



Fica comigo esta noite

# Caminhos e descaminhos da crítica psicanalítica

SERGIO PAULO ROUANET

Ocupante da  
Cadeira I3  
na Academia  
Brasileira de  
Letras.

Toda interpretação crítica de um texto literário parte, implícita ou explicitamente, de uma certa visão do mundo. É assim que os autores medievais liam Virgílio como se ele fosse um precursor do Cristianismo. Sainte-Beuve achava que a vida de um autor explicava sua obra, o que o levou a um biografismo implacável, para grande desprezo de Proust, que discordava tanto desse método que escreveu um livro chamado *Contre Sainte-Beuve*. Os marxistas liam Balzac, apesar de suas opiniões conservadoras, como se o *Pai Goriot* fosse uma antecipação do *Manifesto comunista*. Um crítico como Taine achava que a obra devia ser compreendida e avaliada em função de três elementos: a raça, o meio e o momento.

Diante dessa proliferação de grades extraliterárias de leitura, compreende-se que o chamado *new criticism* tenha exigido do intérprete uma exclusão metódica, em seu trabalho, de fatores

---

\* Conferência proferida na ABL, em 11 de março de 2014.

psicológicos e sociológicos, mas isso mesmo faz-nos suspeitar, subjacente aos preceitos dessa corrente, de uma ideologia latente, que poderíamos chamar purismo, ou ascetismo, do texto – não teria a nova crítica levado longe demais sua rejeição da Sociologia e da Psicologia?

Pretendo explorar aqui essa questão, concentrando-me numa das mais prestigiosas dessas grades de leitura: a Psicanálise.

Começarei com um rápido esboço da relação entre o Freudismo e a Literatura.

Numa das suas cartas a Martha Bernays, Freud confessou à noiva que tinha escrito um conto oriental. Não creio que o manuscrito apareça um dia num leilão de raridades bibliográficas, mas não precisamos dessa prova documental para afirmar que Freud sempre teve um especial interesse pela Literatura.

Essa relação excepcionalmente próxima entre o campo literário e o psicanalítico pode ser estudada sob três aspectos. São eles (1) a Literatura na Psicanálise, (2) a Psicanálise do autor e (3) a Psicanálise da obra.

Sob o primeiro aspecto, a Literatura aparece frequentemente na vida psíquica dos analisandos e do próprio analista. Os pacientes de Freud recorriam muitas vezes a obras literárias em seus processos associativos, e os usavam para construir seus sonhos, seus lapsos, seus chistes. Quase todos oriundos da *Bildungsbourgeoisie*, da burguesia culta de Viena, citavam constantemente os clássicos alemães. O próprio Freud era obcecado por Goethe. Publiquei há tempos uma análise minuciosa das várias aparições de Goethe na vida mental de Freud, principalmente em seus sonhos e atos falhos. Goethe e outros clássicos também aparecem com notável regularidade nos trabalhos escritos de Freud. É que existe uma livre circulação entre os processos psíquicos inconscientes e a Literatura. Para Freud, a Literatura e a Psicanálise lidam com os mesmos materiais, e chegam aos mesmos resultados, ainda que por outros caminhos. O analista observa processos psíquicos anormais nos outros, e o escritor dirige sua atenção para os fenômenos inconscientes em sua própria mente, e, em vez de reprimi-los pela censura, elabora-os esteticamente, criando uma obra de arte. Ele apreende, partindo de si mesmo, o que o analista apreende a partir do estudo do psiquismo alheio. Se os escritores exploram o mesmo terreno

que os psicanalistas, suas intuições podem coincidir com as observações da Psicanálise, e por isso muitas vezes Freud os vê como precursores, e mesmo aliados, *Bundesgenossen*, porque no que diz respeito à *Seelenkunst*, à ciência da alma, estão à frente do homem comum e mesmo da ciência oficial, que não reconhece a existência do inconsciente.

Sob o segundo aspecto, o escritor não é mais nem precursor nem aliado, e sim objeto de interpretação. Freud fala nos *erdichete Träume*, nos sonhos imaginados pelos escritores, nos quais, como quaisquer sonhos, funcionam os mecanismos do trabalho onírico, também têm que se compor com a censura, e a interpretação significa desfazer o trabalho da censura, decifrando o desejo inconsciente do autor. É assim que Freud decifra a *Juíza*, de Conrad Ferdinand Meyer, interpretando psicanaliticamente os elementos da novela à luz da biografia do autor. É também assim que ele interpreta Werther (fusão de uma experiência vivida, o amor de Goethe pela jovem Lotte Kastner), com algo ouvido, o suicídio do poeta Jerusalém, com o qual Goethe talvez tivesse se identificado. Em mãos menos hábeis, essa modalidade degenerou num tipo de Psicanálise aplicada em que se faziam Psicografias e Patografias, procurando descobrir os condicionamentos inconscientes que teriam levado o autor a escrever a obra.

Por isso, sentimo-nos mais confortáveis hoje com o terceiro enfoque, em que se deixa de lado a Psicanálise do autor, e se procura interpretar psicanaliticamente a obra, não à luz da biografia singular do autor, mas recorrendo a categorias universais do psiquismo humano, apreendidas intuitivamente pelo escritor, quando examina sua própria psicologia.

Também aqui o exemplo foi dado por Freud. Ele interpretou a *Gradiva* sem se preocupar em fazer a Psicanálise de Jensen, e *Hamlet*, mencionando apenas de passagem certos aspectos biográficos de Shakespeare. Sua preocupação era apenas rastrear a presença nesses autores de temas universais como o complexo de Édipo, a sublimação e o sonho.

Vejamos agora como se aplicam ou poderiam aplicar-se essas três modalidades de leitura psicanalítica ao maior dos nossos escritores, Machado de Assis.

Quanto à primeira modalidade – a Literatura na Psicanálise, especialmente na clínica psicanalítica – só os psicanalistas presentes aqui podem dizer se Machado de Assis aflora ou não no material patogênico dos doentes brasileiros. Há sonhos machadianos? Chistes? Lapsos? Em meu projeto de publicação da correspondência inédita de Machado de Assis, estou trabalhando com duas pesquisadoras apaixonadas por Machado de Assis. Elas só pensam em Machado, dia e noite. Uma delas confessou sentir uma forte atração por Machado, com quem tem sonhos eróticos. Talvez não seja um caso único. Outros admiradores do Bruxo também devem ter sonhos machadianos, subdivididos, conforme o caso, em sonhos kleinianos, winnicotianos ou lacanianos. De qualquer modo, não há muito que se possa dizer a respeito aqui. Isso é assunto para ser tratado entre profissionais, e não num foro como este, em que há amadores como eu.

Que dizer, agora, do segundo enfoque: a Psicanálise de Machado de Assis? Infelizmente, ela tem sido feita de modo bastante reducionista, usando as categorias da Psicanálise mais vulgar. Foi o caso de Gondim da Fonseca. Para ele, a figura do pai de Machado, pintor de paredes, é tematizada sob a forma dos medalhões de César, Augusto, Nero e Masinissa que ornavam a chácara de Mata-Cavalos, em *Dom Casmurro*. Diz Machado: “Não alcanço a razão de tais personagens.” Mas Gondim, sim, alcança essa razão. São quatro reis, simbolizando, sob ângulos distintos, o formidável poder paterno. Brás Cubas tinha temperamento sádico-anal, revelado em contos como *Causa secreta* e *Conto alexandrino*. Menino-diabo – é como o velho Cubas chamava o filho. No entanto, sublimando seu sadismo na Arte, Machado não foi sádico na vida. Era um Calígula *in petto*. E por que há tanta viúva em Machado? Porque ele desejava que a mãe o fosse. D. Glória decide castrar Bentinho, para puni-lo por seus desejos incestuosos, fazendo-o padre. Ele sonha ser salvo por uma intervenção do superpai, D. Pedro II, imperador (e também de José Dias, pai substituto). Por que Bentinho é ciumento? Porque o menino Machado, órfão de mãe, sentiu ciúmes de Maria Inês, a madrasta, que suplantara a verdadeira mãe de Machado, a açoriana Maria Leopoldina. Carolina era Maria Leopoldina ressuscitada (até os nomes rimavam). Como a mãe, Carolina era mais

velha que ele, era branca, e tinha o mesmo sotaque luso. Na cena do delírio de Brás, a brancura da neve (mãe) contrasta com a negrura do hipopótamo (pai). Pandora era a mãe – a prova é que todas as letras dessa palavra se encontram em Maria Leopoldina. O hipopótamo vira um gato – ora, *chatte* é o nome vulgar, em francês, do órgão feminino.

Mas a situação mais interessante é a terceira. O crítico aplica categorias psicanalíticas universais para entender os personagens e a ação. Não é mais a Psicanálise de Machado, mas a de Brás Cubas e do Conselheiro Aires, tenham ou não relação com experiências biográficas de Machado. Em livro recente, Luiz Alberto Pinheiro de Freitas publicou *Freud e Machado de Assis*, que vai nessa direção. O autor tentou mostrar o quanto Machado, que obviamente desconhecia Freud, captava, de forma aguda, as sutilezas do discurso do desejo inconsciente. Freitas analisou, para isso, o discurso das personagens femininas em *Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. Os que defendem essa posição pressupõem que Machado era uma espécie de psicanalista espontâneo, um *Bundesgenosse* do crítico, no mesmo sentido em que Freud considerava Goethe um *Bundesgenosse* do analista.

Tentarei explorar essa terceira trilha, usando como estudo de caso o *Dom Casmurro*. Neste livro, como em outros da segunda fase do autor, o gênio narrativo de Machado de Assis alimentou-se em grande parte do seu conhecimento intuitivo de certos mecanismos e processos que a Psicanálise estava descobrindo quase na mesma ocasião: afinal, *Dom Casmurro* e *A interpretação dos sonhos* foram publicados no mesmo ano (1900).

Não são muito comuns, fora da história da Ciência, as “revoluções de Copérnico”. Kant foi autor de uma delas, mas a Filosofia Crítica é estreitamente aparentada à Ciência Natural. Razão de sobra para admirarmos a façanha de Helen Caldwell, que conseguiu, em 1960, fazer uma revolução de Copérnico numa área pouco sujeita a cataclismos dessa natureza: a crítica literária. Como se sabe, ela defendeu, em *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* a tese escandalosa de que Capitu era inocente do adultério que lhe fora imputado por Dom Casmurro. Segundo ela, o narrador, Bento Santiago, não tinha



nenhuma credibilidade, porque era movido pelo ciúme, e advogava em causa própria, tentando demonstrar, com base em indícios arbitrários, a culpabilidade de sua namorada de infância. Assim como a revolução astronômica colocara o Sol, e não a Terra, como centro do sistema solar, a revolução crítica provocada pela autora americana tirou Capitu do banco dos réus, pondo Bentinho em seu lugar.

É certo que não era a primeira vez que se lançava dúvida sobre a integridade de Dom Casmurro como narrador. No mesmo ano do aparecimento do romance, em 1900, José Veríssimo teve a intuição de que Dom Casmurro escrevera “com amor e com ódio, o que pode torná-lo suspeito”. Em sua biografia de Machado, publicada originalmente em 1936, Lucia Miguel-Pereira já se atrevera a escrever que “a dúvida nasce no espírito do leitor, sem que o autor diga nada. E, aliás, ele passa todo o livro sem dizer nada. Capitu teve um filho parecido com o amigo do marido; mas também ela apresentava uma estranha semelhança com a mãe de sua amiga Sancha”. E no mesmo ano de 1960 em que Caldwell publicava seu livro, Gondin da Fonseca lembra que não foi Capitu quem abandonou Bentinho, e continua: “Nem o abandonas, nem talvez o tenha traído. Ele é que infere a traição da aparência de Ezequiel com Escobar – acentuando, todavia, que as feições da moça lembravam as da mãe de Sancha... Eram semelhantes, não existindo, contudo, entre ambas, sombra de parentesco lícito ou ilícito.”

Não importa: a questão da culpa de Capitu só passou a ocupar o centro da reflexão teórica e do interesse dos leitores depois do livro de Caldwell. Houve reações indignadas, como as de Oto Lara Rezende e a de Dalton Trevisan, para as quais absolver Capitu configurava um novo ato de traição, agora não mais contra Bentinho, mas contra o próprio Machado de Assis, que não deixara dúvidas quanto à realidade do adultério. E houve reações de aprovação, tão numerosas que hoje em dia há quase um consenso em torno da inocência de Capitu – pelo menos um consenso de público. Atualmente é tão difícil encontrar leitores (e sobretudo leitoras) convencidas da culpa de Capitu, como há meio século atrás descobrir quem a considerasse inocente. Mas os críticos estão chegando à conclusão de que a questão é insolúvel. Pois, se por um lado

Dom Casmurro só dá provas circunstanciais contra sua mulher, por outro lado a fragilidade desses indícios não exclui a possibilidade de que, apesar de tudo, as suspeitas de infidelidade tenham fundamento.

Em que se baseia o libelo de Dom Casmurro contra Capitu? Como se sabe, ele a acusa de ter cometido adultério com seu colega de seminário Ezequiel Sousa Escobar, e prova essa acusação (a) remontando ao passado, para mostrar que a Capitu menina tinha características físicas e morais que a predispu-nham para a sexualidade, para a dissimulação, para a hipocrisia, para o cálculo, e (b) vasculhando o presente, para encontrar indícios capazes de provar que a predisposição infantil para a traição se tinha tornado real na Capitu adulta.

Todos os episódios passados têm como objetivo mostrar que a Capitu menina “estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”. Pertencem a esse grupo, entre outras, as famosas alusões aos olhos de ressaca de Capitu, ou, como prefere dizer José Dias, olhos de cigana oblíqua e dissimulada; as manobras de sedução sexual por parte de Capitu, como quando ela oferece os lábios a Bentinho, durante a cena do penteado; a maneira maquiavélica pela qual ela enfrenta a ameaça de perder o namorado – não pela oposição direta, mas aliciando para sua causa o antigo inimigo, José Dias, e aconselhando Bentinho a ir por enquanto para o seminário, enquanto ela agiria junto ao espírito influenciável de D. Glória; seu amor ao dinheiro e às joias, evidenciado pela admiração que passou a sentir por César, quando soube que ele tinha dado a uma senhora uma pérola no valor de seis milhões de sestércios; e seu interesse pelos “peraltas da vizinhança”, que passeavam a cavalo em frente da sua janela.

Vamos agora ao segundo grupo: as “provas” atuais do adultério.

Certa noite, já casado, Bentinho está dando a Capitu uma aula de Astro-nomia. Ela se distrai, e confessa que estava pensando num pedido que fizera a Escobar: a de trocar uma pequena soma em libras esterlinas. Escobar tinha atendido ao pedido, e estivera na casa, pouco antes, trazendo-lhe as libras.

Outra prova: quando crianças, tinham ouvido o pregão de um preto ven-dedor de cocadas. Os namoradinhos tinham jurado não se esquecer da toada e das palavras, mas uma dia, já casados, Bento se refere ao assunto, e Capitu



confessa que se tinha esquecido do pregão. Na ótica de Bento, o esquecimento de Capitu estava ligado às palavras do pregão, que falava de uma menina sem vintém. Assim, o ressentimento de Bento é sobredeterminado: ele está renovando contra Capitu a velha acusação de que ela se casara por interesse, e acusando-a de perjúrio, acusação grave, pois nada garante que o perjúrio não atingiria também os votos conjugais.

Nova prova: certa noite, Bentinho vai sozinho ao teatro, porque Capitu disse que estava indisposta, mas volta antes de terminar a peça, e encontra Escobar no corredor da casa. Tinha vindo para entregar-lhe uns embargos de terceiros. Capitu confessa que tivera apenas uma pequena dor de cabeça, mas exagerara seu sofrimento para não privar Bentinho do prazer de ir ao teatro.

Outra: Dona Glória passa a tratar com frieza tanto Capitu como Ezequiel, o que sugere que sua intuição materna a fizera antever a verdade.

Vem a tragédia da morte de Escobar. O velório fornece mais uma prova: Capitu chora, o que seria talvez natural, mas olha o defunto com os mesmos olhos de ressaca com que olhara Bentinho adolescente, o que provava que ela não estava chorando apenas a morte do amigo, mas a do amante.

Depois vem a prova definitiva: a semelhança do filho Ezequiel com Escobar, prova tão forte, que diante dela Capitu renuncia a defender-se, o que para Dom Casmurro equivalia a uma confissão explícita.

O leitor experiente de hoje percebe a fragilidade de todas essas provas.

Quanto à rememoração do passado, Dom Casmurro não tem credenciais para ser um memorialista confiável. Não poderá, por mais que cite Goethe – “*ái vindes outra vez, inquietas sombras*” – reencontrar esses personagens de sua adolescência. Movido pelo ciúme, o falso memorialista não poderá chegar ao passado autêntico, atando “*as duas pontas da vida*”. Suas reminiscências são distorcidas pelo ressentimento e pelo desejo de vingança. Atribui a motivações subalternas os gestos e palavras mais inocentes. Vê no olhar apaixonado de Capitu um “*fluído misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca*”. Impressiona-se com a reflexão de José Dias de que ela tinha olhos de cigana oblíqua e dissimulada. Agora ela não era mais a sereia, era a cigana, como Cármen,

pertencente a essa raça nômade, vadia, como ele classificaria mais tarde o filho Ezequiel – vadio, sim mas no bom sentido . Vê na inteligência prática com que ela tenta remover os obstáculos ao seu casamento com Bentinho uma prova do seu espírito interesseiro. Ela quer-se casar por ambição social, e não por amor. Uma observação de José Dias sobre “um peralta da vizinhança” faz Bentinho desconfiar da fidelidade de Capitu, sem se dar conta de que o comentário vinha de alguém notoriamente adverso à filha de Pádua. A passagem de um cavaleiro diante da janela de Capitu confirma as suas suspeitas. As “curiosidades” de Capitu, que incluem seu desejo de aprender latim e de se informar sobre a História Romana, são vistas com desconfiança, e sua admiração pela generosidade de César reforça a imagem de interesseira da menina.

As provas “atuais” do adultério, no segundo grupo, são igualmente inconsistentes. De novo, Bento atribui significações extravagantes a ações que podem ser explicadas de um modo perfeitamente inocente. A distração de Capitu com a lição de Astronomia é compreensível. Sua preocupação com as dez libras prova, no máximo, que a moça tinha uma tendência à economia. A presença ocasional de Escobar na casa não tinha em si nada de estranhável, porque os dois casais se frequentavam quase diariamente, e também Bento podia aparecer na casa de Escobar sem que este tivesse sido avisado. A frieza de D. Glória pode-se dever a uma cisma do filho mimado, ou a uma crise de ciúme da mãe diante da felicidade do filho. E é verdade que o acaso pode produzir semelhanças inexplicáveis entre duas pessoas.

Acontece que a tese da inocência não se baseia apenas na fragilidade das alegações de Dom Casmurro, mas num depoimento totalmente inesperado: o do próprio Dom Casmurro. Ele testemunha contra si mesmo, multiplicando avisos para que o leitor desprevenido não caia nas ciladas que ele armou ao longo de texto.

Ele deixa claro, desde o início, que não é um narrador confiável, porque começa por uma mentira. Ele diz que casmurro, apelido pelo qual veio a ser conhecido na velhice, não devia ser tomado no sentido do dicionário, e sim no sentido que lhe deu o vulgo, significando pessoa calada, metida consigo. Ora, o sentido do dicionário – pessoa teimosa, cabeçuda – é o que melhor se ajusta

à personalidade de Bento. Ele mente, distanciando-se dessa aceção, para que não o suspeitem de ter sido irracional em seu comportamento com Capitu, fechando-se, obstinadamente, a argumentos que demonstrassem a inocência da mulher.

Em seguida, ele mente ao dizer que não entende a razão pela qual ao centro das paredes da casa de Matacavalos, reproduzida na casa do Engenho Novo, havia quatro medalhões: o de César, o de Augusto, o de Nero e o de Massinissa. Ora, a sequência do livro mostra claramente que enquanto membro da classe dirigente brasileira ele se identificava com os três primeiros personagens, todos imperadores romanos, e que sabia muito bem o significado de Massinissa, rei númida, aliado de Roma durante uma das guerras púnicas. Massinissa era casado com a cartaginesa Sofonisbe, inimiga de Roma. Massinissa a convence a envenenar-se, por motivos que variam segundo a versão. Segundo uma delas, Sofonisbe é inocente, mas mata-se para preservar sua integridade, nem traíndo Cartago nem se insurgindo contra Roma. Segundo outra versão, Sofonisbe teria participado de uma cerimônia em honra do general romano, Cipião, e por isso era culpada enquanto cartaginesa, expiando sua culpa com o veneno. Nos dois casos, segundo uma fina análise da Marta de Senna, o narrador estava aludindo desde as primeiras páginas ao destino de Capitu. Se a primeira hipótese fosse verdadeira, Capitu era tão inocente quanto Sofonisbe e Desdêmona. Pela segunda hipótese, era culpada, e merecia, se não a morte – foi Ezequiel que quase morreu envenenado – pelo menos o repúdio e o exílio. Quando Ezequiel adulto volta para visitar o pai, anos depois, põe-se a contemplar o busto de Massinissa pintado na parede, cena ambígua que deixa em suspenso a questão da culpa: seria para enfatizar a inocência da mãe e com isso a legitimidade de sua filiação, ou o contrário?

Como se isso não bastasse, o narrador se autodesqualifica enquanto memorialista. Ele diz ter memória fraca, comparável “a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias”. Por isso, o livro está cheio de lacunas, segundo o hábito do narrador, que costuma evocar em suas leituras tudo o que não está nelas. Fechado o livro, quantas ideias finas lhe acodem então! “Os generais sacam das espadas que

tenham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista. É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias... assim também podes preencher as minhas.”



Mas não é só por causa das falhas de memória do narrador que o relato tem que ser visto com desconfiança, mas por um impedimento mais grave, ligado aos próprios limites do entendimento humano. Para Bento, com efeito, a verdade absoluta não pode ser alcançada. É o que ele diz a propósito da teoria de um velho maestro, que compara a vida a uma ópera. Bento a aceita, não por ser verdadeira, mas por ser verossímil, e a verossimilhança “é muita vez toda a verdade”. Por exemplo, não se pode saber se de fato Capitu era culpada, mas isso não importa: num mundo em que as aparências são decisivas, basta que a acusação seja verossímil.

O narrador chega ao extremo de dar argumentos para os que querem fazer carga contra Bentinho. Assim, ele insinua que seu ciúme mórbido, desde a infância, fora um fator responsável pela tragédia. Por exemplo, nosso jovem herói imagina que sua namorada tivesse trocado beijos com o cavaleiro que passara em frente da janela de Capitu, e sente ímpetos de atirar-se “pelo portão afora, descer o resto da ladeira, correr, chegar à casa do Pádua, agarrar Capitu e intimar-lhe que confessasse quantos, quantos, quantos já lhe dera o peralta da vizinhança.”(DC, capítulo 62). Mais tarde o ciúme do jovem Otelo se torna quase homicida, pelo menos na imaginação. A vontade que tinha era agredir Capitu, “cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue...”(DC, capítulo 75). Morto Escobar, Bento tem um impulso semelhante, agora dirigido contra o traidor: “Atirar à rua caixão, defunto e tudo.”(DC, capítulo 124). No final, o narrador chega a um passo de reconhecer que a causa do drama talvez fosse o seu ciúme. Citando Jesus, filho de Sirach, ele recomenda a futuros Bentinhos: “Não tenhas ciúme de tua mulher, para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti.” (DC, capítulo 148).

Como se recorda, Dom Casmurro censura Capitu por não se lembrar do juramento feito pelos dois namorados de não esquecer o pregão do vendedor

de cocadas. Mas Bento confessa ao leitor que ele próprio se esquecera disso, e só pôde avivar suas recordações depois de ter consultado o papel em que estavam anotadas tanto a melodia como as palavras. A má-fé de Dom Casmurro tinha sido óbvia, mas também foi óbvio seu desejo de reabilitar-se, reconhecendo o erro.

O narrador vai mais longe ainda. Ele fornece argumentos para esvaziar o principal indício do adultério: a semelhança entre Ezequiel e Escobar. Um desses argumentos é o acaso. Assim, Gurgel, pai de Sancha, mostra a Bentinho, ainda seminarista, o retrato de sua finada esposa, e pergunta se não a achava parecida com Capitu. Antes de examinar o retrato, Bentinho foi respondendo que sim. Gurgel afirmou que de fato as feições, a testa e os olhos eram semelhantes, e concluiu: “Na vida, há dessas semelhanças inexplicáveis.” Outro argumento é que Ezequiel gostava de fazer imitações. Com isso, ficar parecendo com Escobar não tinha nada de mais, porque também ficava parecido com as outras pessoas que imitava. “Imita prima Justina, imita José Dias”, diz Bento, “já lhe achei até um jeito dos pés de Escobar e dos olhos.” A observação é repetida por José Dias: “Tem muita graça. A mim, quando ele copia os meus gestos, parece-me que sou eu mesmo, pequenino. Outro dia, chegou a fazer um gesto de D. Glória, tão bem que ela lhe deu um beijo em paga.”(capítulo II 6).

O ineditismo dessa mistura, no mesmo texto, de libelo e de exoneração, é tão desconcertante, que nos sentimos tentados a procurar no texto outra voz, além da voz de Dom Casmurro. Seria a voz do autor, Machado de Assis. A acusação tendenciosa viria de Dom Casmurro. Os sinais de alerta viriam de Machado de Assis.

Mas é claro que só existe uma intenção: a de Machado de Assis. Ele *queria* produzir um texto híbrido, acusação e defesa ao mesmo tempo. É seguindo a intenção autoral de Machado de Assis que *Dom Casmurro* produz uma obra que contém *num só texto o texto e o avesso do texto*.

O romance como um todo pode ser comparado a um grande depoimento feito ao leitor, convertido em juiz. Mas o bom juiz sabe que muitas vezes o depoimento é minado por contradições internas. Cabe-lhe descobrir essas

contradições, com a finalidade última de pôr o depoente em contradição consigo mesmo. Esse magistrado ideal é parente do leitor ideal. Este deve ser adestrado na arte de descobrir trilhas discursivas latentes, subjacentes ao discurso manifesto, de escutar o que não é dito, ou não é dito de modo direto, de surpreender gestos que desmintam a fala. Mas só pode fazer isso se o texto contiver indícios que permitam identificar os erros e contradições do depoimento. A suprema arte de Machado de Assis em *Dom Casmurro* foi ter proporcionado esses indícios ao longo de todo o texto, dissimulando-os com extraordinário virtuosismo.

Mas por que temos a impressão de já ter habitado esse universo surreal em que as coisas são e não são, em que queremos e não queremos algo, em que amamos e odiamos a mesma pessoa?

Porque esse dualismo conflitivo é o modo habitual de funcionamento dos nossos processos psíquicos, em que interagem a vida mental consciente e a inconsciente, com a qual nos comunicamos todas as noites, durante o sonho. O dualismo está presente no próprio arcabouço teórico da Psicanálise, especialmente na Teoria das Pulsões, que em sua última versão se transforma na polaridade Eros – Tanatos. Está presente igualmente em todas as formações de compromisso, que se originam da confluência de uma vontade e de uma contravontade, como o lapso e o sintoma. Está presente durante o tratamento, em que o analisando projeta sentimentos positivos (amor de transferência) e hostis (ódio de transferência) na pessoa do analista, e este reage desenvolvendo por sua vez sentimentos e ações contratransferenciais com relação ao paciente. Está presente na comunicação verbal entre terapeuta e analisando. A fala do analisando, com efeito, é um relato cheio de lacunas, em que o esquecimento às vezes desempenha um papel tão estruturante quanto a rememoração. Essa fala é uma colcha de retalhos, composta de afirmações e negações entrecruzadas. A denegação, *Verneinung*, é um *não* que significa *sim*. A *Bejahung*, afirmação, pode ser uma forma insincera de concordar com a interpretação do analista, e nesse caso é um *sim* que significa *não*.

Não é difícil aplicar essas categorias ao depoimento de Dom Casmurro. Se é verdade, como disse José Veríssimo com excepcional agudeza, que Bentinho

desenvolve com sua mulher uma relação de amor-ódio, estamos em pleno terreno psicanalítico, o da contradição, com relação a mesma pessoa, entre sentimentos hostis e positivos. Tecnicamente, trata-se do que Eugen Bleuler chamara em 1910 de ambivalência: presença simultânea e conflitiva de sentimentos e tendências opostas relativamente a um objeto ou a uma pessoa. O conceito adquiriu depois uma ampla aplicação em Psicanálise, sobretudo associado a certos distúrbios mentais, como a esquizofrenia, a melancolia e, sobretudo, a neurose obsessiva. Um dos principais sintomas dessa neurose é a dúvida. O filósofo e psicólogo Théobulle Ribot definiu a dúvida como um conflito entre duas tendências do pensamento, incompatíveis e antagonísticas, sem conciliação possível, em uma sucessão de julgamentos afirmativos e negativos sobre o mesmo assunto, sem que se possa chegar a uma conclusão. Num texto de 1909, Freud é categórico: uma necessidade psíquica comum a todos os obsessivos é a da incerteza ou dúvida.

Com essas indicações psicanalíticas, temos os elementos para compreender a natureza do depoimento de Dom Casmurro. O texto, que comparamos a um depoimento judicial, é, na verdade, o delírio de um obsessivo, inteiramente estruturado pela oposição insolúvel entre o ódio a Capitu (sentimento manifesto) e o amor (sentimento latente). Daí os indícios apontando para direções opostas: a culpa ou a inocência de Capitu. O ódio condena, o amor absolve.

Não se trata, portanto, de efetuar uma simples inversão da leitura tradicional, proclamando a inocência de Capitu, como fez Helen Caldwell, mas de manter uma atitude de suspeição sistemática com relação à boa-fé do narrador. O depoimento de Dom Casmurro é sempre tendencioso, quer quando acusa, quer quando exonera. Sua preocupação não é expor a verdade, mas convencer o leitor, seja da culpa de Capitu, justificando com isso sua brutalidade com a suposta adúltera e o suposto filho adúlterino, seja da eventual inocência da mulher, ganhando, com isso, a aprovação da parte mais ilustrada do seu público. Por isso, o princípio fundamental do texto não deveria ser o ciúme, e sim a dúvida. O leitor é convidado a partilhar essa dúvida num capítulo intitulado “dúvidas sobre dúvidas”. “Eu era um poço delas,” diz Dom Casmurro. “Elas coaxavam dentro de mim, como verdadeiras rãs, a ponto de me tirarem

o sono algumas vezes.” Já se observou, aliás, que a tragédia shakespeariana relevante para a compreensão do livro não deveria ser *Otelo*, mas a tragédia da dúvida, *Hamlet*.

Sob o signo da dúvida, não há mais cumplicidade do leitor com o narrador, como havia no tempo de Machado. Agora as armadilhas inventadas para seduzir o leitor, cooptando-o para que ele dê crédito a uma versão unilateral dos fatos, perderam sua eficácia. O leitor se distancia de Dom Casmurro, em vez de ser capturado por sua retórica. O equivalente dramático desse distanciamento seria uma relação com a tragédia que não fosse regida pela mimese aristotélica, que supõe uma identificação com a ação, e sim pela *Verfremdung* brechtiana, que se funda, ao contrário, na desidentificação.

A suma das sumas, ou o resto dos restos, não é que a primeira amiga de Bentinho e seu maior amigo se tivessem unido para enganá-lo, porque nunca saberemos ao certo se o adultério ocorreu, mas que Machado de Assis nos deixa livres para acreditar tanto na culpa como na inocência de Capitu. Posto na posição de juiz, o leitor imparcial não pode condenar Capitu, porque as provas de Dom Casmurro não provam nada, e porque o próprio acusador fornece elementos para pôr em dúvida a culpabilidade de sua mulher. Mas não pode tampouco inocentá-la, porque as provas foram rebatidas com base em meras conjecturas, e porque o próprio narrador, acumulando indícios de ser inconfiável, tirou a credibilidade até do que ele diz em favor da acusada. O resultado justo, do ponto de vista judicial, seria a absolvição por falta de provas. Do ponto de vista literário, o livro é uma obra aberta, no sentido de Umberto Eco, uma obra ambígua, que deixa ao leitor a liberdade de aceitar qualquer das versões, ao contrário dos adultérios perfeitamente explícitos do romance realista, como os que foram consumados em *Madame Bovary*, de Flaubert, *Anna Karenina*, de Tolstói, *Effi Briest*, de Theodor Fontane, e *Primo Basílio*, de Eça de Queiroz.

Nessa ambivalência, Machado criou uma obra muito mais enigmática que todos os romances de amor e traição da ficção realista ou naturalista. À sua moda, ele também quis fazer um romance realista, porque a ambivalência é a lei de nossa realidade interna. Ele delegou a execução desse projeto a um



obsessivo genial, dono de um estilo sinuoso, cheio de meios-tons, de ziguezagues, de desvios, de lacunas, e por isso mesmo apto, por sua estrutura não linear, a captar a ambiguidade de uma Circe infinitamente sedutora, cujos olhos de ressaca significam a vida e a morte ao mesmo tempo.

Espero ter contribuído para mostrar que a crítica psicanalítica pode ser válida, quando praticada sem dogmatismo e sem pretensão de excludividade. Escrevendo a Engels, Marx disse: “Quanto a mim, não sou marxista.” Freud poderia ter escrito algo de semelhante: “Quanto a mim, não sou freudiano.” Ele preferia ler Goethe a fazer a psicanálise de Goethe. Façamos o mesmo. Vamos, não à história dos subúrbios, mas a Machado de Assis.

# A crítica literária e seus descontentes<sup>1</sup>

JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA

Professor de Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisador do CNPq. Autor de 7 livros e organizador de mais de 20 títulos. Seus últimos livros são *¿Culturas shakespearianas? Teoría mimética y América Latina* (México, 2014); *Machado de Assis: Por uma poética da emulação* (“Prêmio ABL – Ensaio, Crítica e História Literária”, 2013).

## ~ Caracterização da cena atual

Nos últimos anos, teóricos e críticos parecem particularmente dispostos tanto a decretar a morte da crítica literária quanto a diagnosticar a crise da Literatura Brasileira contemporânea. Contudo, essa proliferação nada prudente de obituários transformou o previsível exercício num epitáfio involuntário. Críticos e teóricos convertidos em apressados coveiros, nem sempre com o bom humor do personagem shakespeariano, revelam que seus critérios encontram-se ultrapassados.

É isso mesmo: literalmente, seus critérios pertencem ao século passado, pois os pressupostos que ajudaram a estabelecer os princípios da teoria e da crítica literária foram desenvolvidos a partir da revolução modernista e das conquistas das vanguardas históricas.

---

\* Conferência proferida na ABL, em 18 de março de 2014.

<sup>1</sup> Neste texto, aproveito formulações de artigos anteriores.

Vale dizer: boa parte dos nossos críticos permanece presa a noções formuladas nas primeiras décadas do século XX.

A reinvenção da crítica literária hoje em dia assim como o reconhecimento da Literatura Brasileira contemporânea exige uma nova perspectiva, capaz de descobrir a potência da circunstância que nos cabe entender e, talvez, transformar.

Ou seja: necessitamos plasmar noções novas, a fim de dialogar com as condições definidoras das primeiras décadas do século XXI.

O primeiro passo demanda a reavaliação do sentido da inegável perda de centralidade da Literatura e da Crítica Literária na transmissão de valores num universo dominado por meios audiovisuais e digitais.

Penso num exemplo definitivo de uma época marcada pela absoluta centralidade da experiência literária. *Em busca do tempo perdido*, Proust alinhava uma sucessão de análises de corte fenomenológico sobre a Arte, em geral, e o ato de leitura, em particular. Nesse contexto, a leitura se destaca como experiência existencial decisiva e sua forma mais radical é propiciada pelo corpo a corpo com a Literatura.

Recorde-se a reflexão do narrador proustiano acerca do texto que o consome: ... eis que então ele [o livro] desencadeia em nós, durante uma hora, todas as venturas e todas as desgraças possíveis, algumas das quais levaríamos anos para conhecer na vida, e outras, as mais intensas dentre elas, jamais nos seriam reveladas, pois a lentidão com que se processam nos impedem de as perceber (assim muda nosso coração, na vida, e esta é a mais amarga das dores, mas é uma dor que só conhecemos pela leitura, em imaginação).<sup>2</sup>

Em 2014, quase não é necessário dizê-lo, tal papel formativo é antes ocupado pelo cinema, pela internet e pelas redes sociais, como se o conceito de *Bildung* tivesse conhecido um deslocamento decisivo.

O fato é incontestável, mas sua interpretação melancólica deve ser questionada – eis o ponto central de meu argumento.

---

<sup>2</sup> PROUST MARCEL. *Em busca do tempo perdido*. Volume I. No caminho de Swann. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2011, pp. 118-119.

Proponho, então, a primeira hipótese para nossa reflexão: no fundo, a perda da centralidade “libertou” a Literatura do pálido papel de arquivo da nação – empenho que dominou a disciplina História da Literatura no século XIX e na primeira metade do seguinte. O compromisso com a afirmação da nacionalidade foi o passaporte que abriu as portas da profissionalização acadêmica no século XIX. Os estudos literários se converteram em respeitável disciplina universitária, mas sob a condição de valorizar o verbo pátrio; aliás, expressão que recorda a dicção grandiloquente dos professores oitocentistas.

De igual modo, a perda da centralidade também “libertou” a Literatura da obrigação de observar o eterno retorno da *literariedade*. Eis o autêntico fantasma que assombra a disciplina Teoria da Literatura. Confundiu-se, contudo, a necessária preocupação teórica com determinação dogmática do que deveria constituir a “melhor” literatura, fenômeno que resultou na redução drástica do repertório de leitura dos professores universitários – curiosa grei, cujo hábito definidor é a procura exclusiva de textos que confirmem os pressupostos defendidos por este ou aquele grupo.

Compreenda-se, porém, que não se trata de demonizar a disciplina Teoria da Literatura! O eloquente testemunho de Sergio Pitol, um dos mais destacados escritores mexicanos contemporâneos, reconhecido pelo caráter inovador de sua obra, ajuda a compreender o vínculo produtivo que se criou entre os experimentos de vanguarda e a reflexão sistemática acerca do discurso literário:

A bagagem teórica foi, durante minha vida, lamentavelmente parca. Só em idade avançada, durante uma temporada diplomática em Moscou, conheci a obra dos formalistas russos e de seus discípulos. Conheci a Víctor Sklovski, que me convidou para o seu apartamento e o escutei. Fiquei deslumbrado! Não podia compreender como até então pude prescindir desse mundo carregado de incitações luminosas.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> PITOL SERGIO. *Una autobiografía soletrada*. (Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones.) Oaxaca: Almadía, 2010, pp. 101-02.

Portanto, não se trata de ignorar o que se aprendeu com métodos de investigação, típicos da História da Literatura, tampouco negligenciar, de forma conservadora, o que se esclareceu com a reflexão metalinguística, definidora da Teoria da Literatura.

Contudo, é chegada a hora de dizê-lo claramente: apenas poderemos reinventar a crítica literária na era digital ao reconhecer que essas modalidades de crítica pertencem ao passado, respectivamente, aos séculos XIX e XX.

Hoje em dia, pelo contrário, o caráter decididamente marginal da Literatura talvez assegure a criadores, críticos e teóricos uma liberdade inédita, cujo aproveitamento exige a recusa de posições nostálgicas ou ressentidas.

Ao mesmo tempo, tal liberdade permite valorizar um público crescente e que comparece às inúmeras feiras literárias que ocorrem em todo o país. Trata-se de fenômeno inédito na história cultural brasileira e devemos abandonar todo preconceito, levando a sério a necessidade de dialogar com esse público.

(No final da palestra retomo essa circunstância, que representa tanto uma promessa quanto um impasse.)

Dada a pluralidade da produção atual, é impossível decretar a morte da crítica ou o impasse definitivo da Literatura, simplesmente porque há muito tempo não mais existe uma única forma de poesia, prosa ou crítica.

Por isso, a tarefa atual da crítica é realizar uma arqueologia das formas do presente, a fim de descrever os movimentos novos esboçados na prosa, na poesia, no ensaio e na interlocução crescente com os meios audiovisuais e digitais. O único modo de fazê-lo é dedicar-se à leitura atenta da produção contemporânea, em lugar de proferir sentenças magistrais.

## Uma pequena fábula

A fim de esboçar uma alternativa à monotonia dos juízos melancólicos, recorro a Biblioteca de Alexandria.

Melhor dito: recupero uma pequena fábula para apresentar o segundo capítulo de minha hipótese.

Fundada por Ptolomeu Filadelfo, no início do século III a.C., o mito da Biblioteca de Alexandria e especialmente seu enigmático desaparecimento representam uma introdução perfeita para a reflexão que proponho. Um dos maiores tesouros da Antiguidade, as escavações para sua localização atraíram inúmeras gerações de arqueólogos.

Inutilmente, porém.

A história da Biblioteca parecia contradizer o poeta: o mito seria mesmo o nada.<sup>4</sup> Tratava-se, então, de uma biblioteca imaginária, cujos livros talvez nunca tivessem existido? Persistiam, contudo, numerosas fontes clássicas que inclusive descreviam o lugar em que se encontrava a Biblioteca na tumba de Ramsés. Hecateu de Abdera (séc. IV a.C.) deu-se ao trabalho de registrar o caminho que conduzia à “biblioteca sagrada, por cima da qual estava escrito LUGAR DE CURA DA ALMA”.<sup>5</sup>



Portanto, como deixar de procurá-lo?

E não é tudo.

O mapa de Hecateu, publicado em suas *Histórias do Egito*, somente foi preservado porque Diodoro da Sicília (séc. I a.C.) resolveu transcrevê-lo na *Biblioteca Histórica*, espécie de história universal, principiando no início dos tempos até alcançar o presente do narrador.

Difícil imaginar que um monumento como a Biblioteca de Alexandria não constasse desse onívoro arquivo do Universo.

Por isso mesmo, o texto de Diodoro serviu de guia a Jean-François Champollion na época de sua expedição ao Egito, em 1828-29. Como tantos, ele buscou identificar o local preciso da célebre “sala de livros”, como o decifrador da Pedra de Roseta denominava a Biblioteca de Alexandria.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup>Penso nos conhecidos versos: “O mito é o nada que é tudo. / O mesmo sol que abre os céus / É um mito brilhante e mudo – / O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo. [...]”. Versos do poema “Ulysses”, em *Mensagem*. Fernando Pessoa. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983 [1934], p. 6.

<sup>5</sup>Luciano Canfora. *A biblioteca desaparecida: histórias da Biblioteca de Alexandria*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 [1986], p. 14.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 137.

Contudo, eis aqui, pelo avesso, a solução do claro enigma: o acervo da Biblioteca não era composto por livros, mas sim por rolos! O equívoco deveu-se a uma pressuposição ingênua, isto é, fruto da atribuição anacrônica da materialidade contemporânea para épocas diversas. O anacronismo da denominação “salle des livres” reduziu a materialidade da Biblioteca de Alexandria à experiência moderna que associa automaticamente Literatura e Tecnologia dos tipos móveis.

Ora, a estrutura de uma biblioteca naturalmente corresponde à materialidade do meio de comunicação dominante no período. Desse modo, em lugar de um conjunto de salas com estantes dispostas paralelamente e enfileiradas num edifício próprio, a Biblioteca de Alexandria consistia na série de estantes escavadas nas paredes da tumba de Ramsés. Tratava-se da melhor forma de colecionar rolos, preservando-os contra as intempéries. Além disso, esclarece Luciano Canfora, “‘Biblioteca’ (*bibliothèque*) significa ‘estante’: estante em cujas prateleiras se colocam os rolos, e, portanto, evidentemente, o conjunto dos rolos, e apenas por extensão as salas (quando começaram a ser construídas) em que eram colocadas as ‘bibliotecas’”.<sup>7</sup>

Em outras palavras, os arqueólogos que passaram anos não encontrando a Biblioteca de Alexandria sempre a tiveram diante dos olhos, mesmo ao alcance das mãos. No entanto, jamais poderiam identificá-la, pois ignoravam a materialidade do meio de comunicação dominante na época. Na verdade, eles procuravam uma biblioteca estruturada para colecionar livros e não rolos!

Se não vejo mal, uma concepção renovada de Literatura hoje em dia, tarefa urgente num momento de predomínio dos meios audiovisuais e digitais, exige uma atenção igualmente inédita para a potência, e os impasses, do momento atual. Sem tal precaução, mesmo um extraordinário pesquisador como Champollion falhou na decifração do mistério que não estava nada oculto, sobretudo, para um exímio conhecedor do grego. Pelo contrário,

---

<sup>7</sup> LUCIANO CANFORA. *Op. cit.*, p. 74.

como a carta roubada na história de Edgar Alan Poe, as estantes estavam diante de todos.<sup>8</sup>

Quantas Bibliotecas de Alexandria permanecem ignoradas devido à negligência com a materialidade dos meios de comunicação?

Reformulo a pergunta com base no tema desta palestra: o que perdemos ao ignorar a potência da circunstância contemporânea?

## ~ Etimologias

Proponho, então, que é indispensável “desdramatizar” a ideia da crise atual da Crítica e da Literatura.

De um lado, recorde-se o clássico estudo de Reinhart Koselleck: *Crítica e crise*. Como se sabe, a Etimologia das duas vozes é aparentada, assim como a da palavra análise. Crítica, crise e análise, portanto, são palavras da mesma família.

Derivo dessa constatação uma nova hipótese: o estado natural da crítica é o estado crítico.

Retornemos, contudo, ao marco definitivo da modernidade da noção de crítica, a fim de justificar a tautologia da formulação anterior.

O próprio da crítica, na lição de Immanuel Kant, é viver em crise. O crítico deve principiar pelo estabelecimento dos *seus próprios limites para o conhecimento de um objeto determinado*. Em sentido kantiano, portanto, o sujeito deve começar pelo esclarecimento das suas limitações. Por isso, toda análise que não produza crise não é suficientemente crítica. E a primeira crise afeta o sujeito do conhecimento. Em termos atuais, nem sempre ele saberá ler o romance que começou, a tela que contempla, o filme que assiste. Diante de

---

<sup>8</sup>Ver “A carta furtada”, em Edgar Allan Poe, *Ficção completa, poesia & ensaios*, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986 [1844], pp. 171-186. A seguinte passagem bem poderia ter servido de orientação às gerações de arqueólogos em busca da biblioteca perdida: “Mas justamente o radicalismo dessas diferenças, que era excessivo; o sujo; o estado do papel, manchado e amassado [...] estas coisas, juntamente com a posição, exageradamente ostensiva desse documento, bem à vista de qualquer visitante.” (pp. 184-185, grifos do autor).



uma obra que *ainda não conhece*, talvez ele precise se reinventar. A tarefa do crítico exige a renovação constante do repertório, estimulando o questionamento de seus pressupostos. Caso contrário, o crítico transfere o problema exclusivamente para o objeto, *em lugar de perguntar-se se ele está preparado para ler o que se escreve hoje em dia*.

Se vejo bem, é essa ingenuidade que permite a tantos críticos e teóricos hoje em dia dedicar-se à produção em série de obituários.

É necessário imaginar uma forma distinta de encarar o aqui e agora.

## ~ Crítica hoje?

Hora de concluir.

Principiei reconhecendo, sem reservas, a perda da centralidade da Literatura e da Crítica literária no mundo contemporâneo. Contudo, discordo, com ênfase, das interpretações exclusivamente melancólicas ou apocalípticas. Nossa tarefa é identificar a potência do contemporâneo.

Isso não significa, porém, tornar-se, por assim dizer, um “funcionário do contemporâneo”, sempre disposto a legitimar o aqui e agora apenas em função de sua tautológica agoridade.

Verifica-se, hoje em dia, um movimento intenso na área da Literatura, em particular, e da Cultura, em sentido amplo. Festivais literários se multiplicam; jovens leitores criam *blogs* e *vlogs* para discutir suas leituras; autores se desdobram em oficinas e palestras; pequenas editoras surgem com propostas ousadas; o fenômeno da autopublicação se firma no cenário das letras brasileiras etc. etc..

Destaco, em primeiro lugar, o aspecto contraditório da circunstância contemporânea. Não importa que aspecto se privilegie; os dois lados da mesma moeda circulam ao mesmo tempo.

Um exemplo?

Dois.

A multiplicação dos festivais literários é um fenômeno decisivo. Ora, de um lado, ela permite um contato inédito do autor com seu público potencial

– que deixa de ser o emblemático “Dez? Talvez cinco”, do defunto autor. Contudo, de outro lado, não é sintoma de elitismo assinalar o risco da espetacularização do escritor em detrimento da leitura de sua obra.

De igual modo, a profissionalização efetiva do ofício do escritor é uma conquista muito bem-vinda e que no cenário atual já se tornou irreversível. Porém, muitas vezes, o renovado circuito das letras – composto por oficinas, encontros e promoções de livros – demanda mais tempo do escritor do que o processo de criação de sua obra!

No fio da navalha, portanto, desenvolvo minha reflexão.

E concludo com o grande desafio atual: tornar os frequentadores de feiras e encontros em leitores efetivos.

O paradoxo da situação atual é que não há uma relação proporcional entre o público ouvinte, que frequenta com entusiasmo as feiras e encontros, e o público leitor, que idealmente seria estimulado pelo contato com os autores.

Essa é a questão-chave do momento atual. Como enfrentá-la? Como converter a potência do contemporâneo em algo mais duradouro do que os encontros que se multiplicam em todo o país?

Concludo com uma sugestão.

Segundo estatísticas recentes, a cada dois ou três dias ocorre um festival literário no Brasil. Trata-se de fenômeno inédito e que exige uma reflexão sem nenhum tipo de elitismo. A Literatura, assim, ocupa um espaço público de grande importância. Contudo, o ato posterior de leitura não tem conhecido um crescimento similar.

Ora, pode-se lamentar o fato; mas, também, podemos fabular caminhos alternativos.

Por exemplo: imaginemos que cada encontro literário – de uma FLIP ao mais modesto festival – estabeleça como regra uma ideia razoavelmente simples e de execução nada complexa.

Eis: cada encontro homenagearia dois escritores brasileiros; uma ou duas edições de um de seus títulos seriam distribuídas para alunos das escolas públicas e particulares do entorno do festival. Pelo menos um semestre antes da realização do encontro, sessões orientadas de leitura seriam conduzidas por

professores e monitores, devidamente preparados. Uns poucos meses antes do festival, os autores visitariam a pequena cidade ou o grande centro, a fim de dialogar com seus leitores “locais”. Então, um concurso de redação seria patrocinado pela organização do festival. Em sua abertura, os alunos seriam premiados; desse modo, cada encontro literário no Brasil teria como protagonista o leitor em formação.

(Façamos justiça: recordemos o modelo da “Jornada Nacional de Literatura”, criado por Tânia Rosing, em Passo Fundo, cujo esforço merece um reconhecimento nacional, pois antecipou em décadas a invenção de uma solução criativa para o dilema estrutural que hoje ameaça estrangular o desenvolvimento do sistema literário.)

A primeira edição da FLIP ocorreu em 2003. Uma década depois, verificou-se o milagre da multiplicação dos festivais.

Ora, por que não imaginar que o próximo passo deve ser a criação e multiplicação não mais de ouvintes, porém de leitores?

Eis a tarefa da próxima década.