

LEITURA EM TOM MENOR

ANDREA SAAD HOSSNE

Universidade de São Paulo

Resumo

Na contemporaneidade, existe um viés entre os vários que contemplam citações de obras, pastiches, intertextualidades etc., que é o das obras que fazem referência a um repertório, se não clássico ou canônico, ao menos estável, estabelecido na história literária, e que, ao fazê-lo, dão conta de um sutil e às vezes vago sentimento de perda, que atinge tanto o escritor quanto o seu leitor. É o caso, por exemplo, dos contos “A aventura de um leitor”, de Ítalo Calvino, e “Glória”, de Guiomar de Grammont. Esse artigo procura abordar a relação que tais obras estabelecem com outras e entre si, como contos que discutem o contar e o ler histórias no mundo contemporâneo.

Abstract

Today, among the many tendencies that include the quotation of works, pastiche, intertextuality, etc., one comprises works that refer to a repertoire that is, if not classical or canonical, at least stable and established in literary history. In this manner, they register a subtle and at times vague feeling of loss, that touches the writer as well as the reader. This is the case, for instance, of the short stories “The Adventure of a Reader”, by Italo Calvino, and “Glory”, by Guiomar de Grammont. This paper seeks to come to grips with the connection these works establish with each other and with other texts, as narrative pieces that discuss storytelling and reading in the contemporary world.

Palavras-chave

Literatura comparada; literatura contemporânea; leitor; Ítalo Calvino; Guiomar de Grammont.

Keywords

Comparative literature; contemporary literature; reader; Italo Calvino; Guiomar de Grammont.

Em 1958, Ítalo Calvino publicou a coletânea de contos *Il racconti*, da qual uma das partes se intitulava “Os amores difíceis”. Em 1970, tais contos passaram a constituir volume próprio, com esse título, publicado pela Einaudi, e dividido em duas partes, mantidas na tradução brasileira: “Os amores difíceis” e “A vida difícil”. Na primeira, cada conto é intitulado “A aventura de um (a)...”, variando apenas no complemento nominal: soldado, banhista, míope, esposa etc. Na segunda parte, estão apenas dois contos: “A formiga-argentina” e “A nuvem de smog” – ambos também faziam parte de *Il racconti* e foram incorporados à edição Einaudi. Apenas três contos dessa coletânea não constavam da edição de 1958 – “A aventura de um bandido”, “A aventura de um automobilista” e “A aventura de um fotógrafo”.

Dos vários contos, destaco aqui “A aventura de um leitor”. Pelo seu enredo e pelo contexto no qual se insere – uma obra que se propõe a falar de amores difíceis –, a leitura em primeiro plano, aquela que o leitor se sente impelido a fazer, é de cunho psicanalítico, se não ao menos psicologizante. Ou, se é um leitor crítico, acostumado às teorias, afeito à academia, talvez também aquela que se conforma aos paradigmas da Estética da Recepção.

Afinal, trata-se de um homem, leitor voraz e contumaz, que, em férias de verão, hesita diante da possibilidade de uma breve aventura amorosa, por um lado, por temer ter seu tempo invadido pela presença de um outro, que lhe roubaria a disponibilidade para a leitura da pesada mala de romances que por hábito traz consigo nas férias; por outro, por ver na literatura uma vida bem mais vívida e interessante do que qualquer realidade que se lhe apresente.

Seus movimentos de recuo, racionalização e negação diante do desejo são de certo um prato dos mais apetitosos para os versados nas teorias freudianas.

Sua quase fuga, uma vez que não se concretiza, de colorações bovaristas também não é menos sedutora ao crítico literário.

O vértice de leitura por onde pretendo enveredar, entretanto, é o de algo que me parece presente num segundo plano da leitura, menos cintilante, menos – suspeitamente – evidente do que o da negação do desejo, o do quase bovarismo e o da Estética da Recepção.

Amedeo Oliva não lê qualquer coisa. Ele tem suas preferências, que quando confrontadas ao título do conto, “A aventura de...”, imprimem um tom irônico, se não melancólico, ao texto:

Havia muito tempo que Amedeo procurava reduzir ao mínimo sua participação na vida ativa. Não que não gostasse de ação, ao contrário, o amor pela ação alimentava todo o seu caráter, seus gostos; no entanto, de um ano para outro, a vontade de ele mesmo fazer ia minguando, minguando, tanto que ele chegava a se perguntar se algum dia realmente tivera tal vontade. O interesse pela ação sobrevivia, porém, no prazer de ler; sua paixão eram sempre as narrativas de fatos, as histórias, o enredo de vidas humanas, Romances do século XIX, antes de tudo, mas também memórias e biografias; e por aí, até chegar aos policiais e à ficção científica, que não desdenhava, mas que lhe davam menor satisfação também porque eram livrinhos curtos; Amedeo gostava dos volumes grossos, e enfrentá-los lhe dava o prazer físico de enfrentar uma grande trabalhadora.¹

Ao longo do texto, nenhum autor é citado. Quando algum romance do século XIX é evocado, isso sempre se dá por meio da menção do nome do herói quando envolvido em alguma situação, ou seja, o herói posto em ação. Stendhal, Balzac, Flaubert, sobretudo, mas também Dostoiévski e Tolstoi figuram na narrativa:

imóvel, exceto os olhos (invisíveis por trás dos óculos escuros) que acompanhavam pelas linhas brancas e pretas o cavalo de Fabrizio del Dongo. Abaixo dele, se abria uma pequena enseada de água verde-azul, transparente quase até o fundo.²

Note-se como a descrição de Amedeo tomando sol num promontório, totalmente imóvel, contrasta com o movimento da personagem de *A Cartuxa de Parma*, de Stendhal. O contraste se torna ainda mais agudo pela maneira como a cavalgada de Fabrizio del Dongo se funde com a paisagem em que se encontra Amedeo, pois se lido um pouco distraidamente, o leitor pode ficar na dúvida sobre quem é que se encontra ao alto da enseada de água verde-azul, se o cavaleiro, se o leitor.

Destaca-se ainda no trecho a concretude do movimento do herói stendhaliano, cujas patas do cavalo se deixam apreender nas linhas brancas e pretas do livro, quase graficamente:

Amedeo de vez em quando levantava os olhos para aquela vista ao redor, pousava-os num brilho da superfície e na corrida oblíqua de um caranguejo; depois voltava absorto para a página onde Raskolnikov contava os degraus que o separavam da porta da velha ou Lucien de Rubempré, antes de meter a cabeça no laço corredeiro, contemplava as torres e os telhados da Conciergerie.³

¹ Ítalo Calvino, “A aventura de um leitor”, in *Os amores difíceis*, trad. Raquel Ramallete, São Paulo, Cia. das Letras, 1992, p. 83.

² *Idem, ibidem*, p. 82.

³ *Idem, ibidem*, p. 82-3.

Mesmo quando o trecho do romance ao que a citação se refere não é propriamente o de uma ação notável, seja a personagem de Dostoiévski contando os degraus seja a de Balzac contemplando o entorno, ela é a véspera de ações importantíssimas e nucleares nos romances a que pertencem. Se Raskolnikov observa degraus, à véspera do crime; se Rubempré contempla os telhados, divisando já a morte; Amedeo vê a luz refletir na água e, quando muito, acompanha a trajetória de um caranguejo...

Mais adiante, seguindo-se à notícia do narrador sobre os hábitos e preferências de leitura de Amedeo:

Sopesá-los na mão, densos, espessos, volumosos, considerar com um pouco de apreensão o número de páginas, a extensão dos capítulos; depois entrar neles: de início um pouco relutante, sem vontade de vencer a primeira tarefa de ter em mente os nomes, de colher o fio da história; depois, ganhando confiança, correndo pelas linhas, atravessando o muro da página uniforme, e para além dos caracteres de chumbo aparecia a chama e o fogo da batalha e a bala que assobiando pelo céu se abatia aos pés do príncipe Andrei, e a loja apinhada de gravuras, de estátuas onde, com o coração aos saltos, Frédéric Moreau fazia sua entrada em casa dos Arnoux. Do outro lado da superfície da página se entrava num mundo no qual a vida era mais vida do que aqui, deste lado: como a superfície do mar que nos separa daquele mundo azul e verde, gretas a perder de vista, extensões de fina areia ondulada, seres meio animal e meio planta.⁴

Novamente, a concretude da página, a realização gráfica e simbólica da escrita, a quase fusão entre a cena romanesca e a paisagem do leitor.

Note-se que às ações dos heróis de Tolstoi e Flaubert opõe-se, ao mesmo tempo em que se alinha, a empreitada da leitura, tratada como algo físico, como esforço corporal. A página que é muro, as linhas que são quase trilha. A transposição difícil e extenuante do nível físico para o nível simbólico da página escrita, o alcance de sua profundidade, vívida, em oposição à superfície onde a paisagem, estática e modorrenta, segue envolvendo o leitor.

Mesmo o mergulho no mar, as braçadas vigorosas acabam por se reduzir ao simples ato de boiar, deixando-se embalar pelas águas:

Até que parava e ficava boiando. Assim ia se virando e revirando naquele mar como numa cama sem bordas [...] Mas, nadando, notava que a curiosidade que ia ocupando mais lugar dentro dele era a de saber a continuação, digamos, da história de Albertine. Será que Marcel a encontrava ou não?⁵

Quando, enfim, adentra o ângulo de visão de Amedeo a magra senhora com quem ao final do conto terá relações sexuais, a leitura continua presente, mas já não há mais citações que permitam inferir de que obra se trata.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 83.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 84-5. A única menção a um romance do século XX é essa, à obra de Proust, *A la recherche du temps perdu*. Note-se que a referência à personagem proustiana se dá num trecho em que Amedeo revira-se no mar como se em um leito. Esse revirar-se no leito ecoa o início da famosa obra de Proust. Ao contrário dela, porém, não vai encetar sete volumes, puxados da memória involuntária, mas simplesmente antecederá o episódio do sexo casual, sem grandes repercussões na vida e na sensibilidade de Amedeo.

O livro, que antes dominava soberano a paisagem estática, é agora pouco mais que anteparo, ao mesmo tempo vedando a visão que a senhora poderia ter do rosto de Amedeo e facultando a esse a escolha do ângulo pelo qual observar essa, sem desviar-se completamente da leitura.

E com essa função ambígua, do que veda e favorece, do que obstrui e protege, o livro assim permanecerá, inclusive na cena um tanto ridícula, em que Amedeo, aos beijos e abraços, nas preliminares da relação sexual, tenta ainda manter o livro na mão e a história ao alcance dos olhos.

Pode-se, dessa forma, dividir o conto em dois momentos. O primeiro, dominado pela leitura de alguns dos grandes romances do século XIX, e o segundo, centrado nas evasivas e aproximações de Amedeo à magra senhora com quem concretiza o ato sexual.

Na primeira parte, o livro é sobretudo a literatura. Na segunda, o livro é primordialmente objeto.

Quando o texto se inicia, temos a impressão de estar acompanhando um dos primeiros dias das férias à beira-mar de Amedeo Oliva, aquele no qual vai se travar a verdadeira batalha que culmina com o ato sexual. No entanto, cada vez que os olhos de Amedeo se desviam do livro, retornam a um romance diferente, de tal sorte que ficamos sem saber se observamos uma rotina cotidiana, sem marcação aparente do passar do tempo, com todos os dias mais ou menos iguais, variando talvez apenas o romance lido, ou se o plano da história e da narrativa se separam a tal ponto que, enquanto Amedeo vive o dia fatídico do encontro/desencontro com a senhora, o narrador se permite generalizações, inserções de diferentes romances, sem que em nada mude o livro que naquele dia Amedeo lia. Não há marcação de tempo que nos permita, no plano da história, resolver o impasse. No plano da narrativa, há o “digamos” da citação acima.

A imagem que sugiro é a de Amedeo, deitado no promontório, num dia específico, sob o sol, minutos antes do surgimento da mulher, enquanto, sem que suas mãos se mexam ou qualquer coisa se altere, a cor da capa do livro mude, a beleza do narrador, que, ele sim, comunica a nós leitores o repertório com que seu personagem leitor gosta de se haver.

Essa separação dos planos, intrigante e reveladora, deixa de existir quando o livro se torna mais objeto do que literatura, e passa a desempenhar um papel no jogo amoroso entre Amedeo e a senhora. Narrativa e história colam-se uma à outra e seguem juntas até o final, a partir daí.

Qual a função dessa separação de planos e dessa transformação do livro de romance preponderantemente do século XIX em objeto com função no jogo amoroso?

Certo está que essa concretude desde o início esteve presente, como os trechos citados comprovam, com o cavalo de Fabrizio del Dongo a percorrer as linhas pretas da página branca e o esforço físico da leitura a medir-se com as ações heróicas dos personagens. Há, porém, um momento, em que esvaziado dos heróis, da empreitada quase hercúlea de transposição do signo gráfico para o simbólico, o livro resta como um objeto quase equiparável aos leques que as damas de antanho manejavam em seus jogos amorosos de salão.

Na primeira parte, domina o grande romance burguês. Na segunda, o sexo casual de um veranista.

Se, na primeira, a aventura se decanta da matriz romanesco-heróica, da epopeia burguesa; na segunda, em tom menor, ela não ultrapassa a dimensão mais coloquial e exaurida do termo.

É a isso a que se terá reduzido o herói napoleônico de Stendhal? O arrivismo burguês de Balzac? A educação sentimental de Flaubert? O fôlego épico de Tolstói e o crime e o castigo de Dostoiévski? Ao veranista solitário e hesitante, em dúvida diante da possibilidade do sexo casual à beira de uma enseada na Itália porque isso lhe tomara o tempo e a disponibilidade para leituras de fôlego?...

É digno de nota ainda que ao presentificar no conto grandes romances do século XIX, mediante a figura dos heróis e sem nenhuma menção aos títulos das obras e aos seus autores, o narrador os incorpora no cerne de sua existência como literatura e não na simples menção, na listagem de um cânone. Vindo diretamente da ação romanesca, tais citações tornam ainda mais vivos os livros referidos, pois que evocam sua essência, indo muito além do teor informativo que as listas e elencos de obras têm.

Além disso, é válido interrogar: o leitor contemporâneo, sem a baliza segura do nome do autor e do título da obra, reconhece os romances em causa? Serão eles também parte de seu repertório pessoal, de sua própria experiência literária, de suas aventuras de leitor?

A leitura mais colada ao conto obriga ao leitor o movimento de reconhecimento ou então à incorporação das obras referidas à sua biblioteca pessoal. Sem isso, uma importante dimensão do texto se esvai, restando tão-somente a melancólica e quase risível história de uma tarde na praia em que um leitor metódico chamado Amedeo Oliva interrompe hesitante seu passatempo(?) predileto para aproveitar uma oportunidade de sexo casual com anônima banhista durante suas férias de verão.

Esse plano da leitura igualaria os dois leitores, posto que a senhora anônima, ela também, distrai-se, enquanto se bronzeia, com a leitura. Ao contrário, porém, de Amedeo, folheia sem maior interesse uma revista feminina, interrompendo a leitura com frequência para puxar conversa com ele, mergulhar ou procurar decidida, ainda que discretamente, a consumação física da tensão erótica que logo se estabelece entre os dois no alto do promontório ensolarado.

Nada poderia estar mais distante e paradoxalmente mais próximo que esses dois leitores. Distantes na medida em que ler é, para Amedeo, algo vital, ao passo que, para a senhora, é distração.

Distantes ainda, uma vez que o produto da indústria cultural com o qual se ocupa a banhista leitora serve, quando muito, como marcador de página para o leitor banhista – um folheto de propaganda faz às vezes de marcador de livro.

Próximos, no entanto, pela configuração de papéis masculinos e femininos que encarnam por meio de seus objetos de leitura. A heroicidade viril, a grande ação para Amedeo; os sonhos de amor açucarados, a “leitura para moças”, guardadas as devidas especificidades de contexto, para a senhora anônima. Pois que outra

coisa não são as revistas femininas no momento em que a história se passa (e em parte ainda hoje) que cristalizações de estereótipos de beleza feminina como instrumento de sedução, e do que falavam (e falam) elas tão insistentemente senão da procura pelo amor, dos encontros e desencontros com o sexo oposto? Algumas das leituras de Emma Bovary no convento das Ursulinas são tataravós da maior parte dessas revistas.

Próximos, portanto, na configuração social burguesa, ressalvadas, como disse, as especificidades de contexto, que, no entanto, partilham o mesmo matiz.

É essa especificidade que torna o sexo casual algo possível. A banhista de Calvino está, nesse sentido, já muito longe de suas velhas parentes, as veranistas leitoras de Jane Austen em *Northanger Abbey*, com suas virginais precauções, seus banhos acompanhados e tutelados.

Parece estabelecer-se uma espécie de intervalo entre os romances do século XIX e o conto. Como nenhum dos romances mencionados traz para a história correlações diretas, é como se seguissem caminhos paralelos, sem nunca se tocarem, sem ressoarem. Isto é: nada do que é mencionado dos romances encontra repercussão no enredo do conto, na atitude ou no pensamento das personagens, seja como apropriação, paráfrase, seja como paródia. Como intertextos, não são nem sequer citações que permitam interpretar o enredo do conto.

Creio, contudo, que, por mais casuais que possam parecer, ou acessórias, apenas recheando de substância o objeto livro que Amedeo tem entre as mãos, tais menções ao cânone do romance moderno são centrais em “A aventura de um leitor”. O plano das leituras desse leitor e o dos acontecimentos de sua própria vida, quando aproximados, imprimem um tom menor a essa última, traduzido pelo sentido quase degradado do vocábulo “aventura” na contemporaneidade.

Mas não há nostalgia. Antes, um sentimento sutil de perda. Perda não de um mundo melhor, mas de um mundo em que a busca da totalidade ainda fazia sentido. Se o romance é a busca da totalidade perdida pela sociedade burguesa, o conto de Calvino é a constatação da perda até desse impulso de busca por uma totalidade. Um grau a mais de distância em relação a ela, cabível apenas na narrativa breve, no recorte fragmentário, sem o fôlego épico do romance.

Sobre essa presença do romance do século XIX e sobre a questão do conto em contraste com o romance, o próprio Calvino, em texto reproduzido na edição brasileira, faz algumas considerações:

São todos – ou quase todos – contos dos “anos 50” não só pela data em que foram escritos, mas porque correspondem ao clima dominante na literatura italiana entre 1950 e 1960, anos em que muitos romancistas e poetas se propõem a recuperar formas de expressão do século XIX.⁶

Ressalvando, porém, em seguida, em nota de rodapé que naqueles anos “Para dizer a verdade [...] recorria ao século XVIII ou aos romances de cavalaria ou às

⁶ “Apêndice”, in Italo Calvino, “A aventura de um leitor”, *op. cit.*, p. 250.

fábulas populares a fim de projetar para o futuro a energia guerrilheira que continuava a aquecer-lhe o coração”.⁷

Mais adiante, especificamente sobre “A aventura de um leitor”:

Devemos concluir que, se a novela era para o escritor oitocentista uma “fatia de vida”, para o escritor de hoje é antes de mais nada página escrita, um mundo em que agem forças de uma ordem autônoma? (Um mundo que o herói da “Aventura de um leitor” pode considerar mais verdadeiro do que aquele que lhe é oferecido na experiência empírica de um encontro amoroso à beira-mar?) Melhor dizer que, construindo uma novela (isto é, estabelecendo um modelo de relações entre funções narrativas), o escritor põe em evidência o procedimento lógico que serve aos homens para estabelecer relações *também* entre os fatos e a experiência.⁸

Sobre o termo “aventura”:

Em 1964, os contos foram traduzidos em francês num volume intitulado *Aventures*. Também esta definição de “aventura”, recorrente nos títulos de cada texto, é irônica: se vem a propósito para os primeiros textos da série (incluindo a desventura de uma senhora que perde o maior nadando ao largo de uma praia cheia de gente, num dos contos de feitura mais elaborada, que foi definido como um “estudo de nu pequeno-burguês”), na maior parte dos casos, indica somente um movimento interior, a história de um estado de ânimo, um itinerário rumo ao silêncio.⁹

É preciso ouvir *cum grano sale* as palavras do autor que escreve sobre si mesmo como se fora um outro e sem assinar o texto. Ainda mais sendo Calvino, afeito às ironias de variada espécie. Mesmo assim, chama a atenção que o autor passe pelas instâncias que parecem ser tão cruciais em “A aventura de um leitor” e que inclusive faça referência explícita a esse conto.

Seja o século XIX, com suas “fatias de vida”, seja o XVIII com o surgimento da forma moderna do romance e o período medieval com suas novelas de cavalaria, mais condizentes com a “energia guerrilheira” do autor, nada se lhe opõe mais do que o leitor que “procurava reduzir ao mínimo sua participação na vida ativa” e cuja “vontade de ele mesmo fazer ia minguando, minguando”, como se viu anteriormente.

Se, como afirma o autor, é a correlação entre fatos e experiência que está em causa, como dimensionar a aventura do leitor banhista, indicado no texto não pela qualidade de banhista, mas pela de leitor?

O final do conto, após a consumação do ato sexual, não poderia ser mais sintomático:

Anoitecia. Abaixo os rochedos se abriam, em declive, numa pequena enseada. Ela agora tinha descido para lá e estava no meio da água.

– Ven também, vamos dar um último mergulho...

Amedeo, mordendo o lábio, contava quantas páginas faltavam para o fim.¹⁰

⁷ *Idem, ibidem.*

⁸ *Idem, ibidem*, p. 251.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 249.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 96.

Briga entre sereias... Com evidente vantagem para a de papel. A experiência da leitura do cânone do romance se impõe, se destaca, se eleva em comparação com a experiência amorosa, quase puramente sexual, na contemporaneidade?

Em conto mais recente e não tão bem acabado quanto o de Calvino, algo de natureza semelhante parece ocorrer.

Em "Glória", de Guiomar de Grammont, que integra a antologia *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizada por Luiz Ruffato em 2004, um escritor está às voltas com a elaboração de um conto sob encomenda de um editor, que havia reunido treze autores em um trem.¹¹ Trata-se de composição em *mise en abîme*, com conto dentro do conto.

Aqui, o tom menor se imprime a partir da experiência da criação de um conto por um escritor, ao mesmo tempo leitor de si mesmo e da tradição literária, em especial a brasileira.

Nesse caso, aplica-se em boa medida, e pelo menos em relação a uma das dimensões do conto, aquilo que Harold Bloom chamou de "angústia da influência", sob a forma de um mal-estar que assola o escritor quando nomes canônicos de literatura brasileira assaltam-lhe a mente no processo de composição de seu conto.

Curiosamente, não é propriamente aos ficcionistas que sua memória recorre, mas aos poetas. Nem será por meio das obras em si que as referências se farão preferencialmente, embora isso ocorra, mas na declinação direta de nomes.

A leitura em tom menor aqui implicará o aprofundamento ainda mais problemático de uma instância já presente no texto de Calvino. Se ali, romance e conto se contrapunham, aqui a distância será ainda maior, pois que envolve a poesia e a ficção, e entre as formas da ficção, a do conto, escrito sob encomenda.

Não existe nenhuma relação direta entre as duas obras, a de Calvino e a de Grammont, não se trata aqui, portanto, de uma filiação genética, ou de um diálogo entre os dois textos, no sentido do que o segundo poderia ter reaproveitado do primeiro.

A aproximação que ora empreendo tem como vértice o fato de dois contos contemporâneos estarem às voltas com procedimentos similares e problematizações que parecem perpassar as reflexões sobre literatura na contemporaneidade.

O texto de Grammont gira sobre dois eixos: o mote do trem e as angústias de um escritor a respeito de sua condição mesma de escritor.

O mote do trem transita pelas várias instâncias e planos da narrativa: é nele que repousa a origem tanto do conto que o leitor está lendo quanto do conto que o narrador-escritor está escrevendo; é ele o espaço em que o conto dentro do conto se desenrola; é também ele que evoca poetas brasileiros, na teia de referências literárias construídas em "Glória".

Quanto ao eixo do escritor refletindo sobre si mesmo, para além do trocadilho óbvio da palavra Glória, como nome da protagonista do conto dentro do conto e como sintoma do mal-estar do escritor em relação a si mesmo e à sua inserção no

¹¹ Luiz Ruffato, (org.) *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Record, 2004.

mundo da literatura, há ainda uma reflexão que alcança desde os gêneros e formas literárias até a literatura de consumo, os horizontes de expectativas do leitor médio, as instâncias de legitimação do trabalho do escritor.

Chama a atenção, nesse sentido, a menção a grandes poetas brasileiros, como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, e o enquadramento gótico do conto dentro do conto, alinhado à literatura policial, à literatura esotérica e aos modernos folhetins de banca de jornal.

Como no conto de Calvino, é no sexo casual que a tensão do conto dentro do conto se resolve.

Não combinava comigo a poesia da locomotiva. Tinha que ser um outro trem. O tempo corria, corria sobre os trilhos, mas parecia que o trem jamais passaria através do meu corpo para materializar-se no papel.¹²

A poesia da locomotiva e o trem buscado pelo escritor são aí colocados lado a lado, engatando os dois eixos do texto.

No campo da poesia da locomotiva, encontram-se a memória da primeira viagem de trem, com a avó, na infância; o poema "Trem de ferro" de Manuel Bandeira; o trem e suas relações com Minas Gerais aparecendo na obra de escritores desse estado do Brasil.

Nem a experiência da infância nem a experiência com a poesia de Bandeira ou dos autores mineiros socorre o narrador-escritor diante da tela em branco do computador, na qual um conto que se passa em um trem deve ser escrito a pedido de um editor: "O poema de Bandeira. Pra que escrever mais, se o trem inteirinho no poema, com vagões, apito, fumaça e tudo mais?"¹³

Essa pergunta passa a ser o nódulo doloroso por onde passa a angústia da influência do contista fictício. E se nada parece fazer muito sentido diante do Trem de Bandeira, só resta ao escritor a busca de matrizes banalizadas, em que a expectativa do leitor possa, supostamente, ser suprida a contento, sem exigir demais da criatividade do autor.

Enumeram-se a partir daí algumas alternativas, escritas todas em itálico.

A primeira, de colorações góticas, traz uma narradora que acorda em um trem, sem muita noção de como fora parar ali, e que a certa altura percebe que todos, incluindo ela mesma, estão mortos naquele trem. O primeiro trecho em itálico narra o despertar da narradora e se interrompe no momento em que ela sente um hálito quente sobre seu ombro.

O gótico, porém, surge na medida em que se torna a matriz decantada na produção de massa – "nós, escritores dessa época incômoda, sempre achamos que precisamos colocar em nossos livros umas pitadinhas de esoterismo ou literatura policial para sermos lidos".¹⁴

¹² Guiomar Grammont, "Glória", in Luiz Ruffato, (org.) *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Record, 2004. p. 143.

¹³ *Idem, ibidem.*

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 144.

A segunda refaz a forma da escrita da anterior ao mesmo tempo que dá continuidade ao seu enredo, enveredando para a situação que propiciará o sexo casual. Vem escrita na forma do diálogo, procedimento esse adotado como concessão às supostas preferências de um leitor médio:

Resolvi dar um jeito e criar um diálogo para minha personagem. Esqueci de dizer que esse é outro recurso porreta: todo leitor adora diálogos. Nem precisa dizer porque: com todos aqueles espaços vazios, travessões, frases curtas... É um descanso. Ninguém mais agüenta livros com descrições em excesso. Talvez eu devesse cortar todo o começo do conto.¹⁵

Já sabia, era óbvio, que eles iam transar. Sexo. Sexo é outra fórmula infalível. Você põe sexo ali, todos devoram. Não precisa criar novas formas de falar desse assunto. Os leitores adoram o requentado, o igual, o lugar-comum.¹⁶

O autor que não se afina à poesia da locomotiva vai passo a passo adequando-se, malgrado seu, a fórmulas prontas da prosa própria à literatura de consumo.

Em combate contra si mesmo, tomado pela auto-ironia e o persistente sentimento de ser uma impostura, uma colagem de comportamentos de poetas anteriores, pura exterioridade medalhônica, o progressivo afastar-se da poesia da locomotiva e a adesão cada vez maior à literatura de consumo levam-no a uma crescente amargura no texto:

Comecei a cultivar o mito de que havia abandonado a literatura. Eu era o novo Rimbaud. Todos me achavam o máximo.

Sentei a beleza no colo, eu pensava, por trás da fumaça dos meus cigarros (comecei a fumar por causa de um poema de Maiakovski).¹⁷

A amargura vai se desdobrar em atabalhoadas reflexões sobre literatura e mídia, sobre o jornalismo cultural ou a busca de evasão na literatura, todas questões pertinentes, porém aqui tratadas de maneira superficial, eivada de lugares-comuns, numa atitude discursiva bem menos contundente do que o potencial de crítica de uma obra bem realizada. O próprio escritor acaba por concluir que se trata de um mecanismo de evitação, uma maneira de não enfrentar a escrita do conto encomendado:

Me irritei comigo: eu estava era arranjando desculpas pro fato de não conseguir extrair de mim aquele "trem". Os mineiros é que sabem muito bem o que é um trem. Quanta coisa um trem pode significar! A pedra no meio do caminho, do Drummond, não era pedra, era um trem. Com certeza, ele mudou na última hora porque percebeu que, deixasse o trem, só seria compreendido por outro mineiro.¹⁸

A autora joga aqui, na fala de seu contista, com a utilização do vocábulo "trem", sobretudo e originalmente no Estado de Minas Gerais, como termo de uma certa

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 146.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 147.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 145.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 148.

imprecisão que se refere não à engenhoca que se movimenta sobre trilhos apenas, mas a uma gama variada de objetos, num sentido aproximado ao que os vocábulos "coisa"; "troço", "negócio" costumam adquirir no português coloquial, oral.

Por meio da questão da linguagem, daquilo que é local, regional, e do que pertence a uma dimensão mais ampla, já se insinua outra das complicadas relações entre o contista brasileiro e a tradição literária. Seja queixando-se dos suplementos de cultura dos jornais brasileiros reproduzindo resenhas sobre obras estrangeiras não traduzidas no Brasil, em vez de darem espaço à produção nacional, seja ambientando, indiretamente, seu conto na Europa, é da complexa relação entre literatura nacional e modelos europeus – ou, mais recentemente, norte-americanos – que se trata.

No segundo fragmento em itálico, a protagonista encontra-se com o dono do hálito quente que sentira em seu ombro, aparentemente o condutor, um europeu: "E agora? Quem era ele? Por que é que eu tinha metido a Europa no conto? Falta de confiança? Então eu também achava que se fosse Minas aí é que ninguém ia querer ler mesmo?".¹⁹

Deixando de lado a questão da verossimilhança, uma vez que, dependendo da época, no Brasil, o mais provável é que as viagens sejam feitas de ônibus quando se trata de transporte coletivo, a protagonista define-se indiretamente como brasileira, já que, diante do convite do condutor para um café, se lembra de uma prima que lhe explicara que os europeus quando fazem isso têm a intenção de fazer sexo com a convidada.

Assim, além de o escritor rejeitar a poesia da locomotiva, calcada em modelos brasileiros como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, e escolher fórmulas da literatura de consumo por sua própria natureza desenraizadas, internacionais, ou diluídas de matrizes europeias, ao mesmo tempo que compõe sua persona de escritor segundo um panteão internacional de poesia (Rimbaud, Maiakovski), ele ainda faz de sua protagonista no conto uma brasileira assediada por um europeu.

No passo seguinte, sem o recurso do itálico, o conto que escrevia encontra um possível rumo ao desembocar em uma aparente recordação do escritor. Nesse momento, será não apenas brasileira, mas também desterrada e prostituta essa mulher, Glória.

Ainda jovem, o escritor, perdido em Roma, teria feito sexo com essa prostituta brasileira e ela lhe teria contado, a pedido dele, "a experiência mais excitante que tinha vivido", que outra não era senão o sexo com o condutor de um trem.

O escritor substituído²⁰ encontra sua protagonista prostituta no que parece ser, porém, um dos poucos, se não o único, momento de autenticidade, de legítima conformação da experiência, desvinculado de formas e fórmulas, busca de reco-

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 147.

²⁰ "Afinal de contas, pra que falar nos pobres prostitutos disponíveis no bom e velho idioma materno, se ninguém se interessa mesmo por literatura?" É o que argumentara antes o escritor, durante seu processo de adesão à literatura de mercado.

nhecimento midiático ou crítico, simples experiência que vira forma. Entretanto, é tarde demais para esse escritor.

O encontro final com a impostura e com a literatura de consumo vem justamente daí.

Conta que, tempos depois, acabara por descobrir que a história narrada por Glória como se fosse experiência vivida era, na verdade, algo que ela teria lido “num desses livrinhos que se vendem em bancas, destinados às Bovarys contemporâneas”.

Ecoando a degradação do sentido do vocábulo aventura no conto de Calvino, indaga, perplexo, o escritor:

Então, nem uma prostituta tem experiências extraordinárias?²¹

Perdi a Glória de possuir uma mulher que contava histórias.²²

O tema da impostura chega ao seu auge quando a vinculação entre experiência amorosa e narrativa, tão bem encarnada em Sherazade, escoá-se até chegar a Glória, a prostituta que narra como vida o que não passa de ficção barata de banca de jornal. Nesse ponto, a relação óbvia entre o nome da personagem e o vocábulo Glória explicita-se ainda uma vez, fazendo dessa idéia um mero apanágio do autor rendido à literatura de consumo, à lista dos mais vendidos, ao mercado enfim.

Nem mesmo o encontro fortuito entre o jovem escritor e a prostituta se sustenta como “fatia de vida” – para usar o termo de Calvino:

E se Glória nunca tivesse existido? E se fosse um delírio? Talvez eu nunca tenha ido a Roma. Com certeza, nunca tive dinheiro para ir a Roma. Algum amigo deve ter me contado essa história.

Estou começando a enlouquecer, eu acho, aqui parado, diante do computador, fumando um cigarro atrás do outro, tentando tirar um trem do estômago, preso a essa janela do subúrbio de onde tenho uma vista privilegiada da maior favela de São Paulo.²³

Nada resta. A experiência se desfaz. O modo de torná-la forma é adesão amargurada ao mercado. Em relação à tradição literária brasileira, angústia da influência. Com referência aos modelos europeus, impostura ou vassalagem.

Enquanto isso, pela janela, já não de um trem europeu ou literário, mineiro ou de mercado, mas de um imóvel no subúrbio de uma metrópole brasileira, passa a sombra avultada e aviltada da realidade brasileira, “a maior favela de São Paulo”.

Creio que se poderia chamar a esse conto “Glória”, caso se recorresse ao expediente praticado por Calvino em *Os amores difíceis*, de “A aventura de um escritor”.

²¹ Guiomar Grammont, “Glória”, *op.cit.*, p. 149.

²² *Idem, ibidem*, p. 150.

²³ *Idem, ibidem*, p. 150. Há fragilidades no texto de Guiomar de Grammont. Uma delas se coloca nessa reviravolta, em que a memória passa a ser de um amigo e não mais a do escritor. A passagem de uma coisa a outra e o encadeamento com o final parece constituir uma falta de acabamento da feitura do texto, ainda que trazendo à tona elementos dos mais interessantes para uma reflexão sobre a literatura na contemporaneidade.

Enredado no mundo da literatura, suas fraturas, seus desvãos, a poesia como representante da literatura altamente criativa, de um lado, e a literatura de consumo, o mercado, de outro, os modelos europeus e a literatura nacional, o escritor de “Glória” não consegue encontrar e nem se encontrar mais na experiência, seja ela com a vida seja ela com a palavra. Ou a experiência não é a sua, mas a de outrem, a de um amigo, a de um folhetim de banca de jornal, ou ela é a sua, mas com essa ele nada consegue fazer, a não ser espreitá-la pela janela.

Um recuo ainda maior, se considerarmos que mesmo Amedeo, atrás de seu livro e vendo caranguejos passar, ainda logrou algum tipo de encontro – talvez não o amoroso, mas ao menos o de pele, o de corpos. O escritor de “Glória”, nem isso – o leitor descobre ao final. Expulso do mundo da poesia e das experiências essenciais da vida, como a amorosa, pertence a um tempo que, apenas poucas décadas depois da obra de Calvino, torna quase improvável essa figura de um leitor veranista, atolado nos romances do século XIX, um leitor para quem a literatura ainda esteja confortavelmente no centro da formação da sensibilidade.

As leituras em tom menor, na contemporaneidade, colocam claramente como problema a questão da formalização da experiência e da matéria histórica, e à medida que os anos vão se aproximando mais do calendário que cada um de nós tem sobre a mesa, na agenda ou no talão de cheques, o próprio lugar da experiência literária é colocado em causa.

Acompanhar o leitor de Calvino em sua relação com a experiência e com a tradição do grande romance burguês, e o escritor de Guiomar de Grammont em sua luta com as fraturas e divisões do campo literário bem como com as “ações em baixa” da experiência, para usar uma colocação benjaminiana, e observar ainda no que ambos se aproximam e distanciam, enfim, estudá-los no âmbito da literatura comparada, configura-se assim como um lugar dos mais propícios para a colocação de questões pertinentes à reflexão sobre a literatura na contemporaneidade.