu alguns anos antes.

Em verdade, se tratava de um renascimento. Em dois momentos anteriores do século, já existira movimentação intelectual em torno do cinema. Na época do Ciclo do Recife, movimento que reuniu 30 jovens e gerou, de 1923 a 1931, a produção de 13 longas-metragens, a crítica de cinema era incipiente, segundo Alexandre Figueirôa (1991). Na década de 1920, só escreviam resenhas breves o advogado Nehemias Gueiros (Jornal do Commercio), o filósofo Evaldo Coutinho e Mário Mendonça, correspondente da revista *Cinearte*, do Rio de Janeiro.

A despeito de alguns intelectuais, como Luís de Andrade (que assinava L. ou Luís Ayala), continuarem a escrever textos eventuais sobre cinema, entre os anos 1930 e o começo da década de 1950 praticamente não houve crítica de cinema no Recife. Luciana Corrêa de Araújo (1999) acredita que o renascimento da atividade ocorreu a partir de 1949, e tomou força com as filmagens de *O canto do mar*. Assim, no Recife, como no mundo inteiro, a crítica de cinema viveu um período de apogeu. Diana Barbosa e Luiz Herrison (1995) afirmam que, nos seis jornais da capital, pelo menos 40 pessoas escreveram sobre cinema, 14 delas de maneira mais regular, até o final dos anos 1960.

A maioria dos críticos de cinema da época eram jovens intelectuais egressos das faculdades de Filosofia e Direito, e assídua de cineclubes como o Vigilanti Cura. Entre 1952 e 1953, por exemplo, atuaram no Diário da Noite cinco críticos (Duarte Neto, Jorge Abrantes, Luiz Vieira, André Gustavo Carneiro Leão e Paulo Fernando Craveiro); no Diário de Pernambuco eram sete (José de Souza Alencar, Valdir Coelho, Jomard Muniz de Britto, Alexandrino Rocha — sob o pseudônimo de Renata Cardoso —, Juvenal Félix, Paulo França e novamente André Gustavo Carneiro Leão); na Folha da Manhã matutina, dois (Mauro Almeida e Alexandrino Rocha); na Folha da Manhã vespertina, quatro (Paulo Fernando Craveiro, Duarte Neto, “Renata Cardoso” e José Laurênio de Melo); no Jornal do Commercio eram dois (José de Souza Alencar, que assinava Ralph, e José do Rego Maciel Junior); e no Jornal Pequeno, um (Ângelo de Agostini).

Essa variedade de nomes diminuiu a partir do começo dos anos 1970, quando três críticos passaram a dominar a atividade no Recife: José de Souza Alencar (que logo passaria a assinar, no Jornal do Commercio, uma coluna social com o pseudônimo de Alex), Celso Marconi (que se tornaria o crítico principal do *JC* até os anos 1990) e Fernando Spencer (exercendo a crítica cinematográfica no Diário de Pernambuco até 1997). Esses nomes influenciaram toda a geração posterior, bem mais inquieta e numerosa, formada por nomes

*Esse rápido panorama histórico permite perceber que antes mesmo do nascimento do cinema como atividade artística, no final do século XIX, a crítica cultural já começava a atravessar um deslocamento de sua função original*

como Alexandre Figueirôa, Ernesto Barros, Kleber Mendonça Filho, Marcos Toledo e Carol Almeida (JC); Luciana Veras, Rodrigo Salem e André Dib (DP); Carol Ferreira, Luiz Joaquim e Thiago Soares (Folha de Pernambuco); além de Fernando Vasconcelos, primeiro crítico a surgir diretamente na blogosfera da Internet, a partir de 2003, sem ter tido nunca qualquer vínculo com os veículos de comunicação de massa tradicionais.

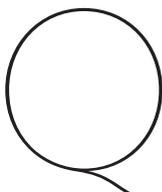
A profusão de nomes e as trocas constantes ocorridas nas redações dos jornais sintetizam, na crítica do Recife, a sombra da uma crise midiática que retomou aspectos contraditórios da própria atividade crítica (como a indefinição de sua função social, apontada no início do texto) e se insurgiu novamente, de forma muito mais aguda e evidente, a partir das profundas mudanças culturais guiadas pela evolução tecnológica cada vez mais rápida dos meios de comunicação. Assim, desde os anos 1970, associado ao surgimento e expansão do conceito de *blockbuster* na produção de filmes (que retomavam a noção do cinema como recreação social das primeiras décadas), a função da crítica voltou a ser questionada e debatida. A aparição da Internet, das redes sociais, dos blogs e das comunidades online de trocas de arquivos são os fenômenos que escancaram a crise aos olhos do mundo, e põem um ponto de interrogação sombrio sobre o futuro da crítica.



# A sátira como índice de civilidade e liberdade

Por qual motivo a regulamentação da expressão através do estado seria capaz de defender os oprimidos dos poderosos?

por mano ferreira

“uem se sente ofendido por uma sátira comporta-se como o amante de acaso que aparece no dia seguinte a reclamar a sua personalidade. Já há muito que um outro exemplo veio ocupar o seu lugar, e, onde já um novo esquecimento começa, lá aparece aquele com a recordação, a encher-se de ciúmes. Ainda acaba por comprometer a mulher”. O recado sarcástico foi assinado por Karl Kraus em uma das 922 edições da revista *A Tocha*, que editou durante 37 anos em Viena, de 1899 a 1936. Crítico cultural em meio ao intenso circuito artístico e intelectual austríaco daquele período, Kraus influenciou filósofos do porte de Ludwig Wittgenstein, conforme revelou o próprio autor do *Tractatus* em escritos dos anos 1930. Com suas tiradas e aforismos ácidos, Kraus é também, ao lado de nomes com Mark Twain e H. L. Mencken, um dos maiores representantes do jornalismo satírico, gênero

que tem sido alvo de crescentes questionamentos diante do avanço da chamada patrulha do politicamente correto e, mais especialmente, a partir do atentado terrorista ao jornal *Charlie Hebdo*.

A palavra *sátira* provavelmente deriva do latim *satura*, feminino de *satur* (cheio). Segundo o *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés, o seu uso corrente tem origem da expressão *satura lanx* (louça cheia), uma referência aos frutos sortidos oferecidos em ação de graças à Ceres, deusa da vegetação e da terra, num ritual festivo “onde música, canto, dança e troca de desafios misturavam o sacro ao profano, chegando facilmente ao obsceno”. Enquanto modalidade literária, a sátira desenvolveu-se na Roma Antiga, vizinha da comédia, compondo duas variações principais: a horaciana (de Horácio), amena e sorridente; e a juvenaliana (de Juvenal), pessimista e mordaz. Em todos os casos, a característica central da sátira é o ataque e a crítica de costumes, de onde depreende

DIVULGAÇÃO



O satirista e escritor austríaco Karl Kraus

*Por mais violenta que seja uma sátira, ela jamais será capaz de ultrapassar a violência da censura. A capacidade de conviver com as ideias que desprezamos é sintoma do grau de maturidade da sociedade e sua função original*

necessário vínculo com a realidade, o que entrega a relação íntima entre a sátira e o jornalismo.

Dentre os estudiosos da história do jornalismo ocidental, é comum considerar que, apesar do jornalismo ter desenvolvido características semelhantes as que conhecemos hoje, somente a partir do Renascimento, com a invenção da tipografia, existem fenômenos pré-jornalísticos desde a Antiguidade Clássica, seja na forma das Actas Romanas, que informavam atos do governo, seja nos relatos documentais que atingiam grandes públicos ainda na Grécia. Em seu livro *Uma breve história do jornalismo no Ocidente*, o professor português Jorge Pedro Sousa defende que as obras épicas de Homero, a *Ilíada* e a *Odisseia*, já possuíam diversos elementos jornalísticos, inclusive no aspecto estilístico da narrativa. Nesse sentido, não é exagero afirmar que também elementos satíricos acompanham o jornalismo desde os primeiros fenômenos pré-jornalísticos registrados.

Isso é bem evidente no caso brasileiro. Em seu conhecido ensaio “Iniciação à filosofia do jornalismo”, Luiz Beltrão enquadra a sátira como elemento central dos primórdios do jornalismo brasileiro, referindo-se a figuras como Tomás Antônio Gonzaga e Gregório de Matos, este último responsável pela obra que ele considera “o nosso primeiro jornal, onde estão registrados os escândalos miúdos e grandes da época, os roubos, os crimes, os adultérios e até as procissões, os aniversários e os nascimentos”.

Com o surgimento dos tipos, a sátira continuou sendo uma presença constante em meio ao amadurecimento da imprensa. No contexto de florescimento das ideias iluministas, no ambiente histórico da Revolução Francesa, o jornalismo satírico desempenhou um papel fundamental para a dessacralização da autoridade real e a desconstituição do *status* social privilegiado da aristocracia, expondo aquelas figuras ao ridículo, muitas vezes através do apelo a insinuações pornográficas. Como mostra Antoine de Baecque num dos artigos do livro *Revolução impressa* (organizado por Robert Darnton e Daniel Roche), a fantasia obscena dos jornais da época pintava Maria Antonieta como uma amante insaciável que, após levar à exaustão o rei Luís XVI e o conde d’Artois, recorria à Madame de Polignac, somando acusações de impotência real a uma “lascívia

antinatural” e bissexual da rainha que desmascaravam a decadência dos valores e pudores religiosos que sustentavam a monarquia.

No Brasil imperial, é bastante conhecido o uso das charges para escarnecer e criticar o governo, como o famoso caso do quinto dos infernos. Um pouco depois, a campanha abolicionista teve o importante auxílio da *Revista Ilustrada*, publicada por Angelo Agostini, que marcou época com caricaturas que colocavam em cheque a elite escravagista. Exemplos que reforçam o grande potencial do humor para uma difusão socialmente efetiva de críticas políticas e de costumes.

Como é fácil imaginar, não foram poucas as ofensivas que tentaram silenciar o jornalismo satírico. Na França, onde os jornais desempenharam papel importante para a instalação da revolução, os próprios revolucionários, assim como Napoleão posteriormente, trataram de cercar a liberdade de imprensa. Na Inglaterra, apesar da lei formalmente assegurar a livre expressão, as “taxas sobre o conhecimento” impunham, na prática, restrições legais e econômicas ao exercício do jornalismo. No Brasil, é válido lembrarmos os destinos de dois dos mais proeminentes jornalistas do período imperial: Frei Caneca foi morto; Cipriano Barata condenado à prisão perpétua.

Os argumentos contra o jornalismo satírico costumam ser basicamente os mesmos do passado. Em primeiro lugar, a pretensão do direito à imagem e à honra, como se fosse razoável imaginar que alguém deve possuir controle sobre o que os outros pensam a respeito de si. Como dizia Mencken, “pode até ser um pecado pensar mal dos outros, mas raramente será um engano”. Outra ideia comum é a de que o jornalismo constitui um exercício de poder, e a sátira uma espécie de flerte com o abuso. Nessa linha, assim como acontece com o estado, a falta de limites levaria esse poder à opressão e à tirania — e por isso precisaríamos de uma “regulamentação da liberdade de imprensa”.

Ignoram que uma ideia só se combate com outra e que a expressão só é um exercício de poder para os desvalidos. Como lembra Rogério Ortega: os poderosos não se exprimem pela sátira; demitem, prendem ou mandam matar — impõem multas e tributos, poderíamos acrescentar. Por mais violenta que seja uma sátira, ela jamais será capaz de ultrapassar a violência da censura. A capacidade de conviver com a diversidade e com as ideias que desprezamos — a aceitação do pluralismo — é sintoma do grau de maturidade da sociedade.

Além disso, por qual motivo, afinal, imaginaríamos que uma eventual regulamentação da expressão pela via do estado, justamente a esfera de maior concentração de poder que existe, seria capaz de defender os oprimidos dos poderosos? E assim nos lembra, mais uma vez, Karl Kraus: “O mal nunca prospera melhor do que quando lhe põem um ideal à frente”. A sátira, parece, continua imprescindível.



IMAGENS: DIVULGAÇÃO



nessa época que comecei a desenhar li-vretos ao estilo dos catecismos de Carlos Zéfiro, que conseguia vender a punhe-teiros de plantão. Sempre tinha merca-do para isso, pois a repressão sexual era intensa. Saí do seminário aos doze anos, expulso por não me adaptar às regras militares impostas por fascistas vestidos de frades. Já havia, à época, descoberto os Beatles — através do filme *Help!* — e já tinha exemplares da Playboy america-na e da revista Fairplay brasileira. Esta era muito pudica em comparação com a publicação gringa. Comprei o primeiro Pasquim, lançado em junho de 1969 e, não lembro se descobri o Wolinski em suas páginas ou na revista Grilo. Só sei que ele, junto a Crumb, Reiser, Fortuna, Millôr e Jaguar, tornaram-se ícones dos cartuns pra mim.

Tive uma pequena carreira de car-tunista nos jornais da Semana e da Ci-dade e, ainda tirei as férias de Ral, que era o chargista do JC. Foi o período da paranoia, e quase todo mundo vivia *to-rando o aço*. Havia uma censura interna. E quem ia confiar naquele bando de mi-licos, quase tudo torturador? Eu tinha que desenhar cinco ou seis charges para que uma fosse aprovada. Nunca recebi um tostão. E eu ficava preocupado com o acabamento dos desenhos, perdendo tempo. Os traços do Wolinski eram tos-cos, feitos como se não tivessem esboços; tinham jeito de serem feitos com canetas Futura ou Pilot, mas tinham um ar de bom humor, de fina putaria beirando o pornográfico. E, ainda tive que assinar Normando nas charges, pois os interven-tores ficaram com medo de usar o nome que eu assinava, pois era nome de comu-nista. Não lembro direito o ano, deveria ser em torno de 1975: eu já estava na universidade e as coisas estavam sendo liberadas aos poucos pelo presidente, o pastor alemão, Ernesto Geisel. Eu, que era chamado de Lula Hippie, Lula, Nor-mando etc.; comecei a ser tratado por Arrais, nome impronunciável na época.

A Grilo voltou depois de curto espa-ço de tempo, em forma de tablóide com o nome EX. Mas a proposta editorial era diferente, EX era mais de texto com

# Wolinski

## O cartunista mais escroto que conheci

O erotismo beirando a pornografia e a força satírica eram as maiores marcas do desenhista por luiz arrais

Só agora, depois do atentado ao Charlie Hebdo, conheci o rosto de Wolinski, velho escroto e bacana, de quem sempre fui fã. Ainda tenho alguns exemplares de uma revista especial que a antiga revista masculina Status publica-va com seus cartuns eróticos. Tinha coleções de Bondinho, Grilo, Senhor e Pasquim, mas tive que vender às véspe-ras de meu casamento.

### O COMEÇO

Aos onze anos, seminarista em Lagoa Seca, na Paraíba, tive os primeiros con-tatos com as revistas e livros especiali-zados em deixar calos nas mãos. Por ter um irmão intelectual, 10 anos mais ve-lho, jornalista e cineasta que comprava tudo que era livro e revista, logo cedo encarei os romances de Henry Miller, D. H. Lawrence, Sade e outros, à procura, ansiosamente, de trechos eróticos. Foi

“Eu ficava preocupado com o acabamento dos desenhos, perdendo tempo. Os traços do Wolinski eram toscos, feitos como se não tivessem esboços; tinham jeito de serem feitos com canetas Futura ou Pilot, mas tinham um ar de bom humor, de fina putaria beirando o pornográfico”



grandes reportagens. Era um ótimo jornal. Com belas capas, algumas assinadas pelo pernambucano, recentemente falecido, Jayme Leão. Inesquecível a capa da edição após o “suicídio” do Herzog, e que seria a última da publicação, pois os jornalistas não aceitariam a censura prévia, imposta à redação, logo depois.

A vida continuou, centenas de publicações apareceram e desapareceram. Jornalistas que esculhambavam os grupos Globo e Folha de S. Paulo (puxa-sacos da ditadura), foram cooptados, caricaturistas que desenhavam muito bem, enricaram e caíram num marasmo total.

Nunca mais tinha visto nada do Wolinski — a não ser uns cartuns publicados na Piauí de abril de 2011 —, quando, na redação da revista Continente, coincidentemente também em uma reunião de pauta, e praticamente na mesma hora, fomos informados do atentado ocorrido em Paris. Que paulada aquele dia: 12 de janeiro. Quando ouvi o nome do Wolinski, fiquei pasmo, o cara ainda trabalhava em redação? Pela idade, achava que devia, como fazem quase todos os

**RESQUISA:**  
UN FRANCÊS EM CADA DOIS  
FAZ SUAS ORAÇÕES



cartunistas, mandar por *e-mail* o trabalho e ir pra cama pro sono dos justos.

### EPÍLOGO

Lembro uma vez em que o Ministério da Justiça da ditadura avisou que seriam proibidas no Brasil, dentro de 15 dias a partir de então, as exhibições de vários filmes, entre eles *Queimada*, com

Marlon Brando, *A comilança*, com Marcello Mastroianni e *O atentado*, com Jean-Louis Trintignant, fazendo com que os cinemas tivessem sessões lotadas em todos os horários, com gente de todo os credos e cores juntando-se avidamente para assistirem antes do veto. Ao atacar a sede da Charlie Hebdo, os terroristas, talvez, tenham dado um tiro pela culatra. O semanário, com uma tiragem de 40 mil exemplares, vendido para uma minoria, acabou tendo sua exposição superdimensionada. Agora, ele é conhecido na maioria dos países do globo, traduzido em várias línguas, espalhado nas redes sociais e sai com uma tiragem fenomenal de 6 a 7 milhões de exemplares.

O desenhista franco-tunisiano, mesmo de uma forma torta e trágica, continuará dando o exemplo do velhinho que saía de casa para se dedicar a algo em que acreditava. Perguntado uma vez sobre a morte, informou que seu último desejo era ser cremado: “Eu disse pra minha esposa: jogue as minhas cinzas no vaso sanitário, para que assim eu possa ver sua bunda todo dia”.



# Os 70 anos da morte de Mário de Andrade

Tanto a vida quanto as realizações de Mário de Andrade como escritor e animador cultural foram marcadas por uma série de contradições  
por Eduardo Jardim

**M**eu interesse pela figura e pela obra de Mário de Andrade surgiu no final dos anos 1960, quando era estudante, e o modernismo ainda era a principal referência no debate sobre cultura brasileira. Era o tempo do tropicalismo, da montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina, e da adaptação para o cinema de *Macunaíma*, por Joaquim Pedro de Andrade. Em todos esses casos estavam presentes um propósito de renovação estética e uma interrogação sobre a singularidade da cultura brasileira e sua participação no contexto cultural universal.

Em minhas primeiras pesquisas, pouco depois, percebi a diversidade de aspectos do movimento modernista, seja do ponto de vista cronológico, ao levar em conta suas várias etapas, seja ao examinar as abordagens dos principais assuntos por autores e correntes diferentes.

Do ponto de vista histórico, o modernismo nos anos 1920 apresentou duas fases. O período de 1917 a 1924 teve como bandeiras a modernização da produção artística, o antiacademicismo ou antipassadismo e a adequação das várias artes aos tempos modernos. Seu marco inaugural foi a exposição da pintora Anita Malfatti, em 1917, acompanhada da polêmica entre Monteiro Lobato e Oswald de Andrade. 1922 foi o ano da Semana de Arte Moderna e da revista pioneira do movimento — *Klaxon*. Foi também o ano da publicação do primeiro livro de poesias modernas de Mário de Andrade, e do movimento em geral, *Pauliceia desvairada*, escrito de um único fôlego, em 1920.

Foi Mário de Andrade quem formulou o projeto modernista do primeiro tempo em sua inteireza. O ideal modernizador opu-

DIVULGAÇÃO



nha-se ao passadismo predominante na literatura e nas artes do país. Ao mesmo tempo, a modernização deveria assegurar a entrada da cultura brasileira no concerto das nações cultas. O compromisso universalista seria um dos traços mais importantes do movimento e ele impediria que, mesmo no momento de maior ênfase na solução nacionalista, se desse seu isolamento de um contexto mais amplo.

A visão de que o acesso à modernidade se faz pela simples incorporação das linguagens artísticas reconhecidas como modernas (o futurismo, o cubismo, o purismo da revista *L'Esprit nouveau*, ou qualquer das estéticas vanguardistas daquele período) foi posta em questão em 1924. Firmou-se então a tese de que a definição dos traços nacionais da cultura é que deveria assegurar a entrada do país no concerto das nações. O universalismo foi, assim, mantido, só que no segundo tempo do modernismo ele dependeu de uma mediação: a afirmação do caráter nacional da cultura e das artes.

A questão da brasilidade apareceu no *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924), de Oswald de Andrade, e foi o assunto central de todos os participantes do movimento, até o final da década de 1920. É verdade que aqui, de novo, a cronologia se embaralha, já que Graça Aranha, explicitamente execrado pela maioria dos modernistas, tinha definido as bases da proposta nacionalista em *A estética da vida*, em um capítulo chamado *Metafísica brasileira*, em 1921.

As maiores divergências entre os autores e grupos modernistas ocorreram no tratamento do tema da brasilidade. Hoje, à distância, é possível notar duas principais correntes — a primeira, a via intuitiva, cujo principal representante foi Oswald de Andrade, e a via analítica de Mário de Andrade. Para o “antropófago”, a determinação do elemento nacional dependia de uma aproximação “sentida” com a realidade, numa aceção idêntica a que havia proposto Graça Aranha com sua noção de integração. O *Manifesto antropófago* (1928) pregava “a comunicação com o solo” e acreditava que “o que atrapalhava a verdade era a roupa, o

## *Para tratar do tema da brasilidade, Oswald de Andrade buscou uma via mais intuitiva, enquanto Mário tomou um caminho mais analítico*

impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior.”

Na segunda metade dos anos 1920, Mário de Andrade já era a figura principal do grupo modernista — o “papa do modernismo”, diziam os jornais. A via analítica de acesso à entidade nacional, que ele defendia, se fundava no levantamento e no estudo dos traços propriamente nacionais da cultura brasileira. Perguntava Mário de Andrade: onde estão estes traços? Sua resposta apareceu em ensaios (*Ensaio sobre a música brasileira*), em sua obra de ficcionista (*Macunaíma*) e na poesia (*Clã do jabuti*). A resposta envolvia o estabelecimento de uma série de identificações, isto é, de uma cadeia de reduções. A modernização exigia a nacionalização da cultura; o caráter nacional estava contido nas manifestações populares; estas eram identificadas à “coisa folclórica”.

Ao mesmo tempo em que passou a pesquisar as manifestações folclóricas para encontrar os componentes nacionais da cultura, Mário de Andrade se deu conta do sentido da sua vocação como artista. O final de *Macunaíma* relata que a história de Macunaíma imperador foi transmitida pelo papagaio ao escritor cujo livro acaba de ser lido. O escritor tem o papel de comunicar ao leitor de hoje a saga da fundação da nacionalidade. A arte não seria, assim, uma atividade gratuita, visando ao simples deleite ou à satisfação da vaidade do artista, mas teria um papel na formação de uma coletividade.

A questão da brasilidade perdeu destaque na década de 1930, quando os conflitos políticos estouraram por toda parte. No Brasil, a Revolução de 1930 in-

corporou novos atores na cena política; São Paulo manifestou sua resistência à perda de influência no governo central, no movimento de 1932; a polarização política se intensificou e, finalmente, Getúlio impôs-se como ditador, de forma definitiva, com o Estado Novo, em 1937. A radicalização política foi característica da década de 1930 — comunistas e fascistas se enfrentavam, governos ditatoriais se firmaram e perderam força as instituições políticas tradicionais. Neste ambiente, Mário de Andrade elaborou uma teoria da arte com uma função social, que não era imediatamente política, e que apresentava duas teses principais. A primeira entendia que a arte faz parte da vida de todo homem, é seu componente essencial e integra-se com outras esferas da experiência. Com isto, Mário de Andrade se opunha à distinção moderna do artista e do homem comum, da arte como atividade especializada e como dotada de dimensão vital (defendendo sua dimensão vital). A segunda tese afirmava que a arte tem um papel socializador, como formadora das coletividades. As duas teses têm diversas fontes: os românticos alemães, a antropologia, os estudos de folclore e a filosofia católica.

Mário de Andrade teve a oportunidade de concretizar suas ideias quando foi convidado para dirigir o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, na gestão de Fábio Prado, em 1935. Ele confessou para os amigos que aquele tinha sido um momento crucial, pois o convite tinha possibilitado resgatar o sentido da sua vocação.

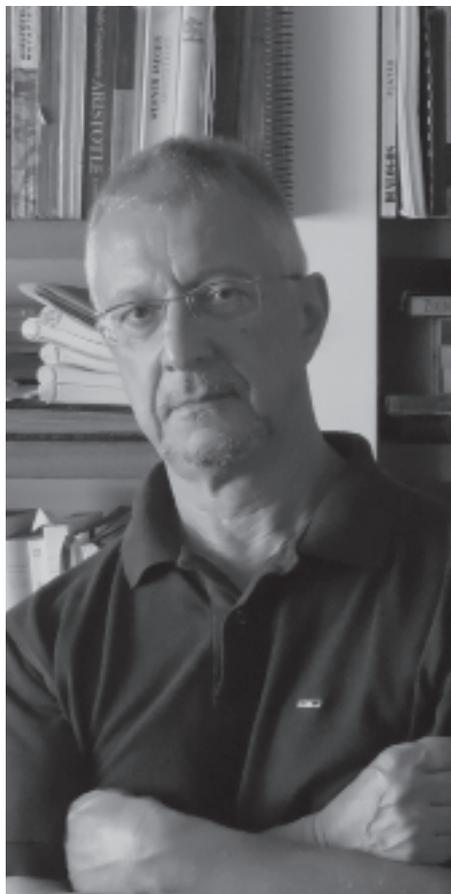
Foram muitas as iniciativas do Departamento nesses anos (1935-1937), todas elas articuladas ao conceito de expansão cultural definido por seu diretor. A expansão dizia respeito tanto ao processo de difusão da cultura erudita, com as bibliotecas ambulantes, exposições e concertos, quanto ao de incorporação das manifestações de todas as camadas sociais, inclusive populares, cuja contribuição para a definição da cultura não tinha ainda sido considerada. O Departamento teve, na gestão de Mário de Andrade, uma postura acentuadamente antielitista e antiautoritária.

O golpe de novembro de 1937, que instaurou o Estado Novo, levou ao afastamento do grupo político a que Mário de Andrade estava ligado e à sua saída da direção do Departamento. O escritor viveu como uma grande frustração a interrupção dos seus planos. Do ponto de vista pessoal, isso significou que sua vocação como artista e intelectual perdera toda a razão de ser. Ele via que sua vida, a partir deste ponto, teria que se concentrar apenas na luta pela sobrevivência e na realização de projetos estritamente individuais. A solução da mudança para o Rio também não foi satisfatória. Mário de Andrade foi novamente atingido pelos acontecimentos políticos quando, em 1938, a Universidade do Distrito Federal (UDF), a que estava vinculado, foi desmontada pelo Ministro da Educação Gustavo Capanema.

O escritor foi tomado por forte angústia durante o “exílio no Rio”, apesar da intensa produção. Deu forma à sua teoria da arte na aula inaugural da UDF, *O artista e o artesão*; escreveu poemas impressionantes incluídos no livro *A costela do grão cão*; elaborou o projeto de uma *Enciclopédia Brasileira*; colaborou em revistas; intensificou seu contato com os assuntos políticos, ao se aproximar dos jovens escritores da capital da República.

Em 1941, o poeta voltou para São Paulo. Pensava em recuperar a saúde e a superar a crise dos últimos anos, mas não foi o que aconteceu. No final de 1943, confessou aos amigos que, em sua biografia, aquele ano sequer deveria ser contado. Continuou, no entanto, a trabalhar. Começou a organizar sua obra completa para da Editora Martins e retomou as aulas no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Nestes anos, o cenário político do Brasil e do mundo estava conturbado: internamente vivia-se a repressão da ditadura e a guerra estourara na Europa. Mário de Andrade reagiu a tudo isto com uma intensa e desesperada radicalização das suas posições políticas. Em 1942, ao fazer a avaliação do movimento modernista, na comemoração dos vinte anos da Semana de Arte Moderna, em conferência no Rio de Janeiro, *O Movimento Modernista*, declarou que perdera a confiança no valor da

ACERVO PESSOAL



O escritor e filósofo Eduardo Jardim é autor da recente biografia *Mário de Andrade – Eu sou trezentos – Vida e obra*

literatura e da atividade intelectual em geral e conclamou: “Mas não fiquem apenas nisto, espíões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões.”

Na verdade, Mário de Andrade nunca se converteu em um ativista, nem mesmo realizou obra relevante com preocupação política. Sua tomada de posição foi uma reação às circunstâncias políticas daquele momento e também ao fracasso da experiência na direção do Departamento de Cultura, a que tinha se dedicado de corpo e alma por três anos.

Mencionei até agora as obras e as iniciativas de Mário de Andrade e fiz poucas referências à sua vida, e, no entanto, *Mário de Andrade – eu sou trezentos – vida e obra* aborda exatamente as conexões entre a vida e a obra do poeta.

Tanto a vida quanto as realizações de Mário de Andrade como escritor e animador cultural foram marcadas por uma série de contradições. O sentimento de ser

disputado por forças em confronto motivou o poeta a afirmar que era dotado de uma espécie de bivitalidade. Isso explica também parte do título do meu livro — *Eu sou trezentos* — retirado de um poema de *Remate de males* (1930).

O escritor e homem multifacetado viveu fortes tensões e as incorporou em suas obras. Primeiramente, como poeta, experimentou a presença na criação artística, de um impulso vital, que constitui a própria inspiração, muitas vezes caótica, e da necessária disciplina técnica que possibilita construir a obra a ser transmitida ao leitor. A tensão entre o impulso lírico e a inteligência crítica foi a primeira experimentada pelo poeta. Em seguida, as relações entre o elemento nacional e o contexto universal e entre a cultura letrada e a popular mereceram sua atenção. Os anos 1930 introduziram o tema do confronto entre a preservação da individualidade e o apelo coletivo. Por último, o escritor propôs aos artistas contemporâneos um ideal de superação da tendência formalista predominante na arte moderna. Imaginou, então, que seria preciso criar um novo tipo de intercâmbio entre as invenções formais e as exigências materiais presentes em todo fazer artístico, ao aproximar o artista do artesão.

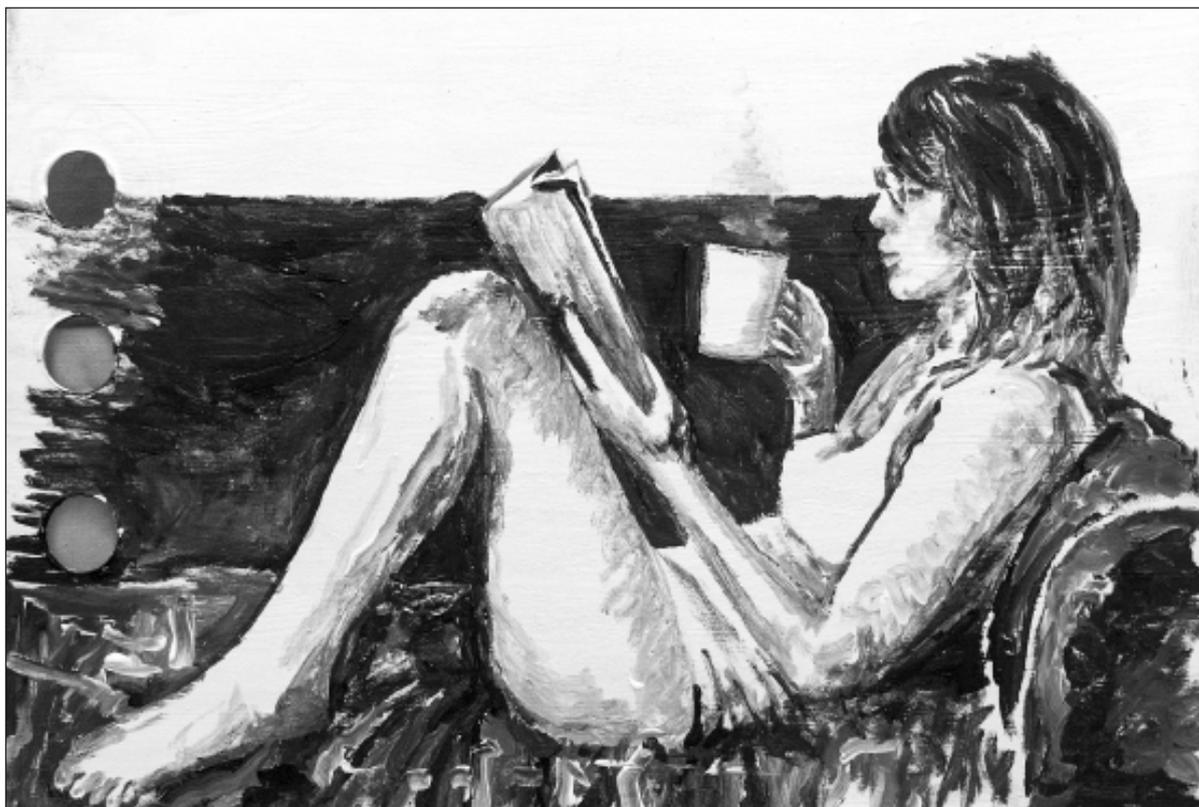
Estas tensões são o assunto principal do livro *Mário de Andrade – Eu sou trezentos – Vida e obra* (Edições de Janeiro, 2015).

Mário de Andrade não resolveu nenhuma dessas tensões, mas as manteve atuantes, e com elas alimentou sua obra e sua vida. Em seu último poema, *A meditação sobre o Tietê*, datado de dezembro de 1944 a fevereiro de 1945, o poeta experimentou o máximo de tensão das forças em confronto, o que se expressa inclusive na descrição do rio como corrente contrariada. “Meu rio, meu Tietê, onde me levavas? / Sarcástico rio que contradizes o curso das águas / E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens, / Onde me queres levar?...”

Mário de Andrade morreu no domingo, 25 de fevereiro de 1945, aos 51 anos, em São Paulo. Seu enterro, muito concorrido, foi no Cemitério da Consolação.



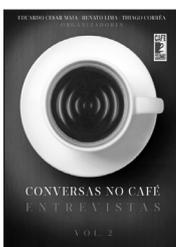
## LIVROS



## Sobre memória cultural, conversa e algum café

### *Conversas no Café 2*

Org. Eduardo Cesar  
Maia, Renato Lima e  
Thiago Corrêa  
232 págs. R\$ 25,00



POR ARTUR A. DE ATAÍDE

### 1

O **Café Colombo**, o programa a que a revista (*esta revista*) deve nome e origem, é um programa de entrevistas, veiculado no rádio. Pela segunda vez sai um livro — sai agora — com transcrições de algumas dessas conversas. Muito embora continuem sendo não mais que entrevistas, e as mesmas ouvidas às 14h de muitos domingos, certo sentido maior sob esse trabalho semanal parece agora mais visível, lidas elas hoje assim, num volume. Um raciocínio pode tornar menos vaga essa ideia.

Diante de alguns acontecimentos, ou de algumas obras de literatura, se diz às vezes que a distância histórica pode trazer algum benefício à inteligibilidade, liberto o olhar do foco estreito do presente; bem conhecido do historiador, é esse um benefício que também a memória concede a quem revisita uma experiência passada, cujas novas conexões com outros tempos vividos, agora em copresença, podem ser aclaradoras. Se bem observado, todo livro, de algum modo, é um testemunho dessa mesma manobra da inteligência, desse ardil, quase covarde, frente à violência presencial do mundo, na medida em que funde, o livro, múltiplos presentes num novo presente falso, talvez dócil, que é o momento da leitura. Ao justapor poucas horas de domingos diferentes, de um calendário que vai de 2008 a 2014, esse volume dois do *Conversas no café* faz isso. É uma contrafação. E, a exemplo de outras contrafações do tempo, como a memória, a historiografia e outros livros, tinha de

produzir novas clarezas. Duas delas é que são exploradas aqui.

Um capricho interpretativo de leitor? Ante esse mero livro de entrevistas? Melhor, talvez, do que a resenha protocolar de um livro do **Café Colombo** pela revista do **Café Colombo**. No mais, há hoje quem creia, em todo caso, não ser outro o melhor destino para um livro publicado, senão precisamente esse — o seu abuso.

## 2

A leitura de uma espécie de *trailer* do livro — leia logo abaixo — deve dar uma ideia da variedade dessas novas *Conversas no café*.

### Trailer para o *Conversas no Café* -Vol. 2:

Antes de os shoppings sequestrarem públicos e rotinas outrora comuns no centro do Recife, faixas de *welcome*, no caminho entre o aeroporto e o bairro da Boa Vista, saudavam um Sidney Sheldon satisfeito, que logo autografaria cerca de mil livros em menos de três horas, atraindo um volume de fãs cuja circulação exigiu, inclusive, algum socorro do Detran. Mas a Livro 7,

ocupando ao mesmo tempo um casarão e um galpão, que ligavam a rua do Riachuelo à Sete de Setembro — era então a maior livraria do Brasil, segundo o *Guinness* —, não vendia somente Sheldon, como também importava livros de filosofia e política, de comércio arriscado sob o olhar dos militares.

\*

Numa vila de pescadores, no estado de Santa Catarina, pode ter sido assassinado um homem, na década de 1960, com a anuência cúmplice de todos os seus moradores. O fato foi, ao mesmo tempo, absolutamente essencial e absolutamente irrelevante para a escrita do romance de um recente autor gaúcho. Tema corriqueiro desde Aristóteles: a força de verdade que pode um fato fabricado eventualmente produzir, maior que a própria verdade que provém de fatos, e que desta última independe. Há semelhanças com o caso de um corpo encontrado, em 1865, no Engenho Suassuna, em Jaboatão.

\*

— “Olímpio, estranhei uma coisa: não vi os empregados da usina, os operários”, disse o cardeal Leite ao padre Olímpio, em 1939, enquanto voltavam da visita a uma usina no interior de Pernambuco. Conhecedor

desse mundo sem CLT, e sem qualquer classe intermediária entre a do aristocrata e a do miserável, explica o padre: “— Cardeal, o senhor não viu, nem poderia ver, porque eles se vestem com o pano da sacaria, do açúcar, e os que não andam descalços andam de tamancos”. Também um conflito de mundos, vale dizer, moderno um e arcaico o outro, é o que determina, noutra história desse mesmo domingo, as difíceis relações entre um revólver, a honra sertaneja e o código civil brasileiro.

\*

Tanto a condenação puramente ética, pela população, quanto a efetivamente jurídica, pelo Supremo Tribunal Federal, do modelo de financiamento de campanha atualmente praticado no Brasil são louváveis; só não geram, automaticamente, a solução de um difícil problema. Às vezes, não desconfiamos de que o Brasil, em muitos assuntos, além de um indubitável problema ético, é também um problema técnico.

\*

Quanto ao binarismo de castas apresentado ao cardeal Leite — as castas do *tudo posso* e do *nada podeis* —, binarismo que rege, com orgulho indisfarçado, a ética indigente do senhor de engenho, ele se perpetua no mundo de rendas e imunidades irrestritas com que os pretensos administradores do país resolvem as suas próprias vidas, por exemplo, e a dos seus financiadores de campanha e familiares. Naquele binarismo estará a fórmula antropológica de um Estado que funciona *contra* a sociedade, decidido, ao que parece, desde o seu mais íntimo impulso, a *dissociar*. Como no trânsito do Recife, é um modelo de conduta em que o outro já foi, de antemão, aniquilado — vestido com o pano vil da sacaria.

\*

Canalhas, ignorantes e otários: esses vocábulos, quando aparecem, lembram como a conversa acolhe melhor, sem mediações, o voluntarismo e a polêmica que habitam, no seio, os processos da história. Também “o cão chupando manga”: mas não no sentido que tem a expressão em São Paulo ou em Pernambuco, e sim no Rio Grande do Norte.

MIROGALHÃES, POR DAANIEL ARAÚJO



\*

Pode ser que o melhor de Nietzsche seja certo Nietzsche iluminista: aquele que escreveu *Humano, demasiado humano*; *Aurora*; e *Gaia ciência*, e que se diferencia do Nietzsche jovem, ainda muito influenciado por Wagner e Schopenhauer, e do Nietzsche do delírio, de *Zaratustra*. Um Marx certamente menos cultuado será aquele que quis ler, na exuberância da natureza dos trópicos, o destino de eterna "criança com andadeiras" do homem tropical.

\*

*Cabocla de Caxangá*, de João Pernambuco — ou Catulo da Paixão Cearense? —, foi canção bastante conhecida, também, no Carnaval de 1913 do Rio de Janeiro. Nelson Ferreira, em 1957, com a *Evocação n.º 1*, era ouvido nacionalmente: "Felinto, Pedro Salgado...". Antes disso, em 1930, Capiba podia ser visto tocando numa *jazz band*.

\*

Um homem finalmente visita, com barba de revolucionário cubano, o próprio berço da Revolução, mas todos que lá encontra, para sua surpresa, estão barbeados. *¿Qué pasa?*

\*

Cidade nenhuma é fácil, Recife ou São Paulo, e sem Edileuza deve ser dolorosa como Florença sem Beatriz. Você fala do seu coração, e de Drummond, mas a polícia, o desgoverno, faz você ser outro poeta; depois que a polícia prende, e depois de apañar na cara e levar chute nos rins, o poeta fica mais escroto; a poesia fica mais clara, mais esperta, que agora quer dizer na cara deles. Tudo isso porque Deus é grande, mas o diabo — tem coisa que você não vê, mas o poeta vê — tem um metro e oitenta.

\*

Mário Melo descreve, numa crônica, um senhor de aspecto pacato, que chega à redação de um jornal, no centro, puxando de uma perna, paralisado um dos lados do corpo pelo AVC recente, mas cuja aparência é um engodo. É ele o senhor entre cujos exercícios diários estava a patrulha crítica mais virulenta então conhecida acerca das opiniões, acontecimentos e costumes da sociedade local; era Carneiro Vilela, autor também de *A emparedada da rua Nova*.

\*

Ver e rever, de novo e de novo, incansavelmente, obsessivamente, a gravação do gol perdido por Pelé contra o Uruguai, depois de um drible memorável, na semifinal da Copa de 1970, num estádio repleto, talvez só se justifique pela esperança secreta — todos a têm — de que, em algum momento, a bola finalmente entre.

\*\*\*

O *trailer*, além de não exatamente uma obra de documentarista, contempla apenas metade das entrevistas no livro. Em ordem de aparição: as de Tarcísio Pereira, Daniel Galera, Roberto Magalhães, Bruno Speck, Roberto da Matta, Fred Navarro, Eduardo Giannetti, Renato Phaelante, Samarone Lima, Miró da Muribeca, Anco Márcio Tenório Vieira e Sérgio Rodrigues. Mas, diante das *Conversas*, finalmente, são duas as reflexões que aqui interessam — e a partir daqui tem início o abuso, que, portanto, são dois.

Terminada a leitura, e a notícia sobre tantas e diversas coisas, que agora tão claramente não poderiam deixar de ser sabidas, entende-se como apenas em se falando ganham corpo e presença os fatos da cultura. Mais dramaticamente, qualquer fragmento de realidade, como um poema de Cabral sobre um rio, ou o cansaço de Sidney Sheldon, ou o dom de José Bonifácio para a piada, ou mesmo os frisos dourados que refletem geometricamente o sol da tarde no calçamento sujo da ponte Duarte Coelho, em sua aparente autossuficiência: todas essas coisas sofrem de uma fragilidade incurável, que as põe em permanente estado terminal, ou de extinção, de morte; elas precisam ser faladas para existirem, para integrarem o circuito atualmente vivo da cultura. Sem que delas se fale, somem no silêncio, que pode ser, inclusive, o silêncio de uma estante na biblioteca, como o de um disco mantido longe da vitrola.

A segunda reflexão, que continua esta última, pode ser que seja a mais abusiva.

Uma recorrência de alusões locais permeia esse livro — talvez porque,

na conversa, mais desinibidamente do que na obra técnica de história, de filosofia ou de economia, falar sobre algo é também *se falar*, pôr-se a si mesmo na fala. Mas essas alusões, esses vestígios, que aqui interessam, não formam apenas um cenário extrínseco, ou ao menos não nessa presente leitura. Quando ocupam espaços contíguos o frevo de Nelson Ferreira e o estilo de Nietzsche, por exemplo, uma tênue contaminação mútua parece ocorrer, como se de repente infiltrada a cultura dos livros em múltiplos espaços do dia. Desse mesmo modo, inimagináveis vias de mão-dupla se insinuam, por obra também da mera contiguidade, entre Miró da Muribeca e a filosofia da ciência. A condição real do Recife, os vestígios da cidade em volta, talvez de algum modo sublinhem, nessa convivência, a esmaecida condição também real do que há nos livros, que são mais do que o mero adorno de inteligência que alguém veste como traje fino. Enquanto se toma esse café, há em curso um discreto reprocessamento das altas culturas pela usina mais pedestre do presente. A conversa, aí se percebe, é obra de história, de informação, de pensamento, mas há muito nela de certa infiltração agônica do atual, que a faz obra também de teatro. A variedade temática dos fragmentos no *trailer*, à primeira vista, pode fazer pensar que tudo padeça de uma dispersão irreduzível, mas uma conexão, portanto, entre tantos tempos, pessoas, ideias e lugares, deixa-se produzir ali mesmo insidiosamente, no ponto em que todos agora se acumulam e se alteram, um ponto que de um modo vago parece estar no Recife. E aí cabe a correção: em se falando não ganham corpo só os *fatos* da cultura, como também se processa o *acontecimento presente* da cultura. Tem-se aí, finalmente, aquele *certo sentido maior*, sob o trabalho semanal do *Café*. Mais do que geralmente se vê na grande imprensa local, e mais do que tem permitido a demarcação algo rígida dos nossos tantos feudos espirituais, o Recife, afinal, precisa conversar.

Segue, por fim, apenas uma última ilustração dessa necessidade, em duas fábulas.

3

Um ex-aprendiz de pedreiro, de nome francês, próximo à casa desabitada de um antigo vizinho de vilarejo, numa periferia rural recém-esvaziada, vê pela primeira vez nos ares a grande flor fugaz de terra, desmedido o abalo, o estrondo desumano. Por conta de uma série de propagandas circunstâncias, como as que envolvem o assassinato de um príncipe numa ponte em Sarajevo, e o ressentimento de impérios pela má partilha de um espólio que era o próprio mundo, não apenas vê ele, pela primeira vez, um tiro de obus tocando o solo; sabe já ele vagamente que o que vê é mais grave, mais complexo e mais letal; ele vê a própria Grande Guerra, a Primeira Guerra Mundial; ela o alcançou.

\*

Caminhando-se ao meio-dia sobre a ponte Buarque de Macedo, as sombras já não parecem uma longa pele de rinoceronte, distante também no tempo a Casa do Agra; naquela ponte paralela, que sucede a Duarte Coelho, foi cantada em fevereiro por mais de um bloco a *Evocação n.º 3*, de Nelson Ferreira, com letra sobre Mário Melo; um homem de barba atravessa a rua; empreiteiras financiadoras de campanha esquadrejam no horizonte a memória pública; não há ônibus que vá dali para a Muribeca, direto; um saco voa rápido de um carro, certo bom-dia é deliberadamente ignorado, uma propina é oferecida: gestos de quem orgulhosamente apenas se assenhora, nesse exato momento, do seu engenho particular, que não existe, nem é ali; enquanto isso, tímido sob a ponte, corre um rio espesso e doente, arrastando-se como um cão sem plumas.

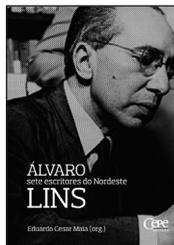
\*

Ou isso, ou apenas um tiro de obus, e apenas uma ponte sobre o rio numa cidade. A diferença, quem diria, não passa de um *background* de conversas.

# Álvaro Lins e a crítica da crítica

Obra reúne textos sobre autores nordestinos

*Álvaro Lins: sete escritores do Nordeste*  
Eduardo Cesar Maia  
(organizador)  
Cepe Editora, 140 págs.  
R\$ 25,00



POR FÁBIO ANDRADE

Álvaro Lins é um desses pensadores da cultura a que devemos sempre retornar. De fato, a literatura sempre foi o seu ponto de partida — o seu posto para observar o mundo —, e muito merecidamente foi considerado um dos críticos literários mais importantes do país. Um verdadeiro imperador da nossa crítica, repetindo uma fórmula já bem conhecida e de autoria de Drummond.

Tanto em sua terra natal quanto no âmbito nacional, Lins representou nos seus anos mais atuantes — as décadas de 1940 e 1950 — um verdadeiro farol para leitores e novos críticos que foram então debutando nas páginas dos jornais. Esses críticos que escreviam frequentemente sobre os principais lançamentos, sobre livros, ideias e problemas que as obras suscitavam, ficaram conhecidos como *críticos de rodapé*. Lins era o crítico titular do importante diário carioca *Correio da Manhã*. E fez história em suas páginas. Seu estilo elegante e expressivo fez a cabeça dos críticos de rodapé de todo o Brasil, e deixou também em seu estado de origem marcas profundas e duradouras.

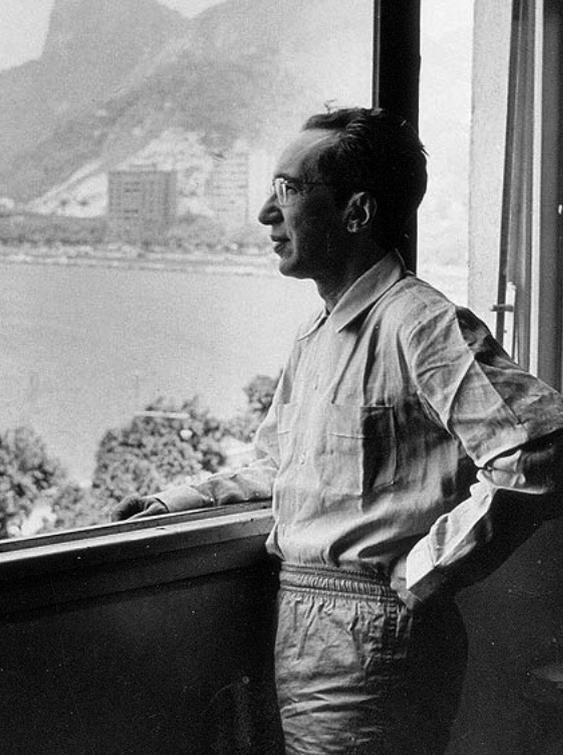
Eram poucos os trabalhos comprometidos em resgatar a obra e o pensamento crítico de Álvaro Lins. Os últimos anos foram, entretanto, o terreno fértil em que floresceu renovado interesse e sua obra revestiu-se de um novo fôlego. Alguns livros contribuíram para isso, entre eles *Álvaro Lins: ensaios de crítica literária e cultural* (2007), organizado por Lourival Holanda e Humberto França; e *A Crítica Literária em Busca do Tempo Perdido* (2011), de João Cezar de Castro

Rocha. Soma-se a eles o trabalho de pesquisa de doutoramento de Eduardo Cesar Maia, na UFPE, que resultou, por enquanto, em dois volumes: *Álvaro Lins – sobre crítica e críticos* (2012) e *Álvaro Lins – sete escritores do Nordeste*, que acaba de sair (ambos pela Companhia Editora de Pernambuco). Ele mesmo, na apresentação do livro, explica o quanto essas duas coletâneas estão lastreadas no seu trabalho de pesquisa que foi não apenas um debate de fôlego, contextualizando Lins naquilo que seria uma tradição crítica humanista; mas também um trabalho de coleta, de reunião de toda a produção crítica de Lins, o que possibilitou fazer essas duas seleções de maneira criteriosa.

E por que devemos *resgatar* a obra de um dos maiores críticos literários que o Brasil já teve? Pois é, a palavra não é descabida. De fato, sua obra foi eclipsada, esquecida. Uma série de fatores contribuiu para que sua crítica fosse assumindo um lugar cada vez mais periférico. Ao ponto de quase todo estudante de Letras, mesmo aquele especializado em crítica literária, desconhecer sua obra e terminar o curso sem sequer ter lido um de seus deliciosos artigos.

Tanto a mudança no perfil dos jornais em todo o ocidente, com a difusão da televisão; como a implantação no Brasil de um pensamento crítico acadêmico de base científica determinaram a extinção da chamada *crítica de rodapé*.

Afrânio Coutinho, após uma temporada nos EUA, retorna ao Brasil em 1947, impregnado das ideias da corrente americana conhecida como *New Criticism*, e passa a questionar o império da crítica de rodapé, elegendo Álvaro Lins como seu principal alvo. A partir de 1948, Coutinho passa a manter a seção *Correntes Cruzadas* no *Diário de Notícias*. Não deixa de ser irônico que tenha utilizado o jornal para combater a crítica de jornal.



O embate entre Álvaro Lins de um lado, representando o rodapé; e Coutinho do outro, representando uma crítica universitária, de base e metodologia “científicas”, ficou conhecida como a “polêmica da cátedra e do rodapé”. Alguém poderia apressadamente achar que a cátedra, ou seja, a crítica literária acadêmica, venceu a batalha tomando por verdade uma aparente obviedade: a crítica literária universitária ainda existe e ocupa boa parte dos currículos dos cursos de Letras; e a crítica de rodapé desapareceu. Mas a história, em seu sinuoso movimento, é mais larga do que qualquer leito de Procusto.

É nesse movimento de resgate, de retorno à obra de Álvaro Lins empreendido justamente por professores e pesquisadores ligados à universidade — e não apenas por jornalistas, escritores e diletantes — que se inscreve esse segundo volume organizado por Eduardo Cesar Maia. Resgate que tem em si uma função crítica: questionar o novo império da crítica acadêmica que, em seus piores momentos, firmou um exílio entre o crítico e o público leitor, apelando para um jargão excessivamente especializado e despido de prazer e graça.

## SETE ESCRITORES DO NORDESTE

Álvaro Lins: sete escritores do Nordeste mantém uma relação de harmonia com o primeiro volume, *Sobre crítica e críticos*

(2012). No primeiro temos artigos voltados para a reflexão sobre a prática crítica, discutindo questões teóricas e práticas fundamentais. Nessa segunda coletânea, Eduardo selecionou sete artigos de Lins comentando e interpretando escritores de origem nordestina — João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima, Augusto dos Anjos, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Nelson Rodrigues. Em ambas as antologias, sentem-se a força do estilo e a agudeza do pensamento de Lins.

Ao final do volume ainda há uma crônica muito interessante sobre uma das viagens de visita do crítico ao Nordeste. No texto ele prova que um grande crítico é também um excelente escritor. “Depoimento sobre a morte próxima do Nordeste” é um grande exemplo do estilo de Lins. Num trecho ele fornece a definição precisa e contundente do *matuto nordestino*: “O matuto, o homem do interior, nada tem de vergonhoso, mas também nada tem de poético. É um ser forte, porém, abandonado e desgraçado, sobrevivendo quase que só pelos seus recursos pessoais no meio da indiferença dos governos e dos civilizados das capitais. Não podemos senti-lo nem compreendê-lo de longe, por entre o conforto, as distrações e as preocupações das grandes cidades”. Tanto nos outros artigos quanto neste epílogo, constata-se uma das principais características da crítica humanista: sua profunda relação com os fatos políticos, culturais e sociais do seu tempo.

Como o próprio organizador assinala, em sua apresentação: “A tradição humanista se relaciona fundamentalmente com a noção de que um verdadeiro crítico não pode ser nunca, exclusivamente, um especialista — a complexidade da literatura e a relação dela com outros fenômenos culturais exigem do analista uma visão ampla, com perspectiva histórica, ao mesmo tempo aprofundada e complexa, no sentido de interdisciplinaridade”. Em sua pesquisa de doutorado, Eduardo Cesar Maia já havia relacionado a crítica de Álvaro Lins com o pensamento de José Ortega y Gasset, Harold Bloom e Richard Rorty. Todos representantes de uma crítica *personalista* — aquela em que a experiência

de leitura do crítico conta mais do que a orientação do método ao qual ele se alinha (formalista, estruturalista, estilístico etc.).

A intuição e a capacidade de relacionar as obras, de alocá-las nas grandes questões do tempo em que elas foram produzidas eram as grandes armas do crítico humanista, taxado pelas correntes de base científica e acadêmica de “impressionista”. Outra característica ressaltada pelo organizador é “algo que em nosso tempo se torna cada vez mais raro: uma crítica judicativa (...)”. Os críticos de então — e Lins era um grande modelo para eles — emitiam juízos de valor sobre as obras, sem medo de errar, pois até mesmo o erro de julgamento, digamos assim, era encarado como um elemento integrante desse discurso crítico, como consta no artigo dedicado a Jorge de Lima que integra a coletânea. Nele, Lins se confessa quase arrependido de, “num momento de mau humor” ter se referido à grande gama de interesses e experiências do autor dos *Poemas Negros* com aspereza. Porque lera nessa postura “um desperdício de valor e força criadora, uma preferência pelo horizontal em vez do vertical”. O que chama a atenção, também, é a assimilação do contingente (“mau humor”) pelo discurso crítico.

Augusto dos Anjos aparece como um autor de duas faces, aquela marcada pelo excessivamente grotesco que pode agradar o gosto juvenil ou adolescente; e o poeta legitimamente marcado por um gosto científico rigoroso que desvela novas searas na poesia brasileira. João Cabral é, na leitura intuitiva do crítico, um poeta revolucionário, alguém capaz de realizar uma revolução do tipo mais fecunda — as menos ruidosas. O olhar de Lins sobre os romances de Graciliano e José Lins do Rego é preciso e sugestivo, muito atual até hoje. Igualmente interessante para nosso tempo é a maneira severa com que trata Jorge Amado, apontando a afetação vocabular inútil que às vezes se apossa de seu estilo sem que produza, na opinião do crítico, um efeito verdadeiramente literário. Lins vê nisso uma tentativa do escritor em se “defender contra as facilidades do seu estilo”. Por fim, Álvaro Lins julga que

os problemas que Jorge Amado deveria enfrentar eram muito mais da ordem do literário que do político: faltava à sua literatura mais vitalidade artística, pois “um livro mal-escrito e malconstruído não tem significação nem para a literatura, nem para a política”.

Um bom exemplo da acuidade de Álvaro Lins é quando se debruça sobre a obra de Nelson Rodrigues. É interessante comparar sua leitura com a de um conterrâneo seu: Aderbal Jurema. Jurema foi um dos principais críticos de rodapé atuando nos jornais pernambucanos e em seu artigo *Literatura e Psicanálise* faz uma leitura redutora da dramaturgia de Nelson Rodrigues, a quem julga ter um “gosto sórdido e torpe”, um artista que se evade para as regiões “mais podres da vida”. Já Lins analisa obras diferentes e chega a opiniões diferentes sobre *Vestido de Noiva*, por exemplo, e *Álbum de Família*. De qualquer modo, intui o verdadeiro artista que está na base de *Vestido de Noiva*. O seu catolicismo não o impede de reconhecer o valor literário presente em Nelson Rodrigues.

\*\*\*

O que mais chama a atenção no trabalho de Eduardo Cesar Maia é o esforço de recolocar em circulação um pensamento crítico que tem muito a ensinar à crítica literária em geral — e principalmente à acadêmica. Mais uma vez: é sintomático que os trabalhos de resgate de Álvaro Lins partam justamente da própria academia, num momento propício a repensar o papel social da literatura e da própria crítica no contexto do mundo contemporâneo.

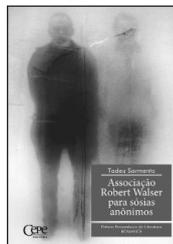
As duas coletâneas são o prelúdio de um trabalho de caráter mais analítico e interpretativo, que o próprio autor anuncia ao fim da apresentação desse segundo volume. Trabalho que tenta contextualizar a crítica de Álvaro Lins numa tradição que mesmo sendo rechaçada pelo pensamento universitário, está legitimamente representada pelo pensamento e pela obra de alguns dos mais importantes pensadores da literatura no século 20. Daí sua importância e valor.

# Síndrome de Bartleby

Criar uma identidade num mundo de máscaras

**Associação Robert Walser para sócias anônimos**

Tadeu Sarmiento  
Cepe Editora, 226 págs.  
R\$ 25,00



POR DIOGO GUEDES

No romance *Bartleby e companhia*, o escritor catalão Enrique Vila-Matas investiga, por meio de uma ficção, uma síndrome literária. Inspirado no personagem de Herman Melville (o escrivão cujo “prefiro não fazer” continua ecoando hoje nas artes, como uma pulsão atraente até demais), ele começa a reunir no livro os casos de autores que abandonaram de algum modo a escrita, que disseram “não” ao mundo sem motivo aparente. Mulheres e homens que preferiram sumir do campo artístico, simplesmente porque achavam essa uma postura mais coerente, mais digna ou até mais saudável.

“Alguém disse que (Robert) Walser era como um corredor de longa distância que, prestes a ultrapassar a linha de chegada, se detinha surpreendido, olhava para mestres e discípulos e abandonava a corrida”, afirma Vila-Matas no romance. O escritor suíço é o primeiro caso citado no livro da síndrome de Bartleby, talvez por ser uma das figuras que melhor a encarna — chegou a ser, como o personagem, um copista. O seu desfecho é trágico: tentou se matar diversas vezes e terminou internado em um hospício, negando-se a voltar a escrever. Dizia que queria se transformar simplesmente em um “zero à esquerda”.

Não é por acaso que o título do romance *Associação Robert Walser para sócias anônimos*, do escritor pernambucano Tadeu Sarmiento, faz referência ao escritor do autoapagamento por excelência. Logo nas primeiras

páginas do volume, um dos vencedores do Prêmio Pernambuco de Literatura de 2014, somos apresentados à associação do título, que reúne pessoas que abandonaram as próprias identidades para se tornarem outros — Woody Allen, Jesus, John Lennon e até Mark Chapman.

O ambiente surreal da obra começa aí, nesse lugar feito para ajudar as pessoas a se recuperarem dessa vontade de se apagar em favor de um modelo já pronto. Um sócia nada mais é do que uma conformação, alguém que se torna a sombra desconhecida de um grande monumento. É através dessa imagem que Tadeu constrói a tensão do seu romance, entre duas pulsões: a de ser si mesmo e a de fugir completamente de si.

“Isto porque nós, da Associação Robert Walser para Sócias Anônimos, estamos aqui para reaprender a ser nós mesmos, isto é: ninguém”, declara o narrador. É a partir da premissa de que “a paixão de querer ser outra pessoa é sempre menor que a de esquecer quem você é” que o grupo funciona, liderado por um sócia estranho de um só braço, chamado Hussein. A obra ainda anota: “Mark diz que querer ser outra pessoa é sentir raiva de você mesmo, mas sem entusiasmo”.

No fim, trata-se do apagamento de Walser, só que como um sintoma coletivo. Nesse primeiro momento, *Associação Robert Walser para sócias anônimos* é um livro hilário, que desnuda a surrealidade que ele mesmo cria — inventa um rei só para dar a ele uma ridícula roupa invisível. A paisagem preferida de Mark, por exemplo, é a da janela da instituição, que dá de frente para outra parede cinza, agradável porque não permite dúvidas nem certezas consoladoras.

Em dado momento, o livro parece que vai ficar nessa sucessão de frases de efeito — algumas fantásticas (“ele é pontual como um relógio com dentes dentro”),

outras cansativas (como “O escritor é só um mímico que gagueja em outra língua” ou “Quem fracassa com fragor conta com a simpatia idealizada que se tributa a quem foi esmagado pela vida”) — e personagens caminhando a esmo, tentando se encontrar e se afastar de uma só vez. Poderia ser o fracasso de uma boa ideia, uma metáfora envolvente esticada até o seu limite. No entanto, para além da imagem do sócia em uma época em que todos somos alguns avatares em redes sociais, Tadeu vai tecendo uma trama de espionagem absurda, entre o nazismo, Kant, o Paraguai e, claro, imitadores.

Em paralelo à associação, o romance nos leva à cidade de Nueva Konisgberg, que seria fictícia se não já tivesse sido inventada pelo escritor francês Frederic Pagès e seus amigos. Ali, estamos acompanhando um vilarejo ocupado por exilados alemães em meio à Segunda Guerra. Nada de muito diferente: a singularidade é que o local é uma recriação detalhada do lar europeu do filósofo Immanuel Kant. E pior: em uma versão em que todos os habitantes imitam o modelo de vida regrado e até as pequenas excêntricas do autor de *Crítica da razão pura*. Como as biografias de Kant dizem que ele nunca suava, nem nas suas caminhadas, a vila tem como lema: “Sejamos isotérmicos”.

Pagès enganou muita gente quando o seu livro, *A vida sexual de Immanuel Kant*, foi lançado — do *Le Monde Diplomatique* à revista *Veja*. A obra se vendia como o trabalho de um filósofo francês obscuro, Jean-Baptiste Botul, que teria proferido suas conferências na cidade paraguaia. Pagès, Botul e a cidade viram personagens de Tadeu, conectados de forma simbólica (e talvez até tátil) aos sócias da outra narrativa.

Dentro do livro, então, só há simulacro. A farsa faz referência a outra farsa, como num jogo de xadrez entre Borges e Escher. De novo, Tadeu parece correr o risco de fazer uma narrativa que seja puro artifício, uma simples elaboração sem finalidade que não a de exibir a própria destreza da ideia. Até por isso, o livro opta por demorar bastante na

preparação da trama antes de dispará-la.

*Associação Robert Walser para sócias anônimos*, no entanto, parece ter conseguido evitar o perigo de ser uma narrativa para amantes de livros, obra em que é preciso exibir um crachá de literato para adentrar. Claro, conhecer a obra de Walser e ir atrás da história de Pagès acrescenta saborosas doses de ironia a tudo que está escrito, mas de jeito nenhum é indispensável.

O narrador do romance, por exemplo, revela que se tornou sócia para agradar uma mulher que viu em um sebo. Vê o interesse dela por um autor e passa, aos poucos, a imitá-lo em gestos, aparência e até na forma de falar. A farsa, nesse caso, é um risco tão humano quanto literário: fingir ser outro para agradar alguém é um modelo demasiadamente humano e até eficiente, mas que costuma terminar em frustração. Nós sabemos bem: afinal, não estamos hoje em meio a um tiroteio de possíveis subjetividades, que forjamos com citações no Facebook, matérias compartilhadas no Twitter, fotos no Instagram ou até escrevendo livros?

### ROMANCE MADURO

O mais extenso dos livros do Prêmio Pernambuco de Literatura, *Associação Robert Walser para sócias anônimos* talvez seja também o mais maduro dessa segunda edição. Todos os demais autores estão nos seus primeiros volumes, com poéticas e narrativas fortes, mas com arestas para aparar ainda. Tadeu, com seus dois livros publicados e outros dez inéditos, disponibilizados na internet, já testou vários formatos na prosa e na poesia e sabe manter o seu romance em pé.

Os capítulos são curtos, fechados e mantêm a história viva. Mesmo que a narrativa seja absurda, ela não cai no erro de ser explicada demais. É bem elaborada e conectada, cheia de brincadeiras e autoironias — o autor consegue ir elaborando as várias facetas de sócias e falseamentos sem fazer delas um ensaio propriamente dito, sem precisar parar o livro repentinamente para criar um momento de reflexão. Falar de imitadores de Woody Allen ou



O escritor Tadeu Sarmiento

Kant, por exemplo, não leva a parágrafos que interpretam as suas obras.

Além disso, sua forma de contar a história passa por uma verborragia singular, em que um tom titubeante sempre se faz presente. Esse, aliás, é dos poucos problemas do livro: o excesso de estruturas repetidas que expressam a dúvida ou imprecisão do que é mostrado (“Ninguém estava entendendo nada, ou entendendo bem pouco”; “Quem usa uma Luger está dizendo que não deixará testemunhas. Ou que não pode deixá-las, o que dá no mesmo”; e “Nós não nos depreciamos. O que não significa dizer que nos apreciamos”, por exemplo). Tantos casos poderiam ser perdoados como a voz de um dos personagens, mas eles aparecem em diálogos e relatos distintos, soando como uma mera fórmula que o leitor logo descobre.

Com falsas pistas, sintomas da crise de identidade contemporânea e ironias, *Associação Robert Walser para sócias anônimos* é um romance que se conecta com uma ficção não realista, inventiva porque o absurdo parece uma forma mais sincera de falar da atualidade. Como parte desses outros autores, Tadeu vai falar do vazio e da melancolia, mas sem transformar o livro em uma obra tediosa. Na verdade, ela nos provoca: em diferentes medidas, somos todos uns impostores conscientes. Cabe a cada um achar sua própria Associação Robert Walser, para resgatar ou criar uma personalidade em um mundo feito de máscaras.

# Espaços, gestos e expressões

Débora Ferraz molda texto através de imagens

BRUNO VINELLI/DIVULGAÇÃO

*Enquanto Deus não está olhando*

Débora Ferraz  
Editora Record, 368  
págs. R\$ 55,00



POR THIAGO CORRÊA

Embora o tempo sempre flua no mesmo compasso ritmado do ponteiro dos segundos, alguns fatos atingem a vida com tanto impacto que o tempo se engasga, como que para marcar os momentos de mudança da nossa trajetória. No caso de *Enquanto deus não está olhando*, que deu a pernambucana Débora Ferraz o Prêmio Sesc de Literatura 2014 na categoria romance, o trauma catalisador dessa ruptura é o desaparecimento do pai de Érica. É pela narração dela que o enredo se desenrola, o que nos faz ter acesso a seus sentimentos, medos, pesadelos e pensamentos. O que não é necessariamente o que de fato ocorre, mas o ponto de vista de uma jovem abalada com o desaparecimento do pai.

Assim, vamos desvendando junto com a personagem o mistério que envolve o sumiço de Aluízio, numa investigação que recorre a trechos de diário, lembranças e conversas com parentes. Aqui descobrimos o problema dele com a bebida, a relação conflituosa de Érica com o pai e a desaprovação dele em relação ao trabalho da filha como pintora. Embora não apareça em nenhum momento — somente nas lembranças da personagem —, Aluízio é presença constante no livro, criando um clima semelhante ao que se vê no filme *Rebecca* de Hitchcock, onde a personagem do título só aparece enquanto quadro e parâmetro de comparação à nova esposa do viúvo Maxim.

Ao mesmo tempo em que Érica mergulha em ruminções, ela precisa se adaptar à nova realidade, tendo que



lidar com questões práticas como a conta de água, o trabalho numa agência de publicidade, o choro da mãe e outras responsabilidades que até então eram assumidas pelo pai. Nesse processo de adaptação, ela conta com a ajuda de Vinícius, amigo de infância que reaparece na vida de Érica após o sumiço de Aluízio e que assume um papel importante na recuperação da personagem (e, por consequência, na história).

O interessante é que Débora Ferraz consegue traduzir na forma estética o drama de Érica. O romance é construído através de fragmentos, que se alternam

na busca por respostas, na revolta, incompreensão e preocupação da personagem em esquecer o pai. É como se a incapacidade de Érica em aceitar e entender o destino do pai a fizesse mergulhar em ruminções e ficasse girando sempre em torno do mesmo eixo. No entanto, esse método de Érica não se revela tão eficiente, deixando lacunas abertas que se evidencia entre a primeira e a segunda parte do livro, a partir da consulta da personagem à psicóloga, quando a busca pelo pai muda de rumo. Algo que Débora Ferraz sabe explorar bem, fazendo com o que o mistério se

prolongue e com que o leitor também faça suas próprias suposições.

Essa tendência de retorno ao passado, ao que descobrimos na página 177, não é algo momentâneo na vida de Érica, mas reflete a sua própria personalidade: “– Comecei a desenhar para poder lembrar como eram as coisas e as pessoas – digo a ela. Era um exercício assim: eu ia pra aula pela manhã, e pela tarde desenhava o tempo inteiro como tinha sido essa manhã de aula. Naquele tempo eu achava que havia um mistério se escondendo nas horas, mas que não tínhamos tempo suficiente para olhar e descobrir que mistério era esse”.

Além das sucessivas repetições e da alternância temporal, Débora Ferraz aproveita essa característica da personagem de outra maneira na linguagem. A autora explora o forte vínculo de Érica com as imagens para moldar o texto, seja pela absorção do vocabulário próprio para compor o universo da personagem (em especial nas cenas de pintura); pela visão metafórica dela que é ressaltada na convivência com Vinícius e sua visão pragmática de economista; ou por meio de descrições meticulosas de cores, disposição de espaços, gestos e expressões.

É graças a esse olhar privilegiado de Érica aos detalhes que Débora Ferraz consegue construir belas imagens poéticas, proporcionando ao leitor um novo filtro sobre pequenos detalhes do mundo. Como exemplo, a percepção de diferentes velocidades através das janelas do ônibus ou as rachaduras da casa, que, para Érica, acabam servindo como uma metáfora da sua família, abrindo-se, revelando-se em segredos a partir da ausência do pai. Passagens assim, que praticamente exigem uma pausa na leitura para sublinhá-las, fazem de *Enquanto deus não está olhando* um livro maduro, que dosa seus méritos aos poucos, no desenvolvimento do enredo, no processo de montagem, no trabalho de linguagem, na construção de ideias e nos personagens bem definidos, dotados de personalidades próprias.



## Sobre uma santa suicida

### Um narrador em busca de alguma história

#### *Nossa Teresa*

Micheliny Verunschck  
Editora Patuá, 192  
págs. R\$ 30,00



POR EDUARDO CESAR MAIA

Não foi sem expectativas que iniciei a leitura da nova obra da pernambucana Micheliny Verunschck, que desta vez arrisca-se na prosa com *Nossa Teresa – vida e morte de uma santa suicida*, que saiu pela Patuá Editora. Usei o termo “arrisca-se” porque os seus livros anteriores — merecidamente consagrados pela crítica — pertencem ao campo da poesia. A leitura de duas entre suas obras, *O observador e o nada* (2003), publicada em Recife pelas edições Bagaço, e *Geografia Íntima do Deserto* (2003), pela Editora Landy, que lhe rendeu a indicação como finalista do Prêmio Portugal Telecom, causaram-me, à época, uma excelente impressão: tratava-se de alguém que

havia encontrado cedo uma forma poética adequada àquilo que buscava expressar e que havia constituído, de fato, uma voz própria, rigorosa, ainda que os rastros da influência de poetas como João Cabral e Drummond fossem evidentes (o que não é nenhum defeito, nem muito menos pecado). Enfim, li *Nossa Teresa* com a esperança de me deparar, agora na prosa, com a mesma qualidade literária e rigor que havia encontrado em seus poemas dos primeiros livros.

Neste romance de estreia, Micheliny Verunschck explora, entre vários outros, dois grandes temas: o suicídio e a santidade. O relato inusitado da trajetória de uma santa suicida e de um padre que se torna Papa é, na verdade, o pano de fundo para uma série de outros relatos e, sobretudo, para muitas divagações por parte do narrador, um velho meio ranzinza que adora provocar o leitor e que faz questão de ser digressivo e elíptico ao discorrer sobre Teresa e sobre sua

forma de ver o mundo. Esse caráter fragmentário da obra — expediente tão comum na prosa contemporânea — é resultado justamente das idiossincrasias e da “personalidade” do enigmático narrador. Há, é verdade, unidade temática na obra, mas a fragmentação da narrativa se dá em capítulos que funcionam como painéis nos quais vamos acompanhando, através do relato um tanto confuso do velho narrador, histórias quase independentes, unidas não por algum fio narrativo, mas pela relação, direta ou indireta, com os temas centrais do livro.

Não farei aqui propriamente uma resenha detalhada da obra, nem fornecerei aos possíveis futuros leitores uma sinopse. Em *Nossa Teresa*, o desenvolvimento do relato central e dos personagens, mesmo os mais importantes (Teresa, seus pais, o padre, entre outros) não parece ser o objetivo maior da autora. Darei exemplos em defesa do que afirmo. Em primeiro lugar, a protagonista é quase sempre apresentada à distância, e nunca chegamos a conhecer as motivações íntimas de Teresa — o que é, no mínimo, curioso, em se tratando de uma personagem suicida. Ficamos com o sentimento de que a ideia de uma santa que deu cabo da própria vida, por si só, é tão forte que o desenvolvimento da personagem, com seu cotidiano, seus pensamentos, seus dramas internos, parece ter ficado em segundo plano. Nem mesmo o processo de canonização de Teresa é explicado de forma convincente: como uma suicida se tornou santa? De que maneira e com que argumentos os membros da Igreja conseguiram abrir tamanho precedente, passando por cima de um dogma sagrado? Para a autora, não pareceu importante explicar... É claro que a ficção permite tudo isso, mas ficamos os leitores com a impressão de que não importava tanto explorar as possibilidades dramáticas do relato em si, mas somente penetrar no inusitado e espantoso da ideia central — uma santa

suicida — para tecer comentários e realizar reflexões sobre o mundo.

Trata-se, portanto, de um romance, ou mais bem uma novela, de ideias — ou melhor, de divagações —, porém, suspeito, a autora não logrou a forma *literariamente* ideal para tanto. Não que isso desmereça a obra como um todo. Micheline Verunschik guarda, de sua veia poética, a capacidade de construir imagens fortes: “Só mesmo um Deus de invenção para não tremer e morrer sem estar morto perante a triste figura de sua criança despedaçada” (p.14); elabora metáforas que nos fazem repensar nossa forma convencional de olhar o mundo, alertando nossos sentidos para outras perspectivas, como na passagem do hipogrifo (uma espécie de máquina do tempo, como o hipopótamo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*), em que somos levados a refletir sobre os sentidos que damos ao passado, histórico e pessoal, através da mistura nem sempre discernível entre memória e invenção: “A vida passa e as histórias se transformam, embora nunca se possa saber exatamente qual é a verdade” (p.26). *Nossa Teresa* nos mostra que os ficcionistas, assim como os antropólogos, arqueólogos e historiadores, possuem a ânsia comum de desvendar o sentido do passado, cada um com seu instrumento, ferramentas de “desocultação do passado”. A história seria uma espécie de “quebra-cabeça” e a metáfora da “nuvem” (p.28), muito feliz por sinal, refere-se a seu movimento contínuo.

Não obstante tudo isso — todas as qualidades que possamos enumerar na obra —, minha crítica fundamental ao romance se fundamenta na clara percepção de que a escritora não logrou um resultado convincente do ponto de vista *literário*. Explico-me: a literatura pode ser sim, um veículo de ideias, mas desde que essas ideias estejam plasmadas de forma persuasiva no contexto literário. André Maurois usa a expressão “ideias encarnadas”, ao se referir à carga filosófica da

literatura de Albert Camus. Maurois queria dizer simplesmente que o autor de *O estrangeiro* lograva transmitir pensamentos, conceitos e reflexões *através* de sua prosa, do drama retratado e da caracterização dos personagens e de suas vidas interiores. Um outro exemplo, bastante claro, do que exponho é o do narrador-personagem Riobaldo, em *Grande Sertão: veredas*. Em seu longo monólogo, o ex-jagunço transmite uma série de ideias, de natureza filosófica, religiosa ou política, mas nenhuma delas nos é apresentada como um discurso, como proselitismo ou como divulgação de uma teoria ou uma ideologia. As ideias estão configuradas *literariamente*, encarnadas nos personagens e em suas ações, não como parte de uma abstração teórica.

Infelizmente, em *Nossa Teresa*, ainda quando ideias interessantes estão sendo levantadas, não há esse elemento essencial à ficção que é nos fazer crer em *sua* verdade. Por que não escrever um livro de ensaios, um tratado, uma tese? Não é questão de discutir limites ou regras do gênero, mas de atestar que a narrativa não funciona bem nem mesmo em seus próprios termos.

Em *Nossa Teresa*, tais discursos são constantes: a estrutura fragmentada da narrativa, mencionada anteriormente, confere liberdade às divagações e digressões do narrador, e isso nem sempre funciona bem. Tais reflexões, na maior parte das vezes, soam professorais, acadêmicas, abstratas... E isso deixa o livro carregado de uma artificialidade que prejudica sua fluência como obra ficcional. Parece-me desnecessária essa ânsia de conduzir o leitor para sua visão de mundo “crítica”. Encontramos pensamentos esparsos sobre a memória, o sentido da história, as injustiças do passado, o lugar da mulher, a religião, sobre a morbidez da curiosidade humana, sobre o excesso de informação, o controle da mídia sobre o imaginário etc. Um festival de ideias soltas, ainda que algumas sejam

pertinentes. Alguns exemplos (entre muitos possíveis):

- Na página 87, lemos, a propósito da influência negativa da mídia: “A resposta vem quase sempre editada, retocada, conformada a padrões estéticos, políticos, ideológicos. Vemos o que precisamos ver. Imaginamos o que mastigam para nós”. O curioso dessa passagem, que em si é a repetição de um lugar comum da Teoria da Comunicação, é que antes o mesmo narrador, em outro contexto, tinha deixado claro que era à nossa imaginação que cabia completar a construção e a inteligibilidade do mundo. O determinismo da frase acima não deixaria espaço algum para essa liberdade da fantasia.

- Um pouco mais adiante (p. 88), vemos um exemplo claro no mesmo sentido: “Embora a imaginação coletiva não venha tendo muito trabalho a fazer numa época saturada de imagens e informação, a curiosidade humana não cessa, mesmo que a mim pareça um acúmulo de inutilidades os motes sobre os quais versam os questionamentos da maioria. Ficar mais de cem horas em frente de uma TV acompanhando o sequestro de uma adolescente por um homem perigosamente armado e ensandecido é um exemplo”. O leitor se sente, nesses momentos, um calouro no curso de comunicação social, recebendo lições sobre a maligna *indústria da informação*.

- As críticas às novas mídias, claro, não podiam deixar de aparecer: “As redes sociais pipocando previsões, piadas, toda sorte de juízos” (p.88).

- Esta outra passagem poderia ter sido tirada de uma aula sobre o pensamento de Adorno e a (velhíssima) Escola de Frankfurt: “O que quer que seja que possa se transformar em imagem, notícia e, conseqüentemente, em mercadoria, atíça o olhar curioso, vulnerável, voraz e tediosamente superficial dos homens e mulheres de nosso tempo” (p.89).

- Em outros momentos, temos a impressão de estarmos numa aula de teoria literária, ou de comunicação,

como neste caso: “Tudo nesse mundo é oscilação e instabilidade. Tudo que depende da linguagem se move sem que se possa determinar fielmente seu roteiro” (p.26). Um dos papas da linguística e da teoria literária, Jakobson, chega a ser mencionado: “E Jakobson, por acaso leu algum poema de íntimo suicida?” (p.68).

- O tom panfletário também aparece em algumas ocasiões. Ficamos sabendo, por exemplo, que a subversão é um atributo eminentemente feminino (p.11), e os exemplos míticos de Eva e Pandora seriam a “prova” disso. Além da generalização imprópria (mulheres não são mais ou menos subversivas que os homens, os indivíduos é que podem ser comparados concretamente), essa pequena passagem atesta a fragilidade da construção do narrador: por que um velho ranzinza faria proselitismo feminista em meio à narração? Fica a impressão de que a escritora não criou um narrador-personagem, mas somente um fantoche para, por vezes, externar seus pontos de vista.

Essas constantes digressões do narrador-divagador prejudicam muito a relação que o leitor poderia criar com a história e com seus personagens, mas desconfio que esse possa ser, na verdade, o propósito da autora. Micheline Verunschik não se propôs, em *Nossa Teresa*, a nos contar uma história: ela se preparou para dar uma aula. A escritora não logrou dotar seu livro e seus personagens de *vida própria*, daquilo que garante o sucesso da ficção: persuadir que aqueles seres e situações existem ou poderiam existir – bloquear, por pelo menos alguns instantes, nossa descrença. Em *Nossa Teresa*, isso nunca acontece. O narrador é a autora disfarçada, dando aulas sobre temas do seu interesse. O livro não pulsa e, apesar de tratar de tema tão impactante, não tem carne nem sangue, não tem vida... E, portanto, falha como literatura.

Por fim, sou abrigado a concordar com o próprio narrador: “o leitor deve achar cansativo esse labirinto de Creta” (p.31). De fato.





# Janelas sobre o mar

## Lourival Holanda

O casarão a leste, Olinda ali, ao pé do mar, e os janelões abertos; difícil era achar, com os chinelos, alguma coragem pra levantar. Já dois dias depois do carnaval, e ainda havia muita coisa a organizar na casa; a bagunça tinha sido considerável, tudo num tropel de lembranças que atordoava ainda; mas, nem pensar mais; a chegada da mãe, dentro de três dias, acompanhada da família do ex-marido; era preciso, urgente até, ser arrastada para futuro imediato, professora, o futuro imediato.

Estar ali sozinha, e durante aqueles dez dias idílicos, tinha feito bem; ou mal: a realidade agora a fazia dar adeus à desmedida daqueles dias; voltava o imperativo da medida. Ficar só, uns dias assim, vendo os filmes prediletos, a comédia boba que, parece, ninguém partilha com a gente do mesmo modo; rever *A casa do lago*, sem precisar prestar contas de dizer onde e por que vê ali algum encanto. E as músicas antigas — que alguém só consegue ouvir com você, rindo; ninguém percebe fácil o quanto uma ironia pode ter de pungente; mais fácil rir, do que um dia doer; um dia, em circunstâncias muito malucas, era aquela a música que no calor do carro marcou, digamos, mais que a memória. Estar sozinha tinha sido uma satisfação que, porque rara, ficava ali beirando o prazer do proibido.

Sim, mas agora era chamar o pintor para tirar das paredes do quarto os entusiasmos que o pessoal grafitou ali; era a ida ao supermercado, comprar coisas mais normais, segundo a mãe; lembrava que a avó Tita dizia: coisa *que dê sustança*; iogurtes e cereais, isso não era comida, mas lanche; quando Lucca, o amigo, leitor de italiano, conversava com a avó Tita, descobria que quanto mais longe no tempo, mais próximo estavam as línguas; talvez, naquele momento a atenção às palavras permitia uma permuta maior, entre as pessoas; enfim, os tempos atravessavam em tantas direções, e era preciso, mais uma vez, chamar o pintor; e isso, por um celular quase impossível.

E lá estava ela: na janela; era como um fascínio; o café da manhã, todos os dias, findava na janela; o cafezinho da tarde, na janela; pudera: a luz matizada preparando o azul raro noturno que logo entregava à noite. Ah, sim, foram dias tranquilos, aque-

DAANIEL ARAÚJO



les; melhores que as noites, tensas, na cama enorme povoada com a obsessão de seus fantasmas. Não gostava da noite; nem da estreiteza dos becos, dos túneis. Tudo travessias difíceis. E, parece que todas as carências marcam encontro na noite de um incauto desprotegido numa cama costumeira, sozinho. A realidade de qualquer corpo próximo defende ainda; mas, as noites de Olinda em carência e solidão, isso não, é material explosivo pra um imaginário como o seu.

Afinal, o pintor nem vai ter tanto trabalho; forçaram um pouco o portão, lá fora; coisa de multidão mesmo, nada grave; o coqueiro que um desenhista frustrado deixou na parede do quarto, dá pena: ali esteve, inda que em potencial, um artista; os traços são seguros e leves; os pincéis estavam ali, à altura da mão, professora, você queria o quê? A imagem das duas figuras fundidas, nuas, nada tem de obsceno. Depois alguém reforçou detalhes; besteiras. Mas vai ser preciso dar uma boa mão de tinta.

No aeroporto a mãe ocupada com as bagagens; Clotilde curiosando as pessoas, parecia mais alheada. Tinha uma secreta afinidade com essa ex-sogra; tanto que, ido o marido, ficara a amizade, a cumplicidade. Viajaram juntos, com Marcelo ainda; e depois da separação surpreenderam todo mundo na véspera, e foram juntas à ilha Margarita, na Venezuela. No princípio Marcelo se incomodou; depois, racionalizou a seu favor: uma nunca teria tanto veneno que a outra não reconsiderasse; tinha tido, de ambas, provas de amor, amor mesmo. O orgulho de macho o enceguecia: a maior parte do tempo elas falavam de outras coisas, bem outras coisas.

A surpresa foi Ana, a sobrinha de Cló, que vinha conhecer Olinda. 23 anos, vesperando a formatura em Design. Seu interesse pela arte de rua, pelos *graffiti*, fazia parecer que Ana respondia à estética e ao gosto de sua idade. Mas, sabe-se lá por que alquimia, ela juntava à perspicácia na percepção do contemporâneo — bloqueira desde cedo — o gosto pela circunspeção; era reservada; isso despertava em quem a via uma atenção diferenciada.

Depois, o almoço; o almoço alongado pelos licores *de entrada*, como dizia Rúbia, para aclimatar o paladar, já antes da salada leve, carregada de cores que a gamela de madeira realçava; madeira de Maranhão, pretextando perigo às lembranças: *Naquela viagem estava todo mundo ainda feliz*; depois da carne de sol desfiada na-

quele purê de macaxeira, o arroz com páprica, o sabor bom dos pimentões maduros e secos; difícil pedir à mãe para suspender o passado para apreender essa breve brisa de felicidade, difícil; no cafezinho final, estavam as duas, Clô e Rúbia, numa das janelas, caladas, o mar ao longe. De repente a mãe ataca, com uma dessas maldades tão inconscientes que findam parecendo inocentes: *Rubinha, esse computador, foi o que o Marcelo deixou, foi?* Nenhuma resposta durante um bom minuto. Ana vem observar a máquina, a *webcam*, o som: *Pelo visto, estamos bem servidas.* Clô intui o rumo que a conversa pode ter, a deriva desastrosa de misturar tempos e acode: *Quando se está sozinha, com mais razão, a máquina é uma janela pro mundo, minha filha; tem que ser.* Ana: *Windows, é isso aí!* Mas já a mãe se retirara da trincheira das cobranças.

Falando em janelas, essas precisam de uma pintura, Rúbia pensava; pensava sem se dar conta de que queria mudança, ainda que o cenário fosse o mesmo. Ali, na noite da segunda-feira, já bem alta noite, foi ali que ela viu um negro sentado sobre um canto do muro, o queixo apoiado no joelho, parado, enquanto a multidão subia e descia. O primeiro movimento foi de espanto, depois de medo; mas havia ainda umas três pessoas em casa, inclusive os dois mineiros, amigos e convidados de Lara. Amaral, mais próximo da casa, tinha descido com as irmãs. Juntou um pouco de coragem e ficou fitando o negro. Fitava-o como quem interpela; ele, absorto, nem se dava conta; ela foi acumulando, adensando energia, quase raiva; e o outro, alheio, seguia o barulho, o bloco maluco, um riso no canto dos lábios. Quando a percebeu, parou de repente o leve batuque na coxa, e sustentou o olhar: *Desculpe se estou a incomodar.* E foi descendo do muro. Dizia num modo muito tranquilo que se perdera de uns amigos quando desacelerou o passo e foi comprar água. Talvez o sotaque, talvez a correção do português castiço quase em desuso entre nós, num momento tão trivial, o certo é que Rúbia, de longe ainda, com um gesto de mão o reteve. Foi até o portão; e ainda trazia o copo com uma *caipiroska* forte apenas começada. Nem foi o sorriso de N'dafá o que a desarmara, foi o olhar. Luminoso. Ele olhava direto, mas como se pousasse, manso, a mão leve sobre as pessoas, as coisas. Ela que detestava a insistência de certos olhares de machos em mesa de bar, mascarando mal o foco no decote ou na bunda, ela não sentia qualquer agressão naqueles olhos grandes que um meio-sorriso acompanhava sempre.

A conversa veio natural. Ele era de Cabo Verde, estava como bolsista, estudava literatura brasileira, ali na Universidade Federal. Era professor em sua terra. Rúbia ria enquanto escutava; riso nervoso, de quem fica meio interdito pela circunstância. Sendo do Departamento de Letras, isso complicava um pouco as coisas. Mas a vida tem outra ordem. Ele pediu água, ela o fez entrar. A *caipiroska* ainda estava no lugar, quase intocada. Depois da água, ela oferece; N'dafá, surpreso, aceita. E mais conversa; e sobem depois; uma rua e a Ladeira da Misericórdia. Não vão muito longe: o Alto da Sé é um oásis de tranquilidade. E de mais bebida. Agora, as

*Quando veio meando abril, ela estava na janela, esperando uma hora que, dizia ser sua: a hora do azul noturno, azul carinho*

mais locais, as exóticas. As de fazer rir. N'dafá é mais jovem e traz em si a impregnação do ar respeitoso de sua cultura. Ela o impede de dizer *professora*. O mais, faz a *caipiroska*, que tudo democratiza. Ela, encantada com o macho manso, sem nenhum alarde — já chegam em casa e ele pede pra lavar o rosto, porque mais tarde tem que descer e esperar os outros na entrada do Varadouro. Ela estende a toalha e diz que ele pode tirar a camisa, se achar mais cômodo, e se lavar melhor. Ele faz. No torso negro nu reluz a boa proporção dos músculos. Rúbia tem a imprudência de guardar o

olhar parado sobre o corpo negro. A *caipiroska* serve seu desejo, ela enfim cede e passa, lento, a ponta dos dedos sobre o corpo negro daquele menino grande. Ele tem a sabedoria de não fazer nenhum gesto, exceto passar a mão pelo cabelo dela. Mas o corpo guarda recantos que estremecem a um toque inesperado; sabe-se lá que memórias dormem ali. N'dafá estava perdido, não entendia se os olhos fechados diziam alheamento, recusa ou concentração. O resto é combustão lenta de coisas que não se descrevem porque só a pele entende.

É disso que ela está falando quando diz a Clô da solidão da cama grande nas noites longas. Que a cama é um navio que navega vertigem. Ela sabe que se desconhecia; que agora sabe um pouco mais de si; e que esse saber dói como quem rasga a vida pra dar lugar a mais vida agora. A mãe pergunta como vai o Departamento, de que ela se queixa tanto. Ela diz, com animação na voz, que tudo vai bem, bem melhor. A mãe faz um muxoxo; nem adianta perguntar mais, ela tem sempre evasivas. Mesmo assim, e por hábito, pergunta: *Por quê?* As coisas vão se arranjando, diz, como se num revés de mão afastasse o mal de um mistério. A rotina beira o tédio; até que um dia, um dia imprevisto, um corpo acorda em nós o mundo. Clotilde, confidente e comparsa, passou pra ela, na semana seguinte, *O amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence, numa versão antiga, carregando poeira já, e depois, sinais evidentes do muito manuseio. A amizade entre elas trazia o selo do respeito pela diferença das vivências e aquela afinidade fina que fazia com que se aceitassem, longe da curiosidade malsã; nunca soube, direto, o que Clotilde havia vivido, antes do casamento que a amansara, como dizia; mas nunca nada fez de Clô uma mulher convencional. Mesmo ao filho, causava certo incômodo, por parecer moderna demais. Marcelo fez da ordem seu modo de render homenagem ao pai; depois de um curso universitário regular, foi ser administrador de empresas. As duas mulheres o amavam; sabiam seu irresistível charme de *bon vivant* — e riam de sua incapacidade de ver, sem dormir, um filme de Bergman; as confidências, ô milagre, sabiam parar antes de qualquer constrangimento. Fazia parte do jogo imaginar o que cada qual resguardava. As pessoas rasas esgotam cedo. Ana via intrigada aquela parceria de poucas palavras, de pessoas que intuía; elas sim, pareciam mãe e filha; e, de certa forma, eram.

Quando foram ao Convento de São Francisco — afinal Ana tinha interesse em ver a arquitetura do claustro, e só com Frei Aniceto era possível — a conversa versou sobre a família; o frade conhecia todo mundo desde a pia. Foi aí que falaram da Universidade, do velho bibliotecário, o professor Alcides. A mãe desconversou, rápido mudou de aspecto e foi levando Ana a ver coisa mais interessante que escutar um frei conversador demais. Estava tensa, como alguém surpreendido por um contratempo.

Frei Aniceto salvara-se da sisudez, quase comum aos frades velhos: era de um raro bom humor; acreditava que leveza e graça vinham de uma mesma fonte. Rúbia repetiu baixinho: Alcides, já está aposentado há um bom tempo, não? Sim, diz o frade. A história dele está ligada, ainda que por um viés oblíquo, especial, a vocês. Foi apaixonado por sua mãe, quando jovens os dois; ela ficava nos janelões, ele passava à noite, noite alta, com um bando de seresteiros. Os frades não gostavam, a maior parte do grupo fazia parte dos anticlericais da Escola de Direito. Frade moço, recém-chegado de Florianópolis, eu imaginava que ia acabar casando os dois. Mas veio seu pai, era promotor, prometeu mais, levou a quase noiva, porque os pais dela também apostaram nisso. Naquele momento, era mais fácil contrariar a si, ao coração, do que aos pais. Alcides nunca se refez. Votou a vida à biblioteconomia; fez um trabalho considerável na biblioteca daqui, na do São Bento. Quando aposentou, veio morar em Olinda e passa os dias reproduzindo janelas enquadradas de coqueirais e luz. Tem um talento inegável. Ou amestrou a mão na administração de seus fantasmas.

As duas iam chegando do claustro, o frade guardava um enterriso que era sua marca; a mãe falava com ele com um ricto amargo de uma cortesia que obriga a não poder ser indiferente. Foram embora; a tapioca na Sé é obrigatória — e gostosa mesmo. Já mais de três depois do carnaval, e Rúbia estava à janela, acompanhando o café que precede o cigarro de Clô. Quase 9:15. O celular aponta mensagem. Era N'dafá. Ligou, então. Ele esperava isso. E conta, todo satisfeito, que foi chamado pra assumir uma escola, não na sua ex-escola, em Mindelo, mas, na Praia. Ela demora pra expressar, nem sabe o quê: alegria, por ele; despeito de quem tem próximo e perde o que sequer ousou sonhar. Tampouco ele transborda — sua alegria traz uma contensão que só ele entende. Ela está tão mergulhada em si, que sequer intui o que o tremor da voz traduz. Difícil dizer.

Por brincadeira, Ana, depois de tanto ouvir falar da saga de Alcides, pegou na internet uma reprodução dos quadros e colocou como protetor de tela; era ainda uma janela, bem enquadrada por um emoldurado de pedra, e o mar ao longe. Clotilde perguntava se janela, numa casa, é ainda um dentro ou já um fora?



A realidade é de pedra, mas permite sair, sonhar. *Tua mãe, Rú, ficou do lado de dentro, talvez por garantia.* Ana, frequentemente, vive mais do outro lado; essa geração pós-internet, ninguém segura. Foi depois que Clô entendeu a insistência de Ana em cantarolar: *é perigoso a gente ser feliz.* Ana, isso é de uma música, não é? É, Clô; Milton deve ter cantado isso diversas vezes nas noites de vocês. Clô calou, intrigada; e Ana seguia, como em seus pensamentos: *é perigoso mesmo a gente ser feliz; a gente já está acostumada, calejada, e aquietada com o sofrimentozinho de todo dia; por força de hábito,*

*sofre-se; é como a pele ao sol. Mas a felicidade é uma tensão, uma invasão; a gente não sabe o que fazer, quando surpresa e feliz.* Rúbia estava parada, ali num canto: *Ana, quantos cinquenta anos você tem, menina?* E riram, as três. As experiências internas também maduraram alguém; ninguém suspeita o quanto.

Ao longo daquele mês — um março duro — Rúbia dobrou o empenho no Departamento; grupos de estudo, palestras aqui e ali, bancas. A mãe perguntava, sábia em seu pressentir: *Esse que liga sempre, não é o negro que é aluno seu?* Clotilde, ainda na sala dizia: *nada, dona Dorinha, eles são colegas de magistério.* Dona Dorinha ainda ia ficar mais surpresa: foi quando Clô disse, com o ar mais inocente: *Agora, ocupada com esse menino, a relação dela com Marcelo muda; vai poder ser enfim mais amiga do meu filho, já sem esperança e sem culpa. Uma pessoa feliz engendra felicidade.* N'dafá deveria ir embora no final do mês; resolveu vê-lo menos; tampouco ele chamava. Quando veio meando abril, ela estava na janela, esperando uma hora que, dizia, ser só sua: a hora do azul noturno, azul carinho. Ainda havia luz e um certo silêncio. Lá embaixo, subindo devagar, uma silhueta entre os tantos que retornam a Olinda, vindo do trabalho em Recife. Mas, espere: era um negro-negro, diferente dos nossos, de longe reconhecível. Hesitou. Trazia o mesmo jeito de menino, o mesmo sorriso, a voz mansa. *N'dafá, você não viajou?* Ele ri: *Pelo jeito, não, pois que estou cá.*

Meia hora depois estavam na Sé. Não fora fácil: a irmã que ia casar, e ele, padrinho; a mãe que esperava ansiosa, como o pai que, orgulhoso, falava do filho voltando do Brasil. E ele carregando o peso de pedra de um homem — não tinha 26 anos quase completados? — com uma decisão; como alguém que atravessa agoniado um corredor e encontra uma janela. Estavam ali, meio mudos. Ignoravam quase tudo do que poderia vir. Mas estavam ali. Não iam perder-se. Ela tomou a mão dele: *Negro tem a palma da mão branca demais,* falou. E ele: *A cor onde cabem todos os possíveis.* O que vão fazer, como vão fazer? Por que caminham com uma expectativa sem garantias e, no entanto, com tanto ânimo? Lá embaixo, o mar, o mar, num recomeçar de abissal aposta cega. Aqui, todas as janelas dão notícias do mar.