

SAMBA

SEM

MIM

CAIO YURGEL

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SAMBA SEM MIM: POR UM ELOGIO DO EXCESSO  
Caio Yurgel

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena  
Orientador

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura / Escrita Criativa pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Instituição Depositária:  
Biblioteca Central Irmão José Otão  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

PORTO ALEGRE, DEZEMBRO DE 2012

CAIO YURGEL  
SAMBA SEM MIM: POR UM ELOGIO DO EXCESSO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura / Escrita Criativa pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena - PUCRS

---

Profa. Dra. Jane Fraga Tutikian - UFRGS

---

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini- PUCRS

---

## AGRADECIMENTOS

Agradeço alfabeticamente a:

Camila Gonzatto

CNPQ

Colegas do Grupo de Pesquisa *Cartografias narrativas em língua portuguesa*

Colegas do Grupo de Pesquisa *Paisagens identitárias na contemporaneidade*

Jane Tutikian

Marcos Freire de Andrade Neves

Minha família

Paulo Ricardo Kralik

Professores e colegas do PPGL-PUCRS

Queridos amigos e colegas e escritores Luís Roberto Amabile, Moema Vilela e Ryan Mainardi

Ricardo Barberena

Secretaria do PPGL

Vinícius Carneiro

## RESUMO

O presente ensaio busca entabular uma discussão alegórica acerca da literatura brasileira contemporânea. Sob o prisma de dois estilos situados em extremos opostos do espectro literário - o excesso e a concisão -, propõe-se uma análise que parta de obras de autores portugueses na tentativa de investigar o desaparecimento de um sentimento épico da literatura brasileira. Convém ressaltar que não é objetivo do ensaio o de provar a supremacia de um estilo literário sobre o outro (uma tarefa em tudo inútil - não estamos aqui inseridos em um sistema dialético que buscará extrair uma síntese de dois pólos opostos), mas sim o de apontar para alguns valores inerentes a uma literatura do excesso - um excesso, como se verá, que diz mais respeito à construção de um mundo ficcional, e menos à profusão de malabarismos linguísticos.

O resto é ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Concisão. Excesso. Literatura brasileira contemporânea. Literatura portuguesa.

## **ABSTRACT**

The essay aims to evoke an allegorical discussion regarding contemporary Brazilian literature. By means of two varieties of style situated at opposite ends of the literary spectrum - the excessive and the concise -, it presents an analysis that postulates a range of Portuguese writers as an indirect way of investigating the disappearance of an epic feeling within the realm of Brazilian literature. Furthermore, it is worth mentioning that the essay does not intend to pitch one style against the other (a futile endeavour, given we are not locked inside a dialectical system that should achieve synthesis out of opposing positions), but to point out some values inherent to an excess-prone literature - an excess that values creating a fictional world over the ploy of empty linguistic games.

The rest is fiction.

KEYWORDS: Concision. Excess. Contemporary Brazilian literature. Portuguese literature.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ..... 8

### PARTE 1: TEORIA

UM ELOGIO DO EXCESSO ..... 10

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 27

### PARTE 2: FICÇÃO

SAMBA SEM MIM ..... INDISPONÍVEL

### PARTE 3: PROCESSO DE CRIAÇÃO

AS COISAS QUE EU SEI SOBRE O BRASIL ..... ANEXO 1

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação está dividida em três partes:

- 1) um ensaio teórico intitulado *Por um elogio do excesso*;
- 2) o romance propriamente dito, *Samba sem mim*; e
- 3) um compêndio de anotações atinentes ao projeto - uma espécie de 'diário de bordo' chamado *As coisas que eu sei sobre o Brasil*.

Algumas (breves) considerações introdutórias se fazem protocolares, em especial no que diz respeito ao ensaio teórico.

A começar pela insistência na denominação: *ensaio*. O que significa - entre as tantas coisas que significa - eximir o texto de um candor cientificista em prol de uma permissividade retórica. Dentro do modelo postulado pelo então vigente Mestrado em Teoria da Literatura / Escrita Criativa (hoje reformulado e devidamente convertido em uma área de concentração específica), o texto responde à necessidade de se problematizar algum(ns) aspecto(s) da obra ficcional sem, entretanto, converter-se em uma dissertação à parte. Todavia, diante de um romance interessado em reacender um sentimento do épico e do excesso, e que se alastra por aproximadamente 300 páginas, a quantidade de temas teóricos significativos em muito excederia a extensão máxima preconizada, de maneira que se optou por abrir mão de um passo a passo teórico. Ao invés, o texto busca justamente servir de registro da experiência acadêmica de dois anos no Mestrado, e é por tal motivo que se converte em ensaio: porque deseja fazer declarações enfáticas (e por vezes alegóricas) sobre os elementos constitutivos do romance, sem necessitar lastreá-las com a devida contrapartida científica (pois um romance).

O ensaio admite afirmar mais do que pode comprovar, e é nesse espírito que ele nega abertamente a posteridade: não servir de referência às décadas que virão (nos moldes: YURGEL, 2012),

mas sim registrar o *pathos* que alimentou todo o projeto romanesco. Assim, se o ensaio defende o que ali é conceituado por 'excesso' de forma apaixonada, é porque essa defesa se fez crucial para o romance tal qual ele é. E nada impede que uma experiência acadêmica futura venha a ponderar ou contradizer tal defesa (pois a vida).

Convém ainda mencionar que o espaço criado pela área de concentração em Escrita Criativa oferece uma ocasião crucial para se experimentar modelos de construção de conhecimento no intramuros acadêmico. Encontra-se, ali, a possibilidade de um distanciamento das rotas usuais, e uma subsequente avaliação do que funciona e do que não. A constatação de quais *modi operandi* instituídos podem ser amotinados e quais normas ABNT são melhores quando acatadas é fundamental para o amadurecimento acadêmico.

Por fim, e por questões de ineditismo e de publicação, o romance propriamente dito não se encontra disponível na versão digital da dissertação.

### UM ELOGIO DO EXCESSO

Um verdadeiro poeta não se satisfaz com essa imaginação evasiva. Ele quer que a imaginação seja uma *viagem*. Cada poeta nos deve, pois, seu *convite à viagem*. (BACHELARD, 2007, p.8)

Início este ensaio pelo final, um final externo ao próprio texto e que, a esta altura, pode ser-lhe apenas suposto. Início esse ensaio pela mais provável crítica que lhe será dirigida: a de que é muito mais difícil escrever pouco do que escrever muito. Uma crítica que não seria de todo infundada se não revelasse, em sua essência, uma concepção perversa de literatura, uma que estabelece a 'dificuldade' como critério preferencial de análise. Em resposta, o presente ensaio coloca a seguinte indagação: é esse o critério que desejamos para pautar nossa literatura, a 'dificuldade'? É, sem dúvida, muito mais difícil escrever um texto em um grão de arroz do que escrever esse mesmo texto em uma folha de papel, mas nem por isso prefere-se o arroz como suporte preferencial à literatura. A 'dificuldade', por si só, nada quer dizer - se é mais fácil ou mais difícil escrever pouco ou muito é uma sentença que nada atesta em relação à qualidade ou às propriedades de um texto.

O objetivo do ensaio não é o de provar a supremacia de um estilo literário sobre o outro (uma tarefa em tudo inútil - não estamos aqui inseridos em um sistema dialético que buscará extrair uma síntese de dois polos opostos - ou não muito, pelo menos), mas sim o de apontar para alguns valores inerentes a uma literatura do excesso. Convém repetir: do *excesso*, não da *excessividade*. Ao segundo caso pertence o reino da verbosidade (na linha de James Joyce e do fluxo de consciência), e em momento algum irei referir-me a esse tipo de produção literária, a qual,

por mais revolucionária que se queira, me parece - sobretudo enquanto leitor - fundamentalmente cansativa.

A distinção não é sem importância: o elogio do excesso não implica um texto menos exaustivamente burilado pelo escritor, nem um texto que se estenda por páginas e páginas apenas pelo prazer barroco de se estender por páginas e páginas. O que separa o excesso da excessividade é uma concepção menos purista de literatura, menos sacrossanta (contra a Literatura com L maiúsculo). Significa postular a literatura como modo de facultar experiências ao leitor (penso aqui na Erfahrung defendida por Walter Benjamin - a experiência enquanto exercício crítico, enquanto forma de combater a pobreza de espírito e o isolamento em massa), reivindicá-la como fonte de reflexão, mas também de entretenimento. Significa, em outras palavras, afirmar que literatura não é sofrimento intelectual - ela pode, deve, conter elementos reflexivos e teóricos, porém estes não podem suplantar a própria experiência narrativa, não podem suplantar o prazer da leitura. (E são nesses dois últimos pontos que a literatura verborrágica obtém seus melhores resultados, cria clássicos muito mencionados e nada lidos - a Erfahrung, portanto, fica confinada aos círculos da crítica literária, e não à massa de leitores em potencial.)

A distinção inversa é igualmente relevante, aquela entre a literatura do excesso e a literatura da concisão, mas a esta me deterei com maior calma ao longo das próximas páginas. Convém, entretanto, apontar uma das motivações de fundo desse ensaio: a proliferação endêmica da concisão telegráfica na literatura brasileira contemporânea. Quatro palavras e ponto. Uma vírgula por sentença se tanto. Resta provar as causas por trás de tal tendência, uma tarefa alheia ao presente texto. Tampouco se fará, aqui, uma discussão sobre gêneros, seja sobre a crise dos gêneros narrativos, seja sobre o estilhaçamento das noções canônicas de

gênero e sua subordinação à lógica do fragmento, seja sobre o critério de ficcionalidade na definição dos gêneros. Não, portanto, uma discussão sobre gênero (acaso já não esteja claro), mas uma discussão sobre estilo.

Embora situe a produção brasileira contemporânea enquanto motivação de fundo, proponho abrir um leque mais amplo para melhor abordar o tema proposto. Deste modo, o aporte ficcional ficará a cargo, do lado do excesso, de um conto de José Saramago (*A cadeira*) e de uma obra de Almeida Garrett (*Viagens na minha terra*); e, do lado da concisão, de um romance de José Cardoso Pires (*O Delfim*)<sup>1</sup>. Evitarei, todavia, acompanhá-los de um *j'accuse* que simplesmente indique onde se encontram os excessos, e onde as moderações: as obras não são aqui meras ilustrações, mas servem de pano de fundo para uma discussão que se desenrola em um plano mais teórico.

#### O ESTILO - DE JOSÉ SARAMAGO A ALMEIDA GARRETT A XAVIER DE MAISTRE

A cadeira começou a cair, a ir abaixo, a tombar, mas não, no rigor do termo, a desabar. Em sentido estrito, desabar significa caírem as abas a. Ora, de uma cadeira não se dirá que tem abas, e se as tiver, por exemplo, uns apoios laterais para os braços, dir-se-á que estão caindo os braços da cadeira e não que desabam. Mas verdade é que desabam chuvadas, digo também, ou lembro já, para que não aconteça cair em minhas próprias armadilhas: assim, se desabam bâtegas, que é apenas modo diferente de dizer o mesmo, não poderiam afinal desabar cadeiras, mesmo abas não tendo? Ao menos por liberdade poética? Ao menos por singelo artifício de um dizer que se proclama estilo? (SARAMAGO, 1984, p.13)

Não são propriamente as longas frases de Saramago que constituem o estilo do excesso, mas sim a manobra que as precede,

---

<sup>1</sup> O leitor atento perceberá aqui a manobra covarde (ou, ao menos, escapista) do autor do ensaio: criticar uma vertente da literatura brasileira contemporânea sem entretanto comprometer-se em citar nomes e apontar dedos e ferir egos. Que não se acuse o autor deste ensaio de falta de tato.

o espaço que o escritor cria para si - o espaço que o escritor cria para o estilo. A manobra que precede o texto (e que permite que Saramago seja Saramago) é uma em busca de voz própria, é a prática de uma nuance, e não o efeito fácil de uma fórmula pronta. Significa abordar a escrita pelo que ela pode oferecer de diferença; significa pecar por tentativa, e não por anemia. Comparado à concisão, o excesso tende mais ao autoral, dota-se de maior personalidade narrativa. Em cinema, por exemplo, convencionou-se opor o cinema de autor (a *Nouvelle vague*, por exemplo) ao cinema de massa (*Hollywood*), e esta distinção, guardadas as devidas proporções, parece aplicar-se aqui. A aposta por *Hollywood* é a aposta na segurança dos finais felizes e na repetição de recursos narrativos; a aposta pela *Nouvelle vague* é a aposta na sutileza dos finais abertos e no risco de ser exposto a longos silêncios reflexivos entrecortados por uma voz em off e imagens de um casal em vias de fumar um cigarro, um *Gitanes* ou um *Gauloises*. A literatura do excesso evita prender-se a estruturas pré-definidas para, assim, permitir-se digressões e nuances (à maneira, já se sabe, de José Saramago). Nas palavras de Roland Barthes: "Vocês sabem que há uma crise de estilo: prática e teórica (não há nenhuma teoria do estilo, e alguns se preocupam com isso). Ora, poderíamos definir o estilo como a prática escrita da nuance (por isso o estilo é malvisto hoje)" (BARTHES, 2005, p.94).

Além da extensão das frases (embora recomende-se parcimônia - a prosa labiríntica de Proust não mais cabe no século 21), das digressões inesperadas, trata-se de uma prática sobretudo interessada nos detalhes. O ponto-e-vírgula, por exemplo, rechaçado pela literatura da concisão - esta que trabalha a partir de formas binárias e que se satisfaz com vírgula (pequena

pausa<sup>2</sup>) e ponto final (longa pausa) -, encontra espaço na literatura do excesso. Ela insere no texto uma quebra, um muito pequeno contrassenso (talvez, inclusive, uma espécie de anacronismo gráfico), e impede a narrativa de sucumbir à ditadura do desfecho, permite ao escritor abandonar a linha reta do enredo e conduzir o leitor por caminhos menos pragmáticos e finalistas. A prática da nuance, o elogio do detalhe, serve como contraponto a um tipo de literatura despida de todo elemento supérfluo, de toda marca autoral, praticamente travestida em roteiro de cinema. A indagação é válida, e permanece aqui em aberto: ganharia a literatura ao incorporar a lógica visual da televisão e do cinema? (Ou Marshall McLuhan tem razão e "o meio é a mensagem"?)

O crítico literário José Castello comenta, acerca dos *Cadernos de Lanzarote* de Saramago, que a obra "desperta nos leitores uma relação que não é habitual na literatura contemporânea, muito marcada por certo distanciamento cínico, ou certo temor dos sentimentos: a de grande intimidade" (CASTELLO, 1999, p.224). Qualquer manifestação de intimidade é personalista, ou seja, pressupõe uma personalidade à qual se reportar e com a qual estabelecer uma ligação intensa e recíproca (ou, para dizê-lo filosoficamente outra vez: a *Erfahrung* benjaminiana). A intimidade refere-se, em certa medida, a uma generosidade, a uma sensação de acolhida - duas impressões comuns às obras de Saramago. Em literatura, a intimidade revela atenção ao leitor, revela a criação de um espaço (o livro) rico em diálogo, um que prevê o leitor sem anular o escritor (que permite ao escritor exhibir seu estojo de ferramentas intelectuais, porém que não deixa o estojo cair sobre a cabeça do leitor desavisado - este que buscava uma boa leitura e acabou perdido, por exemplo, dentro de um jogo de linguagem).

---

<sup>2</sup> "Uma pausa para respirar," admoestaria a professora da quinta série.

E aqui José Saramago chega a uma fórmula: foram os leitores, e não os livros, que o transformaram em escritor. Em outras palavras: ele só se convenceu de que era escritor quando descobriu que tinha leitores e uma corrente de afeto começou a se manifestar entre eles. Livros sem leitores não existem, são apenas um amontoado de papel. "Não sou desses que escrevem sem pensar no leitor", afirma. Saramago diz não compreender o ponto de vista daqueles que escrevem pensando na posteridade, e não no presente, erro a seu ver muito perigoso, já que ninguém pode ter certeza de que a posteridade vai, de fato, se interessar por aquilo que hoje se faz. Se não tivesse a esperança de que seus contemporâneos se interessariam pelo que escreve, não conseguiria escrever; a idéia de posteridade, por si, não lhe traria nenhum tipo de consolo. (CASTELLO, 1999, p.217-218)

Saramago não apenas filia-se ao que aqui denomino literatura de excesso pelo lado do estilo (a prática da nuance, em suma), mas também pelo lado ideológico (na ausência de melhor termo): o desinteresse pela posteridade; a desmistificação do conceito de literatura (e de qualquer arte) como ainda dotada de transcendência; a visão da literatura como uma manifestação dentre muitas, uma manifestação que divide a restrita atenção de um restrito público com tantas outras, e portanto uma manifestação que deve ser atraente, cativante, capaz de aliar entretenimento a reflexão crítica. Ou, nas contundentes palavras de Jean Genet, em visita ao ateliê do artista plástico Alberto Giacometti: "Não compreendo bem o que em arte se chama um inovador. Uma obra deveria ser compreendida pelas gerações futuras? Mas por quê? E o que isso significaria? Que elas poderiam utilizá-la? Para quê? Não entendo" (GENET, 2003, p.14).

"Não há mais histórias a contar," sacramenta Saramago em entrevista ao mesmo José Castello. "Não tem muita importância a história que se conta. O que tem importância é a pessoa que está dentro do livro; no caso de um romance, o autor" (CASTELLO, 1999, p.212). Apesar da declaração infelizmente derridiana - "Já dissemos, excetuando-se muito pouco, tudo o que queríamos dizer.

Nosso léxico, em todo caso, não está longe de se esgotar. Excetuando esse suplemento, nossas questões nomeiam apenas a textura do texto, a leitura e a escritura, a maestria e o jogo" (DERRIDA, 1991, p.9) -, o que está em questão é o já mencionado caráter autoral da literatura do excesso, tanto no espaço criado para a prática do estilo, quanto na afirmação da presença do autor. Uma afirmação que não se dá no mesmo plano daquela empreendida pelo escritor dito pós-moderno (este que se afirma para subverter o texto, convertê-lo em jogo de espelhos), mas em um outro, mais sutil: o plano do escritor enquanto produtor (ou, para retomar o título de um artigo escrito pelo próprio Saramago, apesar de os propósitos serem levemente distintos: *O autor como narrador*), desmistificado, ciente da concorrência que outras formas de expressão impõem à literatura, ciente da transitoriedade e da temporalidade de sua própria obra, e disposto ainda assim a produzir o melhor livro do qual seja capaz: ambicioso e não anêmico; amplo e não abreviado.

Mas este mesmo romance, que assim pareço estar condenando, contém acaso em si, e já nos seus diferentes e actuais avatares, a aberta possibilidade de se transformar no lugar literário (propositadamente digo *lugar*, e não gênero) capaz de receber como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio, e também da ciência e da filosofia, tornando-se expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma cosmovisão, como o foram, para o seu tempo, os poemas da antiguidade clássica.

Porventura estarei caindo em erro, se tivermos em conta a crescente e parece que irreversível especialização, já quase microscópica, do homem. Porém, não é impossível que essa própria especialização, por força de conhecidos mecanismos ou impulsos de compensação, e talvez como instintiva condição de sobrevivência e de equilíbrio psicológico, nos leve a procurar uma nova vertigem do geral em oposição às aparentes seguranças do particular. Literariamente, porque só de literatura estamos aqui falando, talvez o romance possa restituir-nos essa vertigem suprema, o alto extático canto duma humanidade que ainda não foi capaz, até hoje, de

conciliar-se com a sua própria face. (SARAMAGO, 1994, p.122)

O excesso entendido como polissemia, expansão, pluralidade - um sentido de plural que deturpo do de Barthes: "Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido; é, ao contrário, apreciar de qual plural ele é feito" (BARTHES, 1970, p.11). O elogio do excesso tenciona corroborar Mikhail Bakhtin, quando este afirma que "O romance deve ser para o mundo contemporâneo aquilo que a epopéia foi para o mundo antigo" (BAKHTIN, 1998, p.403) - o que, em última análise, significa afirmar o valor da literatura como meio expressivo, significa afirmar sua atualidade mas não - eis o lado melancólico do excesso - sua eternidade. A literatura do excesso não teme em demonstrar que necessita do leitor, que não deseja alijá-lo da experiência literária. Toda literatura, afinal de contas, é um exercício de leitura: o escritor, antes de sê-lo, foi - e continua sendo, sempre - leitor, como o próprio Saramago foi leitor de Garrett (CASTELLO, 1999, p,219). E, enquanto leitor, o escritor sabe quais textos o acolheram, e quais o rechaçaram; identifica as instâncias de intimidade e de intelectualidade; sintetiza as influências que, de alguma maneira, nortearão suas escolhas literárias. Um ciclo sobremaneira importante à literatura do excesso, pois esta reconhece o prazer da leitura (o prazer do leitor) e busca sintetizá-lo em novas formas (a tarefa do escritor) - sem, entretanto (espera-se), sucumbir à acomodação do consumo de massa, ao padrão de leitura do leitor-em-férias. Pela graça da polêmica, a literatura do excesso afirma que literatura é menos ciência e mais carinho, isto é, menos neurótica com classificação de gêneros e mais afeita a reconhecer um bom texto onde um bom texto há.

O lugar da literatura, para revisitar o termo empregado por Saramago, é um de afluência, de síntese, e disso não há melhor

testemunho (e em grande parte porque a época permitia) que as *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. Cinquenta páginas texto adentro e enfim o autor julga prudente advertir o leitor<sup>3</sup>: "Ainda assim, belas e amáveis leitoras, entendamo-nos: o que eu vou contar não é um romance, não tem aventuras enredadas, peripécias, situações e incidentes raros; é uma história simples e singela, sinceramente contada e sem pretensão" (GARRETT, 1992, p.50). Uma advertência que ecoa um dos mestres de Garrett, repetidas vezes citados no decurso das *Viagens*, o genial (e algo intraduzível) escritor inglês Laurence Sterne<sup>4</sup>: "Isto para rechaçar um gosto perverso que tomou conta de milhares [...] - de ler sempre em linha reta, mais em busca de aventuras do que do profundo conhecimento e erudição que um livro deste porte, se lido como deveria ser, infalivelmente lhes transmitiria" (STERNE, 2010, p.48)<sup>5</sup>.

Declarações, as duas, de tal forma ilustrativas do argumento que esboço em prol da literatura do excesso, que elaborá-las demasiado seria repetitivo (porque até mesmo o excesso tem um limite antes de converter-se em pedantismo e/ou verborragia). Portanto, a essa altura do ensaio interessa mais notar de que maneira Saramago leu e sintetizou Garrett, extraiu-lhe potencialidades semelhantes porém (importante porém) as atualizou em uma prosa contemporânea - uma vez que seria de todo desaconselhável a um jovem escritor copiar à risca o estilo de Sterne e Garrett (não haverá paciência que baste). Interessa pensar nesse exercício de leitura, ponderar dois elementos-chave

---

<sup>3</sup> Ou, mais especificamente, as *leitoras* - uma distinção central na obra de Garrett, porém cujo desenvolvimento teórico escapa ao escopo do presente ensaio.

<sup>4</sup> Uma referência direta de Garrett à obra em questão de Sterne pode ser encontrada à página 149 da edição referenciada na bibliografia.

<sup>5</sup> No original: "'Tis to rebuke a vicious taste which has crept into thousands besides herself, - of reading straight forwards, more in quest of the adventures, than of the deep erudition and knowledge which a book of this cast, if read over as it should be, would infallibly impart with them."

presentes em Garrett que possam, de alguma nem que muito pequena maneira, contribuir à reflexão sobre a literatura brasileira contemporânea.

O primeiro dos elementos-chave já está contido nas citações acima, e a ele pode-se complementar com uma observação que Garrett faz acerca de seu próprio livro, logo no princípio da narrativa: "Numa regata de vapores o nosso barco não ganhava decerto o prêmio" (GARRETT, 1992, p.20). Isto é, Garrett recusa a ditadura do desfecho (embora os termos, à sua época, não fossem bem esses), recusa reduzir sua narrativa ao estritamente essencial. A famosa (e talvez apócrifa) máxima de Anton Tchêkhov segundo a qual um revólver não pode ser introduzido no primeiro ato se não vier a ser utilizado no terceiro revela-se aqui inútil: Garrett introduz incontáveis revólveres, e deixa-os todos espalhados e abandonados pelos capítulos. O romance (sobretudo o romance - em relação ao conto outros critérios entram em vigor) não se justifica no desfecho, mas no trajeto. Um romance que recusa toda porta que não for fundamental ao enredo acaba por tornar-se frio e abstrato, carente de carne e osso. A literatura do excesso está pouco interessada em vencer a regata, pois sabe que seu esporte não são os cem metros rasos, sabe que sua forma não é aquela de um programa de televisão. Sua vitória se dá na sensação de lástima suscitada ao nos aproximarmos do final de um livro, a sensação de que poderíamos prosseguir naquela história independentemente do desfecho. Desfechos são importantes para anedotas. A literatura deve almejar um pouco além.

O segundo dos elementos-chaves desdobra-se do primeiro, decorre dos desvios tomados ao longo do caminho, diz respeito à quebra de um ritmo. A literatura da concisão vive pelo ritmo, pela manutenção deste mesmo ritmo - o que acaba por decorrer naturalmente de suas escolhas estilísticas: por simplificar o espectro gramatical, a literatura da concisão diminui a gama de

recursos de rompimento, de inserção de pequenos movimentos de contrassenso que peguem o leitor desprevenido - ela torna-se continuidade e ordenamento lógico. Em Garrett, por outro lado, a quebra beira o excessivo. Em duas situações (poderiam ser muitas mais), ao introduzir novas personagens ao texto, o escritor português interrompe a narrativa para anunciar que tomará um novo rumo: "Saibamos alguma coisa desta vida" (GARRETT, 1992, p.68), ou ainda: "O oficial... - Mas certo que as amáveis leitoras querem saber com quem tratam, e exigem, pelo menos, uma esquiça rápida e a largos traços do novo ator que lhes vou apresentar em cena" (GARRETT, 1992, p.83). Isto é, o texto não obedece a uma sequência lógica que lhe poderia ser presumida - ele é nuançado, plural, sistemático e melancólico. Melancólico como o dono da festa, sozinho no salão depois que todos já partiram, depois que o excesso assentou-se (balões murchos e serpentina no chão). Melancólico porque desconfiado do mundo, de um mundo que faz progressivamente menos sentido, porém exige da literatura todo - todo sentido e mais um pouco. E essa melancolia, embora aliada ao esforço de comunicação (pois que insistir na figura do leitor significa bem isso, uma tentativa de comunicar-se com alguém), permanece sempre muito avisada da fragilidade de seu empenho. Ela não pode recolocar ordem no mundo - a arte é em grande medida *impotente* diante das forças maiores do mundo (a religião, a política, a economia...). Porém ela pode, sim, recriar algum diálogo, recriar um sentido de comunidade - e é aí que ela busca afirmar-se, em contraponto à fria e distanciada existência proposta pela concisão.

Detesto a filosofia, detesto a razão; e sinceramente creio que num mundo tão desconchado como este, numa sociedade tão falsa, numa vida tão absurda com a que nos fazem as leis, os costumes, as instituições, as conveniências dela, afetar nas palavras a exatidão, a lógica, a retidão que

não há nas coisas, é a maior e mais perniciosa de todas as incoerências. (GARRETT, 1992, p.142)

A afirmação de Garrett soa como uma ode, possui a grandiloquência e o orgulho típicos de uma ode. E ela o é, de alguma maneira, uma ode: um elogio à força narrativa, esta que não pode ser contida por estruturas e roteiros, esta que não recusa a nuance e os detalhes. "Que não me reprovem de ser prolixo nos detalhes," escreve Xavier de Maistre: "é a maneira dos viajantes" (DE MAISTRE, 2004, p.30). E é do francês De Maistre de quem Garrett toma a inspiração para sua ode, uma ode ao ziguezague e à abertura da alma às coisas que se apresentam pelo caminho:

Meu quarto situa-se no quadragésimo quinto grau de latitude, segundo as medidas do padre Beccaria; sua orientação se dá entre o levante e o poente; forma um longo quadrado com trinta e seis passos ao redor, beirando a parede de bem perto. Minha viagem terá porém mais que isso, pois eu com frequência o atravessarei ao longo e ao largo, ou mesmo diagonalmente, sem seguir regra ou método. - Farei até ziguezagues, e percorrerei todas as linhas possíveis em geometria se a necessidade o exigir. Não gosto das pessoas que são a tal ponto mestres de seus passos e de suas ideias que dizem: "Hoje, farei três visitas, escreverei quatro cartas, terminarei essa obra que comecei". - Minha alma está tão aberta a toda sorte de ideias, de gostos e de sentimentos; ela acolhe avidamente tudo que se apresenta!... - E porque haveria de recusar as alegrias que estão dispersas pelo difícil caminho da vida? Elas são tão raras, tão esporádicas, que seria preciso ser louco para não parar, até mesmo desviar do caminho, para colher todas aquelas que estão ao nosso alcance. (DE MAISTRE, 2004, p.10)

De Maistre que surge logo à primeira página das *Viagens na minha terra*, e novamente uma dezena de páginas depois, ocasião na qual Garrett diz ficar "como o bom Xavier de Maistre quando, a meia jornada de seu quarto, lhe perdeu a cadeira o equilíbrio, e

ele caiu - ou ia caindo, já me não lembro bem - estatelado no chão" (GARRETT, 1992, p.33).

E desde a quarta página desse ensaio a cadeira já caía, e ainda não cessou de cair completamente. Ainda cai, e cai sempre, e cairá por quanto tempo desejarmos que caia. E nessa suspensão deixamos Saramago com Garrett, Garrett com De Maistre, todos póstumos apesar de tudo, e seguimos nosso caminho rumo à conclusão (apesar de tudo).

#### O EXAGERO COMO MÉTODO - CARDOSO PIRES COMO EXEMPLO E CONTRAPONTO

"Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la," afirma Antonio Candido (CANDIDO, 2008, p.13), e sob a égide de sua afirmação situo um terceiro - e derradeiro - tópico de discussão: o exagero como método de criação literária. E proponho o seguinte: que nem tudo está perdido - que mesmo um escritor conciso deve ser exagerado em seu processo de criação. Pois talvez a pior concisão não seja a verbal - a pior concisão é a concisão do imaginário.

Para tanto, tomo dois textos-chave do escritor português José Cardoso Pires como exemplo e contraponto (*O Delfim* e um texto crítico, exegético, sobre o próprio *Delfim*, intitulado *Memória descritiva*), e complemento-o com alguns dos teóricos já mencionados e ainda outros mais, já que um texto é feito de seu plural. Porém início não pela teoria, mas pela anedota, por uma breve constatação de Cardoso Pires em meio a uma entrevista concedida a José Castello: "Somos assim mesmo," disse o escritor português, "seres do exagero" (CASTELLO, 1999, p.250). Embora possa ser descartada por espíritos mais rigorosos como meramente anedótica, a declaração parece apontar para a força subjacente à concisão verbal de Cardoso Pires. Ademais, demonstra que a opção do escritor português por uma linguagem enxuta não é acompanhada

de sua contrapartida mais perversa: a de uma imaginação igualmente restrita.

Uma rápida leitura de *O Delfim* bastaria para comprovar o estilo conciso do escritor, e o próprio Cardoso Pires é o primeiro a admiti-lo sem meias-palavras:

Por mim, no que toca ao modo de narrar, prefiro correr o risco de jamais atingir o ponto impreciso da clareza e pecar por excesso, ultrapassando-a. Das duas faces desastrosas do gume a última parece-me a pior porque resvala para o tom impositivo que anula os valores da sugestão e que impede a leitura de se tornar em si mesma uma segunda criação. De resto, toda a ficção comunica em equações bem menos lineares do que o discurso das disciplinas científicas, por exemplo, ou o da informação convencional. O seu registro é diferente, a sua elongação mais ampla. Há nele permanências subjectivas, liberdades e incitações que o situam noutras zonas de leitura. (PIRES, 1999, p.118-119)

Não se trata aqui, porém, de rebater a posição de Cardoso Pires, mas de explorar algumas consequências decorrentes da segunda metade da declaração do escritor, e de sua utilidade na discussão do exagero como método. Pois bastaria, novamente, uma rápida leitura de *O Delfim* para que o leitor percebesse tratar-se de um mundo coerente e extenso aquele que se desvela por trás das páginas do livro, de modo que a linguagem empregada pelo escritor não se converte em uma afetação pós-moderna, mas em uma escolha consciente e justificada pelos valores que são os seus. Pois este é, em última análise, o risco maior da concisão: a superficialidade de seu imaginário, a opção por um estilo já pronto e de simples aplicação, um estilo que não acolhe o leitor e nem se converte "em uma segunda criação".

Nesse aspecto, Cardoso Pires demonstra suas leituras de Barthes - conforme ele próprio admite (PIRES, 1999, p.123) -, demonstra a centralidade do leitor na produção do texto literário: "Pois o que está em jogo no trabalho literário (da

literatura como trabalho), é fazer do leitor, não mais um consumidor, mas um produtor do texto" (BARTHES, 1970, p.10). E a perversidade da literatura da concisão (imaginária e verbal) está em que muitas vezes esta não cria espaço para o leitor, não oferece subsídios além da superfície do texto. O benéfico exagero, em Cardoso Pires, encontra-se na criação desse espaço - *O Delfim* não é senão a criação de um mundo para seu leitor, de onde advêm as muitas leituras que lhe podem ser feitas. A manobra do escritor português responde às propostas de Hayden White em seu *The Content of Form*: "O que busquei sugerir é que o valor atrelado à narratividade na representação de eventos reais deriva do desejo de que os eventos reais apresentem a coerência, integridade, plenitude e *closure* [encerramento] de uma imagem que só pode ser imaginária" (WHITE, 1987, p.24). Elementos estes que podem ser encontrados em abundância em Cardoso Pires, justamente porque o escritor prezou por uma abordagem que não se furtou de observar a riqueza do mundo real, derivando dele uma realidade imaginária, abundante e coerente, digna das páginas de um livro. Pois literatura não significa uma cópia literal da realidade, e sim uma reorganização imaginária (exagerada) desta mesma realidade. A própria colocação de White ecoa, outra vez, os escritos de Barthes:

Toda descrição literária é uma vista. [...] Descrever é pois colocar a moldura vazia que o escritor realista carrega sempre consigo (mais importante que seu cavalete), diante de uma coleção ou de um contínuo de objetos inacessíveis à palavra sem esta operação maníaca (que poderia fazer rir à maneira de um *gag*); para poder falar desses objetos, é preciso que o escritor, através de um rito inicial, primeiro transforme o 'real' em objeto pintado (emoldurado); depois disso ele poderá desprender esse objeto, extraí-lo de sua pintura: em uma palavra: (d)escrevê-lo [*le dé-peindre*]. Desta forma o realismo (bem mal nomeado, em todo caso com frequência mal interpretado) consiste não em copiar o real, mas em copiar uma cópia (pintada) do real... (BARTHES, 1970, p.61)

A cópia da cópia, um mundo ficcional coeso e abundante que transpareça pelas páginas do livro e ao redor das quais o leitor possa construir-se, possa ter acesso a um manancial de experiências que lhe facultem múltiplas leituras. E um mundo ficcional que admita não ser mais que apenas isso: o ponto de vista de um autor, profundamente marcado por suas vicissitudes e escolhas, porém sem jamais impô-las ao leitor (e o que seria a concisão extrema senão a tentativa de impedir que o leitor desvie-se da rota traçada, atenha-se unicamente ao que o escritor deseja que ele veja. A isso, convenhamos, chama-se *televisão*).

Paul Valéry resume-o muito bem em uma declaração que se encontra na base das afirmações de Barthes e, portanto, de White: "Observar é, em grande parte, imaginar o que esperamos ver" (VALÉRY, 2003, p.29). A cópia da cópia, mas uma cópia muito particular, uma que parte da realidade para expô-la, exagerar seus mecanismos e, assim, chamar a atenção do leitor para as perversidades do cotidiano (suscitar, enfim, a *Erfahrung*). Pois a literatura do excesso atrela-se firmemente a uma concepção realista, de crítica social, e, nesse sentido, a observação de Valéry é fundamental para lembrar o escritor de que não basta descrever a realidade - é preciso exagerá-la, subvertê-la em algum nível, tentar muito para conseguir ao menos um pouco. Ou, nas palavras do excessivo e borbulhante filósofo francês Gaston Bachelard:

Como ela é injusta, a crítica que vê na linguagem apenas uma esclerose da experiência íntima! Pelo contrário, a linguagem está sempre um pouco adiante de nosso pensamento, é sempre um pouco mais borbulhante que nosso amor. É a bela função da imprudência humana, a jactância dinamogênica da vontade, aquilo que exagera o poder [a potência]. Por diversas vezes, no decorrer deste ensaio, sublinhamos o caráter dinâmico do exagero imaginário. Sem tal exagero, a vida não pode desenvolver-se. Em quaisquer

circunstâncias, a vida toma muito para ter o bastante. É preciso que a imaginação tome muito para que o pensamento tenha o bastante. É preciso que a vontade imagine muito para realizar o bastante. (BACHELARD, 2007, p.329-330)

Imaginar muito para realizar o suficiente - eis o calcanhar-de-aquiles da concisão: falta-lhe estofo, ambição, fôlego. De tal forma preocupada em manter-se dentro de sua fórmula, de sua forma, que se esquece do essencial, do leitor, da experiência viva que toda narrativa digna deve constituir. Pois nem tudo é esquematização, nem tudo é teoria, nem tudo é incomunicabilidade pós-moderna: a melhor maneira de se escrever literatura é escrevendo-a, é permitindo-se abandonar as amarras de uma linearidade excessiva e de um racionalismo científico e aceitando os desvios que o caminho forçosamente efetuará.

E escrever ficção não é propriamente levantar um edifício racionalizado pedra a pedra. Por mais pessoal que seja a voz do novelista, por mais experiência que ele tenha no ofício de contar, cada romance é sempre a busca duma organização e duma forma que há-de nascer da estória que ele tem para transmitir. (PIRES, 1999, p.120)

O excesso, portanto. De forma e de conteúdo. A profundidade narrativa. A recusa de uma lógica padronizada. Um pendor bakhtiniano à recriação de uma espécie de épico contemporâneo. O contrassenso como tática. O exagero como método. E se ainda nada disso for suficiente para convencer o leitor do valor do excesso, proponho abraçar o contrassenso e trocar as atuais quinze páginas por apenas duas linhas do escritor e teórico americano Abraham Verghese: "Gosto de histórias épicas porque nelas você acompanha gerações inteiras e, quando fecha o livro, ainda é terça-feira".

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- BACHELARD, Gaston. **L'air et les songes**. Paris: Le Livre de Poche, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance. In:\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 1998.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance, vol. I**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CASTELLO, José. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- DE MAISTRE, Xavier. **Voyage autour de ma chambre**. Paris: Ebooks Libres et Gratuits, 2004. Disponível em: < <http://www.ebooksgratuits.com/> >
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. São Paulo: Editora Núcleo, 1992.
- GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PIRES, José Cardoso. **O Delfim**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

\_\_\_\_\_. Memória descritiva. In: \_\_\_\_\_. **E agora, José?** Lisboa: Dom Quixote, 1999.

SARAMAGO, José. A cadeira. In: \_\_\_\_\_. **Objecto quase**. Lisboa: Caminho, 1984.

\_\_\_\_\_. Do canto ao romance, do romance ao canto. In: **Bulletin of Hispanic Studies**, Liverpool, v.71, n.1, p.119-123, 1994.

\_\_\_\_\_. O autor como narrador. In: **Ler**, Lisboa, n.38, p.38-41, primavera-verão 1997.

STERNE, Laurence. **The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WHITE, Hayden. **The content of form**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

VERGHESE, Abraham. In: **Prosa & Verso**, 03/09/2011. Disponível em:<  
<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/09/03/as-afinidades-de-amitav-ghosh-abraham-verghese-403214.asp> >