

Entrevista/debate

O entrevistado foi Davi Arrigucci Jr.
Perguntaram, e debateram com ele,
Carlos Vogt, Flávio Aguiar, Lúcia
Teixeira Wisnik e João Luiz Lafeté

Jornal, Realismo, Alegoria (Romance brasileiro recente)

João Luiz Lafeté — Davi, você tem falado algumas vezes sobre a relação do romance brasileiro atual com o jornalismo. Acho que a gente podia começar o debate por esta idéia sua.

Davi Arrigucci Jr. — Exatamente. Deixa eu contar um pouco pra vocês. Não tenho nenhuma certeza, não queria falar nem escrever sobre isso porque ainda não está bem pensado, não está pronto. Vocês vão me dizer sobre a procedência ou não do quadro geral.

Eu acho o seguinte: na ficção de setenta para cá apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento. Portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens.

Isso se colocou através de uma espécie de neo-naturalismo, de neo-realismo que apareceu agora e que está ligado às formas de representação do jornal. A via de acesso supõe já uma forma de representação que é o jornal. Então, eu queria pegar três

níveis desse problema. Um é o livro do Louzeiro, o *Lúcio Flávio*, que faz isso com uma técnica de romance-reportagem que vem do naturalismo típico. Eu me lembro de um ensaio de Brunetière que é do final do século passado, quando a palavra “reportagem” era um neologismo. Ele escreveu um ensaio em cima da hora, falando de romance e reportagem. E já aí, dentro do quadro do naturalismo, faz uma crítica do romance-reportagem, porque é algo que se perde. Ele não diz com essas palavras, mas é um romance que naufraga na singularidade. Quer dizer, como pega o inessencial, como todo factual é objeto de literatura, esse romance atribui sentido a tudo, e, portanto, a nada.

Esse problema volta no Louzeiro agora *ipsis litteris*, como se fosse um romancista naturalista. Uma questão é de que se tenta, através da representação de um fato singular — no caso, a vida de um marginal — aludir a uma situação geral. É um romance apoiado na mediação da reportagem, e é um romance alegórico, que através de um fato específico tende a aludir a uma situação mais geral — o quadro geral da violência — por meio de um segmento social. Ele escolhe um determinado caso típico, ou que para ele aparentemente é típico, dentro da situação da realidade brasileira, e tenta aludir com isso a uma totalidade de coisas que não é aquele fato específico. Então, é um romance alegórico, baseado na reportagem.

Por outro lado, aparece o romance do Callado, que se constrói em cima da imitação de técnicas do jornal, sobretudo da montagem. E que pega um outro estrato, o estrato da classe média, a luta do “terrorismo”, e tenta através desta visão representar também a história brasileira dos últimos anos. Também um romance alegórico.

Em terceiro lugar, aparece um livro como o do Paulo Francis, que pretende representar não diretamente a realidade, mas a vida das classes dirigentes, 0,3% da população brasileira, e através disso mostrar o que foi a nossa história. De novo um romance alegórico, porque ele procura mostrar a totalidade através da vida de um intelectual e da vida do grande jornal — ele faz uma espécie de estripamento do grande jornal.

Então, eu tenho três casos de alegoria, ligados com a vontade realista de representar o que foi, o que tem sido a realidade, a vontade de manter a verossimilhança e usando sempre a alegoria. E tenho a impressão de que são três tentativas malogradas. Todas elas muito interessantes e até complexas. Por exemplo, o livro do Paulo Francis é muito complexo, visto por um certo ângulo. Sobre o Callado eu escrevi e tentei mostrar isso um pouco, como é que havia uma incompatibilidade entre esse desejo de representar a realidade histórica concreta e a tendência da alegoria para a abstração.

No Paulo Francis existe isso, só que de um modo inteiramente diferente. Eu acho que o livro do Paulo Francis, primeiro não é propriamente ou apenas um romance. Não sei o que vocês acham. Eu acho que na verdade há um projeto meio proustiano no Paulo Francis, que é a combinação do romance com a confissão. Na verdade, é um projeto de síntese autobiográfica, de autobiografia imaginária. Isso muda muito o tipo de livro que ele é, e faz inclusive com que certos aspectos característicos do romance, por exemplo, a existência de uma pessoa concreta no seu relacionamento na sociedade, seja de tal forma atenuada e abstrata, que esse relacionamento não aparece no livro senão através da visão do narrador. Existe um narrador meio proustiano no Paulo Francis. O esquema dele é de quebrar o esquema do romance, no caminho de Proust. Certamente não com o mesmo mundo nem com... seria absurda até a comparação, não é? Mas a idéia dele é fazer uma coisa proustiana, uma obra autobiográfica, e quebrar a norma do romance por esta via. E ser exemplar, aí também.

Agora, eu fico impressionado com a coisa dele, porque é um livro que atropela o leitor. É impressionante aquilo. É um livro de uma agressividade bárbara. Pensei algumas coisas sobre ele e gostaria de discutir com vocês. Vou levantar alguns pontos.

O que me chama muito a atenção são esses aspectos, que não pertencem propriamente ao romance. Por exemplo, a construção do enredo, o *mýthos* propriamente dito, é muito frágil no Paulo Francis. Ele é mal preparado: o final, o fato do Paulo Hesse ser um espião russo e estar lutando contra um americano que é espião da CIA, e tal, é um esquema meio

puxado pelos cabelos, numa certa altura. O final do livro é extremamente abrupto, e não combina bem com a distensão que tem que ter o romance de análise, a confissão analítica. Uma das características básicas do tipo de coisa que ele pretendeu fazer é um hausto longo, analítico, que aliás está na frase dele também. Quer dizer, tem que ter um conteúdo reflexivo muito forte. E é o conteúdo reflexivo mais forte que apareceu na ficção brasileira, de uns tempos para cá. Certamente, depois da Clarice Lispector, eu acho que não apareceu nenhum tipo de pretensão de falar coisas importantes no romance como no Paulo Francis. Não é?

J.L.L. — E *Quatro Olhos*?

D.A.J. — Aí é diferente. Que tenha um discurso intelectual, do tipo desse, eu não vejo, mesmo no *Quatro Olhos*. No Paulo Francis é uma vontade de fazer digressões de análise literária, de fazer ensaio político, ensaio de estética, tudo isso está lá.

Carlos Vogt — Se opina sobre tudo.

D.A.J. — Sobre tudo, todo tempo. Sobre o comportamento social, sobre juventude, velhice...

C.V. — Sobre linguagem, ciência...

D.A.J. — Sobre tudo. Isso é típico da confissão, da forma ficcional autobiográfica.

Flávio Aguiar — E é típico do estilo do Paulo Francis como jornalista, também.

“Ele pretende representar tudo o que aconteceu no Brasil, nestes últimos tempos, através da análise das classes dominantes, desses 0,3%. E eu me pergunto se...”

D.A.J. — É uma passagem direta: é autobiográfico e é o estilo dele. Não há diferença nenhuma. A frase dele é exatamente como a frase do jornalista, é uma frase de tropelia, em que se acumulam coisas. Daí o paroxismo; é um livro de completo

paroxismo. A ponto de se ter a impressão de que só se pode agüentar a tensão do livro estando drogado, o que acontece com as personagens todo o tempo. Álcool e cocaína, do começo ao fim é uma embriaguez completa.

Então, se mantém um estado propício à epifania durante todo o livro. E mais do que isso: eu acho que é um paroxismo à beira do suicídio. Quer dizer, a personagem é dividida. Na verdade não há personagens, só há o narrador. O narrador deglute o mundo de forma absoluta e meio paranóica. O mundo se reduz à cabeça do Hugo Mann. Os outros dois, o Víctor, que é pura ação, e o Paulo Hesse, o jornalista, o editor-chefe, são desdobramentos do Hugo Mann. É o Hugo Mann que aderiu e é o Hugo Mann que saiu. E que certamente são formas de um "eu" imaginário, das possibilidades que o próprio Francis teria na cabeça. São projeções imaginárias dele, né? Ainda que possam ser inteiramente imaginárias. Não estou interessado na pessoa empírica do Paulo Francis. Mas os três são desdobramentos do narrador. E o narrador domina tudo, a ponto de não deixar nenhuma autonomia para as outras personagens. Por exemplo, as mulheres não existem no livro. O caso do Paulo Hesse com Adriana é um caso típico. O comportamento dela, como é muito abrupto no livro, ela está inteiramente liquidada.

A intenção disso aí é uma intenção curiosa. Porque ele pretende representar tudo o que aconteceu no Brasil, nestes últimos tempos, através da análise das classes dominantes, desses 0,3%. E eu me pergunto se...

Aí é o ponto que está também no Callado. O Callado pretende representar a história através dos movimentos que aparentemente estão dirigindo a política: o negócio do "terrorismo", o círculo do poder, os diplomatas, e a repressão. E o romance acaba sendo abstrato e não apanhando de fato a realidade concreta. Escapa.

Naquele artigo que escrevi, levantei a hipótese de que é uma história que não passa pelo povo. E na verdade o intelectual chega num ponto que tem dificuldade de falar de uma coisa que ele não conhece, da qual ele está afastado, por causa da

própria situação histórica. Isso dá um romance kafkiano. E tem alguns aspectos disso no *Reflexos do Baile*, naquela coisa da burocracia, das cartas, há um certo labirinto da fragmentação.

No Paulo Francis há a mesma fragmentação. Ela não se dá propriamente no discurso — ela se dá também no discurso. Mas ele acumula coisas e pretende representar uma totalidade através dessa fragmentação. Só que o que ele pega como abertura para o sentido do geral são os 0,3% da classe dominante, a partir da qual ele fala. E como ele acha que isso é que decide, que decidiu tudo aqui, certamente é isso que dá a história. E quando se vai ver, não é.

E aí entra uma coisa engraçada e que é meio paradoxal no livro. Ele fala com uma espécie de horror do povo, que é um meio catártico pra ele, é problemático pra ele. Porque ele diz, “Bem, quem decide as coisas são esses 0,3%. O restante são escravos, ou servem aos 0,3%”. Só que ele trata os 0,3% com uma extrema violência. O livro é uma paulada atrás de outra. Então, ele de certa forma faz parte desse grupo, mas também tem um horror de fazer parte disso. E, por outro lado, a visão que ele tem do povo...

C.V. — Ele, quem? O Paulo Francis?

D.A.J. — Não, o narrador. Certamente deve ter que ver com o que o Paulo Francis pensa. Pelo menos é o que ele escreve também.

C.V. — Se é de fato autoconfessional, é muito mais uma vontade de pertencer do que propriamente pertencer, não é?

D.A.J. — É. Certamente o narrador tem problemas de ser admitido nas altas rodas. Isso é uma coisa bastante evidente. Mas está objetivado no livro, eu acho. A relação dele com o Paulo Hesse é complicada, num certo ponto, porque o Paulo Hesse é pra ele um modo de contato com isso. O Paulo Hesse, que é um lado dele, está naturalmente na posição de mando. Mas ele é um sujeito marginal dentro dessa posição, é um mero crítico de cinema. E na hora decisiva da conversa final com o

Paulo Hesse, o Paulo Hesse diz que a posição dele é de ficcionista, que ele errou a direção da própria vida, que devia ter feito romance, assumido a literatura, e não ficado fazendo crítica, de esquerda, de cinema.

De certa forma, também marca demais o fato dele estar alijado, estar meio descentrado. O problema do Mann é esse descentramento, e o ressentimento por não ser naturalmente da classe dominante. Há isso. E há um horror do povo também nesse lado. Mas por outro lado há uma... o fato dele querer pertencer a uma coisa que ele sabe que não presta dá ao livro um tom de extremo desespero, que recaptura o humano por outro lado. Eu acho que aí está uma das coisas interessantes do livro. Como se a humanidade dele só fosse possível através de um paradoxo, de uma negação do humano.

J.L.L. — Davi, tem aí algumas coisas que você falou que eu não estou entendendo bem. Primeiro, eu não sei direito em que medida *Cabeça de Papel* é um projeto proustiano. Ele é tão direto, é tão imediato, ele vai tão em cima do jornal, como você mesmo falou, que ele não tem distanciamento, não tem sequer um certo carinho cuidadoso de tratar o fato passado, que caracterizaria qualquer projeto proustiano. No Paulo Francis é o fato bruto que aparece.

Isso aí está ligado com uma segunda coisa que você disse. Você acha que o livro é uma forma de confissão, porque evidentemente ele tem mil coisas autobiográficas. Eu acho que, em parte, ele é uma forma de confissão mesmo. Mas acho também que a pretensão básica dele absolutamente não é ser uma forma de confissão. Em Proust, sim. Em Paulo Francis, não. A pretensão básica dele é uma outra forma da narrativa, que é a anatomia. Quer dizer, ele quer fazer uma análise desses 0,3% que são a classe dirigente.

D.A.J. — Ah, não!...

J.L.L. — Espere um pouco. Eu acho que essa tentativa de fazer análise se frustra porque o personagem-narrador, que é o fio condutor e é o centro de tudo, não pertence à classe dirigente. E, na matéria do livro, não coloca os problemas que essa classe

se coloca enquanto dirigente. Eu sinto que o livro, então, em vez de se centrar na anatomia, acaba se descentrando na confissão. Mas isso como um defeito, um deslize. Porque, em vez de ser uma análise do poder, como ele pretende, acaba sendo uma análise de frustração do poder.

Nesse sentido, ele acaba sendo uma alegoria... falseada. O final do livro, exatamente como você disse, é um final forjado. Lá ele procura os centros do poder, que são os centros de decisão do imperialismo. Transporta para o Rio de Janeiro e fica uma coisa meio ridícula, totalmente falsa, porque...

D.A.J. — Parece uma coisa de guerra-fria, resolvida no cenário do Antonio's.

“A dificuldade então é você deslindar neles o ponto íntimo em que a verdade possa estar ligada ao circunstancial.”

F.A. — Eu só queria acrescentar mais uma coisa e depois você responde tudo. É o seguinte: tu falaste destes três livros aí, *Cabeça de Papel*, *Reflexos do Baile* e *Lúcio Flávio*. Agora, esses três tipos de romance, embora tenham traços em comum, correspondem a projetos romanescos um tanto diferentes, até no nível de tratar as palavras, o nível de sofisticação literária. Mas há uma marca comum. O João, por exemplo, falou, em relação ao *Cabeça de Papel*, no imediatismo de tudo. E é uma coisa que eu sinto nos três tipos. Me parece que todos os três são marcados pelo caráter provisório da própria narrativa. São narrativas realmente muito circunstanciadas.

Isso me parece vir de um fato que nasceu junto com essa importância que o jornalismo, de repente, assumiu para a literatura. Eles são romances, deveriam ser assim uma reflexão mais profunda sobre a história, mas eles são construídos em cima de uma história que não existe ainda enquanto discurso. De certo modo eles, romances, estão suprindo essa história. No caso, por exemplo, do Louzeiro, isso é literal. Ele pega aquilo que não podia escrever na redação e transforma em livro. Acho que no caso do *Reflexos do Baile* também, de certo modo...

D.A.J. — É elaboradíssimo.

F.A. — Sem dúvida. Já disse que existem graus diferentes de elaboração entre eles. Mas mesmo a história do “terrorismo” no Brasil ainda não está escrita enquanto tal, ela está dispersa na consciência das pessoas, inclusive na própria consciência dos participantes disso. Eu vejo assim: nos três tipos de romance existe algo de confessional, no sentido de que o escritor, de repente, vem a nu, perante as pessoas, e bota tudo pra fora. No *Aracelli, meu amor*, por exemplo, o Louzeiro faz muito isso usando a personagem de uma cigana, que lê a sorte etc. Tudo o que ele não consegue dizer pessoalmente ele põe na boca duma cigana, todas as suspeitas que ele tem, e que são suspeitas muito lógicas, muito cabíveis, não são tiradas só da cabeça dele. Me parece que esse movimento de...

D.A.J. — É uma forma de suprir...

F.A. — ... esse movimento de suprir a história, de arrancar coisas pra fora, de chegar e dizer, “Bom, agora eu vou contar tudo o que sei”, eu acho que existe em todos eles.

D.A.J. — Bem, eu avisei no começo que tinha elaborado mal e por isso é que ainda não escrevi. Está muito impreciso e aí dá margem a dúvidas. Mas vou responder às duas perguntas.

A questão que se deve colocar a todos estes livros, eu acho que é aquela questão básica de Benjamin. O que se deve perguntar a todos eles, se eles estão suprimindo ou não o discurso histórico, é se a aparência do conteúdo de verdade que eles têm deve-se inteiramente ao factual, ao circunstancial que eles estão representando, ou se o circunstancial é que é sustentado pelo conteúdo de verdade. Compreendem? Se a aparência do conteúdo de verdade se deve à história dos eventos mais na cara, mas que não é a verdade, ou se o factual que está lá está de fato sustentado por um teor de verdade, o que seria a grande literatura.

A dificuldade então é você deslindar neles o ponto íntimo em que a verdade possa estar ligada ao circunstancial. Todos eles têm a idéia de fazerem a história que não pôde ser escrita.

A questão que eu estou levantando é se eles estão, de fato, fazendo esta história, se de fato eles estão tratando do conteúdo de verdade que eles estão vivendo. Se eles não estão mergulhados na pura singularidade. Este é o tema central que eu estou levantando.

Quanto às observações do João, eu não acho que seja anatomia, não. Acho que tem alguma coisa de anatomia, muito esparsa lá, e é a questão da autoconsciência do romance com relação a si mesmo. O discurso intelectual é próprio da confissão. A digressão, a análise são características da confissão. A característica básica é parar a história dos outros e entrar a digressão do narrador, que passa a ser confessional. Se dermos um balanço no romance do Paulo Francis, a gente verifica que existe muito pouca cena, e quase todas são dadas ainda por via do discurso do narrador. Não há cena direta no romance, quase tudo é narrativa, discurso do narrador. E quase tudo é digressão, ou análise das coisas mais diversas, como Vogt notou.

O lastro confessional é muitíssimo forte. Eu disse do Proust — e certamente há muito de romance. A pretensão do livro não é que ele seja uma confissão, é que seja um romance, mas um romance inovador pela carga da confissão. A quebra do padrão do romance é feita por meio do confessional, como em Proust. Só que, no caso de Proust, na grande síntese autobiográfica que lá se dá, entram muitos elementos. O próprio Benjamin, que eu citei há pouco, naquele “Para um retrato de Proust”, logo no início do ensaio chamava a atenção para o amálgama de coisas que rebentavam com o esquema do romance, criando o paradoxo de uma forma exemplar que rompe todas as normas, quer dizer, o anormal de todo lado, e que é exemplar.

Eu não vejo necessidade de que... Certamente no projeto proustiano o distanciamento rememorativo, o tema do esquecimento, do olvido e da lembrança são importantes. É a tessitura, como diz o Benjamin na imagem famosa, em que ele compara a tarefa do narrador proustiano à tarefa de Penélope, só que uma Penélope do esquecimento. A lembrança é uma espécie de significante de um conteúdo que é o olvido, o levantamento dos fatos mais banais, que são os mais

perecíveis, contém um conteúdo significativo que é o conteúdo do esquecimento, que é o que se perdeu. Isso é uma coisa muito bonita, mas no olhar proustiano.

Agora, no caso do Paulo Francis, de fato, aí é que está uma coisa engraçada. A linguagem dele é uma linguagem da pura imediatez, não se distingue da linguagem com que ele escreve os artigos na Folha.

J.L.L. — Tem mais elaboração.

D.A.J. — Mas eu acho que os artigos são muito elaborados. Ele pode sentar e escrever a jato, mas essa escrita a jato é “imitada” no livro. Quer dizer, é uma construção que consiste em imitar o aparentemente não-construído. Daí uma frase longa, que acumula coisas, diversas línguas, e pretende dar à língua portuguesa da literatura um grau, uma capacidade de alusão que ela não tem. Uma das maiores pretensões que eu acho no Paulo Francis é isso: de inovar na pura linguagem também. E de inovar dando uma carga, um poder alusivo que em geral o romance brasileiro não tem. Na opinião dele, não é? Porque todo tempo ele está achando que está escrevendo uma literatura que não existe, que ele está escrevendo pra ninguém uma literatura que não existe. A coisa que ele tem na cabeça, o que é? Proust, de um lado, que ele cita expressamente no livro, e Fitzgerald, não é? São os modelos que toda hora voltam. O resto não existe. É como o povo, também, uma coisa que não existe.

Agora, a frase dele é uma frase extremamente chocante, por causa disso: é uma frase gramaticalmente mal construída, de sintaxe inteiramente irregular, palavras da linguagem oral com a deformação da linguagem oral, muito palavrão, muita língua estrangeira. E tudo isso forja uma linguagem “mal escrita”, no sentido acadêmico, mas que pretende ser altamente elaborada ali, porque ele está imitando uma não-construção do jornal. É um instrumento adequado pra falar do jornal. Penso que uma das idéias centrais do livro é o intelectual jornalista não só se mostrar como mostrar as entranhas do jornal.

Uma coisa, aliás, que deve passar muito pela cabeça do jornalista, hoje, é que ele a todo momento tem a ilusão de estar no ponto

a partir do qual todas as contradições se resolvem. Eles estão no ponto surrealista das epifanias máximas. Eu acho que isso passa constantemente na cabeça do jornalista. Pelo tipo de coisa que a gente costuma ler, parece que o jornalista tem a idéia de que está numa posição de tal forma privilegiada, diante dos outros, os acontecimentos estão de tal forma na mão dele, que ele está falando realmente do píncaro onde tudo se desvela.

“É o seguinte: aí, nessa sensação de píncaro que o jornal dá, existe também a consciência de uma fratura.”

F.A. — Eu não tenho essa imagem, não.

J.L.L. — Vai ver que é porque você escreve na imprensa nanica.

D.A.J. — Pois olha o ponto de onde ele fala, o Paulo Francis. E isso fora do romance, a gente leva em consideração os artigos também que ele publica. Não é? Ele fala de Nova Iorque, do umbigo do mundo. Fala do centro do poder, ele está ali no poder. E só ele pode dizer, ele é a pitonisa — e há um elemento até de sagrado nisso aí. Aliás, Hegel percebeu isso, quando dizia que o jornal era a nossa oração cotidiana moderna. Tem um pouco disso, não é?

J.L.L. — Eu queria saber o seguinte: se você acha que o jornal é a causa desse narcisismo — porque acaba sendo um narcisismo — ou se na verdade não é outra coisa qualquer. Será que todo grande jornalista tem a ilusão do poder que aparece nessa personagem do *Cabeça de Papel*?

D.A.J. — Aí tem uma porção de aspectos. Primeiro que, de fato, as coisas a que o grande jornalista tem acesso, a importância que o jornal tem na formação da opinião pública, são de tal ordem que dão uma força, um poder extremo ao jornalista. Ele pode manipular a opinião pública. Isso não é pouco, é uma coisa enorme. E está tematizada lá, inclusive, no encontro do Sadat com industriais paulistas, em que os industriais não estão entendendo nada e o sujeito é que está canalizando os capitais da propaganda do sistema. Por outro lado, ele convive com as classes dominantes mesmo,

exatamente porque ele tem uma parcela do poder nas mãos. Não um intelectual como Hugo Mann, que aspira a isso, que convive com essa gente, mas na verdade não está nessa posição. Então, eu acho que ele tem esse problema aí, não é?

F.A. — Eu acho que, quando a gente fala em jornalista, a gente tem de fazer uma distinção...

D.A.J. — Certo. Mas eu estou falando em abstrato.

F.A. — Sim, mas mesmo com relação ao problema que aparece lá, no Paulo Francis, e que eu conheço melhor até pelos artigos que ele escreve. É o seguinte: aí, nessa sensação de píncaro que o jornal dá, existe também a consciência de uma fratura. Não é exatamente uma consciência de poder do jornalista, mas muitas vezes — e isso é um relato da minha experiência pessoal e de outras pessoas com quem conversei a respeito — muitas vezes essa sensação vem ligada a uma circunstância muito especial, que o jornalismo brasileiro viveu nos últimos anos. É a defasagem que existe entre aquilo que o jornalista produz para o público e a informação de fato que ele tem.

D.A.J. — Isso está no livro, também.

F.A. — Exato. Isso contribui para dar essa sensação do jornalista como um sujeito mais informado que os outros. E não é porque ele tem informações de bastidores, não, é porque ele está mais informado mesmo. São quilômetros de informação, porque grande parte das informações que chegam no jornal não saem, ou saem de modo diferente do que o jornalista, se soubesse estritamente a sua consciência, escreveria.

D.A.J. — Esse fato de estar mais próximo dá a ilusão de estar no foco da história, não é? De estar onde a história está acontecendo. Isso cria um problema de avaliação, inclusive de classe social, que é complicado. No caso do Hugo Mann é muito visível: a idéia que ele tem do povo é uma idéia inteiramente sem contradição.

De fato, se você falar do ângulo das classes dominantes, não tem nada lá acontecendo. Aparentemente é uma

neutralidade, é uma passividade completa. Nós sabemos que não é verdade. As pessoas existem, e estão fazendo coisas, e as coisas pesam, afinal de contas. Às vezes demoram, às vezes não, às vezes aparecem, às vezes não. Mas não é uma total passividade. Nem, por outro lado, o poder de decisão lá é completo. Quer dizer, a visão que ele tem é uma visão sem contradições. E portanto a-histórica. É uma coisa um pouco mítica, meio delirante mesmo. Tem alguma coisa de sagrado, de divino, de...

F.A. — Concordo, pelo menos com relação ao que li de *Cabeça de Papel*.

D.A.J. — Eu não creio que seja uma componente só do Paulo Francis. Acho que é uma componente que gira na grande imprensa. Vejam a importância que ela tem nos Estados Unidos. Não é à-toa que ele fala constantemente de lá.

F.A. — Eu queria retornar, um pouco só, ao tema da relação disso com a realidade brasileira e com a imprensa brasileira.

Retomando a questão que tu colocaste, a partir do pensamento de Benjamin, a gente poderia perguntar para todos estes livros, e mais outros que estão por aí: em que medida eles se perdem ou não na singularidade dos fatos narrados? Aí eu volto novamente à questão da narração histórica. Porque acho que estamos diante de livros que procuram suprir uma história que não foi narrada sequer na sua singularidade. O jornal é o mundo da singularidade, procura relatar os fatos do dia-a-dia. Mas nem isso sequer foi narrado, e este fato está presente na consciência de todos estes narradores. E aí estou falando dos narradores mesmo. Pode estar no Paulo Francis, no Callado, mas está presente na consciência dos narradores fictícios ou das personagens deles. Inclusive, no caso do Callado, é significativo o fato de que boa parte do romance, embora imite a construção do jornal, seja redigida em forma de diários e bilhetes íntimos, até. O sujeito que procura narrar a intimidade da história.

D.A.J. — O livro do Callado é muito construído. A técnica do jornal é complicada por uma erudição histórica, pelos paralelos literários, além de ser uma coisa jornalística. No caso do Francis

eu acho que há a imitação da falta de construção da linguagem do jornal, e há a intenção de fazer um livro sobre o jornal. Isso é curioso. É o primeiro livro sobre o jornal aqui, eu acho, que tenta mostrar por dentro como é que funciona.

F.A. — Não! Tem o *Isaias Caminha*.

D.A.J. — É verdade. Poderíamos até comparar mesmo, tem razão. A colocação é muito diversa, certamente, pelo tipo de coisa que ele faz.

F.A. — No caso é sobre o jornal moderno.

D.A.J. — E sobretudo a relação do jornal moderno com o poder. Mas o Carlos quer falar. Eu já falei demais, não falo mais nada.

C.V. — Quanto ao romance do Francis, eu estou plenamente de acordo. Acho que a funcionalidade do final rocambolesco, que transforma a reflexão, a confissão, numa espécie de romance de espionagem, é na verdade uma sacada pra reforçar a consciência poderosa que o narrador tem de todas as coisas. Quer dizer, ele está perto de todas as coisas, ele vê tudo, ele é de certa forma financiado por tudo isso, mas ele tem a consciência e não é envolvido por tudo isso. Ele não é envolvido nem no plano da cozinha — nos bares, no Antonio's etc. — nem no plano da sala. Rússia ou Estados Unidos, ele está fora disso tudo. E ele tem de estar fora o tempo inteiro. Eu acho que é um componente, neste romance, de moralismo extremo. E aí bate exatamente com uma outra característica disso de neo-realismo: é um romance estilo século XIX, uma consciência poderosíssima, que tem uma verdade na mão, uma verdade abstrata, e que manipula as coisas todas, organiza todos os movimentos, as ações, fala pelas personagens, não cede a palavra...

D.A.J. — Não cede a palavra nunca!

“Há um momento em que nós passamos a praticar uma linguagem alusiva.”

C.V. — ... atropela todo mundo, atropela nas ações, atropela na linguagem... A cena da relação amorosa da Adriana é um atropelo. Mas é um atropelo do narrador, como ele atropela todo mundo na linguagem também. Ele é um trator, como nos artigos, não é? Exatamente a mesma coisa.

E o final, que parece absolutamente desabusado, não ter nada a ver, na verdade se recupera dentro de uma certa funcionalidade, do ponto de vista do próprio narrador. Ele não se contenta em ser Deus na cozinha, ele realmente toma conta de tudo, seja no plano nacional ou internacional, ele está por cima de tudo. Está por cima e domina.

E isso por características particulares do próprio Paulo Francis, que a gente pode aferir através do trabalho dele como jornalista. Porque isso é uma constante. É o que sabe de tudo, é o que fala de tudo, é o cara que te diz o tempo inteiro, “Tudo isso aí é uma merda, as coisas se decidem aqui onde eu estou, aqui, sim, é que se sabe das coisas”. Ele vive falando assim, não é?

D.A.J. — Há uma truculência constante nele. E um desrespeito completo pelos outros. Os outros não existem absolutamente. Agora, é engraçadíssimo, porque não obstante ele se preocupa profundamente. Isso é que é terrível.

C.V. — Preocupa porque incomoda, na verdade. Ele é incomodado o tempo inteiro...

D.A.J. — É uma narrativa à beira do suicídio, tanto que a imagem final é de um suicídio, quando ele deixa o revólver pro outro. Na verdade, o único fim digno desse livro era a morte do narrador. Mas como o narrador vai sair de um livro em que ele não deixa sequer as pessoas falarem por si mesmas? Ele é um narrador suicida desde a primeira página. O suicídio é preparado a cada passo, só que simplesmente não se dá. Ainda termina no horizonte do livro, mas não se dá completamente. Isso suporia um outro narrador, o que ele jamais admitirá! Ele não pode ser nem sequer um outro narrador.

C.V. — Bom, agora, quanto ao problema do romance jornalístico, embora eu ache que se trata de um fenômeno que poderia ser caracterizado como alguma coisa que ocorre depois de setenta, penso que talvez valesse a pena ainda fazer uma certa diferenciação. Entre, por exemplo, a manifestação do Francis, que está no bojo de um movimento que eu não sei bem como apreender, e outras manifestações, que podem até ter os pecados literários que talvez o romance do Francis tenha, mas que não têm este tipo de atitude com relação à própria matéria com que trabalham.

A questão é que não se pode julgar uma época pelo que ela pensa de si mesma, isto é, pelas ideologias que fabrica. Esse julgamento requer um certo distanciamento para que seja elaborado, acho que isso é dado de barato. No entanto, uma coisa interessante é que neste tipo de romance de caráter mimético, no ponto de vista formal, o recurso à alegoria, à alusão etc., passa a ser um expediente de uma linguagem que não é *do jornal*, é uma linguagem do dia-a-dia. Há um momento em que nós passamos a praticar uma linguagem alusiva. Não só os jornais desenvolvem essa prática, no cotidiano nós também passamos a desenvolvê-la. Tanto que nos compramos, durante um certo tempo, com as histórias do Estadão publicar os poemas de Camões etc., e nos menores detalhes, na alusão mais indireta, respirávamos um certo tipo de alívio por causa de uma ousadia quase que sem risco nenhum.

Então, eu acho que há um ponto positivo aí. É que este tipo de romance, apesar do imediatismo e das conseqüências que pode ter para a própria obra, está tentando uma prática sobre uma experiência que não é imaginada pelo autor ou pelo jornalista, mas que é uma prática social bastante característica de uma determinada época.

Aquilo que você, Davi, chama de singularidade, poderia de uma certa forma ser apreendido como um processo de comportamento e interação social, de comportamento ideológico, muito mais geral. E aí a singularidade dos fatos adquire, na verdade, uma dimensão que não é só alegórica, que não é necessariamente alegórica. Depende um pouco do tipo de tratamento que se pode dar a essa coisa.

Não acho que o livro do Renato Tapajós possa ser assimilado de maneira imediata ao tipo de romance do Paulo Francis, por exemplo. Não só por causa da atitude, não só por causa da pretensão onisciente, essa coisa do Francis que quer ser Proust, quer ser o Hesse, quer ser o Roberto Marinho, quer ser todo mundo ao mesmo tempo, mas porque realmente há ali no Renato Tapajós elementos de significação que têm um nível de elaboração um pouco mais aprofundado. Embora eu não ache que seja um grande romance, há aí talvez elementos mais complexos a considerar.

D.A.J. — Concordo que haja condições sociais favorecendo uma alegoria generalizada. Certamente poderíamos explorar também a questão da alegoria na tradição literária, mais a fundo. A tendência à alegoria mostra que não é apenas a repressão da linguagem que num determinado momento obriga a falar através de metáforas continuadas — e daí a alegoria. Mas há uma coisa mais grave, mais profunda, e é o problema de que é muito difícil se ter a visão da totalidade, a visão da abrangência. A alegoria é a forma alusiva do fragmentário. Este é o ponto.

Não creio que este problema se reduza ao nosso destino brasileiro. Existe uma coisa mais geral. Certamente isso está acompanhando a história do capital, não necessariamente a condição do governo autoritário brasileiro. A fragmentação, o fundamento do alegórico, não está na singularidade do destino brasileiro no momento. Ela está na amplitude histórica do capital e na impossibilidade da gente dizer, num determinado momento, a totalidade. Isso é que determina o alegórico, não é a simples situação imediata do governo autoritário de tal a tal ano. A alegoria é anterior aos anos de repressão, a forma alegórica é anterior.

Mas ao mesmo tempo há um impulso realista. A minha intenção era mostrar que há uma vontade de dizer o particular concreto, de não apenas submergir na singularidade. Todos estes três livros têm uma vontade de dizer o que é a totalidade, eles não têm a vontade de naufragar no singular. Pelo contrário, eles têm a vontade da transcendência. Por isso eles são alegóricos.

Eu vejo aí uma situação difficilima, a dificuldade objetiva do realismo. É esta a questão.

F.A. — Ampliando um pouco o quadro: a impressão que eu tenho lendo estes romances — e ponho também o *Zero*, o *Quatro Olhos*, *A Festa*, e outros que haja por aí — vai nessa direção também. São romances que independentemente da técnica de narração que eles tenham, me deixam a impressão de terem sido escritos numa “primeira pessoa” muito brutal. Isso porque as personagens, numa certa medida, são sempre artimanhas da consciência do narrador, ou narradores. Além das dificuldades circunstanciais de censura, de repressão da linguagem, que atingem o cotidiano, isso aí me dá a idéia de que o fato de a sociedade que se construiu no Brasil ter se aproximado mais, e mais rapidamente, do circuito interno do capital, tornou as coisas muito mais difíceis de narrar. Os romances, aparentemente, são simples na sua técnica de narrar. A gente falou, por exemplo, de retorno ao século XIX, naturalismo etc. Não estou discordando disso. Mas há essa marca, que eu acho que não estava presente na consciência do narrador do século XIX, que é essa marca do grito pessoal, da narrativa construída a partir de uma “visão pessoal” que quer se desnudar, quer contar tudo o que tem, tudo o que sabe. E quer construir a idéia da totalidade pela idéia da abrangência. Por exemplo, isso está presente no Paulo Francis até no modo de composição das frases, na citação de marca de cigarro, o diabo a quatro.

“O recurso à alegoria é um problema para a ficção que se quer realista.”

D.A.J. — Faz parte. Está presente em tudo, até na nomeação das pessoas: o Jornalista Famoso, o Poeta, o Compositor. Tudo é alusivo, não é?

F.A. — No *Zero* há também este processo de, sei lá, de “liquidificador” das coisas, digamos assim. Então, me dá a idéia de que, se por um lado as respostas que os escritores eventualmente estão encontrando é uma resposta simples,

a consciência que está por trás disso é uma consciência nada simplista.

D.A.J. — Quer dizer que você nota no dilaceramento...

F.A. — O dilaceramento da consciência do narrador é muito profundo. Eu sinto nisso a tentativa de, às vezes retomando técnicas que nós poderíamos até chamar de “já superadas”, sei lá, mas que pertenciam ao nosso passado, o que eu vejo nisso é a tentativa de formular uma nova consciência narrativa para o momento atual. E que responda...

D.A.J. — Aí é que está a dificuldade, porque não tem sido adequado. A fórmula, a solução do naturalismo não é a solução, por causa exatamente destes escolhos que nós já tínhamos notado. Louzeiro não é a solução.

F.A. — Não digo que ele tenha achado a solução. Mas que há uma tentativa...

D.A.J. — Não, mas é que isso aí é uma coisa muito explorada. Estes são caminhos já bastante assinalados. Muita gente tentou isso, em várias ocasiões. Não há nada de novo aí. No contexto brasileiro *Maira* é novo. Como é novo o livro do Paulo Emílio. E o *Quatro Olhos*, até onde li: o primeiro capítulo admirável. Isso são coisas realmente novas na ficção.

O *Maira* é novo, até estranhamente novo no contexto brasileiro, porque é um indigenismo como havia na América Hispânica mas não havia aqui, do tipo que havia já em Miguel Ángel Asturias, em José María Arguedas etc. Isso já havia lá, não exatamente como ele faz aqui, porque o trabalho dele é bastante original e muito pessoal. Mas não havia um romance indigenista, propriamente. É uma espécie de um novo indianismo. O contato com o índio, nosso, era do Indianismo idealizado, do Romantismo, nada mais. Não é onde há literatura, né? Agora apareceu um indigenismo, propriamente, no sentido hispano-americano do termo. Não é o indianismo do Romantismo, mas uma outra coisa: o tratamento do índio sem nenhuma idealização. Isso é uma novidade. Como é uma novidade o livro do Paulo Emílio e como *Quatro Olhos* parece ser.

C.V. — O recurso à alegoria, em si, não é evidentemente um descrédito para a construção da ficção. Não é?

D.A.J. — Não, mas é um problema para a ficção que se quer realista.

C.V. — Bem, eu estou pensando, por exemplo, na *Conversa na Catedral*, do Vargas Llosa, que é um romance alegórico. Você tem duas personagens, sentadas frente a frente, na mesa de um boteco, e você tem de repente, na verdade, a história política do Peru. E sem dúvida é um grande romance.

Então, o problema acho que não é a alegoria...

D.A.J. — A alegoria não é em si...

C.V. — Lógico! Espere! Eu estou perguntando...

D.A.J. — A idéia central do Lukács, a respeito da alegoria, é de que ela corresponde ainda a um impulso religioso na arte. Ao longo da história da arte a alegoria esteve sempre ligada às formas de arte religiosa. E na luta libertadora da arte com relação à religião, na perspectiva do Lukács, a volta à alegoria representa ainda a volta àquele impulso religioso. Só que, na sociedade atual, este impulso não se preenche por nenhuma religião institucionalizada. Ou seja, a alegoria moderna corresponde a um conteúdo vazio, ela corresponde a uma posição niilista, no fundo a um individualismo anárquico e niilista. É um sentimento religioso que não se preenche, então há uma espécie de transcendência vazia na alegoria. O verdadeiro conteúdo alegórico é o nada, na visão lukácsiana. Como tudo alude a tudo, o objeto dessa coisa é um fundo perdido, que não se preenche nunca.

Não creio que o fato de ser alegórico condene qualquer arte. O que eu noto é o seguinte: no impulso realista, o procedimento alegórico é problemático. Se eu construo de acordo com a ficção realista, eu tenho dificuldades para tratar de forma alegórica. A não ser passagens alegóricas. Mas construir e ver de forma alegórica é incompatível com a visão simbólica do realismo.

No Callado, por exemplo, eu acho que a dificuldade é essa. Porque aí é um projeto de fazer romance histórico, de representar a particularidade concreta. Mas como, se na alegoria você passa da imagem singular para o conceito? Você vê no Paulo Francis: parte-se de singularidades e não se tem a mediação particularizadora. Então, você não tem o realismo, aí. Você tem algo que, sendo assim, podia ser muito bom. Como em Kafka, não é? Agora, ali não é, e por outras razões também. Não é só pelo fato de ser alegórico. Tem outros problemas, e de construção do enredo, até. Há outras questões. Mas é também pelo fato de ser alegórico.

No Callado é muito mais visível isso. Se ele tivesse realizado um romance mais abstrato, por princípio, é possível que se solucionasse. Eu não sei como seria. É um problema formal que está mal resolvido lá, você sente todo o tempo. Agora, a questão que eu pus é que ele tendeu ao abstrato da alegoria, ao apartamento da realidade humana na sua totalidade, por imposições contextuais. E isso é curioso. É isso que estamos notando, que há determinados fatos que estão pressionando realmente o escritor a situações difíceis, de solução formal difícil.

“No Quatro Olhos realmente ele se coloca, e coloca o seu problema. Por isso ele é muito mais crítico, mais lúcido...”

J.L.L. — Por que será que a alegoria, então, no romance brasileiro atual, não consegue se sustentar enquanto forma literária? Por que será que ela apresenta determinados pontos que fracassam? No caso do Paulo Francis, acabamos de discutir e vimos que há uma porção de lugares onde o singular não passa pelo particular concreto e, portanto, não é capaz de se realizar enquanto forma artística etc. No caso do Callado também há alguns, que o Davi apontou. Se a gente pegasse *A Festa*, do Ivan Ângelo, a gente veria que o malogro não é menor do que nesses dois outros romances.

Eu estava pensando no seguinte: são romances nos quais o ponto de vista do escritor (independente de serem ou não escritos na primeira pessoa) constitui o centro. Isso daí talvez já seja uma falha de construção, porque este escritor brasileiro,

se ele quer descrever o panorama histórico, ele não pode ser o centro, não pode se constituir como o eixo da ação histórica.

Por isso é que eu acho admirável a solução de *Quatro Olhos*, que é uma alegoria, que coloca o escritor no centro, mas que trata das dificuldades do escritor falar sobre a realidade. Nesse caso, a forma dele se completa de uma maneira extraordinária...

D.A.J. — Porque ele trata da questão que é crítica para ele. E por isso talvez se realize muito mais claramente que os outros. Mas eu li *Quatro Olhos* muito superficialmente, não posso falar sobre ele. Apenas noto que ele é, de longe, um livro mais bem realizado.

J.L.L. — Talvez seja por isso também, por esse centramento do sujeito, que você goste tanto daquele capítulo no meio do livro de Darcy Ribeiro, onde tudo conflui para o narrador, e onde o que está sendo narrado deixa de ser alegoria da história para se concretizar num símbolo, que é o intelectual, que está vendo o drama acontecer...

D.A.J. — Aparece na total fragilidade dele. Acho que é uma coisa importante. No caso do Callado, o narrador não aparece ostensivamente. Mas ele está atrás e é tão olímpico quanto o do Paulo Francis. Sem ser um narrador paranóico. Quer dizer, ele não é um sujeito que tenha tudo... É um narrador que supõe estar com a verdade, tanto que é capaz de fazer ironia nas traduções, naquelas notas de tradução. Ali aparece o narrador, que não fala, que não está representado nos bilhetes, que não é narrador de nenhuma carta, de nenhum diário, nada. Mas ele está lá. Porque ele compôs o todo e participa nas notas, no que ele palpita nas notas. Então, ele supõe ter uma visão maior que a dos outros. Ainda é um narrador do século XIX.

E isso não é mau, em si, também. Poderia ser uma coisa extremamente viva, como em Machado. O narrador machadiano é ligeiramente retardatário, do ponto de vista técnico, em relação ao romance de Henry James. No entanto, tem o maior interesse hoje, hoje é mais moderno do que o narrador de Henry James, que era a liquidação do narrador, a história contar-se a si mesma etc. O narrador machadiano, interferindo na questão, é por

demais o narrador tradicional. E, no entanto, hoje nós vemos que a maior modernidade está ali, no tratamento do narrador, no distanciamento que aquele jogo permite.

Agora, no *Quatro Olhos* realmente ele se coloca, e coloca o seu problema. E por isso ele é muito mais crítico, mais lúcido do que os outros narradores, sem estar falando disso todo tempo, sem tematizar isso, mas fazendo isso.

No caso do Darcy, o que eu achei admirável foi isso, de que repentinamente aparece a voz narrativa, assumida na total fragilidade dela. E, inclusive, expondo as razões profundas da adesão ao objeto, o que dá ao livro um jogo interessantíssimo, que já era complicado em relação ao Isaías... O deslocamento do Isaías, que sai da tribo e volta, e ao qual cabe um destino que ele não pode assumir, que não é o dele — este tipo de visão é um pouco do narrador. Ele é um eco, na história, do narrador. Esta situação ali dá um jogo ao livro que à primeira vista a gente não percebe, mas depois... Apesar de eu achar que ele tem algumas coisas na construção do enredo bastante imperfeitas. Há ali algumas coisas que não me agradam totalmente, no risco geral do enredo. Mas tem essas coisas fortes, por outro lado, e algumas páginas admiráveis.

F.A. — Eu queria voltar um pouco, só para lembrar que um dos pontos de apoio de *Quatro Olhos* é também uma reflexão sobre o mundo do jornal. Isso está presente naquele capítulo do hospício. Aquilo retrata inclusive uma redação de jornal, e com personagens que podem ser traçados nominalmente: Fulano, na realidade, representa Beltrano, Ciclano representa aquele etc. E representa essa fase do jornalismo brasileiro que a gente estava discutindo aqui. Representa, de fato, uma fase um pouquinho anterior, 68, 69, 70, por aí. Mas isso está presente lá também, e de uma forma até mais crítica do que nos outros exemplos que a gente estava tomando aqui.

C.V. — Além do mais, no *Quatro Olhos*, existe o fato de que você tem o escritor que passa o tempo inteiro, na verdade, procurando escrever um romance que ele perdeu. O romance é todo ele a busca de escrever um romance. Aí eu acho que existe um problema de estilo, um problema formal que talvez valesse

a pena lembrar, pra voltar um pouco à história do Paulo Francis. É que o recurso estilístico de composição do Paulo Francis é o tempo inteiro o discurso indireto. Tematiza o outro o tempo inteiro. Ora, na verdade, a gente sabe isso tradicionalmente, tematizar o discurso do outro significa destituir o discurso do outro de qualquer significado e reduzi-lo simplesmente a um sentido que é dado pelo sujeito. Então o “outro” é absorvido pelo sujeito, o que significa que falar do outro é uma artimanha para falar de si mesmo. No *Quatro Olhos* não existe isso. O “outro” é de fato o “outro”, ainda que possa ser ele, é o “outro” que perdeu o romance e de quem ele fala. É o outro não tematizado, neste sentido. E aí eu acho que a linguagem tem um papel muito importante.

J.L.L. — O “outro”, que Paulo Francis engole, no *Quatro Olhos* é um “outro” que perdi e estou procurando. É, de fato, muito diferente.

C.V. — Daí a ambição proustiana ser totalmente falha do ponto de vista da realização de Paulo Francis, ser pura pretensão. Do ponto de vista da linguagem, da realização formal do romance, é outra coisa que se dá. Concordo inteiramente com o Davi, em que o romance é confessional...

J.L.L. — Mas o projeto proustiano no Renato Pompeu, eu acho, fica muito mais claro. No Renato Pompeu é confissão...

D.A.J. — Você está pensando assim por causa da atitude do narrador proustiano.

J.L.L. — Exatamente.

D.A.J. — Mas eu falei no sentido do gênero, da confissão e da autobiografia.

F.A. — É curioso, porque eu acho que ao longo de todo o *Quatro Olhos* há a presença de vários “outros”. Um deles é o poder. E esse “outro” é que engole o narrador, no fim. Seja sob a forma da perseguição policial à mulher dele, seja sob a forma da racionalidade imperante, que o condena ao hospício. Aqui não é o narrador que engole o “outro” — mas o “outro” que engole o narrador.

D.A.J. — A discussão dele é muito densa, não é? É muito rico, muito crítico, muito complexo. Um outro livro curioso, eu não sei se está dentro dessa discussão também, é *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind. É curioso porque são dois autores, pai e filho, e o livro trata das relações dos dois. É um diário do pai e um texto do filho. O diário do pai, à maneira do *Memorial de Aires*, obviamente sem ter a força do *Memorial de Aires* — é inteiramente destituído de interesse literário, vamos dizer assim — narra o dia-a-dia de um sujeito antes da eleição de Juscelino. É um desembargador que conta suas impressões diárias: se vai haver ou não eleições, se Juscelino é comunista ou não, as limas que ele comprou, a relação com o filho. Isto é, um burguês brasileiro, da década de 50 etc. E os textos do filho, que são poucos, narram uma experiência incrível, delirante, e os dias que ele passou no hospício. Aparentemente, não tem nada que ver o diário do pai com a parte do filho — e só tem que ver, porque é o que explica a parte do filho. Por outro lado, o diário do pai, em si, é um diário de insignificâncias — e só tem sentido a partir do texto do filho. É um dos livros mais curiosos que apareceram.

F.A. — Ainda em *Quatro Olhos* há uma personagem, Opontolegário, que capitaliza essa relação do jornalismo com o poder. Ele está sempre querendo se aproximar dos médicos, inclusive é destacado para o serviço de segurar os pacientes durante a aplicação de eletrochoques. E o sonho dele é escrever o jornalzinho do hospício, se apossar desse lugar.

D.A.J. — Isso aí é muito semelhante ao Sussekind. Aparece também um jornalzinho onde exatamente está narrada a experiência decisiva, que é uma obsessão dele, é um tema obsessivo, e que tem que ver com a tortura. É uma experiência que o cara tem na praia, é uma experiência de tortura, é uma situação de tortura. Tem uma cena meio...

F.A. — Estamos falando de jornalismo, loucura e poder. Eis o Brasil de hoje.

D.A.J. — Se der um balanço nos temas, você tem índices diretos da coisa: divisão da personalidade, loucura, suicídio, tortura, degradações de várias espécies.

F.A. — Colaboração... O pontolegário é o cara que segura o outro para darem o choque nele.

D.A.J. — Degradação humana.

“Estamos reconhecendo o nosso rosto no romance. E não é nada bom o rosto que está aparecendo.”

C.V. — Eu queria lembrar também o romance do Scliar, *Mês de Cães Danados*. É um romance que procura também captar um momento importante da história política do país, a renúncia de Jânio e toda a crise que se desenvolve, vista no Rio Grande do Sul, com o brizolismo etc. O interessante é que tudo isso é aludido, mas aludido de uma forma que, do ponto de vista técnico, do romance-jornalístico, me parece a coisa mais bem realizada.

A organização do romance é quase que em forma de diário — os acontecimentos políticos, a sucessão dos fatos etc. — isso aparece narrado de modo cronológico. Ao mesmo tempo ele vai contando uma história particular, uma história singular, do filho bastardo de um latifundiário do Rio Grande do Sul, decadente, que vem estudar em Porto Alegre etc. Há de mistura uma espécie de ideologia do cavaleirismo medieval, a figura de uma tia, a *Chanson de Roland*, Roncevaux, os cavalos — uma coisa misturada — e na verdade é uma história do concreto, um indivíduo que está contando sua vida para um camarada que é um estrangeiro. Estrangeiro no sentido de que ele não é gaúcho, o narrador o chama de “paulista”. E, para voltar ao tema do jornalismo, uma das possíveis identidades deste “estrangeiro”, sobre a qual o narrador o interroga, é se ele não será jornalista, para que ele quer saber aquelas coisas todas. E há um final interessante no romance também, que é uma brincadeira de adivinhar o calibre de um revólver, e tal.

É muito alusivo o romance, mas eu acho que a construção dele é mais interessante deste ponto de vista, e também que ele é de uma grande complexidade. O “estrangeiro” pode ser várias coisas, pode ter sido enviado pelo irmão, que é industrial hoje em São Paulo, pode ser industrial ou jornalista, pouco importa.

E há, obviamente, um problema de não-consciência, de não compreensão da história que ele atravessou. Ele vê a história de uma forma absolutamente fragmentada, personificada. Uma história vista através da própria experiência de sofrimento, de agrura, até ele se transformar num mendigo que fica ali numa rua de Porto Alegre.

A respeito do romance político, do romance jornalístico, se a gente olhar bem o panorama, a gente vê que existe uma preocupação, de alguma maneira, em contar os momentos diferentes de tudo isso. O Scliar pega a renúncia do Jânio, o *Reflexos do Baile*, o *Zero*, o Renato Tapajós, pegam outros momentos, a peça da Consuelo de Castro, *A Prova de Fogo* — sobre a questão da invasão da Maria Antonia, as paritárias etc. —, o romance do Paulo Francis já é um outro momento. Talvez exista uma vontade consciente, ou não sei se uma manifestação inconsciente, mas parece que existe um desejo de contar esta história em seus vários momentos, que se pode apreender quase que cronologicamente, através de cada um desses autores. Isso é uma coisa realmente interessante.

D.A.J. — Voltamos a uma coisa que Antonio Candido já disse... Mas isso mostra como no romance, a função que ele teve de grande instrumento para o homem ocidental se pensar e pensar sua história, continua presente. Nos casos como o do Brasil, o romance no começo foi um instrumento de pesquisa e descoberta da realidade. E continua sendo. Essa importância ele tem de forma integral hoje, não é? De certo modo nós estamos reconhecendo o nosso rosto no romance. E não é nada bom o rosto que está aparecendo. Isso é que é terrível.

F.A. — Eu só queria falar uma coisa a respeito de *Mês de Cães Danados*, já que o Vogt o trouxe à baila. Os outros livros que estamos discutindo aqui são romances políticos. Agora, o do Scliar, além disso, e assim como *Reflexos do Baile*, tenta ser um romance sobre o fato político. E é curioso: aí está uma das coisas que, quando eu li o livro do Scliar, me deixou insatisfeito. Mais do que ser o romance da renúncia do Jânio e da posse de João Goulart, acho que ele tentou ser o romance da Legalidade, o movimento legalista de resistência deflagrado em Porto Alegre em 61. Me parece que aí ele falha, inclusive por uma

característica comum aos outros livros que discutimos aqui: a tarefa de representar o que foi um momento particular da história de uma cidade é, no livro, descarregada em cima dos jornais da época. A presença das manchetes é constante. E a impressão, pra mim, é que é uma representação pobre, ainda, do que foi este fato político. E novamente eu acho que aí entra o dedo da singularidade jornalística.

Mas concordo com o Vogt num ponto: o romance do Scliar apresenta uma das soluções mais curiosas que eu vi para essa problemática da dificuldade do narrar. Porque o paulista, o sujeito que vem do centro, ao mesmo tempo em que ele pode ser jornalista, capanga do irmão e não sei que mais, ele é também o leitor. Ele é que puxa o fio da história toda, e o narrador narra para ele. E a cada dia que passa vai se repetindo uma imagem: o narrador pede pro paulista botar dinheiro na latinha dele. Há um ritual iniciador de cada capítulo, que é o fato de botar o dinheiro na latinha. A imagem, em si, eu achei muito curiosa para resolver esse problema, ou pelo menos pra mostrar também um dos fatos que está por trás desse parentesco entre romance e jornalismo. É que o romance, no fundo, começou a vender mais do que vendia.

D.A.J. — Isso aí é importante. Você acha que aumentou a venda? Porque o romance começou a ganhar terreno em relação ao conto, inclusive.

F.A. — A partir de um determinado ponto, que eu localizo assim por volta de 74, 75, se constatou que o público literário no Brasil havia aumentado de modo sensível.

D.A.J. — É preciso lembrar que a primeira vez que houve uma constatação desse fato foi em 30, não é? Acho que agora houve uma nova série de... A primeira vez que se começou a ter consciência de que alguma coisa tinha mudado na literatura brasileira foi em 30, quando começaram a se propagar muitas editoras, o movimento editorial cresceu muito, as capas dos livros começaram a ser bem feitas, com Santa-Rosa, aquelas coisas todas. E agora você acha que há uma nova ampliação, uma nova...

F.A. — Exatamente, uma nova ampliação do público. Não sei se vai ser tão importante quanto foi a de 30, mas está aí. Eu notei isso nos debates de literatura a que fui. De repente, havia debates de literatura e você lotava um auditório com duas mil e quinhentas, três mil pessoas, pra discutir literatura. Frequentemente era público interessado em buscar na literatura uma representação da realidade que não conseguia em outros veículos de comunicação. Quer dizer que houve uma certa pressão do público, também.

“A pressão do público determinou um certo apressamento na produção do romance.”

D.A.J. — Uma das suas idéias, que você tem repetido desde o começo, é que a literatura tem exercido uma função, vamos dizer assim, vicária na difusão da informação.

J.L.L. — Como antes, instrumento de descoberta e interpretação.

D.A.J. — Mas não só de descoberta e interpretação, de a gente olhar como a gente é...

J.L.L. — Mas de informação sobre a conjuntura também.

D.A.J. — Sim, porque vira um meio de difusão, aí no caso.

J.L.L. — É, vira. Por exemplo, o livro do Renato Tapajós, que era altamente informativo, foi tão proibido quanto um jornal.

D.A.J. — Independentemente de questão literária, não é?

F.A. — O que eu estava frisando agora era o fato de que essa função vicária foi assumida não apenas por um drama de consciência dos escritores, ou por uma impossibilidade de falar diante do poder, mas também por uma solicitação do público virtual de leitores.

D.A.J. — Uma necessidade humana mesmo, do contato e da difusão das idéias. É uma função que a literatura sempre teve.

F.A. — Exatamente. E eu acho que isso determinou, falando em termos de produção social para o mercado, um certo apressamento na produção do romance. Não só do romance. Primeiro, inclusive, foi do conto, e depois do romance.

D.A.J. — Você acha que já há também uma imediatez na produção, isto é, que há uma transferência da imediatez até para a produção?

C.V. — Uma certa profissionalização um pouco inadequada, não é?

F.A. — É adequada a essa solicitação do público. Começa a haver até uma certa pressão editorial pros escritores escreverem mais. Por exemplo, em outubro de 77, quando eu estive em Porto Alegre no Projeto Cultur, a gente estava discutindo sobre a profissionalização do escritor. Aí vieram aquelas velhas imagens, de que os únicos escritores que vivem do romance no Brasil são o Jorge Amado e era o Érico Veríssimo. Aí o Louzeiro disse — ele tem um jeito meio assim de falar, né, ele disse: “Não, tem outro exemplo aqui: eu”. Realmente, a partir de um momento ele passou a viver da sua produção literária. Isso, de um certo modo, pro tipo de literatura que ele produz, também é um fato novo.

D.A.J. — Fazendo coisas que ele não conseguia fazer como repórter policial de um jornal, né? E em que, não só ele não podia dizer tudo o que pensava, nem a reportagem tinha a importância, no contexto do jornal, que teve o livro. Aí ainda funciona um pouco a aura da literatura. A mesma coisa colocada no contexto do jornal tem menos impacto do que a literatura. Quando ela se estendeu ao público literário teve muito mais impacto.

F.A. — Eu acho que a consciência dessa imediatez está presente no livro do Scliar. Embora no meu entender ele falhe ao retratar a história da Legalidade, ao retratar o modo de composição da própria narrativa aquela consciência está presente, como talvez não esteja em nenhum dos outros que discutimos aqui. Em todo caso, o livro do Scliar me deixou um pouco insatisfeito: eu acho que como representação da história ele peca.

J.L.L. — Pois me deixou muito insatisfeito. Eu não quero desgastar o conceito de alegoria que o Davi usou, mas na verdade o Scliar pretende ser o escritor do símbolo e a todo instante falha, não consegue atingir o símbolo. Faz uma alegoria e estraga essa alegoria. Num artigo do Vogt, embora ele não diga com essas palavras, ele mostra que no Scliar existe uma espécie de degradação das imagens. São imagens paradisíacas que de repente se degradam e na degradação encontram uma solidão profunda. Acontece que o instante da degradação dos símbolos é o instante em que eles são alegorizados. E aí realmente o texto dele fica insatisfatório.

D.A.J. — Em vez de obter a síntese da totalidade ele transfere para o conceito em aberto. É isso?

J.L.L. — Ou então ele explica o que está querendo dizer, o que destrói o efeito. Mas neste livro, *Mês de Cães Danados*, acontece uma coisa pior. Scliar cria sempre com felicidade o clima do sonho, que é o lirismo. A capacidade da escrita lírica é que dá pra ele a força criativa de... Chagall, por exemplo, mal comparando, mas que é uma obsessão dele. Em *A Guerra no Bom Fim*, nos seus melhores instantes, quando os meninos voam por cima de Porto Alegre, isso não é alegoria, não tem uma referência paralela, é símbolo.

Então, o que acontece neste livro, *Mês de Cães Danados*, é que o naturalismo, a necessidade que ele tem de pegar um jornal e marcar dia-a-dia o que está acontecendo, acaba obrigando-o, desde a primeira página até a última, a alegorizar, colocando em paralelo a estória de uma impotência sexual e de uma impotência política. A principal personagem do livro é a alegoria da impotência, da degradação completa daquele gaúcho mítico que conquistava tudo pela força. Mas é mal feita. O sujeito que ouve é uma alegoria também, ou do escritor, ou do leitor, ou do jornalista, sei lá, e é uma ironia também, é alegoria da degradação e da impotência. Os fatos também...

Enfim, todo o livro está alegorizado. Mas não está bem feito. O tom lírico do Scliar sumiu completamente. Antes, eu acho que ele trabalhava sempre muito bem com a combinação de ironia e lirismo. Aqui, parece que o processo falha por causa da alegorização aberta. Não sei.

Pode ter também uma relação com essa exigência da indústria editorial. Porque o Scliar está publicando em média um livro por ano, há dez anos.

D.A.J. — Talvez haja um pouco a tentação da facilidade. É um escritor muito bem dotado e...

C.V. — A impressão é que o Scliar é um escritor que tem condições de realizar uma coisa melhor. E ainda não fez.

D.A.J. — E era a impressão que dava a obra inteira do Érico Veríssimo, não é? De que a todo momento ele tinha tudo pra fazer...

C.V. — Veja como isso no Scliar é interessante. Mesmo nos outros romances, em que o lirismo é forte, em que a força do símbolo é realmente bastante grande, de repente todo esse simbolismo, toda essa força lírica se desfaz. É como se, por um lado, ele não tivesse força pra sustentar o fôlego com que começou, mas, por outro lado, houvesse o apelo de alguma coisa — que é da realidade, vamos chamar de realidade — que esvazia tudo isso.

Parece que existe uma degradação do símbolo o tempo inteiro. Ele constrói e depois vai operando uma degradação até que na verdade a significação seja completamente vazia. Aí você tem a coisa alegórica. E eu concordo que, desse ponto de vista, *Mês de Cães Danados* é o romance menos interessante dele.

Mas no romance anterior, (*O Ciclo das Águas*), é a mesma coisa. Realmente, há uma degradação de tudo que é incrível. Eu não sei se por facilidade, por fixação pelo tema, se por apelo da realidade, eu não sei o que é, mas isso existe. E talvez valesse a pena pensar no apelo da realidade.

“De repente, de novo a literatura começou a interessar e está representando a gente.”

Lúcia Teixeira Wisnik — Seria bom agora fazer comparações, dar juízo de valor. Que é que você acha, Davi?

D.A.J. — O que devia ficar claro é que o nível qualitativo baixou muitíssimo, com relação ao romance de 30, 40, até Guimarães Rosa e Clarice, que vão publicar textos importantes mesmo depois de 60, embora tenham surgido na década de 40.

No tratamento da realidade, já houve transfigurações muito mais profundas, muito mais radicais do ponto de vista artístico do que está acontecendo agora. Se você comparar os melhores, agora, em todos os tipos de romance, são todos inferiores aos melhores de então, também mais numerosos. A não ser o livro do Paulo Emílio e o do Renato Pompeu, que têm um nível de escrita muito elevado. Agora, todos os demais são inferiores ao nível alcançado nas décadas de 30, 40 e até em 50, que é quando aparece o *Grande Sertão: Veredas* e tem continuação parte importante da obra da Clarice, publicada no começo de 60. Acho que não há dúvidas quanto a isso. Mesmo se você pegar os romances que tentam retratar o imediato, pegar o Dyonélio Machado de *Os Ratos*, ou a vida interior, como no caso de Cyro dos Anjos, ou mesmo os painéis, como no caso de Marques Rebelo, eu acho que mesmo assim o romance hoje está fora do plano...

De 30 e posterior a 30. Quase todos começaram em 30, que define as várias linhas do romance brasileiro. Se você pegar os livros de 30, você vê: todos os que saíram definem as linhas principais. Graciliano com *Vidas Secas*, o Dyonélio Machado, pegar *A Estrela Sobe*, *O Amanuense Belmiro*, pegar o Zé Lins do Rego, o Cornélio Pena...

L.T.W. — Isso é um fenômeno só brasileiro, ou há também na América Hispânica?

D.A.J. — É um fenômeno brasileiro. Isso não se registra na América Hispânica. Ao contrário, a América Hispânica cresceu muito... Não digo exatamente agora — muito recentemente, de fato, não está forte. E inclusive a evolução foi um pouco no sentido brasileiro. Por exemplo, a obra do Cortázar é testemunha disso: o *Libro de Manuel* tenta fazer as coisas que agora estão fazendo aqui. Um pouco na linha do Callado, até, de construir o romance com retalhos do jornal, e tal. O próprio Cortázar declarou que gostaria que o *Libro de Manuel* fosse lido como se vê um programa de televisão ou se lê um jornal. É isso, não? E o romance é muito mais fraco que a obra anterior.

L.T.W. — Até que época, mais ou menos, o romance na América Hispânica teve esse ponto alto?

D.A.J. — Até a década de 60. A década de 60 foi extraordinariamente fértil pro romance hispano-americano. E no Brasil foi extraordinariamente fraca, apesar das exceções mencionadas. A literatura brasileira começou a ter interesse de novo no fim da década de 60 e começo da de 70. Houve um período aí de grande marasmo, estava num baixo terrível. Apareceram muitos contistas, mas que não traziam nada de novo. Durante muito tempo a gente, pra falar do conto, só falava do Dalton Trevisan e do Rubem Fonseca. O Dalton Trevisan é um caso à parte, realmente. Foi subestimado no começo, demorou muito pra ser aceito no valor dele. Eu dei uma entrevista em 74 em que falava isso: o Dalton Trevisan era o melhor escritor de ficção que tínhamos naquele momento. Hoje já não se pode dizer mais isso. Certamente apareceram outros escritores que estão fazendo coisas interessantes. Mas naquele tempo a diferença era grande, dele, e em parte do Fonseca, para a média dos contistas novos. Houve um momento em que a literatura brasileira baixou demais. A ficção caiu muito. E a poesia quase silenciou.

L.T.W. — E agora, o que é que você acha melhor?

D.A.J. — Essas publicações novas, o aparecimento do Scliar, que é interessante, apesar dos altos e baixos é um escritor muito interessante, o livro do Paulo Emílio, o do Renato Pompeu, o do Darcy Ribeiro, são livros atraentes. O do Paulo Emílio não é só atraente, o próprio Roberto Schwarz disse, é a maior prosa que apareceu no Brasil depois do Guimarães Rosa e da Clarice. E é a coisa mais alta mesmo. O Márcio Souza é uma experiência curiosa, que retoma a vertente oswaldiana do humor, embora, a meu ver, ainda não realize efetivamente tudo quanto promete. E apareceram mais coisas que não estava havendo, buscas de saída, como a do Callado e a do Francis. Há também *A Festa* do Ivan Ângelo, engenhosa e bem montada, e *a Lavoura Arcaica* do Raduan Nassar, com uma linguagem lavrada com finura e força lírica, procurando cavar fundo no imaginário arquetípico, sondar as parábolas latentes no traçado da existência. Tudo isso, mais o que não me ocorre, cria um panorama vivo e movimentado

na ficção brasileira de hoje. Até um pouquinho atrás não estava havendo nada, parecia uma mortandade, não é? E a poesia também estava mal, foi de repente que apareceu, à margem. O pessoal certamente estava fazendo, mas não estava aparecendo. De repente, de novo a literatura começou a interessar e está representando a gente, tanto que hoje se tem do que falar. Certamente a qualidade literária não é a que se tinha.

J.L.L. — Eu só quero observar o seguinte: se o romance na América Hispânica foi melhor, na década de 60, no Brasil, ocorreu um fenômeno engraçado que talvez seja substitutivo. Foi o cinema, um grande cinema. Parece que todo o interesse foi canalizado para o cinema e para a música popular, que criou um...

D.A.J. — Na música popular houve o Tropicalismo. O fenômeno do Tropicalismo não foi forte na literatura como foi na música e no teatro, embora se possa lembrar a migração da poesia para as letras das canções. E no cinema teve também o caso do Rogério Sganzerla, que eu acho notável como inventividade. Foi uma explosão de novidade aquilo. Ele era muito inventivo, realmente, e podia ter dado uma grande coisa. E deu efetivamente duas grandes contribuições, não é?

Eu acho que o eixo da criatividade se deslocou. Muitos dos grandes cineastas poderiam ser romancistas. Joaquim Pedro, por exemplo. E o Glauber Rocha, que agora está voltando para a literatura. Eu não li ainda, mas certamente ele já era um temperamento literário. *Terra em Transe* prova isso, aquela linguagem abarrocada, havia um negócio literário ali. E havia o interesse pelas obras literárias, só que a literatura mesmo não estava produzindo.

Agora, na América Hispânica é preciso levar em consideração o seguinte: a produção lá é de muitos lugares diferentes, tradições muito diferentes misturadas, e a gente não pode tomar aquilo como um todo. Não é um todo. Não se pode avaliar assim a literatura brasileira comparando com eles. Porque eles são muitos e com tradições muito diversificadas. A obra do cubano Alejo Carpentier, o romance político dele, é uma obra que vem lá da década de 30 e vai crescendo paulatinamente. É um grande escritor. Ou um Juan Rulfo. Não se pode comparar assim...

É preciso cuidado também, porque entrou muito abacaxi como se fosse grande coisa. Tipo Manuel Puig...

“Eu acho que se diversificaram muito também o público e os níveis da produção.”

C.V. — Você acha o Manuel Puig abacaxi?

D.A.J. — Não. Mas entrou como grande valor, como grande literatura. Também Gabriel García Márquez. Ora, não é grande literatura. E entrou aqui como obra-prima...

E outros valores que não eram conhecidos, e que eram importantíssimos, não foram avaliados devidamente. É o caso de Juan Carlos Onetti, que é um dos maiores escritores da América Hispânica e jamais entrou aqui. Foram traduzidos alguns livros dele, mas não tiveram repercussão alguma. Felisberto Hernández, um outro uruguaio, por exemplo, que não entrou absolutamente, ninguém fala dele, e é um grande escritor. O mesmo se dá com essa obra-prima, *os Tres Tristes Tigres*, de Cabrera Infante, ou com a obra intrincada de Lezama Lima.

F.A. — Há um dado importante aí, quando se fala na literatura produzida na América Hispânica. É que a produção deles chega aqui em pacote. Por exemplo: cria-se interesse por um livro de Carpentier, então pega-se tudo o que Carpentier escreveu e edita-se.

D.A.J. — Ah, sim, você fala num tipo de recepção. Mas no tipo de produção, eu acho que uma das fraquezas dos hispano-americanos é a produção menos sistemática. Eles não têm uma produção sistemática como a literatura brasileira. Nós temos altos e baixos, mas o fio de continuidade é muito forte. É mais sistemático no sentido de que, no intervalo, quando pouco estava se produzindo, havia a linha média, obras de interesse. Por exemplo, Autran Dourado, Lígia Fagundes Telles, Osman Lins. Quer dizer, os romancistas que apareceram em 40 mantinham a produção literária num bom nível. Eram escritores legíveis. Não havia uma inventividade grande, mas havia uma média de produção literária que se sustenta, domínio técnico e

mesmo busca de novos rumos, como no Osman dos contos de *Nove, Novena*.

A América Hispânica é muito de saltos. É mais difícil você perceber o mecanismo da produção, inclusive porque é recente.

L.T.W. — Mas na hora dos saltos, em todo caso, eles são melhores.

D.A.J. — São melhores, mas às vezes... Por exemplo, no caso da Argentina e do México, que são países de uma tradição cultural enorme. É engraçado, porque a formação lá talvez não tenha se dado como se deu aqui. O teatro lá é extremamente frágil e, você veja, aqui tem uma continuidade, a partir de um determinado momento, bastante marcada. E mesmo com uma história no Romantismo que tem o maior interesse. E, na América Hispânica, é uma coisa salteada, inteiramente.

Então é preciso ter cuidado na hora de avaliar esse *boom*.

F.A. — Uma coisa que eu acho engraçada aí, nesse aspecto do *boom*, e já que a gente estava falando há pouco no aumento do público, é que, ao mesmo tempo que ampliou, se intensificou mais o caráter de classe da sociedade brasileira, eu acho que se diversificaram muito também o público e os níveis da produção. Existe um público significativo que se satisfaz plenamente, na sua concepção de literatura, como o romance, por exemplo, do Louzeiro, e para quem um romance do Callado, por exemplo, não é difícil, não, é ilegível. É tachado de impossível. E esse público inclusive está chegando na faculdade.

D.A.J. — Enquanto certo tipo de literatura, de boa fatura, como é o caso da obra do Osman Lins, do Autran Dourado, penetrou muito. Sem que o nível de inventividade fosse grande, correspondia a uma certa faixa de leitores. São lidos. A Lígia é muito lida. *As Meninas* fez um grande sucesso de público. Essa média é muito forte e certamente isso tem uma importância.

C.V. — Eu gostaria de voltar agora ao problema do romance jornalístico, do romance político imediato. Uma coisa que esteve sempre presente na nossa conversa, só pra fazer uma

abstraçãozinha, foi o problema da linguagem. A linguagem está implicada nisso tudo. Tem um artigo do Antonio José Saraiva sobre o neo-realismo português que é admirável desse ponto de vista. Ele desanca o neo-realismo português, dizendo que aqueles escritores eram salazaristas o tempo inteiro. Porque fazendo a resistência temática, sem inovar formalmente de maneira alguma, na verdade eles mantinham uma atitude ideológica que podia ser perfeitamente recuperada pelo sistema.

D.A.J. — Eu não gosto muito desse tipo de argumento.

C.V. — Espere aí. Eu estou reproduzindo, não estou absolutamente concordando. É que, como você dizia no começo...

D.A.J. — Parece que também do ponto de vista temático eles não estavam resistindo. Essa dicotomia não pode ser feita assim. A coisa é mais complexa, uma coisa é mais misturada com a outra. Do ponto de vista temático também não é uma literatura que conteste nada. É uma literatura medíocre, esteticamente, politicamente. O grau de negatividade dela é muito pequeno.

C.V. — Vou colocar o problema de maneira diferente. Essa questão da literatura em cima do imediato, isso que a gente tem visto no Brasil depois de 70, tem muito a ver com a linguagem. Acho que há por trás de tudo uma concepção de linguagem que é diferente em dois casos: na grande literatura, onde a linguagem tem um valor de conhecimento, e nessa literatura que a gente vai chamar de menor, sem nenhum sentido pejorativo, só para dar seqüência ao pensamento, em que a linguagem pretende ter um valor de ação.

É um problema clássico, evidentemente, que aparece num Sartre, que aparece em grandes escritores. O problema é como encontrar a forma pela qual a ação se manifesta na linguagem literária. Como formalizar uma experiência, isto é, transformar uma unidade de experiência numa unidade de significação, numa unidade interpretativa, portanto, que guarde ao mesmo tempo todos os elementos da ação que ela teria no seu uso cotidiano.

Nesse sentido, as realizações são falhas, quer dizer, não se encontrou a fórmula. Mas há aí, não sei se consciente ou inconscientemente, um movimento, uma aspiração nesse sentido. E talvez apareça de fato. A gente reconhece que há diferenças entre todos esses tipos de romance. Que haja diferença entre *Quatro Olhos*...

D.A.J. — *Quatro Olhos* já é alguma coisa nesse sentido. Não o do Paulo Emílio, que é uma coisa à parte.

C.V. — Exatamente. Mas esse valor de ação da linguagem, que ao mesmo tempo tem de se propor como unidade de significação, porque não pode se colocar como unidade de experiência imediata — se fosse assim ela estaria no real, não estaria no livro — então, conseguir apreender essas duas coisas, isto é, o simbólico conseguir apreender o valor de ação, em geral acaba dando como resultado a alegoria. Isso esvazia, porque transferir o valor de ação que a linguagem tem — evidentemente no seu uso social — para o nível simbólico, parece realmente problemático. É possível que a experiência leve a algum resultado que seja interessante.

D.A.J. — É bem provável. Está se preparando o terreno.