

Aproximou-se e o mundo novo, auroral, naquele minuto. E

Evelina Hoisel

Lígia Telles

Organizadoras

Quando por deu de mim era inteira metade. Sem por ver-me (com) incompleta, se me completara, logo me

Visitações à obra literária de

Judith

Grossmann

regia é todo o palor delicioso e inconfundido calor que sentira transformou-se em frio mortal. No meu alguma coisa pesava e



EDUFBA

Visitações à obra Literária  
de *Judith Grossmann*

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITORA

Dora Leal Rosa

VICE-REITOR

Luiz Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Visitações à obra Literária  
de *Judith Grossmann*

Evelina Hoisel  
Lígia Guimarães Telles  
(ORG.)

Salvador,  
EDUFBA  
2014

2014, Autores.

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade Federal da Bahia.

Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

CAPA, PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Lúcia Valeska Sokolowicz

NORMALIZAÇÃO

Mariclei dos Santos Horta

REVISÃO

Bernardo de Mendonça Machado

Fernanda Mota Pereira

---

Visitações à obra literária de Judith Grossmann / Evelina Hoisel, Lígia Guimarães Telles (Org.). - Salvador : EDUFBA, 2014.

274 p.

ISBN 978-85-232-1245-2

1. Grossmann, Judith, 1931- - Crítica e interpretação. 2. Ensaios brasileiros. 3. Literatura brasileira. 4. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. I. Hoisel, Evelina. II. Telles, Lígia Guimarães.

CDD - 869.9

---

Editora filiada à:



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Rua Barão de Jeremoabo s/n

Campus de Ondina – 40.170-115

Salvador – Bahia – Brasil

Telefax: 0055 (71) 3283-6160/6164

edufba@ufba.br – www.edufba.ufba.br

## Sumário

- 7 Apresentação  
*Evelina Hoisel, Lígia Telles*
- SEMINÁRIO: VISITAÇÕES À OBRA LITERÁRIA  
DE JUDITH GROSSMANN
- 15 A inventiva de Judith Grossmann em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*  
*Antonia Torreão Herrera*
- 31 A cena familiar em contos de Judith Grossmann  
*Cássia Lopes*
- 41 Ler-ensinar: eis a questão!  
*Evelina Hoisel*
- 55 Da raiz ao rizoma: o exílio em *Amy Foster*, de Joseph Conrad, e “Geraldo, o Belga”, de Judith Grossmann  
*Fernanda Mota Pereira*
- 75 A lírica dramática de Judith Grossmann: heteronímia e outridade transitiva  
*Fernando Segolin*
- 89 Fragmentos biográficos na construção ficcional: representações do professor em *Nascida no Brasil Romance*  
*Lígia Telles*
- 101 Virginia Woolf, Clarice Lispector e Judith Grossmann: temáticas, poéticas e locais de fala  
*Luciano Rodrigues Lima*
- 121 Breve roteiro da Vária Navegação do Anjo Inconstante em busca do Infante Perdido: decifrações da poesia de Judith Grossmann  
*Myriam Fraga*

## OUTROS ENSAIOS

- 129 Opacidades do arquivo: as memórias de Judith Grossmann  
*Ana Lígia Leite e Aguiar*
- 147 Viagem ao coração nativo  
*Celina Scheinowitz*
- 153 O caráter arrogante da narrativa de Judith Grossmann  
*José Niraldo de Farias*
- 167 Efusão mística do amor  
*Maria da Conceição Paranhos*
- 173 Sobre teorias e temas literários: a contribuição de Judith Grossmann  
*Tânia Franco Carvalhal*
- 185 Dissonâncias de língua em romance de Judith Grossmann  
*Véra Motta*
- 199 Pacto com Judith: à distância e em silêncio  
*Jerusa Pires Ferreira*
- 205 Subversão no salão da pós-modernidade: *Meu Amigo Marcel Proust*  
*Romance* de Judith Grossmann  
*Viviane Ramos de Freitas*

## DEPOIMENTO

- 231 Oficina amorosa  
*Judith Grossmann*
- 271 Sobre os Autores

# Apresentação

*Evelina Hoisel, Lígia Telles*

Autora de 11 livros publicados, que abrangem as formas poesia, conto e romance, Judith Grossmann tem reunido, em torno dessa expressiva obra, a atenção de críticos e pesquisadores interessados em adentrar nesse universo ficcional ou nessas sendas produzidas pelo discurso, gerando, portanto, ensaios publicados em suplementos literários, revistas de literatura e cultura, periódicos especializados da área, anais de congressos e seminários, livros, dissertações e teses em programas de pós-graduação, e projetos de iniciação científica desenvolvidos por estudantes de graduação.

Agora, eis que surge nova oportunidade de congregação de estudos sobre a produção e o perfil intelectual dessa escritora, no livro *Visitações à obra literária de Judith Grossmann*, que tem como ponto de partida a realização, em novembro de 2011, na Academia de Letras da Bahia, do seminário que discutiu o lugar por ela ocupado na cena literária contemporânea, a partir da abordagem de alguns dos temas mais relevantes na sua ficção: a vertente amorosa, as representações do artista e do professor, os diálogos intertextuais com a tradição literária e com outros discursos.

Esse mesmo espaço – Academia de Letras da Bahia – já fora lugar de realização de um primeiro seminário dedicado à obra de Judith Grossmann: “Oficina Amorosa”, realizado em novembro de 1991, com posterior publicação dos trabalhos apresentados na revista *Estudos linguísticos e literários* n. 15 (1993), publicação do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, da qual também faz parte o depoimento da escritora que finaliza este livro.



Nascida em Campos, no estado do Rio de Janeiro, Judith Grossmann aportou em Salvador no ano de 1966, como professora. Recém-chegada de uma pós-graduação em Chicago, tinha como tarefa imediata assumir a matéria Teoria da Literatura, introduzida no currículo do curso de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), instituição na qual permaneceu como professora titular até sua aposentadoria, em 1990. Foi também responsável pela introdução das matérias Dramaturgia e Literatura Dramática no currículo do curso de Teatro da mesma universidade e pela implantação da Oficina de Criação Literária – a primeira no Brasil – como curso livre na antiga Faculdade de Filosofia, à qual o curso de Letras era vinculado. Participou, como um dos professores fundadores, e responsável pela área de Teoria da Literatura, da implantação do curso de mestrado em Letras na mesma instituição. É professora emérita da UFBA.

Quando de sua chegada à Bahia, a escritora já havia publicado *Linha-gem de Rocinante: 35 poemas* (1959, Ed. São José, Rio de Janeiro). Foi, portanto, na Bahia que escreveu a maior parte de sua produção literária, ou nos constantes deslocamentos entre Bahia e Rio, a partir de 1990, até a mudança definitiva para o Rio, onde atualmente reside. Publicou as seguintes obras: *O meio da pedra: nonas estórias genéticas* (contos, 1970), *A noite estrelada: estórias do ínterim* (contos, 1977), *Outros trópicos* (romance, 1980), *Cantos delituosos: romance* (1985, Prêmio Ficção da APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte), *Meu Amigo Marcel Proust Romance* (publicado originalmente em 1995, pela Fundação Casa de Jorge Amado, e em 1997, pela Record), *Vária Navegação: mostra de poesia* (1996, Prêmio Copene de Cultura e Arte), *Nascida no Brasil Romance* (1998, Bolsa *Vitae* de Literatura - 1993) e *Fausto Mefisto Romance* (1999). No ano 2000, integrou a coleção “Bahia: prosa e poesia” (Imago/Fundação Cultural do Estado da Bahia), organizada pelo poeta Ildásio Tavares, com o volume *Pátria de histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann* (organização e seleção de Lígia Telles). E, em 2011, foi publicado *Todos os Filhos da Ditadura Romance* (Edufba), cujo lançamento ocorreu na Academia de Letras da Bahia, durante o “Seminário Visitações à obra literária de Judith Grossmann”. No campo teórico, publicou *Temas de Teoria da Literatura* (Ática, 1982).

Judith Grossmann é autora ainda de vários inéditos: *Temas de Teoria da Literatura II*; e os textos de ficção: *Clarior Romance*, *Crimes do Cotidiano Romance*, *O Jovem Patriarca Romance*, *Obra Erótica Romance* e *Os Anos Sessenta de uma Garota de Ipanema* (novela), estando os dois primeiros depositados na Fundação Casa de Ruy Barbosa. Muitos contos e poemas integram antologias e suplementos literários, no Brasil e no exterior, destacando-se a continuada participação no suplemento dominical do *Jornal do Brasil* (de 1957 ao último número, em dezembro de 1961).

Muitas são as possibilidades de acesso à obra de Judith Grossmann. Segundo suas próprias palavras, em texto de abertura de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* (1997), “o leitor pode entrar por qualquer porta”. Já que é dada tal possibilidade, escolhemos a porta intercomunicante entre a ficcionista, a teórica e crítica literária e a professora, que permite o trânsito entre registros discursivos diversos, em processo de múltiplas contaminações e hibridismos: marca da escrita de uma ficcionista-professora-teórica e de uma professora-teórica-ficcionista em cada traço que imprime nos seus textos.

Entretanto, esta escolha em nada cerceia ou limita outras. Deixando-se envolver nas tramas das diversas narrativas grossmannianas, cada leitor certamente encontrará os interstícios onde se alojar na especificidade de sua leitura. A vertente amorosa, por exemplo, é peça de sustentação de muitas leituras, já que o é da própria constituição do arcabouço narrativo de contos e romances, com especial destaque para *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. E essa vertente assume diferenciados matizes, que vão desse amor erótico ao amor *philia*, no louvor à amizade proclamado em *Nascida no Brasil Romance* (1998). Ou ainda, na abdicação ao amor paterno pelos próprios filhos, transferido pelo protagonista de *Fausto Mefisto Romance* (1999) para os jovens pacientes afetados pelos males da vida urbana, dos quais se ocupa em sua clínica na serra fluminense.

É traço peculiar da ficção de Grossmann o diálogo com referências literárias, artísticas e culturais, constituindo-se em projeto que estabelece uma cartografia da narrativa da modernidade, ao acionar, no tecido dos seus textos, referências da literatura ocidental – Proust, Joyce, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Kafka – ou da literatura brasileira – Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

\*\*\*

*Visitações à obra literária de Judith Grossmann* estrutura-se em três seções: a primeira, constituída pelos ensaios apresentados no Seminário, seguida de “Outros ensaios”, seção integrada por textos de especialistas sobre essa obra, e, finalmente, a terceira seção constituído pelo depoimento da escritora, intitulado de “Oficina amorosa”.

A seção “Ensaio” reúne diferentes abordagens críticas da produção de Judith Grossmann, contemplando os gêneros romance, conto e poesia, alguns dos quais realizam leituras de viés comparatista. São os textos de Lígia Telles (UFBA), Antonia Herrera (UFBA) – tem como foco *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, lançado durante a realização do Seminário –, Cássia Lopes (UFBA), Fernanda Mota (UFBA), Luciano Lima (Uneb/UFBA), Fernando Segolin (PUC-SP) e Myriam Fraga (ALB). Já o texto de Evelina Hoisel (ALB/UFBA/CNPq) traça o perfil dessa intelectual e docente na cena cultural e acadêmica contemporânea.

“Outros ensaios” constitui-se de textos inéditos dos seguintes especialistas sobre a obra da escritora: Ana Lígia Aguiar (ECO/UFRJ), Jerusa Pires Ferreira (PUC-SP/USP), José Nivaldo de Farias (UFAL), Véra Motta (Uneb) e Viviane Freitas (UFBA); e dos ensaios de Celina Scheinowitz (UFBA/Uefs), Maria da Conceição Paranhos (UFBA) – originalmente publicados em “A Tarde Cultural”, suplemento literário já extinto –, Tânia Franco Carvalhal (UFRGS) – originalmente publicado na revista *Estudos linguísticos e literários* n. 15, do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, com edição já esgotada.

Finaliza o livro *Visitações à obra literária de Judith Grossmann* o depoimento da escritora, “Oficina amorosa” (originalmente publicado na revista *Estudos linguísticos e literários* n. 15).

\*\*\*

Agradecemos à Academia de Letras da Bahia, que promoveu o “Seminário *Visitações à obra literária de Judith Grossmann*”; ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia e à Fundação Casa de Jorge Amado, pela parceria na realização do Seminário; à Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba), ao grupo de pesquisa “O escritor e seus múltiplos” (CNPq) e a Link Propaganda, pelo apoio na realização do evento; aos bolsistas de iniciação científica – Ana Mariano, Henrique

Júlio Vieira, Luiza Brugni, Pedro Alaim Garcia Júnior, Pedro Sena e Suziane Gonçalves, pela digitação de textos; à mestrande Lorena Grisi, pela colaboração na formatação do livro; e à professora Fernanda Mota Pereira, pela revisão dos textos. A todos os autores que contribuíram com suas reflexões apresentamos também os nossos agradecimentos.



· SEMINÁRIO ·

VISITAÇÕES À OBRA LITERÁRIA  
DE JUDITH GROSSMANN



## A inventiva de Judith Grossmann em *Todos os Filhos da Ditadura Romance*

*Antonia Torreão Herrera*

Sinto-me aqui neófito, aluna, exultante ante este momento: esta visitação à obra de Judith Grossmann, minha mestra, amiga, mentora do trabalho a que damos continuidade e desenvolvimento na Universidade Federal da Bahia (UFBA), poeta e escritora, da qual, como leitora, aprecio a excelência. Decorrente deste estado de ânimo, outro se instala: o desconforto, o sem jeito, de lidar frente a um público acadêmico com um objeto que me toca de modo tão singular, tão próximo e do qual, declaro, não sou isenta, o que exige de mim o esforço enorme de tomar distância do factual para penetrar criticamente no universo ficcional e nele ler o construído e não o vivido. Ao se estar muito próximo do ente, da mente, dos atos do vivido, do afeto e da admiração, nossa tarefa torna-se mais árdua, exigindo mais argúcia. A facilidade em reconhecer o mundo de referências tanto existenciais quanto literárias faz-se difícil pelo esforço suplementar de uma leitura crítica, leitura que necessita do jogo de sombra e luz: de obscurecer o óbvio para poder deixar ler o que a ficção construiu. Apertar o olho, olhar enviesado, ler obliquamente, descobrir na dobra da escrita o que a letra arrasta para além do fortuito e do factual, soltar-se da linha do tempo na qual corpos se movimentaram para acompanhar a linha do tempo narrativo, na qual o corpo da escrita espera, no silêncio eloquente das palavras, o olho leitor que a desenrole. Abstrair a mão que escreveu e as palavras que a habitaram para ler no texto que ora se apresenta a realidade ficcional.



O romance de Judith Grossmann, *Todos os Filhos da Ditadura Romance*, até hoje inédito, aqui é editado pela primeira vez. Escolhi, e fui também eleita por ela, sincronicamente, para falar sobre este livro. Denominei minha comunicação de “A inventiva de Judith Grossmann”, pelos inúmeros aspectos que, de minha leitura, afloram para falar, comentar, pensar. Isto é bom e ao mesmo tempo me deixa frente a um rio caudaloso e sem margem, por onde busco construir um acesso: pôr margem em minha cabeça de leitor e conduzir vocês, meus leitores, por um curso claro durante o qual eu possa ir apontando, mostrando, somando os signos de minha leitura. Como um farol. Principalmente diante de um público que só terá acesso ao livro depois de concluída esta mesa redonda. É, pois, um ato inaugural diante de uma obra que ora se inaugura, ao ter seu lançamento a ser efetivado hoje, aqui nesta casa.<sup>1</sup>

Trata-se de um livro sobre nós, o povo brasileiro, os filhos da ditadura. Todavia, nem se narra nem se fala diretamente do referido período. Alude-se pela metáfora dos tempos sombrios. O ponto principal do efeito dos tempos sombrios é a marca deixada no esvaziamento do imaginário criativo e no perverso jogo mercadológico que envolve a cena literária, resultando no roubo, plágio, dos inéditos depositados nas editoras e aos quais os escritores consagrados, premidos pela cobrança de um livro para o qual já foram antecipadamente remunerados, lançam mão. A falta de ética e o ato doloso que quer encobrir a escassez do imaginário são situados nas mazelas dos tempos pós-ditadura.

É ainda um livro sobre a vida, não apenas a vida do povo brasileiro durante a ditadura. É a “Vida” com letra maiúscula, esta que envolve todo o planeta e habita em nós. Por outra, é um livro sobre o amor, tema de todos os livros de Grossmann. É também um livro sobre o livro que o narrador-protagonista está a escrever. É um livro sobre a arte, sobre a literatura. E ainda sobre a arte de viver e sobre a arte de escrever. Do ponto de vista estrutural, é uma narrativa autobiográfica, na qual o narrador-personagem traça uma cartografia de sua trajetória individual no contexto coletivo acima referido, começando pelo penúltimo ato, que é a prisão, e concluindo com a saída e a afirmação da esperança, simbolizada

---

<sup>1</sup> As páginas das citações do ensaio foram registradas, posteriormente, de acordo com a paginação do livro édito.

na criança, seu neto. Há uma projeção da biografia do protagonista na biografia do autor. O romance situa-se numa linha tênue de classificação e aponta para o que a contemporaneidade chama de autoficção, pelo caráter confessional, apesar da máscara do narrador: “Todos os meus livros são metáforas de minha vida, do meu *carpe diem*, um tapete estendido ao coletivo, no qual haverá sempre lugar para todos.” (GROSSMANN, 2011, p. 94)

No tratamento dispensado aos seus temas, não se compromete com a infelicidade. Há sempre uma ode ao amor, não o amor ingênuo ou sentimental, mas o amor à vida e à felicidade.

Adeus, qualquer malevolência, por que afinal ser infeliz no planeta? Dura tão breve [...] semibreve! É que ser feliz exige uma muito maior competência, é trabalho de várias ordens. Observem os bichos, como trabalham em prol de sua própria salvação. E por que seríamos nós menos do que eles? (GROSSMANN, 2011, p. 94)

Em *Todos os Filhos da Ditadura*, a natureza singular do personagem-narrador causa um abalo no leitor, que se pergunta de imediato: quem é este que assim se autoneomeia: “aquele que tem algo a lhe comunicar, que fará toda a diferença.” Corresponde à natureza de sua militância: no magistério e na literatura. Militância na escrita. Esta também é a militância da autora. A militância também é viver nesse vazio que a ditadura trouxe para todos os brasileiros que não eram militantes políticos. A militância também é a vida. Quanto ao assunto, o livro preenche de signos totalmente diversos aos construídos até então. Em vez de descrever ou narrar os horrores, direciona o olhar para os efeitos, para as mazelas no viver, no sentir, na pobreza do imaginário e instala seu texto como cura, concerto, concerto, nas duas acepções, pela ensinança.

A utopia tem a função de resgatar, pela arte, o sabor da vida, a beleza. “Um enorme canto envolve o mundo inteiro, ouve-se-o. Um enorme conto narra o mundo inteiro” (GROSSMANN, 2011, p. 39), diz o narrador. A militância exercida pela pena (David com sua caneta é uma imagem recorrente no texto) é ainda arma, capaz de responder às ofensas como um florete envenenado: “Seja pois este livro o meu florete envenenado.” (GROSSMANN, 2011, p. 45) A resposta é dada pela obra de arte, pela construção do livro que também se narra.

A inventiva de Judith Grossmann, no que tange à fatura artística de uma escrita literária, é de uma dimensão assombrosa, tal é o requinte de linguagem e sua mobilidade. Não no sentido de linguagem difícil e livresca, e sim, pelo labor com que diz do mais simples ato do personagem à sua mais inusitada reflexão. O que primeiro chama atenção do leitor é o seu principal objeto de desejo: a linguagem e, nela, a língua portuguesa. Falando sobre o sonho acordado, o narrador diz: “São muitos. Um deles é continuar beijando na boca a língua portuguesa com gosto de *canna de assucar*.” (GROSSMANN, 2011, p. 38) A língua portuguesa como instrumento de comunicação, diálogos e fórmulas comuns de relacionamento social, é levada à sua mais elegante construção – e elegante não apenas como adorno, mas como palavra que diz do amor, da atenção e do respeito pelo outro, em seus diversos estratos sociais. Inclui-se nesse item a delicadeza do silêncio, quando se percebe que o outro não quer falar. O silêncio como não comunicação alça-se, assim, à mais apurada comunicação.

A diversidade de motivos construídos a partir da vivência comum dos seres humanos e seu mundo circundante, objetos, gestos, gostos, todo o tecido cultural que os conformam são transformados pela linguagem ou são por ela construídos, como uma reflexão aguda por cada pedaço de acontecimento, cada fagulha de ser, cada gesto humano. O artista está ali presente em cada personagem ou personagem-narrador para transformar tudo em que toca, o que vê e sente. Todos os códigos são lidos com argúcia de quem perscruta os desvãos do viver e a escolha feita é sempre em uma direção: a de pôr ordem no mundo. Não se abre mão da utopia e, junto a ela, o alicerce que a sustenta: o construto linguístico que a enforma, que a torna possível. O ato de mentar é consentâneo ao ato de escrever e escrever é um enlace amoroso com a língua portuguesa.

A principal técnica de Grossmann é transformar os fatos em imagens e as imagens em fatos. Na mobilidade de seu universo ficcional, o poder das palavras em descrições, narrações, designações, e no ato exemplar de suas assertivas, a exemplo de “viver às vezes é de um tremendo mau gosto, um exagero em si mesmo” (GROSSMANN, 2011, p. 71), proporciona ao leitor matéria para reflexões.

Os simples atos de dar bom dia e de pendurar as roupas no cabide são ritualizados de modo a construir em nossas mentes quadros vivos, nos quais a descrição, como lição ensinada por Flaubert a todos que lhe sucederam, não é simples adorno, e sim um pulsar de coisas, objetos, gestos e pessoas que nos falam vivos diante de nós. A ocorrência de cada coisa é registrada de modo pictural, em um tempo que não se apressa, o tempo da atenção, o que exige do leitor atenção similar para aquele dado. Ao desautomatizar a percepção, aguça-se um modo de olhar. Sua técnica não consiste em pesquisar e consultar. Tudo nasce de si, de suas leituras da arte – literatura e pintura, mais especificamente – e do hábito de deambular: “Apenas ando e me detenho”, ou ainda, “Uma esquina me é suficiente para mover mundos.” (GROSSMANN, 2011, p. 45) Uma mulher caminhando na calçada é capturada pelo narrador, que preenche aquela imagem de sentido, sendo o sentido aquele mesmo: uma mulher caminhando na calçada, na inteireza de sua vida. A escritora Judith Grossmann não esvazia as coisas e gestos humanos de sentido; ao contrário, faz ver, na excelência com que descreve cada coisa e cada gesto, o valor real de ser, de existir. Ensina uma aristocracia do espírito, essa que habita a percepção artística e ordenadora do mundo: “A minha obra é organicamente a história de uma grande deambulação interna e externa, espraia-se em tempos, lugares, períodos, geografias, experiências de toda ordem.” (GROSSMANN, 2011, p. 96)

Há uma responsabilidade ética com a forma. O estilo consiste em criar sistemas de argumentação, de aprimoramento e, se o escritor tem o domínio da forma, tem a sabedoria da forma. Sua inventiva, como diz o narrador, consiste em “criar mundos”. David, “com sua caneta!” e com seu imaginário, propõe-se a colocar no mundo a alegria e não a tristeza, o conserto e não desconserto. A afirmação da vida e não sua negação. E a vida é feita de momentos e estes momentos são cristalizados e eternizados no romance, pelo efeito poético da palavra.

Nietzsche (1995, p. 50), em *Ecce homo*, falando de por que ele relatou pequenas coisas, tidas como indiferentes, responde, dizendo: “essas pequenas coisas – alimentação, lugar, clima, distração, toda a casuística do egoísmo – são inconcebivelmente mais importantes do que tudo o que

até agora tomou-se como importante. Nisto exatamente é preciso começar a reaprender.”

Aprender, reaprender, este é o direcionamento de David. Os assuntos fundamentais da vida mesma-esses são os temas da literatura contemporânea.

Duas linhas mestras estruturam o romance: as claves do *Hamlet* que modulam a narrativa, entremeando-se e dando mote ao narrador-personagem, e o livro autobiográfico de Nietzsche (1995), *Ecce homo*; “como alguém se torna o que é”, tema desenvolvido pela reflexão grossmanniana (“Como me tornei o que sou”) e pela exegese que ele faz de sua obra filosófica, correspondendo à exegese feita pelo personagem-narrador, David, de sua trajetória e de sua obra édita e inédita. Narrador que é *alter ego* do escritor. O modelo nietzschiano e o modelo shakespeariano são redimensionados na clave grossmanniana, que absorve o trágico na luminosidade da ordem final, o grande feriado, e a loucura na lucidez esplendorosa do personagem-narrador-autor. A linhagem literária repercute também no diálogo estabelecido com *O processo* de Kafka.

Assim sendo, na sequência, lhes narrarei, como tenho feito até aqui em pequena escala, de uma só vez, como me tornei o homem que sou, que incluirá a história de minha formação, quando o meu destino se decidiu, mais a estranha história do meu casamento; em seguida, a da criação de minha obra, da qual este livro segue como a notícia mais autorizada e das ofensas que, com a felicidade dos golpes do destino, se abateram sobre mim e as terríveis sensações que acompanharam os seus lances inexoráveis [...]e como declarar-me um homem feliz antes se não os conhecia. (GROSSMANN, 2011, p. 45-46)

Ao intratável tema da ditadura, nomeado de anos sombrios, são vinculados os valores destroçados, herdados por todos nós, brasileiros, filhos daquele regime, diretamente explicitado no título e na epígrafe<sup>2</sup> – “Denmark’s a prison”, do *Hamlet* –, e nas palavras da autora ao leitor: “Ao leitor. Filhos da ditadura são todos os brasileiros que, vogando à deriva entre o poder e o contrapoder, mergulhados no mundo do trabalho,

---

<sup>2</sup> A epígrafe está assim registrada: Denmark’s a prison. Shakespeare. *Hamlet*: II, ii. A Dinamarca é uma prisão.

arriscaram-se a perder o bonde da história para mantê-lo em movimento.” (GROSSMANN, 2011, p.7)

O livro de Shakespeare põe em questão as ações humanas e sua perfídia, os valores que movem aquelas ações: o que há de podre no reino da Dinamarca, como professa *Hamlet*. O livro do filósofo põe abaixo todo e qualquer valor considerado bom, desmascarando as verdades proclamadas e aceitas, as quais rebaixam o homem a uma condição de pecador. Ao afirmar seu super-homem e suas máximas, apela para a afirmação da vida e a transvaloração dos valores. Desconstrói os paradigmas da metafísica judaico-cristã e quer ensinar aos homens a respirar um ar melhor, longe do miasma da moral estabelecida. Alude-se ao Brasil da ditadura, remetendo à Dinamarca de *Hamlet*, assim como *Hamlet* utilizou a encenação artística no palácio, para desmascarar os assassinos.

Ao cruzar *Hamlet* com Nietzsche em minha atividade de leitura, desdubro no tecido ficcional a inventiva da história que narra sem proselitismo, sem grandes eloquências filosóficas, desfiando no fio do viver de cada dia, nos pequenos atos, no modo de olhar e nas pequenas/grandes lições que nascem de cada movimento do personagem. Nada é dito e tudo é dito sobre os anos sombrios; são trazidas à tona as consequências, os efeitos nefastos no caráter dos homens que, esvaziados de experiência, roubam, mediante o plágio de inéditos das editoras que os acolhem, as ideias e experiências alheias. O jogo mercadológico, a exigência de vendas, a mídia, o favoritismo a quem “criou fama e deitou-se na cama” são denunciados de modo sutil e iluminado pela escrita que se faz. *Todos os Filhos da Ditadura* tem teor de denúncia, de registro para a posteridade do aviltamento sofrido pelo escritor, o narrador-personagem David, e tem teor pedagógico, de ensino. De conserto das ações humanas pelo contraponto ofertado ao leitor. Para tanto, se fará a exegese de toda a sua obra e conduzirá o leitor pela mão para vivenciar os modos comportamentais com os quais poderão construir um mundo melhor. Logicamente que não há uma proposta moralista à guisa de compêndio, mas um envolvimento em um clima de reflexão sobre os momentos de que se faz uma vida. Exemplos de artes e de artistas. Pintores, músicos, escritores comparecem, como fio que se puxa para dar forma a uma descrição ou a um motivo narrado, assim como os objetos aparentemente

mais insignificantes são consagrados na escrita, a exemplo da caneta esfereográfica, considerada pelo narrador a maior invenção do século.

O conflito de *Hamlet* em assumir seu papel, em agir ante a ignomínia pressupõe, como se sabe, hesitação, procrastinação. Vingiar a morte do pai e, para tanto, assassinar a mãe e o tio-padrasto, é o que cabe ao herói que, todavia, se questiona sobre o ato, faz reflexões sobre a vida, a morte e o ser humano, empurrando para a esfera filosófica o que seria apenas um desenrolar trágico. Contemplar e filosofar em vez de agir faz de *Hamlet* um anti-herói e, assim, inaugura a figura do herói moderno: hesitante, pouco afeito a grandes ações. Ante a podridão da Dinamarca, *Hamlet* se ressentido, questiona o valor de cada coisa, inclusive do amor. Recusando-se a agir de imediato, sai alastrando a morte por onde toca: Polônio, Ofélia, a dupla que age de modo ambíguo perante sua pessoa. Apesar de iniciar o romance preso, David tudo pensa e direciona, preferindo responder pela ficção, quando é aviltado, do que pelas vias legais. Aprende a lição de Kafka e o inverte, não instala o processo. Agride num impulso para poder se recolher na cela da prisão e de lá sair revivificado, para pôr ordem no mundo que está fora do pino. Afirma o amor e a perfeita ordem nas relações pessoais, seja na cena familiar seja com os que lhe prestam serviço ou que com ele se encontram casualmente. Tudo se transforma em elegância, cordialidade e beleza, fazendo realçar os melhores valores no circuito interpessoal.

O *Hamlet* de Shakespeare dá o mote para a ação do personagem em momentos decisivos: a prisão da Dinamarca, os tempos sombrios, a indignação com relação aos vis valores que prevalecem no comércio das artes, a vingança, a procrastinação, esquivando-se, na variante grossmaniana, naturalmente, do final trágico.

David, o protagonista-narrador, também hesita entre abrir um processo contra os infratores, aludindo a Kafka, ou não, aludindo à procrastinação de *Hamlet*. Aproxima paradoxalmente, neste aspecto, os seus modelos: “Por isso o *Hamlet* precisa ou agir ou morrer. E não agindo, morre.” E, no parágrafo seguinte, modula: “Mas então vem Joseph K., o que por agir, morre.” (GROSSMANN, 2011, p. 123)

O *Hamlet* está presente, de modo implícito e explícito, em *Todos os Filhos da Ditadura*. Primeiramente, há longo trecho do romance,

no segundo capítulo, que é uma lição da professora, da leitora que está por trás da voz do narrador, sobre a obra de Shakespeare. É também uma orientação para a formação do escritor e do leitor desde a infância. A admiração, a capacidade de enriquecer e dinamizar o texto eleito tem o efeito de mobilizar seus leitores para voltarem ao *Hamlet* ou para lerem-no, desempenhando uma grande tarefa da literatura: dar continuidade a ela própria, pelo trabalho de intertextualidade, que é um modo de amar e de ensinar. A literatura realiza também a utopia do livro infinito.

Em minha estima me parecia que nenhuma obra poderia superar o *Hamlet*. Era a obra de um poeta que escrevera sua poesia sob forma de drama. Lia-o em meu quarto, declamava-o em todas as situações cotidianas, tudo estava lá, podia-se contar com ele para tudo, também porque eu o sabia de cor e era possível dele tudo retirar, poderia relê-lo interminavelmente, como, com acerto, recomendara Pia ao Duque, e como se o estivesse lendo pela primeira vez. (GROSSMANN, 2011, p. 58-59)

*Hamlet* é ficcionalizado também nas brincadeiras de criança, que representavam a peça, com trechos que o adolescente David declamava na Pedra do Arpoador. (GROSSMANN, 2011) Ao devanear com o livro de sua predileção, fazia-o também de remédio, em vez de chá para dormir, ficava a selecionar trechos da peça e a imaginar e mudar as situações. Guardava assim um tesouro para o resto da vida. Uma cura. Seus recortes já eram um modo inventivo e criativo de ler a obra: “E, à noite, em vez daqueles famosos chás para dormir, ficava a recordar a minha valiosa seleção, e toda seleção é autoral.” (GROSSMANN, 2011, p. 67)

Em sua variante infantil, quando *Hamlet* declara seu amor para Ofélia morta, esta ressuscita como nos contos de fada. Em sua variante de *Todos os Filhos*, o fim é a esperança do país, da cidade, da vida, na imagem de uma criança. Em sua leitura como acréscimo que busca novas soluções, o florete envenenado que causa a morte de personagens, inclusive de *Hamlet*, ao final da tragédia, é deslocado para a escrita. Esta, com o poder que tem de dizer mais do que diz, com a periculosidade que lhe é facultada em seu modo de ser arte, poesia, periculosidade tão bem detectada por Platão, é arma para consertar o mundo, é arma para despertar, para extir-



par, com o veneno de seu florete, a podridão da Dinamarca, aqui dita metaforicamente. *Hamlet* assume dimensão de cifra, de código, de sobrevivência pela imaginação: “*Hamlet* é destino, *Hamlet* é tudo. *Hamletizar* às vezes nos deixa esgotados, como se houvésemos levado uma surra. Mas depois nascemos de novo.” (GROSSMANN, 2011, p. 66)

*Hamletizar*. Este verbo criado pela escritora diz da técnica de sua escrita. De sua inventiva. De seu projeto de ler o mundo pela leitura e releitura da literatura, pela clave da arte. Projeto estetizante, mas não desprovido do interesse pela vida, aquela que pulsa no coração de cada vivente, com seus problemas, seu trabalho, seus amores, seus gestos e atos. O artista fotografa tudo e consagra na escrita, fazendo de toda leitura uma aprendizagem e um ensino. A figura do professor, do pedagogo, sempre presente em toda a literatura grossmanniana, é o modelo mais preciso do narrador de *Todos os Filhos da Ditadura*. Na prisão ele ensina, ele canta, encanta e conta estórias. Propõe-se a fundar uma universidade no presídio, cena que se passa no primeiro capítulo. Ao final do romance, ele conta estórias para o neto, no sentido de quem instrui, ensina, direciona a mente, o imaginário, o intelecto do futuro.

Sendo engenheiro e escritor, uma figura vem tematizar o outro, assim como está na poesia de Cabral de Melo Neto (1994), *O engenheiro*, que engenha, projeta, constrói, mas que também inventa e constrói solidamente. Engenheiro aqui servirá de modelo do escritor, contrastante com aquele que constrói com areia. A datação do romance tem como referência factual a queda dos prédios da Barra (Rio de Janeiro), de Sérgio Naia, referida na narrativa. A construção mal feita corresponde à literatura esvaziada, midiática, que engana e que é consumida por leitores incautos. A literatura que comete o delito de roubar inéditos por não ter assunto, do plágio doloso sofrido pela obra de David.

Procedemos a um breve resumo. O romance divide-se em cinco capítulos. O primeiro capítulo, “O cativo”, situa o personagem narrador em uma cela e apresenta a natureza singular deste ser que, além de engenheiro, é escritor. O motivo da prisão só será revelado no quarto capítulo, “O justiceiro”. O último capítulo, “O grande feriado”, fecha todas as questões, afirmando novos valores, estabelecendo na utopia construída a ordem desejada. O segundo capítulo, “A construção”, modela a forma-

ção da célula familiar, das escolhas e do nascimento da filha. O terceiro capítulo, “A injúria”, trata da ofensa sofrida, do roubo e da decisão a ser tomada, e dá início ao inventário de toda a sua obra, que continua no quarto capítulo, culminando com um ato desencadeador da prisão do protagonista e a decisão de escrever, como resposta. O recolhimento à prisão é o modo de metaforizar o país, e também o local de escrever: qualquer lugar, público ou privado, servirá de cela/prisão/santuário para se realizar a escrita, esta é sua religião, sua vida, seu caminho:

Quanto a doutrinas [...] Não são para mim. Todos nos quais deus pôs o seu dedo, filhos diletos de deus. Castigos eternos?, não é do meu deus. Um único filho? Será? Em mim deus pôs o seu dedo. Em minha mão pôs uma caneta. Não há lanterna, mas há caneta para os caminhos obscuros de deus. Com um viva à esferográfica. (GROSSMANN, 2011, p. 121)

Todo escritor é, a seu modo, realista. Escolhe a realidade que quer construir ficcionalmente. A realidade na escrita de Judith Grossmann ganha uma dimensão utópica, porque todo problema é projetado para uma solução que se resolve na escrita. Utopia, aqui, não é usada de modo pejorativo e sim grandioso, a força motriz de realização humana, o sal da vida. A direção tomada é declinar da descrição ou tematização do horror, optando por afirmar a arte, a vida, o amor, a educação. Há outro tipo de militância no período da ditadura. Há os que se exilaram espontaneamente, esperando o momento de espoliamento da ditadura passar. A prisão é também um exílio para se poder escrever, como o fizeram, em outra clave, Graciliano Ramos em *Memórias do Cárcere* e outros escritores. Atua na estrutura narrativa como uma metáfora. O exílio voluntário equivale, na rede simbólica do romance, à prisão voluntária. Assim como Zaratustra recolheu-se à montanha, para melhor ver a si e à humanidade, para trazer sua palavra e sua redenção. (NIETZSCHE, 2011)

Há dois níveis de leitura. Uma realidade cifrada, metaforizada pelo percurso do protagonista e, em outro plano, sendo ela própria uma realidade palpável, na qual se ensina o cuidar de si pela escrita e pelo respeito ao leitor. “[...] porque escrever, concordo com aquele, é com nervos, [...]”<sup>3</sup>

<sup>3</sup> O aquele referido é o narrador de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

(GROSSMANN, 2011, p. 28), diz o narrador, e, nesta dimensão, o vivido é aproximado do escrito. As diversas estações da escrita deixam saudade no autor, como é narrado no primeiro capítulo, ficando para o leitor a melhor parte, a possibilidade de repetir a experiência: cada vez que abre o livro para ler, tudo recomeça em um saudável ciclo do desejo.

O segundo capítulo apresenta um modelo de vida em família e oferece também, freudianamente, mediante o enredo da cena familiar, a chave do percurso vital do protagonista. Iniciando com um relato autobiográfico, no qual anuncia local de nascimento, concepção e lembranças da infância, que remontam ao primeiro ano de idade, o acontecimento que direciona sua vida: o renascimento. Trata-se do nascimento da irmã, que assim é anunciado: “[...] mas conheci uma dor dilacerante que até então não havia conhecido. E achei injusto que, havendo eu chegado primeiro, alguém pudesse se atrever a chegar depois de mim.” (GROSSMANN, 2011, p. 51) Além do motivo do primogênito, já internalizado nas reflexões da escritora Judith Grossmann, a cena familiar, presente e tematizada, em variados tons, em sua escrita, é dada aqui como móvel na caracterização do narrador-personagem, David, e de seu direcionamento:

Tão cedo, e nunca seria cedo demais, precisava começar do zero a reconstruir-me inteiramente, e esta lei inicial transformou-se logo na lei de ouro, no segmento áureo de minha vida. [...] Esta foi, das que posso marcar, a minha primeira morte e ressurreição. (GROSSMANN, 2011, p. 51)

Daí decorrem as substituições do afeto: da mãe para a Bá, da Bá para as mulheres, e o mundo afetivo se mantém como deve ser. Tudo resolvido. Psicanalisado na escrita. Ficcionalizado. Daí nasce a força do caráter do protagonista que, no percurso de seu aprendizado, terá que saber se levantar do logro, do roubo de seus escritos inéditos, da apropriação indevida, dos hábitos perversos construídos por uma civilização de tempos sombrios. Ele, David, a figura solar, que não permitirá ser contaminado e que continuará em sua missão de pedagogo, ensinando o melhor modo de olhar o mundo, de respeitar o outro. Ele, o escritor, o artista, o demiurgo, ser que, tendo sido criado à semelhança de deus, conscientiza-se de que “preciso criar deus à minha imagem e semelhança para chegar o mais rapidamente possível a ele.” (GROSSMANN, 2011, p. 32) E Judith

Grossmann, como exímia leitora que é de Guimarães Rosa, diz, processando sua leitura, por intermédio de seu personagem: “A boa ideia que fazemos de nós é deus. A ideia contrária, é o diabo.” (GROSSMANN, 2011, p. 33)

David foi criado antes da ditadura e deverá ensinar ao povo reduzido à barbárie, ao descorçoamento, ao desalento, à falta de esperança, à ignorância, falta de educação e de cultura. Ele toma a si a militância como missão de inaugurar um novo tempo, de trazer o conhecimento, a educação, a cultura, a esperança. Nem que seja só na escrita. Este é um trabalho que assume.

O trabalho é um valor solar que é pontuado em todo o texto. Trabalho é o livro que escreve em cinco atos, como em uma tragédia. Um dos temas da obra de Judith Grossmann é educar com relação ao trabalho.

A proposta é conhecer o mundo pela literatura. A tese científica desenvolvida por uma das personagens, Khrista, sobre a vida urbana no Brasil, é equivalente ao que David, o protagonista-narrador, faz em ficção. O protagonista-narrador-escritor diz “Sugeri um título: ‘*Genius loci* e vida urbana no Brasil’, que ela prontamente aceitou e que na verdade bordejava os meus temas literários, sob sua forma científica.” (GROSSMANN, 2011, p. 74)

Judith Grossmann faz em sua obra geografia das cidades. Um inventário. E faz história, teoria e crítica literária. E considera a arte a verdadeira história, aquela que “potencializa a experiência de todos os homens”.

O que não conseguia abarcar com minhas pernas e abraçar com os meus braços, abarcava-o, abraçava-o com a arte, que para mim era a história do mundo, não por ser histórica, mas, pelo contrário, por ser ficcional, isto é, a maneira pela qual o mundo fora experimentado por um punhado de bravas criaturas para com seus artefatos potencializar a experiência de todos os homens. (GROSSMANN, 2011, p. 99)

Desvendo um pouco mais o périplo do protagonista, para finalizar esta nossa senda analítica. No enredo, casa-se com Khrista, tem com ela uma filha, mas ela o abandona, ficando ele, David, como pai e mãe da criança. Khrista, loura de olhos azuis, vai para Berlim cuidar dos negócios do pai. Há provavelmente uma superposição de imagens descoladas da escrita, que diz respeito a dados autobiográficos, recorrentes na obra de Judith

Grossmann: conversão ao catolicismo, separação, ser pai e mãe de uma criança, responsabilizar-se totalmente por si, por sua salvação, por sua renovação, por sua escrita.

O abandono de David é paralelo ao roubo dos inéditos. David é nome judeu, Khrista alude a Cristo. E Berlim/Alemanha alude ao holocausto. Hitler é mencionado no romance por duas vezes, no primeiro capítulo. A questão das raças, etnias, e das classes sociais perpassam transversalmente o romance. Nada escapa ao olhar atento do narrador, mas não se apoia a nenhuma ideologia externa. A configuração social é marcada pelos signos artísticos que pontuam a existência das mazelas, de modo sutil, e, com o gesto da caneta ou do cinzel do escultor – comparação utilizada pelo narrador –, corrige o que está fora dos eixos. “O tempo está fora dos gonzos”, *hamletizado* pela autora. Cenas do social perverso, cenas de barbárie, das desordens da civilização são narradas a partir do ato de interferência do personagem-narrador, como ato de correção e de lição, e na escrita, como registro de ensino: “E assim girará o mundo, com o simples ponto de apoio de uma pena, de uma cidade, de um país, de um continente, de um planeta, de um homem.” (GROSSMANN, 2011, p. 39)

Com seus artefatos, David confere a si o seu estatuto de escritor. Sua saída. Sua solução. Sua sobrevivência. Sua vida.

Esta Prisão é uma obra sólida e quadrada e minha Cela é bastante confortável, nada me tendo sido negado até agora do que solicitei. Embora eu precise de tão pouco, o papel e a caneta esferográfica, que considero a maior invenção do século XX. Tão melhor uma caneta esferográfica, que mantém os dedos incólumes, do que fornos crematórios! (GROSSMANN, 2011, p. 17)

Faz sua a fala de Joyce quanto ao acidente com a tinta em sua fuga:

Disse-o também Joyce, lembro-me, sobre a Guerra Mundial II, em Paris, fugindo de Hitler, em meio à boataria de que era judeu, em direção à Suíça, na companhia de Nora Penélope Barnacle Ulysses Joyce, antes da invenção da esferográfica, e sujando toda a roupa da mala com a tinta verde do seu frasco. (GROSSMANN, 2011, p. 17)

A memória prodigiosa da escritora Judith Grossmann fornece ao seu leitor uma gama de informações e de reflexões impossível de absorver em uma única leitura. Parodiando Aristóteles, trata-se de uma narrativa

de vasto assunto. Pela voz do narrador, junta criativamente o episódio da fuga de Joyce à invenção da esferográfica pelo húngaro, também fugido de Hitler, para falar de seu labor, da escrita, do ato de se fazer em escrita:

Este transmudar-me, metamorfosear-me em tinta, não mais a tinta verde de Joyce que lhe estragou as roupas na mala, para perplexidade de Nora, mas Jim, o que é isso?, Porém esta mesma tinta verde camaleonicamente alquimizada na tinta azul de uma caneta esferográfica existente graças ao gênio inventivo de um húngaro de Budapeste, de sobrenome Biro, também fugido de Hitler, mas para a Argentina, em 1940. Porque nem tudo é tinta, tinteiro e caneta, mas escrita, o tornar-se, a mudança de estado de um homem, o surpreender deste *transfert*, o seu flagrar, o seu flagrante, que aqui se mistura com o seu flagrante delito. Os obscuros caminhos cuja única lanterna existente é: escrita. (GROSSMANN, 2011, p. 20-21)

Judith Grossmann conjuga o perfil do artista que se isola, recluso, que se refugia na literatura, não para suportar a existência como Flaubert, mas para melhor senti-la. Assim como o escritor de *Madame Bovary*, ela oferta ao mundo um suplemento, uma obra de arte. Daí seu lado professora, pedagoga, projetado no personagem, que lhe autoriza este ato de doação, de ensinância, este compromisso com o outro, com a humanidade, com os jovens, assim como é tematizado, em seu livro *Fausto Mefisto Romance*, com a língua portuguesa. Na sala de aula, no corpo da letra, no livro.

## Referências

GROSSMANN, Judith. *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. Salvador: EDUFBA, 2011.

\_\_\_\_\_. *Fausto Mefisto romance*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zarathustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*.

MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.



## A cena familiar em contos de Judith Grossmann

*Cássia Lopes*

Em vários contos de Judith Grossmann, emerge o tema das relações familiares e seus desdobramentos críticos no tocante ao papel do escritor. Um primeiro nível de leitura refere-se ao enfoque que remonta à tradição machadiana e também borgiana: Joaquim Machado de Assis (1994, p. 639) não deixou uma prole convencional, não teve filhos, e gravou isso na voz de um de seus personagens: “Não transmiti a nenhuma criatura o legado de minha miséria”. Já Borges não fez disso um assunto explícito de sua literatura, embora, sintomaticamente, não dedicasse sua atenção aos filhos de seus personagens, que parecem viver, *a la* Quixote e Kafka, na imensidão de mundos solitários e de moinhos gigantes.

Para trazer tal abordagem para o universo grossmanniano, recorremos dois contos em especial: “Ano de centenário” e “As tranças de Charlienne”. No primeiro texto, o personagem chama-se Alexandre e retoma uma tradição de outros Alexandres que remonta aos anos de 1888. Aqui se encontra uma mônada familiar que se repete por várias gerações, mas também se vê questionada por este personagem; o sentimento de estranheza ganha realce nesse contexto: o prazer de viver entre outros anônimos, a liberdade de se saber livre de um imperativo familiar, a enorme satisfação de “não possuir o pouso de que se orgulhasse.” (GROSSMANN, 2000, p. 49)

O nome Alexandre também remete, em silêncio, à sina do Alexandre Magno, uma das personalidades mais fascinantes da história. Por ter sido responsável pela construção de um dos maiores impérios que já existiram, foi reconhecido por sua inteligência e por ser um homem com



qualidades excepcionais que possibilitaram a ele o trono, o lugar de rei da Macedônia com apenas vinte anos de idade. Era um personagem bélico, temido por todos, mas também se notabilizava pelo seu repertório de leituras, trazido de sua sólida formação graças às aulas que teve com seu mestre Aristóteles. O conto de Judith refere-se alusivamente a esse personagem histórico em processo de questionamento: o personagem do conto grossmanniano não queria ser um grande homem, pois guardava a vontade de sentir-se livre desse mito: “Ele, no entanto, existia, independente de qualquer cálculo ou premonição, errante, erradio e fixo.” (GROSSMANN, 2000, p. 49)

A imagem do corte é eficaz e cara à literatura e, nesse contexto, o personagem nasce como homem-lâmina. Com a morte do último Alexandre, outros deixariam de existir, e uma herança seria cortada finalmente:

[...] uma tradição de um século desde o tataravô, que chegara aos vinte e um anos, e aos vinte e dois vira nascer o bisavô, que aos vinte e dois vira nascer o avô, que aos vinte e dois vira nascer o pai, que aos vinte e dois o vira nascer, a ele, ao filho, assim se julgava para sempre, nada vira nascer, um filho se sentia. (GROSSMANN, 2000, p. 49)

Este Alexandre era “incondicionalmente o (ir)responsável pelo brusco corte.” (GROSSMANN, 2000, p. 49)

A metáfora do homem-lâmina pode ser associada à imagem de uma faca só lâmina, inspirada na poética de João Cabral de Melo Neto. A palavra, quando pronunciada, corta a realidade e, ao mesmo tempo, desnuda seu emissor: é difícil manejar uma faca sem cabo sem se ferir; analogamente, é impossível usar um discurso e não denunciar a si mesmo no manuseio das palavras; impossível não revelar seu elenco de valores nas linhas e períodos de um texto. Também a metáfora do corte remonta à ideia de ruptura de um fluxo contínuo para instaurar outro tipo de fluxo: o descontínuo, o do peregrino em terra estranha, pois, “[...] deixaria os sótãos e clãs familiares em troca de uma vida mais invisível e seu corpo seria uma denúncia disso: Dir-se-ia que iria tornar-se invisível, era assim que estrito se sentia, outra coisa não desejando.” (GROSSMANN, 2000, p. 50)

A questão exposta na literatura por Judith Grossmann faz refletir sobre paradigmas de comportamentos sociais, mas também remete ao fazer literário: não ter filhos passa a ser um gesto crítico de valores e também

de afirmação de liberdade: “apenas limitar-se a existir”. O problema da herança é posto sobre a mesa: “de que amanhã está se falando?” Este é um ponto de partida para se pensar o crepúsculo de gerações que se anuncia com o corte desse Alexandre, fruto de uma travessia histórica, cujo inventário do peregrino constitui-se na travessia por bares e lanchonetes, por tardes e dias guardados em sua efemeridade.

Sim, parece que este é também um item abordado por Judith no tema do périplo de Alexandre e do fazer literário: a angústia diante do efêmero. No ensaio “Sobre a transitoriedade”, Freud (1996) trata deste tema tão bem abordado por Grossmann. Segundo a leitura freudiana, “a propensão de tudo que é belo e perfeito à decadência pode dar margem a dois impulsos diferentes na mente, um leva ao penoso desalento sentido pelo jovem poeta, ao passo que outro conduz à rebelião pelo fato consumado.” (FREUD, 1996, p. 317)

Se o corpo humano é uma máquina de cálculos e repetições conscientes e inconscientes, se no conto o “Ano de centenário” representa também o marco de uma matemática que é interrompida, emerge o problema do incalculável e da alteridade que não pode ser pensada de forma inseparável da ideia de finitude e do limite dado ao poder e à escrita. Aqui podemos cruzar várias vozes que se encontram para pensar o valor do finito como marco de uma modernidade e da literatura, de que Jorge Luis Borges será um grande exemplo. Se a biologia e a linguística surgiram como sintomas de um pensamento que se debruça sobre o limite da vida e da linguagem, também há uma literatura que toma isso como mote de sua escrita e faz da efemeridade condição necessária para se afirmar o homem e seu poder de invenção.

O homem-lâmina é uma expressão dessa ideia de uma vida que se afirma no efêmero e que se alimenta do sumo dos dias e dos acontecimentos, naquilo que excede o previsível. Assim, o Alexandre, descrito por Judith, abre mão do mito para humanizar-se, é o homem que abandona o cálculo familiar para se dar a uma economia do desejo que prevê o cotidiano e o inusitado trazido pela contingência do acaso. A escritora deixa a perspectiva de abordagem do personagem baseada no crivo do transcendental para colocá-lo na ordem de outra necessidade: o de ser livre de uma ordem familiar e do mito, o de não ser o grande Alexandre, pois se trata do

homem que não quer mais ser notável, nem universal, mas apenas um sujeito comum, distante de uma soberania territorial, peregrino de um espaço em transição e transitório, como convém a um errante de si e das horas, com certa experiência de comunhão com todos:

Todos o olhariam e não veriam nada. Contava trinta e três anos, pelo seu corpo franzino e espigado não lhe saberiam determinar a idade, nem para mais, nem para menos. Sua roupa e calçado eram de uma neutralidade absoluta, a simples camisa, a calça comum, o sapato de amarrar. Dir-se-ia que iria tornar-se invisível, era assim que estrito se sentia, outra coisa não desejando. (GROSSMANN, 2000, p. 50)

Este é um problema que se coloca na literatura de Judith e acaba por ser um tema de ordem política: como ser um sujeito livre e de que forma a invisibilidade pode trazer, paradoxalmente, o exercício de liberdade, numa escrita que se faz anônima e, por isso mesmo, tão próxima a cada sujeito que a lê? Uma escrita desengajada no sentido de uma lógica didática e de pedagogia do olhar, adversa da perspectiva funcionalista da arte e do social, distante de toda e qualquer soberania do discurso, portanto uma escrita que advém por ser crítica dos determinismos sociais e de enquadramento histórico, pois apresenta um personagem que se faz lâmina para se mostrar em puro devir, um vir a ser “[...] como perfeito amante, apaixonado de signos, quer comboios, quer passarelas, quer castiçais.” (GROSSMAN, 2000, p. 50)

Assim, há neste conto “Ano de centenário” a reflexão política sobre a alteridade, que exige uma quebra, uma análise de padrões que oprimem o homem imerso no aparato servil de uma práxis de trabalho, de um código social e familiar que sacrifica completamente a existência humana. A herança que Alexandre deixa é a do corte, é a de ser infiel a um destino já posto, a de ultrapassar o dogmatismo alicerçado sobre inúmeras famílias. A questão é como optar pela vida sem conservá-la, um personagem que abre mão das nostalgias e do culto à lembrança como força crítica de valores: como pensar a vida pela herança deixada pelo passado, e como trazer as heranças invisíveis que Alexandre, personagem de Judith, convida-nos a pensar. A interrupção de todos os alexandres familiares, pertencente ao campo dos possíveis, da genética, do mesmo, dá-se para a emergência de um outro Alexandre anônimo, radicalmente diferente,

irredutível e invisível, imerso no “todo-outro ou a morte”. (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 56) Parece que o conto de Grossmann traz esta possibilidade de crítica, como se o Alexandre operasse ainda por uma lógica excludente entre o máximo de visibilidade, contrapondo-se à invisibilidade, o mesmo Alexandre familiar, à definição de um suposto outro que se aproxima da morte.

O conto leva-nos a interrogar sobre a certeza injustificável de um mundo apreensível do qual estariam presentes todos numa malha social e simbólica, que acabaria sendo um apoio para as verdades e interpretações legitimadas. Ao seguir a ordem do cálculo familiar em que a cada vinte e dois anos nasceria um Alexandre, as perspectivas já se tornariam previsíveis e comuns, como fatos incorporados à gênese daquela história do nome, como se ali já residisse uma biografia visível, que tem já a sua verdade como condição de existência, numa relação de dependência entre sujeitos e signos inscritos em cada corpo que nasce. Alexandre interroga, portanto, essas certezas ditas naturais, assente na visibilidade de um nome, no sentido de sua permanência, que impede de deixar o homem só no mundo com seus pensamentos e entregue à própria arte. Alexandre questiona um nome guardião de uma história familiar e de poder que, de fato, não seria uma solução para dar conta de si, das ideias e das ações praticadas cotidianamente.

O sentimento de solidariedade entre os Alexandres familiares seria forjado, produto de uma socialização familiar que se torna opressora, quase como uma pergunta que reboa para outros arredores: o que é ser um Alexandre e, no seu sentido expandido, o que pensa o homem de si que o faz tão especial para os outros? “Em circunstâncias adversas não se transformaria o homem em um macaco? Ou no macaco do homem?” (GROSSMANN, 2000, p. 54) Alexandre traz uma tensão entre o desejo de autocriação e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de fugir completamente da história que seu nome carrega, quando as palavras guardam, nas suas relações de poder, quase um duelo entre o público e o privado. Refiro-me a uma tradição de autores a que também Judith Grossmann se filia; especialmente a Proust, cuja literatura valoriza uma vida autocriada, que interpela as dicotomias entre o público e o privado.

A vertente do público e do privado vem sendo uma questão cada vez mais presente em debates acadêmicos e, ao mesmo tempo, em obras literárias. Na tradição filosófica ocidental, que remonta desde Platão, seguindo por outros pensadores da vida política, lê-se a tentativa de fundir o público e o privado; um par que revela não só o gosto pelas antinomias, mas permite desabrochar, ainda hoje, um sério embate de teorias sobre o sujeito, considerando este eixo analítico.

Alguns buscaram uma teologia, fazendo do homem um instrumento altruísta de comunhão social, com suas leis de pertencimento e de solidariedade. Outros teóricos, como Nietzsche, por exemplo, realçam a vontade de poder nos corpos e suas forças instintivas, melhor seria dizer libidinais, com as quais se impede de ver a matéria humana de maneira tão racional e sujeita ao controle da razão, seja ela de ordem teológica, seja na perspectiva de sua relação com o social e com a heráldica familiar. Dessa maneira, os ideais que fazem do sujeito o fulcro da união entre o público e o privado, respectivamente entre o social e o familiar, mostram-se tímidos para permitir o abraço com os princípios de solidariedade.

Assim, no cerne do conto de Judith Grossmann, o debate entre o público e o privado vem rever paradigmas que alicerçam conceitos como “natureza humana” ou se despedem de eixos analíticos dos “eus profundos”, pensando as elipses dos movimentos, os esquecimentos dos álbuns de retratos da família, as névoas que nublam o sentido sempre lógico das razões que movem uma ação dita humana. Na travessia do personagem Alexandre, a questão é rever a clivagem do corpo público e privado, não para produzir uma fusão à mercê do jogo político já cartografado entre o visível e o invisível, mas pensar justamente as fronteiras, o que significa habitar uma cidade, um país em que as tensões sociais invadem casas e instituições, impedindo que a noção de bem-comum se instale como definitiva e facilmente negociável, pois a questão é como se dão os núcleos de persistência do mesmo, dos hábitos arraigados nas formas de conduzir vidas e sociedades e, ao mesmo tempo, entender a quebra dessa paralisia com a emergência do périplo de Alexandre: “Era um homem livre, ex-escravo, que muito bem saberia fazer coincidir o término dos seus recursos com a sua morte.” (GROSSMANN, 2000, p. 55)

É nesse enfoque que surge a importância de se refletir sobre a estetização do cotidiano, a história humana autocriada em práticas artísticas e de deslocamento de conceitos e nomes que permitam às vidas de sujeitos diferenciados chegarem a produzir outros valores com os quais se põe em crise os modelos de hegemonia de gostos, de paradigmas de comportamento e façam emergir diferenças e autonomias. Para tanto, pede-se a revisão de um glossário familiar, impulsionado pela roda de generalidades em que situa o léxico social e o nome Alexandre.

Para expandir a questão das relações familiares, o conto “As tranças de Charlienne” enfoca também este tema. A metáfora do cabelo trançado traz o imperativo de um pai que não aceitava ver a filha com os cabelos cortados, nem que esta os mantivesse despenteados. Diferentemente, a imagem especular da mãe contrapõe-se ao desejo do pai: é retratada como uma mulher de cabelos desordenados, livres “encapelados como o mar e o vôo de certas aves.” (GROSSMANN, 2000, p. 58)

A filha ficava nesse triângulo cuja trança seria desfiada em solidão, na imagem de liberdade dos cabelos da mãe e nas medidas disciplinares do pai, companhia que também estimava. Mas era, sobretudo, no quarto da mãe, naquele espaço de intimidade, que Charlienne mais se encontrava, pelo fato de o cômodo guardar um tom de diferença em relação ao resto da casa, uma alcova da leitura. Nesse caso, a mãe era aquela que “estudara, sabia e lhe passava como alimenta a um cavalo. Alambique, açúcar, atafona [...] eram as chaves para as mil e umas noites.” (GROSSMANN, 2000, p. 58)

A disposição do quarto de leitura, também intitulado de quarto do nada, traz a simplicidade na sua forma descritiva, numa espécie de caracterização por contraste pela riqueza de signos associada àquele lugar: apenas uma cadeira de balanço, um banquinho onde Charlienne sentava para ouvir as histórias da mãe, um divã verde de cabeceira regulável próximo a um armário de livros com portas de vidro, onde se encontravam as obras completas de Machado de Assis, mas havia, metaforicamente, uma janela que se abria para o mundo de onde se avistavam árvores que marcariam as páginas da memória daquela filha. O sorriso da mãe, ao fim de cada leitura, era seguido do diálogo com a filha numa linguagem sempre renovada, mistura de prazer e de entendimento entre as duas,

e Charlienne então fotografava na memória os cabelos soltos da mãe, num espaço e tempo que excederiam aquela alcova.

Judith Grossmann traz outro conceito de maternidade e, diferentemente do conto anterior, despede-se da mônada familiar opressora: estamos distantes de um campo em que a mãe não é uma figura centralizadora e mitificada, mas se oferece no desabrochar de outras possibilidades para Charlienne que, mesmo com os cabelos presos, aprende uma maneira de se sentir livre via o fazer literário. O conto abre espaço para se perguntar o que se chama de família, o que há de inalterável no decorrer de sua história marcada pelo laço da procriação. Aqui podemos ressaltar a maneira como Grossmann Judith faz a distinção entre criar e procriar: a procriação não leva necessariamente à criação, mas a uma perpetuação de valores e lugares de poder; mas a criação define-se de maneira diversa e, na reescrita de si, imprime imaginários insuspeitados e faz do homem um filho do mundo: cada um com seu nome secreto.

Charlienne “não seria dessas que sofreriam as dores do parto”. Assim como Alexandre do conto “Ano de centenário”, Charlienne não queria ter filhos: “Mas se por acaso viesse a ter algum, onde acharia a aceitação que tanto precisava? Iria discutir com o filho como o pai com a mãe? Ou a negaria ele próprio, interrogando-a, você é que é minha mãe?” (GROSSMANN, 2000, p. 62-63) Ela ficava entre o imaginário da mãe e as metas do pai, mas, um dia, soube que teria de escrever para ter acesso ao mundo da mãe, para “roubar o coração”. A escrita era a senha de acesso ao mundo materno, de seus cabelos soltos. A mãe dizia-lhe que se quisesse realmente agradá-la teria de “juntar duas sensibilidades, a de Machado e a de Tchekhov.” (GROSSMANN, 2000, p. 61) Assim vai se desenhando o destino de Charlienne rumo ao ofício de escritora, quando filha e mãe brincavam de palavras.

O sentido manifesta-se na relação entre os textos e não apenas em um texto isoladamente, como uma entidade fechada em si mesma. Assim, há também nesse segundo conto a temática do corte: “[...] para completar o processo, seu projeto era o de cortar os cabelos de fato, como arranca alguém um fruto de uma árvore. Entraria destemida no barbeiro do pai e com uma palavra resolveria tudo. Corte.” (GROSSMANN, 2000, p. 63) E mesmo com o pedido da tia para que lhe doasse as tranças, ela

não sabia ao certo o que fazer com elas e talvez as guardasse junto aos pertences dos avós. Há, assim, em Judith Grossmann, a emergência de uma criação atrelada à ideia de corte e violência em relação ao processo da escrita. A personagem Charlienne, assim como Alexandre, reivindica que se abandonem as circunstâncias herdadas para se criarem as próprias contingências ou heranças, recriando as palavras mesmo que a partir de outras já usufruídas: assim “O livro onde tudo já estava escrito ficou de lado.” (GROSSMANN, 2000, p. 64) E Charlienne também estava aberta para o incalculável da cena, para alguma forma de liberdade: fazer da escolha uma forma de inventar o seu destino, tomando-o como seu, reinventando mesmo aquele que venha a ser um filho ou uma palavra, uma história ou um nome.

Talvez, Charlienne tenha algo a ensinar a Alexandre, pois se este se destina, na radicalidade de sua diferença, à morte, ela engravida. No desfecho do conto, no final da tarde, a personagem escapou da casa para dar uma volta de bicicleta:

Entre terror e gozo, penetrou no parque. Sentiu que mais de um a derubara com violência da bicicleta. As tranças haviam sido podadas. Fluidos da tia. Apalpou-se. Não estava o colete. Não viu a bicicleta. Permaneceu sentada com as pernas ainda abertas, para o que quer que fosse a penetrasse mais fundo, envenenando-a de uma vez por todas, no contrariamento das ordens do pai. (GROSSMANN, 2000, p. 64)

No meio do jardim, povoado de frutas e flores, Charlienne mostrava-se grávida, se não fosse de um filho convencional, seria outra prole de livros *a la* Machado de Assis, cuja obra habitava o armário da casa materna. “Ora, deixaria que por si mesmos descobrissem como um fenômeno outro, sem que jamais abrisse a boca. Também servem os que apenas esperam? Estava esperando.” (GROSSMANN, 2000, p. 64) Sim, os cabelos foram cortados, mas não a vida.

## Referências

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1. 639 p.

DERRIDA, Jaques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.



FREUD, Sigmund. Sobre a transitoriedade. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIV. p. 317-319.

GROSSMANN, Judith. *Pátria de histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann*. Salvador: Rio de Janeiro: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Imago, 2000.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

# Ler-ensinar: eis a questão!

*Evelina Hoisel*

## Introdução

Início esta apresentação definindo o meu lugar neste Seminário, momento de visitas à obra literária de Judith Grossmann. Este esclarecimento é necessário, pois estarei falando da pedagogia da professora de Teoria da Literatura, mais do que da escritora, ou melhor, da obra literária de Judith Grossmann. Trata-se de uma fala mobilizada pela memória de uma aluna de Judith, uma estudante que ingressou na Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1966 e se deparou com uma disciplina que não sabia existir no currículo dos cursos de Letras, e com uma professora vocacionada para a literatura, que deixava os alunos perplexos, surpreendidos e atônitos com a sua capacidade de reflexão teórica, encantados e envolvidos com a sua erudição e o seu conhecimento da literatura brasileira e universal.

As aulas de Judith eram uma experiência sempre renovada de reflexão e sensibilidade. Os estudantes eram convidados a percorrer os labirintos do texto literário pela meticulosa leitura dos seus componentes. Judith ensinava a ler. E era através da leitura que os conteúdos teóricos da disciplina eram transmitidos, em um ritual de louvação da literatura e do pensar. Nas suas aulas não havia nenhuma *performance* pedagógica, dessas ensinadas nos manuais de metodologia.

O que o estudante encontrava diante de si era o puro ato de pensar de uma professora diante do texto literário. Judith permanecia quase sempre sentada, como que imobilizada pelo encantamento da literatura e por seu próprio pensamento. Era como se o seu corpo se tornasse ape-

nas pensamento. Os olhos fixavam-se em um ponto abstrato do espaço, e todos os poros pareciam exalar conhecimento. É que Grossmann não falava da literatura apenas como objeto de investigação. Ela era, exemplarmente, professora, mas a escritora se fazia presente, constantemente presente, nas reflexões desenvolvidas durante as aulas.

Foram a sedução e o encantamento provocados por estas aulas e, conseqüentemente, pela matéria que me enlaçaram nas malhas das Letras e me fizeram ingressar na UFBA em 1971, como professora auxiliar de Teoria da Literatura, juntamente com a professora Antonia Torreão Herrera e a professora Vera Lúcia Novis, que se transferiu para São Paulo depois de algum tempo na UFBA. Posteriormente, passam a integrar o grupo de Teoria da Literatura as professoras Lígia Telles, Mirella Márcia Longo Vieira Lima e Cássia Lopes. Mais recentemente, os professores Igor Rossoni, Luciene Azevedo, Lívia Natália Souza e Antonio Eduardo Laranjeiras.

Minha escrita, embora atravessada pela afetividade de longos anos de convívio e aprendizado com Judith Grossmann, procura flagrar de maneira reflexiva o estatuto da Teoria da Literatura no Instituto de Letras da UFBA, no momento de sua implantação no currículo dos cursos de Letras, no final dos anos 1960.

Ao me debruçar sobre a prática pedagógica de Judith Grossmann, falarei constantemente da leitora e da escritora. Essas diversas figuras, ou melhor, essas diversas atividades – a da leitora voraz e apaixonada, a da inventiva escritora de poesia, contos e romances e a da instigante professora de Teoria da Literatura – não podem ser pensadas separadamente. Se a leitura mobiliza a escrita literária de maneira tão exuberante, constituindo uma das vertentes temáticas de sua produção artística, que se constrói através de um diálogo declarado e manifesto com textos da literatura brasileira, inglesa, francesa, alemã, irlandesa, latino-americana, contos de fadas, contos populares, literatura pop, artes plásticas, arte pop etc., que são sucateados,<sup>1</sup> esse mesmo repertório literário e artístico

---

<sup>1</sup> Aproprio-me aqui de uma expressão de Judith Grossmann (1993, p. 69) em seu depoimento “Oficina amorosa”, quando diz: “eu sucateio. Eu tenho o maior orgulho porque é uma maneira de prestar uma homenagem aos predecessores. [...] Eu escrevo como herdeira. Herdeira do meu repertório que todo mundo já está careca de saber”. (GROSSMANN, 1993, p. 68)

constituirá o arquivo de obras e de escritores que vão compor as referências bibliográficas dos cursos de Teoria da Literatura, em seus diversos níveis. E era através da leitura desse acervo de textos – friso a expressão: através da leitura – que os estudantes tinham acesso às questões teóricas e desenvolviam as reflexões e sistematizações sobre a literatura.

Judith Grossmann inicia a sua carreira como professora de Teoria da Literatura na UFBA em 1966. Ela acabara de chegar dos Estados Unidos, onde havia concluído seus estudos de pós-graduação na Universidade de Chicago, cuja fundamentação teórica baseava-se no neo-aristotelismo, também conhecido como a Escola de Chicago, tendência que constituía a teoria a partir da própria criação poética. Esta é a base do seu aprendizado em tempo de aperfeiçoamento e qualificação em Chicago, que norteará o seu magistério na Teoria da Literatura do Instituto de Letras da UFBA: ler-ensinar, eis a questão crucial na formação dos estudantes de Letras naquela época. Dentro desse contexto, é importante esclarecer ainda que Judith Grossmann fez o curso de graduação em Letras na Faculdade de Letras da Universidade do Rio de Janeiro, tendo como um dos professores o poeta Jorge de Lima, cuja obra constituirá também uma das principais vertentes para o estudo da literatura.

A pedagogia de Judith Grossmann nasce assim do apetite pela leitura e pela criação poética e da paixão pelas obras de outros escritores, arrancando de si mesma e de outros teóricos e críticos os pressupostos que norteiam sua reflexão sobre a literatura. Este aspecto pode ser comprovado pelo seu belíssimo ensaio “ABC do *Grande sertão: veredas* 40 anos depois”, publicado na revista *Estudos linguísticos e literários* (1998). Todavia, esta postura de uma leitora voraz e apaixonada pela poesia de todas as épocas e de todos os povos está na base das diversas atuações de Judith Grossmann (1978) e é um tema constante da sua criação ficcional. É, portanto, a força propulsora e mobilizadora de sua pedagogia na sala de aula e da pedagogia contida em sua escrita literária, que ela definia como uma poética explícita e/ou uma poética implícita.

A partir desse ponto das nossas considerações, passamos a percorrer o território da criação literária para rastrear as marcas de uma leitora assídua, inscritas no texto ficcional, procurando ainda traçar o perfil dessa leitora. Em um segundo movimento, verificamos a repercussão

ou a relação desses elementos na atividade docente de Grossmann, procurando perfazer a sua metodologia de ensino.

Iniciamos esta trajetória recorrendo a um romance de 1985, *Cantos delituosos*, publicado pela Nova Fronteira, no qual se registra, através da personagem Amarílis, uma das representações da figura do escritor na obra literária, as diversas referências a uma leitora voraz. Este estudo das representações do escritor no texto literário, aliás, já foi realizado em seus diversos contornos por Lígia Telles, em suas investigações sobre *O périplo de Judith Grossmann*, livro que foi lançado no “Seminário Visitações à obra literária de Judith Grossmann”. Destaco as seguintes afirmações da personagem Amarílis que definem a sua atividade leitora: “[...] leio muito, leio às escondidas, é certo, mas leio [...] tudo é leitura. Tenho bastante estudo, isto é, o suficiente, o necessário, já nasci estudiosa, tudo é e foi estudo, o estudo em toda parte.” (GROSSMANN, 1985, p. 15-16)

*Cantos delituosos: romance* transforma o espaço ficcional em uma reflexão sobre as relações entre ler e escrever. Mais do que isso: transforma em uma tematização sobre ler-escrever-ensinar-viver, à medida que apresenta e problematiza uma questão teórica das mais instigantes da contemporaneidade: a do escritor como leitor. E como leitor de códigos diversificados, pois o próprio mundo e a experiência cotidiana tornam-se uma Biblioteca de Babel, isto é, são textos a serem lidos e relidos, decodificados e recodificados, como propõe o escritor argentino Jorge Luís Borges. Por isso, a afirmação de Amarílis: “Tenho muito estudo. O largo é a minha Universidade. Uma singela Amarílis de muita cultura” (GROSSMANN, 1985, p. 16), que converge em outro comentário sobre si: “[...] o livro vivificado que sou, que almejo um dia escrever.” (GROSSMANN, 1985, p. 22)

*Cantos delituosos: romance* constrói-se dialogando com a tradição literária e com diversos códigos culturais que são traduzidos para o seu espaço, estabelecendo, todavia, uma declarada interlocução com o *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, talvez o principal interlocutor-protagonista deste romance. Contudo, vários outros autores compõem, constituindo o sistema de raízes do texto grossmanniano. Nesse sentido, através da ficção, delineia-se a genealogia literária da es-

crita ficcional, que elege os seus parentes e contraparentes, os seus predecessores, como afirma Amarilis, herdeira dessa tradição.

A genealogia formada por esse repertório de textos e de autores citados coincide com os arquivos da prática pedagógica da professora de Teoria da Literatura, constituindo-se nas principais referências bibliográficas das disciplinas dos cursos de graduação e de pós-graduação em Letras da UFBA. Deve-se evidenciar, no entanto, que essa prática pedagógica espalha-se também através da criação poética, a partir de um dos temas fundamentais da teoria grossmanniana: a concepção da literatura como uma poética explícita e implícita (GROSSMANN, 1978), tema que articula um dos projetos de pesquisa do grupo de Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária, constituído em 1971, e coordenado pela pesquisadora Grossmann no período compreendido entre 1980 e 1988.<sup>2</sup>

Através do jogo das citações disseminado no tecido de *Cantos delituosos: romance*, podemos acessar o acervo das leituras de Judith Grossmann: 1) pela nomeação explícita de autores da história da literatura e da arte, tais como: Franz Kafka, Fernando Pessoa, Shakespeare, Lautréamont, Rimbaud, Antonio Nobre, Walt Whitman, William Carlos William; 2) Pelas inúmeras referências a nomes de personagens literários e da história da pintura, como Hamlet, Romeu e Julieta, Lady Macbeth, Mona Lisa; 3) Pela apropriação quase imperceptível de título de obra literárias, como *Laços de família* de Clarice Lispector; *Corpo de baile* e *A benfazeja*, de João Guimarães Rosa; *A terra devastada*, de T. S. Eliot. 4) Pela retomada de temas e procedimentos literários dos mais variados autores, e, em alguns casos, de todo o conjunto de obra de um autor, como Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Camões, Mallarmé, Baudelaire, Antonin Artaud,

---

<sup>2</sup> O projeto intitulava-se “Poética e criação literária” e tinha como descrição: “Estabelecimento de uma poética, tomando como fator constituinte a própria criação literária ao longo da história da poesia brasileira, valorizando a teoria que sistematiza os pressupostos dados pela própria criação literária e questionando a que se pretende prévia à esta criação”. Nesta perspectiva, foram estabelecidas: a poética do arcadismo, a poética do simbolismo, a poética do romantismo, a poética do modernismo, a poética da poesia de hoje etc.

August Strindberg, T. S. Eliot, além da retomada de diversos outros discursos da cultura, como os contos de fadas e a arte *pop*.

Procedimento semelhante pode ser encontrado em outro texto de Grossmann, *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, publicado em 1995 pela Casa de Palavras/Fundação Casa de Jorge Amado, sendo a segunda edição de 1997, pela Record. Na apresentação do livro, intitulada “Do autor ao leitor”, afirma-se o projeto escritural do romance, ele, também, construído a partir do diálogo com os predecessores. Trata-se, portanto, de uma ficção que expõe a atividade de leitura de sua autora, conforme se pode perceber no seguinte trecho:

Esta narrativa, concebida como um conto de fada pós-moderno, cujo cenário é, em grande parte o de um shopping, inclinou-se, por si mesma, a ter a velocidade de uma tragédia grega, os rasgos de uma ópera, e as improvisações do jazz [...] Ela é ainda um monumento todo feito de palavras, erigido como uma dedicatória estendida, tanto ao ser amado quanto à arte e a literatura dos predecessores, dentre os quais avulta o interlocutor mais desejado: Marcel Proust, mestre insuperável da sensibilidade pós-moderna, possibilitando a continuidade do caminho. (GROSSMANN, 1995, p. 15)

[...] Consumada a fábula, invoquemos, finalmente, como anjos propiciatórios, os predecessores: Marcel Proust, Marcel Duchamps, Alexander Calder, Andy Warhol, na linha de frente, para que se juntem a nós e nos ajudem a compreender, sem preconceito, a beleza nascente de um mundo que ainda não podemos vislumbrar senão vagamente. (GROSSMANN, 1995, p. 16)

Se percorrermos a contística de Judith Grossmann, identificamos outros arquivos que guardam, mas também exibem o seu repertório de textos, de amante apaixonada pelas obras de arte, seja a pintura, a música, o cinema. O diálogo com a pintura configura-se como uma das interlocuções mais intensas de sua produção literária. A relação entre essas linguagens artísticas não se faz apenas de modo temático, mas através da apreensão, da trituração dos procedimentos picturais de cada pintor com o qual dialoga e se relaciona, resultando dessa interação uma espécie de pintura de palavras.

Neste aspecto, a linguagem verbal torna-se uma possante máquina de trituração e produção de outras linguagens, o que lhe confere, do

ponto de vista artístico, uma superioridade em relação aos demais discursos que não possuem a mesma potência. Assim é o conto “A noite estrelada” (GROSSMANN, 1977), onde as palavras, o ritmo das frases, a sintaxe, tudo leva o leitor a se transportar para dentro do quadro de Van Gogh e vivenciar o turbilhão de imagens e sensações provocadas pelas alucinações e pelo delírio das pinceladas do pintor.

Assim também é o conto “Esplendor no milharal” que, além de tematizar as relações amorosas entre um pintor e uma escritora, metáfora para as relações entre a literatura e a pintura, traça também um filão genealógico no qual se insere o personagem pintor-narrador-protagonista como: “[...] bisneto de Leonardo, neto de Rembrandt e filho de Monet. Uma genealogia irretocável, já me disseram. [...] Recebo deles um trabalho realizado, mas o meu é um trabalho por realizar, inteiramente novo, futuro, pós-futuro.” (GROSSMANN, 2000, p. 94-95) Neste filão inscreve-se, portanto, a voraz fruidora e admiradora da linguagem pictural, a leitora-escritora Judith Grossmann, que se utiliza do espaço literário para nele inscrever as suas concepções teóricas acerca dos trânsitos discursivos entre as diversas artes, fazendo também do conto uma espécie de *logos* pedagógico.

Ao transformar a literatura em espaço de reflexão dessas questões, estes textos – *Cantos delituosos: romance, Meu amigo Marcel Proust Romance*, “A noite estrelada”, “Esplendor no milharal” – estruturam-se, na concepção de Grossmann, como uma poética, empenhando-se em proceder a uma leitura da tradição literária, requisitando para si a tarefa de efetuar a teoria, a crítica e a história da literatura e da arte. Nesse aspecto, Grossmann dá continuidade à linhagem de escritores considerados fundadores da modernidade, por iniciarem, de maneira vigorosa, estes trânsitos discursivos: referimo-nos a Edgar Allan Poe, T. S. Eliot, Paul Valéry, Charles Baudelaire, dentre tantos outros. Desse modo, observa-se uma estreita vinculação entre a produção ficcional de Judith Grossmann e os temas de teoria postos em circulação através da atividade pedagógica no Instituto de Letras da UFBA e disseminados ainda através de uma publicação intitulada *Temas de Teoria da Literatura*. (GROSSMANN, 1982)



## Os temas da Teoria da Literatura – o magistério

O campo de estudos no qual a Teoria da Literatura se encontrava, no final dos anos 1960 e início dos 1970, caracterizava-se, por um lado, por uma herança positivista bastante acentuada, em que predominava o biografismo literário, o privilégio da voz autoral e do contexto sócio-histórico para análise das obras. Por outro lado, o estruturalismo linguístico afirmava-se como modelo de análise, solicitando uma neutralidade da subjetividade do crítico – do leitor – em função da objetividade da análise – a denominada “leitura opaca”, que pretendia agenciar os diversos elementos do sistema textual como metodologia de abordagem. Essas análises tinham como objetivo a precisão conceitual e terminológica, obtida através do distanciamento subjetivo do analista, e do empenho em decompor os vários níveis do texto: narração, personagem, espaço-tempo, apreendendo a lógica combinatória das suas diversas partes, seguindo as lições de J. Greimas, de Vladimir Propp na sua morfologia dos contos, ou as conceituações da semiologia de Roland Barthes e Tzvetan Todorov, que definiam a atividade crítica como uma metalinguagem. Eneida Maria de Souza elucida com bastante precisão esta perspectiva da crítica que se espalhava pelas instituições universitárias no Brasil:

A abordagem estruturalista, ao recalcar o sujeito-receptor, pela diluição de sua importância no processo cognitivo da obra, esquecia que o crítico, no circuito criado entre a obra e o público, participava igualmente como leitor. Recalcava-se ainda o sujeito enquanto ator da enunciação crítica, obrigado a se posicionar objetivamente no texto: ao expressar a sua autoridade na terceira pessoa, garantia a cientificidade e a neutralidade da análise. (SOUZA, 2007, p. 69)

Se essas tendências procuravam garantir a “cientificidade e a neutralidade da análise”, em contrapartida, a Teoria da Literatura que se inaugurava nos cursos de Letras da UFBA afirmava a importância da percepção e da subjetividade do crítico na leitura da obra e a sua função agenciadora das vozes, dos temas e das imagens disseminadas nos textos literários, antecipando assim uma problemática que seria difundida posteriormente, no tempo de pós-crítica. A função do estudo teórico, que se delineava através dessa pedagogia, não era impor um determinado modelo à obra

poética, postura assumida por diversas correntes do período; porém, através do diálogo entre a teoria e a literatura, estabeleciam-se os postulados teóricos que mobilizavam a interpretação.

Ao recorrer à poética da criação, propondo três tipos de poéticas (GROSSMANN, 1978), e ao pensar a literatura como constituinte de sua própria teoria, Judith Grossmann assinalava, em contraposição às tendências predominantes no final dos anos 1960, a necessidade de outro crivo teórico-crítico para compreender a criação literária. Por outro lado, diante de uma tradição instituída – aquela que ainda permanecia prisioneira dos estudos extrínsecos, herança do positivismo do século XIX, ou da crítica impressionista do início do século XX –, a Teoria da Literatura que se firmava no Instituto de Letras dialogava com as diversas posturas teóricas que aportavam do estrangeiro, redimensionando-as, porém, a partir do diálogo com a literatura. Exemplo desse deslocamento é a releitura do conceito de linguagem literária como desvio da norma, difundido pelos formalistas russos na sua *Teoria da Literatura*. Baseando-se nas ideias de J. J. Rousseau nos *Ensaio sobre a origem das línguas*, Judith passa a considerar a norma como sendo um desvio, reconfigurando assim o lugar da linguagem literária no campo mais amplo da linguagem humana.

Destacava-se desse modo a tendência da criação literária, principalmente a do século XX, para se constituir como um *organon*, um teorema, uma prática teórica capaz de congrega polaridades distintas e antagônicas, como tradição/renovação, diacronia/sincronia, temporalidade/intemporalidade. Sob esse crivo teórico, a literatura constrói-se a partir de um processo de convencionalização e reconvenção de textos prévios, um dos temas que, somente a partir dos anos 1980, com as teorias da interpretação pós-estruturalistas e da noção de desleitura de Harold Bloom, torna-se bastante difundido nos estudos literários.

Um dos principais focos de interesse dos cursos de Teoria da Literatura concentrou-se na poesia e na literatura do século XX, pontuando-se constantemente a inscrição do passado no presente, a presença da tradição nas obras do século XX. Ainda que não fosse utilizada uma terminologia disseminada em vertentes interpretativas posteriores – como, por exemplo, a noção de intertextualidade, desleitura –, o procedimento me-

todo o método então utilizado colocava constantemente em confronto, isto é, em diálogo, vozes distintas – passado/presente, individual/coletivo, particular/universal – textos que faziam ressoar outros textos, reescrevendo-os e atualizando o passado pelo presente.

Este foco temático é desenvolvido como um dos temas primordiais da teoria da literatura grossmanniana e está claramente configurado no seu livro *Temas de Teoria da Literatura* (1982). Ao elucidar o que denomina diacronia de metalinguagens literárias, seguindo as pistas traçadas por Roland Barthes no seu *Elementos de Semiologia* (1971), Judith estabelece três níveis de relação – ligação – entre o passado e o presente, que se processam evidentemente através da leitura e releitura dos antecessores, daquilo que Grossmann denomina de reconvenção ou desconvenção dos modelos prévios:

- a) Ligação por reconvenção, com absorção explícita de discursos prévios, quando a atividade básica é a de reformulação formal para a veiculação de novos conteúdos.
- b) Ligação por desconvenção, quando os discursos prévios permanecem mais que tudo implícitos ou obliterados, mas, ainda assim, presentes.
- c) Ligação mista, quando, simultaneamente, ou em separado, a depender da fase da obra, são adotados os dois procedimentos anteriores. (GROSSMANN, 1982, p. 9-10)

Como exemplo desses três procedimentos, ela cita *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, como obra de dominância reconvenção, na qual vigoram os procedimentos de paródia e de pastiche. Entre as de dominância desconvenção, estão as produções do novo romance francês e como exemplo de dominância mista, a obra de Carlos Drummond de Andrade. (GROSSMANN, 1982)

Ainda no que diz respeito aos processos de leitura como constitutivos da criação literária e da prática pedagógica de Judith Grossmann, merece destaque a problemática das relações intersemióticas, um dos tópicos do programa das disciplinas Teoria da Literatura I e Comunicação Literária I, que propunham um estudo comparativo entre a literatura e outras linguagens artísticas – pintura, cinema, música – e outras linguagens culturais –

literatura e psicanálise, literatura e filosofia, literatura e história, literatura e ciência. Nos idos dos anos 1970, Judith já havia introduzido no currículo dos cursos de Letras uma disciplina denominada Literatura e Outras Artes, que ainda hoje faz parte do elenco de disciplinas optativas, sendo ministrada com muita frequência para os estudantes de Letras e dos Bacharelados Interdisciplinares. Por sua vez, através de outra disciplina denominada Relações Intersemióticas, estudavam-se as relações e os processos de tradução entre a literatura e os diversos códigos culturais, conteúdo programático que ainda é ministrado tanto na graduação quanto na pós-graduação de Letras, focalizando assim uma das instigantes questões teóricas da contemporaneidade.

Hoje, quem assiste às apresentações dos estudantes nos Seminários de Pesquisa do Instituto de Letras (SEPESq) constata a atualidade dessas matérias, uma vez que elas se constituem como tema estudado por grupos de pesquisa ou linhas de pesquisas vinculadas ao programa de pós-graduação, como a de tradução intersemiótica, com todos os seus subprojetos sobre as traduções de Shakespeare para o cinema, para a televisão e para os quadrinhos.

Contudo, diferentemente da contemporaneidade, que afirma a desierarquização dessas linguagens, Judith Grossmann, pautando-se em embates teóricos da época, como a célebre discussão entre Roland Barthes e Roman Jakobson sobre as relações entre Linguística e Semiologia, afirmava a superioridade da linguagem literária em relação às demais linguagens. Nos estudos intersemióticos, terminologia difundida a partir de Roman Jakobson, recortava-se a superioridade da literatura em decorrência de sua constituição através do signo verbal e definia-se essa superioridade diante das demais linguagens artísticas e culturais a partir da categoria da “arrogância literária”, isto é, da capacidade que tem a literatura de articular e rearticular todos os demais códigos linguísticos não verbais, destacando-se ainda a sua capacidade de elaborar a teoria, a crítica e a história da literatura no próprio espaço ficcional.

Como conclusão dessa trajetória, reconstituída tanto pela memória de uma aluna como pela recorrência aos dados bibliográficos deixados nos arquivos do setor de Teoria da Literatura pela exímia organização da professora Judith Grossmann, verifico que a formação teórica dos

estudantes de Letras resultava da convergência de diversas linhas de abordagem: da postura imanentista da nova crítica, conforme concebida por René Wellek e Austin Warren, no seu clássico compêndio *Teoria da Literatura*, adotado nos cursos introdutórios da graduação durante longos anos; da *Teoria da Literatura* dos formalistas russos, que privilegiava as noções de literariedade, estranhamento, singularidade; da semiologia de Umberto Eco, destacando-se principalmente as noções de ambiguidade e de obra aberta, conforme as teorizações encontradas em *Obra aberta* e *Apocalípticos e integrados*; as concepções de Roland Barthes, em *Elementos de Semiologia*, e de Roman Jakobson, em *Linguística e Poética*, sobre as relações intersemióticas.

Compondo este lastro teórico, entrelaçando vozes distintas, a voz da professora Judith Grossmann conciliava capacidade inventiva, afinada sensibilidade e poder crítico-reflexivo. Desse modo, a Teoria da Literatura, a Comunicação Literária, a Literatura Dramática, a Dramaturgia e a Criação Literária<sup>3</sup> passam a encorpar um vasto elenco de disciplinas obrigatórias e optativas frequentadas por estudantes que, gradativamente, superando o impacto ou o estranhamento inicial do ato reflexivo, encontram nestas matérias a possibilidade de desenvolver o seu entendimento acerca do literário, da linguagem, do sujeito que constitui essa linguagem, de si próprio e de sua inserção no mundo. Lição de Judith Grossmann que, nas suas diversas pedagogias, deixou como herança para os seus sucessores o amor pela literatura, pelo magistério, pela atividade de pensar. Através da literatura e das afinidades eletivas, Judith escolheu os seus parentes e contraparentes, construiu uma grande família, súpula em si do universo.

---

<sup>3</sup> Todas estas disciplinas foram introduzidas no currículo dos cursos de Letras a partir da chegada de Judith Grossmann na UFBA. A Literatura Dramática e a Dramaturgia destinavam-se aos estudantes de Artes Cênicas – Teatro. A Criação Literária funcionou inicialmente como Oficina de Criação Literária, um curso livre de criação e representava uma experiência pioneira no Brasil. Posteriormente, é introduzida no currículo dos cursos de Letras e hoje se constitui em uma importante área dos Bacharelados Interdisciplinares: a escrita criativa.

## Referências

- GROSSMANN, Judith. ABC de Grande Sertão: Veredas 40 anos depois. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 21/22, p. 195-206, jun./dez., 1998.
- \_\_\_\_\_. A noite estrelada. In: GROSSMANN, Judith. *A noite estrelada: estórias do ínterim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. p. 9-18.
- \_\_\_\_\_. *A obra estruturada: modelo e antimodelo na literatura contemporânea*. 1973. 130f. Tese [Professor Titular] Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Cantos delituosos: romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Brasília: INL, 1985.
- \_\_\_\_\_. Esplendor no milharal. In: GROSSMANN, Judith. Telles, Lígia (Org.). *Pátria de histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann*. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: FUNCEB, 2000. p. 93-101. (Bahia: Prosa e poesia)
- \_\_\_\_\_. *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1995. (Col. Casa de Palavras, Série Ficção 1)
- \_\_\_\_\_. Oficina amorosa: depoimento. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 15, p. 47-71, jun., 1993.
- \_\_\_\_\_. *Temas de Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1982. (Ensaio, 79)
- \_\_\_\_\_. Três tipos de poética. *Universitas*, Salvador, n. 19, p. 75-87, 1978. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/universitas/article/viewFile/1213/821>>. Acesso em: 13 fev. 2014.



# Da raiz ao rizoma: o exílio em *Amy Foster*, de Joseph Conrad, e “Geraldo, o Belga”, de Judith Grossmann<sup>1</sup>

*Fernanda Mota Pereira*

## Pontos de partida

O convite para apresentar uma comunicação no “Seminário Visitações à obra de Judith Grossmann”, em homenagem a uma escritora com quem foi nutrida intensa convivência em forma de leituras e pesquisas de mestrado e doutorado, fez orbitar uma diversidade de caminhos para abordar a sua produção literária, levando à difícil escolha sobre qual deles eleger. Selecionar um texto entre tantos já escritos acerca da obra de Grossmann seria uma opção em compasso com a velocidade que rege os tempos atuais, pois bastariam recortes, redesenhos e lapidações. Textos prévios, no entanto, escapariam à luz do pretexto que acomete leitores que gostam do diálogo com a produção literária de Grossmann. O evento do seminário enredou, assim, um motivo para escrever sobre outros temas e revisar um conto entre aqueles reunidos no livro *A noite estrelada*, ainda não contemplado em investidas críticas anteriores.

“Geraldo, o Belga” foi o conto escolhido ou teria sido a autora deste texto escolhida por ele? Essa narrativa chegou pelas mãos de uma aluna estrangeira que pretendia traduzi-lo para a língua inglesa, pela identificação imediata que teve ao se debruçar sobre a história de um sujeito em condição diaspórica. A revisão dessa tradução conduziu a uma imersão

---

<sup>1</sup> Este texto foi originalmente escrito como comunicação apresentada no “Seminário Visitações à obra de Judith Grossmann” na Academia de Letras da Bahia em 24 de novembro de 2011.



mais aprofundada na narrativa, na qual rapidamente foi observada uma linhagem de temas presentes em outros textos de Grossmann e de escritores que também abordam questões como o desenraizamento, viagens, signos identitários híbridos, entre outros. Em meio a esses escritores, um deles despontou: Conrad (2007). Autor de uma narrativa emblemática sobre o exílio, *Amy Foster*, de acordo com Said (2003), em que ratifica o caráter devastador dessa condição Conrad (2007) foi pensado como um contraponto para refletir acerca da experiência do personagem de Grossmann, Geraldo, na qual se depreende o caráter profícuo de suas migrações. Surgiram, assim, a partir do encontro das leituras desses dois textos, um mote e uma comparação.

O estudo comparativo das narrativas enfocadas alicerçou-se no desejo de trazer à baila uma reflexão sobre uma questão cara à contemporaneidade e, sobretudo, a escritores de ascendência judaica, como Grossmann, a saber: o exílio. Em torno desse assunto, revolvem imagens variadas, que oscilam entre isolamento, desterro, aprendizagem, ressignificações do lugar de origem e dos locais em visita. As narrativas acionam tais imagens com contornos diferentes, tornando ainda mais pertinente o diálogo entre elas. Com isso, realça-se a propriedade da literatura de desbravar, em linhas de singularidade pela arquitetura de sua linguagem e enredo, versões sobre uma experiência que formam uma miríade de perspectivas plurais nutridas por incessantes interpretações e possibilidades de diálogo.

## Aproximações

Cenas de viagens, visitas pela memória e incursões em espaços de solidão espraiam-se na literatura, depoimentos e entrevistas de Grossmann. A escritora, cuja vida é assinalada por deslocamentos territoriais, traz à baila o signo das migrações em sua obra, justificado não apenas pelas alusões a diferentes lugares, mas, também, por hábitos, línguas e referências culturais representados em seus textos.

A fortuna imaginária com matizes diaspóricos, contemplada em textos grossmannianos, pauta-se em traços biográficos nos quais se sobressai a sua ascendência judaica, trazendo indícios de uma inclinação a

deslocamentos, por pertencer a uma linhagem de sujeitos cuja história é marcada por experiências exílicas. No tocante a essa questão, Telles (2011, p. 171) sublinha a presença desse traço da descendência da escritora em seus textos ao afirmar que

Como aspecto nuclear da identidade judaica em trânsito pelos textos de Grossmann, constituindo-se mesmo em um dos motivos por ela desenvolvidos – independentemente de tratar-se ou não de personagens com origem judaica na sua ficção –, situa-se o caráter nômade desse povo, marcado pelo exílio e pela diáspora.

Entre outros textos de Grossmann, em “Geraldo, o Belga”, o movimento diaspórico feito pelo protagonista traz esse traço judaico para o conto. Tal traço é reforçado, na vida da escritora, por uma travessia em outras nações decalcada em alusões aos locais imaginados como trilha cartográfica de sua concepção, a vivência nos Estados Unidos e o amplo convívio com a literatura estrangeira, especialmente a de língua inglesa, acionado em depoimentos e outras narrativas ficcionais. Ao emaranharem-se na tessitura de seus textos, essas travessias formam um espaço genealógico em que memórias atuam como uma pátria na qual é possível construir um território transcendental que não se apaga com as transições e assimila experiências desses deslocamentos, constituindo um território em forma de palavras.

A mescla de material biográfico, no qual há mobilidades espaciais e imaginárias, não se restringe a cenas e motes em sua literatura. Um estilo migratório sugerido pelas diversas viagens e pela criação de personagens que transitam em outros territórios estende-se à sua escrita, marcando pausas para mudar o assunto narrado, acionado posteriormente, e a abertura para comentar o próprio processo de escrita metalinguisticamente. Esses passeios com pausas, regressões no tempo e retomadas tecem uma malha textual digressiva, como ilustra um trecho de *Meu Amigo Marcel Proust Romance*:

Como olho, sou olhada, como contemplo, sou o objeto contemplado, nesta minha nova pose, como a estátua do Poeta na Praça, apenas viva, em movimento, *movimentos da mente e da mão*. Agora mesmo senta-se ao meu lado mais um belo corpo, este em espera, [...], pede licença, ... posso me sentar aqui? ..., senta-se como a Paciência, senta-se como Cleópatra [...]. (GROSSMANN, 1997, p. 109, grifo nosso)

Esse fragmento demonstra uma dinâmica de circulação sugerida pelo ato de ver e ser vista, captado por seus pensamentos e registrado em um caderno enquanto sentada em um *shopping*. Nessa criação em um cenário de transitoriedade e consumo, pessoas que passam pela narradora aglutinam-se em seu enredo e são nele singularizadas por uma linguagem em constelações de variadas referências e alusões. Tais alusões direcionam o olhar do leitor para os signos colocados em evidência com retoques de metáfora, entre outras figurações trabalhadas em seu processo criativo. Desse modo, a escritora, voltada a transitoriedades pelos fluxos migratórios em seus textos, se vale de sua literatura para reter o provisório, singularizando-o ao transformá-lo em arte.

Em meio a imagens que desfilam em seus textos e acontecimentos que são deixados e ressurgem em interrupções coesivamente construídas, percebe-se, em seu modo de escrever, o lançamento de pontos e fios que parecem ser deixados dispersos, mas logo são retomados, anunciando uma dicção narrativa que espelha os lances de partida e chegada tão caros à autora de variados personagens viajantes. Uma teia digressiva estende-se aos seus depoimentos, nos quais apresenta eventos de sua vida de forma intercalada, sem comprometer a coerência. É a própria escritora que tece considerações, em depoimento, sobre cadências digressivas em seus textos: “É assim que eu narro, com digressões, depois eu volto, porque é um estilo de vida, a digressão para mim é tudo.” (GROSSMANN, 1993, p. 50) Nesse depoimento, revela que sua forma de narrar amalgama-se a um modo de existir, sugerindo a organicidade existente entre criação e vida, na qual nota-se um fio de coerência envolvendo-as.

Nesse sentido, a cadência impressa em seus textos afina-se com a multiplicidade de experiências narradas, formando, a despeito da ausência de linearidade, um feixe de elementos que convergem no seu perfil de escritora. Em seus textos, encontram-se marcas da trajetória como ávida leitora, professora de literatura, crítica e teórica, mas esses não se apresentam como aspectos isolados, distribuídos de forma fragmentada no tecido do texto. Há, em seu estilo, uma combinação artífice desses elementos.

Alinhada a seus múltiplos papéis de atuação, sublinha-se a presença de travessias, trânsitos e percursos migratórios em narrativas como *Fausto Mefisto Romance*, que ecoam em uma escrita que abarca migrações, pro-

movidas por diversificadas vozes, histórias calcadas em variados lugares, percursos por diferentes territorialidades literárias e mesmo por outras artes. Nota-se, na construção dos personagens, a representação de uma subjetividade constituída por uma dispersão em sintonia.

A multiplicidade de personagens criados por Grossmann (1993, p. 54), que atuam em uma variedade de campos, anuncia nuances dos percursos no desejo de atuação da escritora, reveladas no capítulo “Oficina amorosa”, ao citar a uma frase da mãe a respeito dela: “a minha mãe fez um retrato perfeito de mim. Ela disse: Meu Deus! Esta menina trabalha em todos os *fronts*.” Esses *fronts* são acionados em sua escrita e enredados em linhas de criação, mas, também, de rememoração.

A memória apresenta-se como um elemento de ampla produtividade narrativa, da qual derivam histórias redimensionadas pelas lentes da imaginação, estirando-se por cenas de infância e por outras temporalidades. Quando somada à solidão – que acomete o viajante, o sujeito em outros contextos de isolamento voluntário ou involuntário e mesmo um transeunte em um shopping repleto de pessoas sem muitos espaços para interlocução –, a memória se torna uma usina aglutinante de cenas vividas entrecruzadas àquelas contempladas, formando uma profícua matéria para o processo de criação.

Solidão, deslocamentos e memória aproximam Grossmann de escritores como Conrad (2007), que trazem à baila reflexões sobre a desterritorialização. Ao comparar a escritora brasileira ao autor polonês, identificam-se pontos dissonantes calcados na leitura de “Geraldo, o Belga” e *Amy Foster* – ambos sobre personagens que se sentem deslocados no lugar onde habitam.

Nos dois textos aludidos, são identificadas imagens pertencentes ao campo semântico da desterritorialização: o exílio e, no mesmo eixo semântico, o desenraizamento. O exílio, tal como definido por Said (2003), ou seja, como uma condição de ruptura involuntária entre sujeitos e sua terra natal, é um termo mais apropriado para qualificar a condição de Yanko, personagem de Conrad (2007), devido à explícita não aceitação sofrida por ele na cidade onde, involuntariamente, teve que passar a viver, e ao não retorno ao seu lugar de origem. Ao articular as linhas de reflexões de Said (2003) sobre o exílio à leitura do conto de Grossmann,

constata-se que, embora Geraldo não tenha sido obrigado a migrar, havia no modo como era visto pelos seus compatriotas, isto é, como um estrangeiro, uma demanda para que visitasse a pátria a partir da qual seu codinome foi criado e consolidado como sua identificação, ou seja, a Bélgica. O desenraizamento, contudo, é um termo mais alinhado com a condição de Geraldo que, diante da nacionalidade estrangeira atribuída em sua terra natal, é levado a viajar para esse outro país, espalhando suas raízes entre os lugares que visitou, sem se prender a um lugar definido e nem se lamentar por essa dispersão territorial.

A imagem do desenraizamento pode ser atrelada, também, a leituras sobre as duas narrativas através de signos diferentes, a saber: a raiz e o rizoma, lidos, comparativamente, na esteira de Deleuze e Guattari (2009) em *Mil Platôs*. Nessa comparação, nota-se o predomínio da imagem da raiz ilustrando o drama vivenciado por Yanko – personagem do texto de Conrad (2007) – que buscava um espelhamento entre seu país de origem e aquele onde passou a viver em contraste com as migrações rizomáticas de Geraldo – protagonista do conto de Grossmann que não se arraigava a uma procura por identidades entre os países para os quais viajou e sua pátria, embebendo-se da diversidade encontrada em cada lugar visitado. Ao ler as duas narrativas, a experiência de desenraizamento em *Amy Foster* e “Geraldo, o Belga” assume desdobramentos que abrem caminhos diferentes.

Na narrativa do escritor polonês, considerada por Said (2003, p. 52) como possivelmente “a mais intransigente representação do exílio jamais escrita”, o protagonista Yanko Gorol é oriundo da Europa Oriental e, em viagem para a América, naufragou na Inglaterra, onde passou a viver sob a sombra da estranheza nele projetada pela população, configurando uma tragédia mais acentuada do que o próprio naufrágio. Em “Geraldo, o Belga”, por sua vez, o protagonista teve a vida marcada por ser nomeado com uma palavra de uma nacionalidade díspar em relação ao lugar onde nasceu, traçando um distanciamento entre a nação a ele atribuída pelo codinome – por ser filho de pais belgas – e o Brasil. O caráter deslocado do seu nome e, metonimicamente, de sua identidade, o levaram a migrações voluntárias para a Bélgica, os Estados Unidos, Holanda, França, Suíça, marcadas pela descoberta de possibilidades apenas descortináveis

quando se embarca nos outros lados de si por meio de travessias. Entre essas possibilidades, cita-se o reconhecimento da sua identidade brasileira pelos trilhos da alteridade.

Se em “Geraldo, o Belga”, o personagem pôs em evidência sua brasilidade em contexto belga, em *Amy Foster*, os traços identitários de Yanko o levaram a sucumbir em um cenário de não aceitação. Tal cenário foi condecorado por uma luta inglória para expor uma bagagem cultural advinda de seu país, sobretudo depois do nascimento de seu filho, concebido como um fruto, mas, também, tido como outra metáfora para um sujeito em exílio, isto é: uma semente. Essa semente, assim idealizada por Yanko, parecia uma alternativa para fertilizar sua vida de pai, trazendo as marcas identitárias em consonância com o país do qual era filho, revelando-se, porém, insuficiente diante da aridez das pessoas frente a seus hábitos, língua e condutas estrangeiras.

## Da raiz ao rizoma: Judith Grossmann e Joseph Conrad em diálogo

Em “Geraldo, o Belga”, visitas e revisitas abarcam o movimento de retornar, no sentido de voltar a lugares redimensionados em uma dinâmica de significações e outras identificações. Desse modo, Geraldo, que sempre foi tratado como belga no Brasil, teve a sua nacionalidade de brasileiro enfatizada na Bélgica, desenhando um jogo de identidades no qual o lugar de pertencimento não se define de forma fixa. Essa dinâmica conjuga-se com uma multiplicidade extensiva à noção de rizoma. Esse termo é espiralado em torno da narrativa de Grossmann, com base em reflexões de Deleuze e Guattari (2009), e contrasta com o conto de Conrad (2007). Em *Amy Foster*, a ânsia do personagem de estabelecer correspondências entre o seu país e a terra onde passou a morar o levou a buscar raízes e estabelecer uma lógica binária de espelhamento, que não conseguiu concretizar, levando-o aos campos estéreis do exílio que culminaram na exclusão maior: a da própria vida.

A névoa de tristeza que encobre Yanko estende-se a cenas em terno da história de vida de Conrad; assim como o tom dinâmico das migrações de Geraldo afina-se com a relação de Grossmann com suas próprias mi-

grações. No tocante às convergências entre literatura e vida, é válido ressaltar que imagens, eventos e pessoas que circulam em textos literários e (auto)biográficos – recorrentes na produção literária de Grossmann e em narrativas de Conrad (2007) – passam por inevitáveis redimensionamentos quando contados em qualquer forma textual, assumindo tons acen-tuadamente criativos na literatura. Nesse sentido, nota-se que traços bio-gráficos dos escritores enfocados enovelam-se na tessitura das narrativas em análise, sem que se verifique, nesse trançado, uma relação hierárquica que poderia situar a vida como a fonte da qual se engendra a literatura ou o contrário. *Bio* e *grafia* entrecruzam-se de modo que fronteiras entre essas formas textuais são diluídas.

Sob esse prisma, reflexões sobre a literatura e textos de cunho au-tobiográfico não estão calcadas em um pacto autobiográfico, segundo a acepção discutida por Lejeune (2008), ao pontuar o caráter referencial de textos autobiográficos em contraste à ausência dessa marca na ficção. Na contramão dessa dicotomia, a leitura de depoimentos de Grossmann acena para uma aguçada elaboração da linguagem pautada no uso de fi-gurações de sentido que os aproxima da literatura e em seus textos lite-rários, por sua vez, articulam-se matizes biográficos redesenhados pelo processo de criação.

No tocante a Conrad (2007), os entrecruzamentos do biográfico com o ficcional firmam-se nas relações entre a sua percepção de si como um su-jeito desterrado, reforçada pela orfandade, e a experiência exílica de seu personagem, Yanko. De acordo com Said (2003, p. 52),

Conrad julgava-se um exilado da Polônia e quase toda a sua obra (bem como a sua vida) carrega a marca inconfundível da obsessão do emigrado sensível com seu próprio destino e com as tentativas desesperadas de fa-zer contato satisfatório com os novos ambientes.

A marca do exílio em Conrad amalgama-se à configuração de seu per-sonagem, encontrando ressonância na condição de homem desenrai-zado. Esse desenraizamento é ilustrado na tentativa de Yanko de iden-tificar, em terras estrangeiras, aspectos culturais trazidos nas bagagens da memória, iluminados pela esperança advinda do amor. O amor por Amy Foster e o filho dele gerado apresentavam-se, assim, como motivos para atenuar o isolamento. Arraigado aos costumes de seu país e distante

de uma meta de desculturação, as barreiras contempladas na terra onde passou a viver não foram, todavia, transpostas por ele para adentrar o processo de aculturação e nem mesmo a família que construiu garantiu a consolidação de laços de pertencimento.

Sobre os processos de desculturação e aculturação, Todorov (TODOROV, 1999, p. 24, 25) assinala que

O que é preciso crer e lamentar é a própria desculturação, degradação da cultura de origem; mas ela talvez seja compensada pela aculturação, aquisição progressiva de uma nova cultura, de que todos os seres humanos são capazes. [...] Condenar o indivíduo a continuar trancado na cultura dos ancestrais pressupõe de resto que a cultura é um código imutável, o que é empiricamente falso: talvez nem toda mudança seja boa, mas toda cultura viva muda [...]. O indivíduo não vive uma tragédia ao perder a cultura de origem quando adquire outra; constitui nossa humanidade o fato de ter uma língua, não o de ter determinada língua.

No tocante a Yanko, nota-se que ele não sofreu um processo de desculturação para revestir-se de hábitos e códigos sociais que o levassem a ser reconhecido como um sujeito pertencente ao lugar onde passou a morar: “[s]eu aspecto estrangeiro tinha uma marca singular e indelével. Por fim, as pessoas se acostumaram a vê-lo. Mas nunca se acostumaram com ele.” (CONRAD, 2007, p. 48) A falta de aceitação impressa no olhar das pessoas, revelada em situações de escárnio que sofria, não impulsionou a sua tentativa de transculturar-se, o que, segundo Todorov (1999, p. 26), consiste na “aquisição de um novo código sem que o antigo tenha se perdido.” Com o nascimento do seu filho, Yanko almejou transmitir a cultura de seu país de origem para a criança, suscitando pavor em Amy Foster e culminando em um ato final, quando ela o abandonou e o conduziu ao seu desfecho trágico: a morte em um cenário de incompreensão e exílio.

Se em grafias de vida de Conrad convergem marcas de fatalidade da história de Yanko, em depoimentos de Grossmann, reconhecem-se traços de uma tessitura autobiográfica emaranhada a romances, contos, poemas, nos quais se observam signos atrelados aos trânsitos e migrações que desfilam em linhas de seus textos e são por ela celebrados através de seus personagens. Entre os sujeitos ficcionais que passam por esses



trânsitos, sublinha-se o brasileiro belga Geraldo, no conto aqui enfocadado, cuja construção traz ecos de traços biográficos da escritora em aspectos como o local e data de nascimento: “Sou Geraldo Groetz, nascido no Brasil, em Campos, Est. do Rio, em 4 de julho de 1934.” (GROSSMANN, 1977, p. 247) Assim como esse personagem, Grossmann (1977, p. 250) também nasceu em Campos, no dia 4 de julho e sua descendência é estrangeira. De forma análoga, também viveu nos Estados Unidos, passando pela experiência de êxodo nesse país. Essa palavra foi usada por Geraldo para qualificar a sua condição de migrante na “Norte-América”, ao conversar com Moslem, que também viveu essa condição, avaliada por Geraldo como um motivo de celebração em virtude de um encontro em que os personagens se veem como pertencentes ao solo do não pertencer.

No bojo do desenraizamento, os personagens do conto de Grossmann são sujeitos cujas raízes não se fincam em um território de origem marcadamente definida, aproximando-se da imagem de um rizoma, no qual origens se perdem em suas múltiplas ramificações:

- Se quer ser meu amigo – repetiu – não se distraia tanto. Não sou daqui, estou no êxodo. Vi-me nisso, nesta terra, entre esta gente, condenado à Antropologia.

- Agora compreendo – disse – mas vamos celebrar então. Também estou no êxodo.

Fomos para o bar, onde me pediu que falasse baixo. (GROSSMANN, 1977, p. 250)

A celebração evocada pelas palavras de Geraldo sobre sua condição de sujeito em êxodo contrasta com os episódios no conto de Conrad (2007). Ao contrário de Yanko, que buscava manter as suas tradições e se deparou com divergentes paisagens entre a Inglaterra e sua terra natal, Geraldo tinha um projeto de banhar-se na cultura do país onde nasceu e transculturar-se, mesclando à forte ascendência da nacionalidade do país que o nomeava e se constituía como uma pátria imaginada – a Bélgica – aquarelas da nação de origem: “O Brasil é que não me davam de forma alguma. Eu tinha planos ferozes de usurpá-lo. A língua era minha, e a paisagem. Ademais pretendia casar-me com uma brasileira e pintar.”

(GROSSMANN, 1977, p. 248) Os planos do personagem desenhados em cenário brasileiro não se concretizaram em seu país e o deslocamento para a Bélgica pareceu inevitável:

Resolvi tentar a Bélgica. Já que era tão belga assim, seria belga de fato. Com os últimos acontecimentos, o nome de belga ficou muito atingido naquela cidade. Já que nada conseguira, nem o Brasil, nem a brasileira, nem a pintura, forçoso era mudar de vida. Mudei. Mal entrei na Bélgica me vieram os tios e primos, ah! o *Brasileiro!* Durante muitos anos vivi como o *Brasileiro* na Bélgica. Foi duro, mas já estava acostumado, pois vivera a vida toda como o *Belga* no Brasil. (GROSSMANN, 1977, p. 249)

O Brasil foi dado ao personagem, então, na Bélgica, assim como a pintura, que atribuiu ao “belga” o título de “o pintor do Brasil”. (GROSSMANN, 1977, p. 249) O deslocamento para outro local atuou, então, para redefinir os traços de uma brasilidade não reconhecida em seu país em virtude de sua descendência. Na experiência de Geraldo, reconhece-se a dinâmica que marca as identidades – distanciada de uma definição essencialista que demarcaria o seu lugar de pertencimento – por ser permeada por um jogo relacional no qual outras perspectivas atuam na (re)configuração das identidades, no que poderia haver de mais preciso: a nacionalidade.

Geraldo e Grossmann têm uma atitude de não resistência às mudanças motivadas pelos lugares nos quais vivem, evidenciando uma abertura para a aprendizagem, a adaptação e reconfigurações identitárias que a experiência em outras terras pode engendrar, sem abandonar um pano de fundo no qual ficam inscritos os traços advindos dos locais visitados. No que concerne a Grossmann, afirma-se que sua cidadania baiana está calcada em uma entrega e em vivências expressas no convívio com signos da cidade soteropolitana em seus textos e nas contribuições impressas na Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde teve intensa atuação na formação de muitos alunos e na consolidação do curso de Letras. Portanto, a escritora nascida no Rio logo se tornou, por mérito, também baiana.

Assinala-se que tanto a escritora quanto o personagem Geraldo passam por entrecruzamentos de imaginários que compõem uma identidade cultural múltipla desde o nascimento. É a própria escritora que afirma,

em depoimento, ser “[...] uma meia confecção, porque minha mãe foi me trazendo por toda a Europa até o Brasil.” (GROSSMANN, 1993, p. 47) O hibridismo sugerido pelo contexto de sua concepção envolve a sua relação com diferentes línguas, como enuncia a narradora Fulana Fulana, em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, em cuja voz ecoam palavras advindas de traços biográficos da escritora:

E era verdade, a minha vida dependeu sempre de palavras. Como meus pais eram de uma zona de fronteira, entre Romênia e Rússia, enfrentaram, ora um domínio, ora outro, falavam uma língua de bordado, enxertando no português palavras do russo e do romeno, além das de outras línguas. (GROSSMANN, 1997, p. 159)

Essa “língua de bordado” atua nas linhas de sua narração sobre a infância no capítulo dedicado a essa fase no romance citado. A experiência fronteiriça com a língua se expande para outros âmbitos de sua vida que denotam um sujeito com forte inclinação a envolver-se nos matizes que compõem o contexto no qual se insere. Esses matizes são usados no desenho dos seus textos, exemplificados por temas e sujeitos em sua ficção, encontrando uma profícua representação no protagonista de “Geraldo, o Belga”, cuja identidade é composta por nacionalidades em jogo.

Híbrido é, também, o termo mencionado pela escritora ao refletir sobre a data de seu nascimento. Segundo Grossmann (1993, p. 47), ela nasceu

[...] em Campos, Estado do Rio de Janeiro, no dia quatro de julho (é uma data um tanto ou quanto híbrida). No Brasil, eu deveria nascer no dia sete de setembro, mas nasci no dia quatro de julho, quer dizer, já estava tudo trocado desde o início.

Ao invés da troca, que sugeriria uma mudança de lugar em substituição a outro, grifa-se, no depoimento de Grossmann, um encontro de imaginários culturais que atuam na sua formação, entre os quais há o país que tem o quatro de julho como emblema: os Estados Unidos. No tocante a esse país, teve uma profícua experiência com e em língua inglesa quando morou em terras norte-americanas. De acordo com seu depoimento,

[...] eu fui para os Estados Unidos e, claro, a experiência acadêmica foi ótima! Eu participei de uma Oficina de Criação Literária, eu mudei de língua. Eu disse: já é tempo de eu mudar de língua, então eu vou ser uma escritora de língua inglesa. Eu publiquei em periódicos importantes, eu escrevi um livro na Oficina de Criação Literária, *The dialogues of Plato and other fictions*. Eu causei uma fortíssima impressão [...]. Eu já era uma escritora de língua inglesa, mas não foi só a parte acadêmica, foi a parte existencial [...]. (GROSSMANN, 1993, p. 61)

No depoimento de Grossmann (1993) sobre sua vivência nos Estados Unidos, observa-se uma postura de transculturação, pautada em uma assimilação da língua enovelada ao anseio de escrever em inglês. A leitura de textos de autores como James Joyce e Virginia Woolf levou-a a “centrifugar” essa língua com o português. Com isso, seguiu uma rota análoga àquela traçada por seus pais que, segundo o seu depoimento, “nasceram russos e se tornaram romenos pela guerra e mudaram de língua.” (GROSSMANN, 1993, p. 62) As transculturações se anunciavam, portanto, desde períodos anteriores ao seu nascimento, e se desdobraram em outros momentos da vida em variados campos e representações em sua literatura. Ainda no que se refere à língua inglesa, em romances, contos e poemas da escritora, flagram-se traços da sua experiência em língua inglesa, marcada por referências e mesmo por textos nessa língua, a exemplo do poema “Love song”, além de títulos como o de outro poema: “Let us make it run”. Em “Geraldo, o Belga”, como já foi mencionado, o protagonista também passou pela experiência de migração para os Estados Unidos, o que denota a presença desse país também como cenário em seus textos.

A confluência de matéria biográfica da escritora com o enredo do conto é um signo do encontro de cenas e temas biográficos em sua produção literária. Foi a própria Judith Grossmann que, em entrevista a Ildásio Tavares no jornal *Tribuna da Bahia*, declarou:

Nascemos juntas, a literatura e eu, segundo está expresso nos oito livros que publiquei, na obra dispersa, nos inéditos, etc. Eu não tenho biografia, tenho grafias, caligrafias, dactiloscritos, textos, avatares, parábolas, alegorias, mitos, lendas, fábulas, sacadas e sacadas, varandas e janelas. E sincronias. (GROSSMANN, 1997, p. 8)

O depoimento de Grossmann desloca a já referida dicotomia, sustentada por autores como Lejeune (2008), entre textos autobiográficos e ficcionais. O entrecruzamento de traços biográficos em sua literatura desconstrói essa dicotomia, concebendo tais formas textuais como suplementares em concordância com uma noção de suplemento na qual não se reconhecem fontes, supremacias ou totalidades; por isso, para Grossmann, literatura e vida nasceram juntas.

Pulsa, em seus textos, uma gama de cenas de vivências que se ramificam em modos de existir, trazendo como uma de suas lições a possibilidade de ler como vida a literatura e o contrário também. Para ilustrar, identifica-se um tom mitológico na narração sobre uma história do âmbito familiar em depoimentos e reconhece-se, por outro lado, o teor autobiográfico de histórias contadas em textos literários. Como exemplos, acionam-se alusões a pessoas em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, facilmente associadas a sujeitos e lugares empíricos. No capítulo “Oficina amorosa”, por sua vez, tons literários, como uso singularizado de imagens em arranjos poéticos e bordados criativos de narração, são facilmente notados e anunciam um estilo que não se restringe à sua literatura, abarcando, por conseguinte, também, o seu modo de falar sobre si:

[...] eu nasci num quintal, num jardim, árvores, o espaço um tanto ou quanto híbrido, porque eu acho que ficou assim na cabeça do meu pai, uma certa ideia de trazer a Europa para o Brasil. Então havia plantas europeias e que não se davam muito bem naquele quintal, que era um quintal onde as mangueiras se davam bem, não é um jardim. Existe todo um período arcaico, na minha vida, muito importante. Foi nesse espaço que eu nasci. (GROSSMANN, 1993, p. 48)

As palavras da escritora acerca de sua concepção no depoimento desenham um quadro de contornos impressionistas, em relevos abstratos, justapondo temporalidades que oscilam entre o momento do nascimento e estágios anteriores. Com isso, insurge uma pintura de cores míticas em imagens permeadas pela singularização impressa pelo uso de representações dispostas de modo simbólico.

Contornos criativos sobre seu nascimento incidem também em romances como *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, no qual a narradora-personagem Fulana Fulana também narra uma das versões de como

foi concebida, convergindo na versão trazida pela escritora em seu depoimento:

Lá [na Romênia] meus pais se casaram, e lá talvez eu haja sido concebida, mas pode ter sido também em pleno oceano, ou em Veneza, através da Europa eles foram chegando até aqui, dezenas de fotos, eu como uma meia-confecção, dentro de uma barriga. São várias as minhas concepções, por isso tenho saudades sem fim de tantos lugares e de tantas línguas [...]. (GROSSMANN, 1997, p. 158)

Emaranhamentos de traços biográficos e ficcionais levam o leitor a refletir sobre vivências da escritora que orquestram temas, cenas, sujeitos de textos ficcionais e o contrário também, pois em sua produção literária descortinam-se cenas que, em mão dupla, conferem um olhar sobre a escritora, tornando vida e literatura rizomas, em um sentido definido por Deleuze e Guattari (2009), ao se valerem dessa imagem para tratar de instâncias que perdem o seu ponto de origem e limites. De acordo com Deleuze e Guattari (2009, p. 17), em suas considerações sobre o rizoma, “[n]ão existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.”

A imagem do rizoma como linhas que grassam sem pontos determinados de origem remonta à confluência entre textos de Grossmann, quer estejam em molduras de romances, contos, poemas ou em depoimentos, no que se refere a um arranjo de temas cuja composição, apesar de difusa, conflui em um projeto estético e ético de ampla afinação. Nessa perspectiva, em seus textos, flagra-se um movimento não linear que desconstrói lugares fixos e promove interconexões rizomaticamente, seguindo o princípio de “conexão” e “heterogeneidade” atribuído por Deleuze e Guattari (2009, p. 15), ao enunciarem que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo.”

No que se refere à história de Geraldo, fios do rizoma deixados no lastro dos deslocamentos do personagem foram reconectados em outros lugares, a exemplo da brasilidade de Geraldo acionada em contexto belga e a Bélgica reconectada pelo contexto brasileiro. Em regresso à sua pátria, uma identificação às avessas incide: torna-se novamente estrangeiro em sua terra natal: “[d]e volta, comecei a explorar meu país. Mas como me olhavam de lado! Era belga e belga me provará.” (GROSSMANN, 1977,

p. 252) Em meio às perspectivas avaliativas que o colocavam de lado, surge um sujeito também de identidade híbrida: um árabe e judeu, o Sr. Bosch, com quem conseguiu tecer amizade.

O trecho final do conto denota que com a volta de Geraldo houve um retorno, também, do Belga nele: “[a]companhado de meu cão, que ladra furioso, começo novamente a pintar as verdes canas sob um sol vermelho, negro de urubus, enquanto em meus ouvidos ondeia a maré de vozes: o *Belga* está de volta! Está de volta o *Belga*!” (GROSSMANN, 1977, p. 253) Com isso, reflete-se sobre uma subversão na ordem que marcaria a identidade de um sujeito, pois se o local de nascimento desenha, comumente, as suas raízes, no conto sugere-se uma mobilidade do lugar que define a identidade, variando conforme o olhar de outros sujeitos e um feixe de identificações de acordo com parâmetros fluidos, que escapam a naturalizações. Com lógicas desmontadas, a condição estrangeira é o elemento que ratifica traços de uma nacionalidade deslocada em sua própria nação.

Em consonância com o seu personagem, a escritora que soube tocar e compor efetiva e afetivamente, em uma oficina amorosa ministrada pela literatura, uma linhagem de estudiosos, professores, leitores é um sujeito que cria raízes não fixas porque não se deixam datar em uma época. Tais raízes, mais adequadamente definidas como rizomas, se desdobram interminavelmente em zonas que se acoplam a um fluxo interminável de leituras potencializadas pela dinâmica de abertura de seus textos aos mais diversos diálogos. Devido às redes dialógicas e ao caráter universal que os configura, tributários a uma abrangência de temas que não se emolduram em um lugar específico, romances, contos, ensaios críticos permanecem atuais. Além disso, cumprem a linha e entrelinha de um tempo que percorrerá estágios vividos por outras gerações nos mais diversos territórios, como demonstram estudos desenvolvidos no Instituto de Letras da UFBA e em outras instituições de ensino superior sobre sua produção literária.

As linhas lançadas que enovelam leitores, alunos e alunos de alunos expandem-se em circuitos múltiplos dos quais se desenovelam os mais variados percursos teóricos; pois se, em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, Grossmann afirma, no prefácio, que é possível entrar no ro-

mance por qualquer porta, eis que a porta para estudos e leituras de seus textos está sempre aberta a visitas.

## Pontos de chegada

É sempre tarde quando se regressa.  
(GROSSMANN, 1977, p. 252)

A multiplicidade de caminhos que marca experiências de Grossmann e de personagens como Geraldo traduz uma poética de pertencimento em matizes plurais e em consonância com a noção de rizoma. No conto de Conrad (2007), por sua vez, o pertencimento figura como um tema que o atravessa, mas recebe outro tom na representação da condição de um estrangeiro em busca de identificações em terras onde, ao contrário do personagem grossmanniano, não conseguiu configurar estratégias de sobrevivência, sucumbindo por não encontrar terreno propício ao seu enraizamento.

Em “Geraldo, o Belga”, assim como em diversos outros textos de Grossmann, encontram-se rizomáticas formas de pertencer e não perder-se de si, ilustradas com a “posse de si mesma” pela imersão na solidão – lição dada por Amarílis, personagem de *Cantos delituosos: romance* –, estendendo-se a modos de olhar o outro como auto-aprendizagem – percurso observado na personagem contemplativa dos transeuntes do shopping em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. No horizonte de um percurso para não apenas contemplar, mas, também, cuidar do outro, vê-se o Doutor Fausto, de *Fausto Mefisto Romance*, que criou na Serra um mundo onde sujeitos podem se curar do mal-estar engendrado pela civilização e tornem-se autores da própria vida.

O ato de cuidar do outro não se distancia da pedagogia – entrelaçada na prática do Doutor Fausto. Esse entrelace cumpre um dos projetos da jovem Grossmann diante da decisão sobre sua profissão:

Eu decidi que eu pretendia a profissão de médica. Novamente eu transformei essa coisa da medicina numa vocação, [...] e depois disso se transferiu para a profissão de professora. Como professora, eu sempre repito isso, eu sempre fui médica. (GROSSMANN, 1993, p. 51)



O caráter múltiplo da escritora abrange outros ofícios por ela exercidos e traz, pelas grafias de sua literatura como vida e vida como literatura, uma possibilidade de ser, mesmo ao, aparentemente, não ser: ser professora enquanto escritora, ser escritora enquanto professora, ser psicanalista enquanto escritora. Essa multiplicidade estende-se a linhas que escrevem sua história, da qual se desemaranham outras que fertilizam o seu diálogo com as artes, disciplinas, autores, narrativas. Nesses caminhos, mesmo com interesses difusos, não é difícil sentir-se envolvida pela literatura de Grossmann e, nesse envolvimento, ao estudá-la, sentir-se pertencente ao universo que delineia em seus textos, pois há sempre uma parte de si identificável com um de seus variados personagens e enredos.

Visitações e revisitações a textos de Grossmann não se perderão no tempo, uma vez que a transitoriedade é vencida pela marca de uma grafia vívida, inseminando e disseminando o amor que qualifica uma relação de afeto bordada pela literatura em seus leitores.

## Referências

CONRAD, Joseph. *Amy Foster*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2009. v. 1.

GROSSMANN, Judith [entrevista com Ildásio Tavares]. Midas da poesia. *Jornal Tribuna da Bahia*, Salvador, 25 jan. 1997a.

\_\_\_\_\_. *Cantos delituosos: romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1985.

\_\_\_\_\_. *Fausto Mefisto Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. Geraldo, o Belga. In: \_\_\_\_\_. *A noite estrelada: estórias do ínterim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. p. 245-253.

\_\_\_\_\_. *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1997b.

\_\_\_\_\_. Oficina amorosa: depoimento. *Estudos linguísticos e literários*, Salvador, n. 15, p. 47-71, 1993.

\_\_\_\_\_. *Vária Navegação: mostra de poesia*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

TELLES, Lígia Guimarães. Peregrina numa terra estranha. In: \_\_\_\_\_. *O périplo de Judith Grossmann*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 169-195.

TODOROV, Tzvetan. Voltar. In: \_\_\_\_\_. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.



## A lírica dramática de Judith Grossmann: heteronímia e outridade transitiva

*Fernando Segolin*

Os poetas são encantadores de serpentes. Com a magia de suas flautas, fazem bailar, verticalmente, sempre para cima, e até levitar, najas misteriosas e demoníacas, porque tentadoras e enredantes. E as bailarinas coeantes e serpentinas, que os poetas encantam e seduzem, são as palavras e, por meio delas, os mistérios milenares que, desde sempre e até hoje, nos espicam de dedo em riste como a esfinge de Tebas diante de Édipo: o mistério do real e do outro e, em consequência, o mistério do ser e do existir, o mistério do amor, o mistério da beleza, o mistério do encontro e desencontro, enfim, o mistério de um possível absoluto.

Paladinos do mistério, os poetas pertencem a uma outra espécie de *homo*. Segundo Edgard Morin (2008), não são eles apenas herdeiros do *homo faber*, nem do *homo sapiens*, mas pertencem também à estirpe do *homo ludens* e do *homo demens*, ou seja, dos seres humanos louco-lúcidos (como disse Pessoa acerca dos poetas, em dois poemas assinados por seu heterônimo Álvaro de Campos – o conhecidíssimo “Tabacaria”, e seu poema/necrológio em homenagem a Caeiro morto –, ou em outro poema famoso, assinado pelo Pessoa *ipse*, em que fala do poeta como “emissário de um rei desconhecido, que sonha informes instruções de além...” (PESSOA, 1977, p. 128), que acreditam sem restrições no poder iluminador e cognitivo dos discursos analógicos e despoderosos, que não afirmam nem definem coisa alguma, mas que antes de tudo, lembrando Barthes (1996), fazem dos inúmeros saberes do homem uma festa sem fim: um *ballet* de sons, ritmos, imagens e sentidos, uma festa louca, em

que as imagens em sua multiplicidade se congregam numa unidade prismática: o poema. Nele, os signos em êxtase perdem sua força representativa, isto é, a palavra poética já não diz, porque os poetas, desde sempre, conhecem a falácia, a mentira, o engodo que habitam os signos pré-determinados e estatuídos.

No palco do poema, só há lugar para palavras loucas, atrizes e bailarinas, que encenam e exibem o real, sem jamais representá-lo. Como afirma Lacan, citado por Barthes, para os signos convencionais e arbitrários, que habitam todas as línguas, “o real é o impossível”, pois não há como submeter sua pluralidade vertiginosa a palavras sempre monovalentes e amordaçadas por um contrato social que as restringe e as impede de dizer tudo aquilo que ultrapassa seus limites impostos e pré-estabelecidos.

Porque não quer dizer, porque não quer se conformar às constrações limitantes da palavra normatizada, o poeta, consciente de sua missão, de sua função de mestre-coreógrafo, se vê estimulado a extrair do verbo, por meio de trapaças languageiras, por meio da transgressão dos limites impostos pelas línguas do poder, por meio de sons, ritmos, vozes, imagens, figuras e sentidos múltiplos, que lhe permitem criar uma linguagem nova, performática (e aqui lembramos Zumthor), que incorpora o real, o põe em cena na página em branco, oferecendo-o como corpo sensorial e plástico ao leitor, transformado agora, diante do poema, em expectador, ator e cocriador.

É por tudo isto que o poeta é um mago, um encantador de palavras e, por meio delas, de mistérios serpentinos.

E é exatamente o poeta mago, encantador de palavras e mistérios, e também o poeta dramático e polifônico, cujo eu se heteronimiza e se outra em vários outros, para assim fazer sentir a seu leitor as plurifaces do real interno e externo, que invoco aqui, neste momento, em que procuro tecer esta homenagem a Judith Grossmann poeta.

É bom lembrar que a obra de Judith Grossmann abrange textos ensaísticos, um livro de teoria da literatura e também contos, romances e poemas. Sua obra poética consta de dois livros: *Linhagem de Rocinante*, publicado no Rio de Janeiro, em 1959, pela Editora S. José, composto de 35 poemas, e *Vária Navegação: mostra de poesia*, publicado em Salvador, em 1996, pela Fundação Casa de Jorge Amado e a Companhia Petroquímica

do Nordeste (Copene), constituído de 156 poemas novos e inéditos, ganhador do Prêmio COPENE de Cultura e Arte do mesmo ano, livro que contém o essencial da poesia de Judith e de grande importância para os interessados em conhecer sua obra como um todo, uma vez que, segundo a poeta, a poesia é o ponto nodal de toda a sua produção ficcional. Diz ela, na “Recepção do Leitor”, texto que serve de portal de entrada a *Vária Navegação*: “sou poeta, sou ficcionista, mas o que imanta a agulha da bússola é a poesia, e dela depende a própria substância de minha obra de ficção.” (GROSSMANN, 1996, p. 15)

Feitos esses esclarecimentos, parece-me importante ressaltar, agora, que são a mobilidade mágica da palavra poética e a vocação para o desdobramento que marcam a lírica dramática, teatral e polifônica de. E é esse desdobramento heteronímico, responsável pela presença em sua poesia de um eu em contínuo trânsito para o outro, que justifica o título principal de seu livro *Vária Navegação*, já que o substantivo “navegação” e o adjetivo “vária” apontam justamente para um eu em viagem/visitação pelos vários portos e praias que se oferecem e se deixam ver aos navegantes do oceano da memória, das sensações e experiências do presente e do passado, aos garimpeiros em busca de respostas para os mistérios interrogantes que nos assaltam, aos buscadores dos instantes privilegiados, vividos e/ou ficcionalizados pelo eu poético. Aliás, esse desdobramento transitivo e multiplicador do eu lírico é claramente prenunciado por Grossmann (1996, p. 17) na sua referida “Recepção do Leitor”:

[...] devo tratar-me como o heterônimo que sou de mim mesma e para o bem da verdade devo de pronto declarar que no meu caso seria desastroso, num ato cirúrgico artificial, fiação os heterônimos, pois eles convivem simultaneamente e assim deve ser, estando eu perfeitamente acostumada à companhia desta multidão.

E mais adiante esclarece:

Também porque o eu em *Vária Navegação*, o livro, é sempre um tu ou um você, uma segunda ou terceira pessoa, e é nesta delgada aresta que ele se encontra com o outro, de modo que tudo que existe é uma terceira pessoa, uma dupla de outros, cujo retrato final é deles composto. (GROSSMANN, 1996, p. 17)

Como se trata, pois, de uma viagem/navegação, empreendida por um eu desdobrado e descentrado, dispersivo e em trânsito, os poemas de *Vária Navegação* não se oferecem sequencializados numa linha cronológico-evolutiva, mas se exibem e se mostram no espaço da página, convertida em palco girante, como bailarinos envolvidos numa dança circular, sem começo nem fim, numa curiosa ciranda fotogrâmica que mimetiza, diagramaticamente, a temporalidade igualmente circular e alinear das experiências, sensações, impressões e lembranças, na sua errância dispersiva e coleante pela cena da memória.

É possível ver, no modo como estão dispostos os poemas de *Vária Navegação* tal como esclarece novamente Grossmann (1996, p. 16):

[...] e navega o livro vário, para todos os lados, e cobre, em ordem cronológica inversa, poemas que vão de 1996 a 1966, como se gênese estivesse sempre colocado no fim e apocalipse no início, realizando naturalmente o sonho imortal de fazer do fim o início.

Uma espécie de galeria ou exposição circular, a justificar a segunda parte do duplo título do livro que tomo como centro destas reflexões: *Mostra de poesia*. A própria Grossmann (1996, p.16) revela mais uma vez ter clara consciência dessa disposição dispersiva e paratática de seus poemas: “[...] esse livro não é de nenhuma forma uma antologia. É como uma mostra de poesia, tal como nos referimos à exposição de um pintor ou ao recital de um músico.” Acrescentaria apenas que, para mim, esse livro-recital não é fruto de uma escolha, dentre outras possibilidades, feita pela poeta-para apresentação de seus poemas, mas uma espécie de diagrama viajero, imposto à autora pelo modo específico com que olha para o real e para a multidão de suas experiências reais e/ou ficcionais: olhar contemporâneo, olhar urbano, perdido em meio ao redemoinho de sensações, experiências e fatos do dia a dia, que não compõem um centro único, mas, como já disse, uma inquietante errância pelos labirintos do mundo interior e também dos espaços exteriores, errância denunciada não apenas pela disposição dos poemas, mas também por suas várias tendências e diferentes faturas.

Em meio aos quadros poéticos dessa galeria de 156 poemas, gostaria, de início, de destacar um, que não por acaso, se chama “Alquimia”, e que a meu ver, ilustra muito bem o que o leitor experimenta ao navegar com

o livro e no livro, e pode-se dizer até o que o leitor interessado vivencia ao mergulhar no todo da obra ficcional de Grossmann (1996, p. 162)

Alquimia

poesia	de Maria
teogonia	confundindo
engulho	a irmã Marta
intestino	fino ópio
mijo	ócio cio
chávena	posta boca
céu de estio	descaída
bom ácido	cabeça exangue
amoníaco	em poste:
pavoneio	lá em cima
esperneio	a colocamos
alfenim	depois colamos
prato do dia	aos corpos
poesia	toucados
algaravia	de crepes finos
alarido	beijamos
de Débora	depomos ósculos
de Dalila	e terníssimas elegias.
de Salomé	
mais João	
Batista	
bom odre	
com seu óleo	
boa obra	

Cito aqui o poema todo para dar ao leitor a oportunidade de desfrutar dessa verdadeira festa de palavras, palavras à espera de poesia, como diria Drummond (1992), palavras à disposição e à espera do poeta que as ponha para dançar, palavras disponíveis, prestes a dizer, mas que apenas evocam em sua circulação paratática e livre, gestos e ecos perdidos, sem amarras lógico-sintáticas que lhes impunham sentidos definitivos. “Alquimia” se constrói, assim, como um curioso cadinho verbal, em que sintagmas nominais, fragmentos de orações, substantivos, formas verbais (gerúndio, 1ª pessoa do singular e do plural do presente do indicati-



vo), nomes próprios de origem bíblica, lembranças fugazes e apagadas de cenas e histórias que nunca se contam, contribuem para que se imagine um estranho caldeirão de detritos, cozidos a fogo brando (pois não há, neste poema, arroubos nem êxtases, nem gestos dramáticos ou mesmo trágicos), em que palavras em dispersão, em ação fervilhante, aguardem o momento da *coagulatio* poética.

Promessa apenas de poesia, do ouro/poema, “Alquimia” parece retratar, alegoricamente, o poeta alquimista e mago, em sua faina laboratorial em busca do poema. É esta mesma dispersão/navegação, deliberada e consciente, que nos parece existir no intercâmbio igualmente paratático que se estabelece entre os quadros poéticos da rica mostra navegatória do livro.

Ao lado de “Alquimia”, no cadinho de *Vária Navegação*, borbulham sonetos de corte clássico quanto a rimas, mas de metrificação livre, não sujeitos à tradição decassilábica; e também poemas longos e curtos, poemas em prosa, poemas inspirados em quadros de Dalí, poemas cápsula, poemas aforismáticos; mas todos, enfim, poemas inclassificáveis, pois, como afirma Grossmann (1996, p. 16) “[...] qualquer tentativa de dar outra ordem [...] e de classificá-los seria extremamente danosa, pois o leitor estaria privado de reconstituir por si mesmo os passeios que a poesia não se priva de dar.”

Num desses passeios, por exemplo, o leitor poderia se deparar com o inusitado poema “A visita inesperada”:

Estamos sentadas aqui  
Matilde  
sua neta Cibele  
e eu.  
É a sala de uma casa de alta resolução  
e quedamos as três inteiras dentro dela.  
Cibele sonha com chocolates  
Matilde sonha em agradecer-me  
e eu não sonho com nada.  
Matilde olha os livros  
os papéis  
não vê outra coisa  
e me confia feliz:  
'a sua é uma vida bonita  
tudo quieto

tranquilo...'  
E eu surpresa com tamanha súbita compreensão  
deixo o momento ficar boiando  
como um lustre na sala.

Aqui, o eu lírico (mas é bom lembrar que se trata apenas de um pequeno quadro em sua vasta galeria de fotogramas) se deixa visitar/interpretar, “na casa de alta resolução” de sua cotidianidade sem surpresas e sem sonhos, por duas mulheres movidas por desejos cômodos e sem maiores arroubos, como alguém feliz, imerso numa tranquilidade que se opõe à inquietação que lhes pauta a vida de agrados, conveniências e aspirações corriqueiras. E o eu lírico, surpreendido, veste a máscara que o outro lhe oferece e se entrega momentaneamente a esse inesperado e confortável nada. O poema, neste caso, é apenas o registro dessa herança súbita e inútil, deixada por esses intrusos, que só o veem de fora e desconhecem seu turbilhão interno.

Continuando sua caminhada pela mostra de poesia de Grossmann, o leitor pode se demorar agora, um pouco mais, diante da singela natureza morta poética, que é seu “Estudo de uma”:

Na quietação sedada de tua asa  
um bando inteiro de pássaros novícia.  
Tranquila, trazes de volta  
o que não foi ainda.  
É possível? Talvez,  
por este amor tão quieto  
como estes azuis  
sobre a face branca e nua da porcelana fria,  
côncavo à espera da tília.

Suave evocação erótica, com ademanos de delicada cerimônia nipônico-ritualística, esta chávena de chá “à espera da tília”, com sua asa aprisionada, adornada de pássaros em voo inaugural, lembra alguma bela adormecida mergulhada no sonho côncavo e sereno de um amor que a desperte de seu sono expectante.

E do outro lado da mostra, numa vasta parede qualquer, o leitor pode se deparar agora com o amplo painel de “Song of Herself”:

Esta  
moça sentada de costas vista por detrás  
por Dali que estimava olhar por detrás  
pode ser muitas coisas.

O enorme cansaço sobrevém  
após a ingente luta.

Como se chamará?  
Charlienne... Salomé... Marcelle  
Elle... Ella?  
Uma menina vai no início  
quase se curva sob as enormes tranças.

Ela é a mãe  
seus sonhos de ser  
na alcova de ler.

Ela é o pai  
sendo  
em seu escritório  
em sua escrivaninha vermelha  
encharcada de tinta azul.

Seus passos ressoam pela rua.  
E a pajem:  
‘endireite as costas’.  
‘não franza a testa’.  
Se continuar com este humor  
não vai casar”.

O espanto o choque  
(a chuva cai ensopando os cabelos)  
a trotar  
sob o sol  
sob a chuva.

Ela é a que vai ser pilhada  
no imperecível jardim.

Tudo são ideias  
isto ela pensa  
e gosta.

Mas seu coração  
é uma bomba desconhece.

Filhos houve  
apenas para não dizer  
não os tivera.

Somente seu corpo frutificara  
como uma vaga planta.

As folhas das árvores  
e as folhas dos livros  
eram as mesmas.

Os mesmos sons  
por efeito do vento  
ou dos lábios.

E até plantara  
ao lado de um destemido varão  
todo um bosque de eucaliptos  
e de espirradeiras.

Mas agora ela está sentada  
com uma misteriosa expressão nos lábios  
(Mona Lisa ao revés)  
não se podem ver.

Talvez haja sido  
o extenso caminho  
tanto a cansou.

Ou quem sabe o esforço sobre-humano  
do último prélio.

O de dizer numa carta  
amo você.

E a carta ainda nem terá chegado  
e ela já está tão cansada.

Esta ode ao desabrochar do feminino nada mais é que um sutil retrato (autoretrato?) de mulher, em que a personagem feminina se deixa desnudar, vista por trás, como *A moça sentada de costas* de Dalí, pelo poeta,

desde a indecidibilidade do nome, às paixões edípicas de menina, aos desengonços e descomposturas da adolescência, à frutificação do corpo, ao antegoço da virgindade que se perderá, aos filhos havidos ou não havidos, às esperanças ganhas ou perdidas, para culminar, ao fim do “extenso caminho”, no repto da derradeira carta (último sonho? última ousadia?) antes do desencanto da maturidade: “amo você”.

Trata-se, aqui, de uma sensível e saudosa imagem de mulher (de Judith ou de qualquer outra), com breves marcas de ironia “(*Mona Lisa* ao revés?)”, em busca de um contato com o outro, em busca talvez de um amor que a preencha e a plenifique.

Noutro canto qualquer da galeria, outro retrato pode ainda exibir-se ao leitor: o do poeta criador de frágeis imagens de perecível argila:

#### O engenheiro

Na química e cardápio desta minha mente,  
que se projeta e lança em pós de uma miragem,  
penetram lobo e lobisomem, mas não gente,  
e os venenos da terra engole com voragem.  
O que existe inexistente em seu esquema frio,  
e se por bem o que inexistente é existente,  
traz-lhe pouco ou nenhum contentamento e brio,  
pois rápido recusa o sonho feito em ente.  
Ferro, vidro e metal, na cidade de barro,  
atrás, à minha frente, todo o espaço é vago,  
meu corpo é a só área e tempo em que naufrago.  
No que a mão toca escarro e nas quinas esbarro,  
vegetação não medra e o sonho se desgasta,  
obrei destruir-me, mas é bem pouco, não basta.

Perdido nos espaços fantasmiais da mente, o poeta, construtor inevitável, convive com as falácias que o sonho e a ilusão do viver lhe oferecem. Navegante teimoso e persistente, repete em seu corpo e no poema o gesto naufrago de quem se destrói sempre construindo-se. Exalta-se aqui, desta vez, o poeta engenheiro que, na cidade de barro das palavras, perde o ferro, o vidro e o metal das certezas e se dilui impotente na miragem desgastante dos sonhos, que transformam em ente de nuvem o que existe e também o que não existe.

E como estes, outros quadros poéticos se somam numa envolvente ciranda. Noutra parede, poemas experimentais de caráter lúdico-aleatório, como “Teoria dos jogos” e “Around the clock”, prefiguram a presença do acaso insubmisso a qualquer regra ou lei, na caracterização vã, que queremos precisa e definitiva, do masculino e do feminino (“Teoria dos jogos”):

Léxico de X	Léxico de Y
A Atafona	A Atafona
B Bachelard	B Batismo
C Campos	C Campos
D Diálogo	D Diálogo
E Epicuro	E Epicuro
F Filosofia	F Freud
G Grécia	G Graça
H História	H História
I Ideia	I Ideia
J Júbilo	J Júbilo
L Liceu	L Liceu
M Monet	M Monet
N Ninfeia	N Narciso
O Olhar	O Olhar
P Platão	P Poesia
Q Querer	Q Querer
R Rio de Janeiro	R Rio de Janeiro
S São Paulo	S Salvador
T Trabalho	T Trabalho
U Umbral	U Umbral
V Viagem	V Vagar

no transcorrer, absolutamente implacável, insignificante e tedioso, dos dias e das horas, em Salvador ou em Delfos, ou em qualquer outro lugar, sem que haja possibilidade de descobrir, nessa sucessão louca do real, que queremos sempre controlar por meio de calendários e relógios, qualquer significado tranquilizador:

Around the clock: Primavera na Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos

- 01. outubro São 22 horas em Delfos
- 02. outubro São 08 horas em Delfos
- 03. outubro São 09 horas em Delfos
- 04. outubro São 10 horas em Delfos
- 05. outubro São 21 horas em Delfos
- 06. outubro São 08 horas em Delfos
- 07. outubro São 19 horas em Delfos...

E o poema segue assim por mais 24 versos ou dias, registrando apenas o tecer inconsútil do tempo, a apontar para uma primavera baiana ou não, talvez burguesa e modorrenta, que se opõe de forma radical às primaveras regurgitantes de avisos e prenúncios oraculares da Grécia Antiga. Poemas do descaminho e do desencontro, porque falam de um real corriqueiro e comum, não afetado pelo gesto ilusionista do poeta, que só faz aqui arrancar a máscara ilusória do lirismo convencional, “Teoria dos jogos” e “Around the clock” compõem outra recusa irônica de Judith ao “lustre boiando na sala”, deixados pelas visitas inoportunas dos leitores apressados.

Em sua multiplicidade de formas e fôrmas, os poemas de Judith Grossmann confundem, desse modo, o crítico e o analista, uma vez que os alimentam de uma grande variedade de temas, sem jamais apontar para uma temática comum ou centralizada. Afora isto, a dispersão heteronímica do eu lírico, o olhar prismático que o poeta lança sobre alguns temas recorrentes (como, segundo a própria autora: o do mistério da morte, o da paixão pelo destino, o da memória individual e coletiva, o do amor à poesia, o do duplo amor à palavra e ao silêncio, o da solidão e da companhia, o da infância mítica do poeta etc.) e ainda o persistente diálogo intertextual e afetivo que mantém com autores e artistas, que, de forma direta ou indireta, implícita ou explícita, são evocados em seus poemas (como Camões, Pessoa, Machado de Assis, Mário de Andrade, Carlos Drummond, Baudelaire, Virgínia Woolf, Kafka, Picasso, Dali, Rodin, Platão, Galileu, Freud, dentre vários outros), tudo isto concorre para a montagem de uma *féerie* de instantes poéticos, a “pisca-piscar” dialogicamente no espaço rodante de seu livro-galeria.

Poética do instantâneo, de pequenos flashes existenciais (a lembrar a autoexaltação apaixonada de Cecília Meirelles (2001, p. 227): “Eu canto/ porque o instante existe/Não sou alegre nem sou triste/Sou poeta”, em que o poeta aqui é visto como cultor dos pequenos estilhaços de um presente eterno e atemporal), poética da dispersão e da viagem pelos labirintos da memória, poética-prismática, de pequenos e luminosos *insights*, poética rizomática e sem raízes, a poesia de Judith Grossmann é uma envolvente dança dionisíaca, sem abdicar de alguns descansos apolíneos, em torno de um eu disperso, alado e onírico, em busca da realização do eterno sonho de todo homem e de todo poeta consciente: o do encontro utópico e impossível, sempre adiado, mas teimosamente perseguido, do eu com sua verdade por buscar, inscrita sempre no outro.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1992.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- GROSSMANN, Judith. *Vária Navegação: mostra de poesia*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa: v. 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MORIN, Edgar. *Amor, poesia e sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.





## Fragmentos biográficos na construção ficcional: representações do professor em *Nascida no Brasil Romance*

Lígia Telles

Apesar dos diferentes nomes que os personagens da ficção de Judith Grossmann assumem em cada um de seus textos, duas linhagens atravessam toda a sua produção ficcional, na diversidade de suas formas e de sua localização em tempos e espaços: a do professor e a do artista. Melhor dizendo: essas duas linhagens imbricam-se, acoplam-se, fazendo do professor um artista e, igualmente, do artista um professor. Sem dúvida, Judith Grossmann, escritora e professora, deixa seus rastros pelos percursos discursivos que traça, desdobrando-se nessas duas identidades, fazendo de uma a possibilidade de conversão na outra.

O texto que escolhemos como objeto para essas considerações – *Nascida no Brasil Romance* (1998) – privilegia a figura do professor, desdobrada em alguns personagens de ação mais esporádica e especificamente em um, cujo nome – Marius – dissipa-se na ênfase atribuída à denominação mais genérica Professor. Intitulado “O professor de música”, um capítulo do romance focaliza esse personagem, alçando-o a uma dimensão emblemática. Formaliza-se no espaço textual, portanto, uma poética do ensino.

Vejam o contexto em que se inserem esse capítulo e esse personagem em *Nascida no Brasil Romance*, que tem como protagonista Cândida Luz, filha de pai americano e mãe brasileira. Sendo portadora de dupla cidadania, cresceu nos Estados Unidos e, após casamento desfeito com um norte-americano e morte da filha que lá nascera, regressa ao seu lugar

de origem, como indica o título do romance. Os momentos inaugurais da narrativa focalizam a adoção de duas crianças por Cândida Luz: a menina Baby, na saída dos Estados Unidos, e o menino Maboy, na chegada ao Rio de Janeiro.

Tal é o mundo construído em *Nascida no Brasil Romance*, instalado a partir do regresso de Cândida Luz à sua pátria, onde começa, com Maboy e Baby, “uma mínima família” (GROSSMANN, 1998, p. 33), posteriormente acrescida do vizinho Manfredo, que se torna gradativamente amigo, noivo, para unirem-se em casamento, no capítulo final.

Como súpula desse mundo idealizado, no qual é recorrente o modelo platônico, assoma o sentimento de *philia*, eixo de toda a narrativa, enquanto conceito no qual se ampara a construção de uma utopia realizada por Judith Grossmann nesse romance, já antevista em forma de cena no capítulo introdutório “Luzes da Sacada”: “O quarteto já me veio pronto, em sua inteireza, em si realizando completamente a ideia de sabedoria e amizade, aquilo que a filosofia concebe como *philia*.” (GROSSMANN, 1998, p. 11) E é desse pórtico do qual a autora contempla e faz o leitor ingressar no romance que o sentimento de amizade se derrama por toda a narrativa, colorindo-a com o delicado tom que preside as relações marcadas por tal sentimento, notadamente a que se estabelece entre sujeito e linguagem.

O processo de formação de seres humanos a que dá início não se instala da perspectiva da existência de alguém que ensina e alguém que aprende. Cria-se um círculo de aprendizagem: aprendizagem com a vida e com a arte. Constrói-se uma unidade indissociável entre educação e afeto, bem como uma relação de reciprocidade entre Cândida Luz e seus filhos, educadora e educandos, alternando-se nos dois papéis: “Abraçava-os, era abraçada, educava-os, por eles era educada.” (GROSSMANN, 1998, p. 68) Reconhecendo no filho Maboy alguém possuidor de “um dom que lhe fora dado com um estalar de dedos pela natureza”, “um Dom que brotava como uma chama” fazia-se necessário saber como educá-lo: “Resolveu que misturaria os dois sistemas, ele teria uma educação formal e uma educação informal [...]” (GROSSMANN, 1998, p. 41) A relação com os dois filhos é também uma relação com a diferença entre ambos: “Eram duas experiências contrastantes, porque o menino lhe viera

pronto desde o primeiro instante, o que ele continuara sendo fora o que ele já era naquela esquina. E Baby, ela a veria desabrochar pouco a pouco, como uma chuva de pétalas que rodopiasse e lhe caísse no regaço.” (GROSSMANN, 1998, p. 43)

Ao incluir no seu método a matriz platônica da educação pela música, Judith Grossmann concretiza-a no romance por meio das duas crianças – Maboy, o menino-músico prodígio, que toca intuitivamente e traduz em música todas as suas percepções, sentimentos e experiências; e Baby, a menina que não se expressa através da fala e surpreendentemente demonstra o seu talento e capacidade de expressão pela música: “Maboy improvisava suas músicas, [...] Ele era de uma prodigalidade espantosa, e já começara compondo, em vez de meramente reproduzir. Baby ouvia, concentrada, captando. A música, pareciam dizer os dois.” (GROSSMANN, 1998, p. 60) É, portanto, a partir das duas crianças que não se inscrevem nos usuais parâmetros que Cândida Luz instala um novo projeto pedagógico adequado às peculiaridades de seus filhos, deles fazendo, conseqüentemente, nascer o método.

Como principal agente de tal projeto educacional, o professor de música contratado para dar aulas a Maboy entremeia o conteúdo específico de suas aulas com as lições que dá para a vida de seres humanos, futuros adultos em formação. Ao tomar como matriz para a criação desse personagem o escritor, professor e intelectual Mário de Andrade – o Marius do romance – Judith Grossmann inclui na metodologia de construção ficcional a apropriação de caracteres físicos e indumentária – conforme registrados em fotos, telas e gravuras –, de traços estilísticos, proposições estéticas, e ainda – ou sobretudo –, de um fragmento da biografia desse indivíduo: o período em que viveu no Rio de Janeiro (1938-1941). Se o espaço-tempo da ficção recorta o período em que Mário de Andrade, após intervenção no Departamento de Cultura do Município de São Paulo pelo novo prefeito, indicado pelo Estado Novo, é demitido do cargo de diretor e muda-se para o Rio de Janeiro (no ano de 1938), a construção ficcional apropria-se desse mesmo fragmento temporal e espacial e explora determinados fatos e aspectos subjetivos do Mário convertido em Marius: ambos professores de música, face eleita pela ficção dentre a pluralidade de faces do indivíduo. Tal metodologia é

recorrente no universo ficcional de Grossmann, constituindo-se mediante a inclusão de fragmentos biográficos na tessitura dos seus textos. Ou seja, a fabulação de seus romances e contos inclui a apropriação de aspectos da vida de artistas – escritores, pintores, escultores, músicos –, como ocorre em *Nascida no Brasil Romance*, com a configuração do professor de música. A abertura do capítulo assim intitulado traz a seguinte apresentação do personagem-título:

E Candy viu que certamente ele ali estava, vestido nas roupas de melhor talhe em que jamais pusera os olhos. [...] O Professor era um dândi, além de ter um ar de quem recém-saíra do banho. E os botões do seu paletó... eram os mais bem escolhidos do mundo! Seriam importados? Teriam vindo de Paris? O próprio Professor era importado, ele era importado de São Paulo. [...] Além do terno, a camisa, a gravata-e-seu-nó, eram impecáveis, e deveria ter nascido com aqueles óculos metálicos redondos, que faziam parte de sua fisionomia. Sem falar no chapéu, porque ele usava chapéu, quando todos usavam boné. Porém o professor era o Professor, e ele podia usar o que quisesse. Ainda por cima, vinha de São Paulo, onde havia chapeleiros, havia alfaiates. (GROSSMANN, 1998, p. 170)

No discurso de Grossmann (1998, p. 170), torna-se visível a imagem ficcionalizada de Mário de Andrade, em detalhamento de vestuário e acessórios tais como alguns registros visuais nos permitem o acesso. Entretanto, a escritora constrói a sua versão da imagem do indivíduo, com especial destaque para o sorriso, associado ao instrumento musical: “Ah, sim, os seus dentes lembravam o teclado de um piano.”

À medida que prossegue a narrativa, fios biográficos da matriz do personagem são puxados, como apontam as referências às moradias do escritor, professor e intelectual no período em que viveu no Rio de Janeiro (1938-1941), acompanhadas da versão ficcionalizada do sentimento daquele paulistano em exílio: “[...] em São Paulo tenho minha casa, minha mãe, meus livros, meu mobiliário e tudo o mais; mas aqui é como se eu morasse num imenso hotel, a própria cidade é um hotel.” (GROSSMANN, 1998, p. 174) A sequência dá ênfase aos traços de melancolia que particularizam a situação do personagem da ficção e reforçam a relação desenvolvida com o aluno Maboy e sua família:

E morrer lhe vinha [...] já, que, de fato, se podia morrer à míngua no Rio, isto é, os de sua proveniência. [...] Que modificações haviam ocorrido nele, além da geográfica e do empobrecimento de sua vida, física, inclusive? Residir no Rio não significava morar no Rio. E o único que o ligava à cidade acabou sendo o menino e sua família. (GROSSMANN, 1998, p. 179)

O sentimento de acolhimento e identidade, representados pela casa e pela mãe, que se imbricam e tornam-se projeções uma da outra, encontram-se grafados pelo próprio Mário em carta a Henriqueta Lisboa, ao declarar, acerca do seu retorno a São Paulo e à casa da rua Lopes Chaves, em 1941: “A minha casa me defende, que sou, por mim, muito desprovido de defezas. E sobretudo a minha casa me moraliza, no mais vasto sentido desta palavra.” (ANDRADE apud SOUZA, 1999, p. 197) Na interpretação de Souza (1999, p. 198):

Retornar à casa moraliza, por restituir ao escritor a produtividade no trabalho, reativando a sua natureza disciplinada e metódica; defende, por se sentir protegido no meio da família, da mãe que lhe passa as roupas e lhe prega os botões bambeados.

No âmbito do romance de Judith Grossmann, consideramos que a construção do personagem Marius se faz também atravessada por fragmentos biográficos da escritora: proveniente do Rio, chegou à Bahia em 1966, para assumir a docência da matéria Teoria da Literatura no curso de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde permaneceu até aposentar-se, em 1991. A partir desse momento, tal qual sua personagem Cândida Luz, passou a dividir-se entre dois lugares – Salvador e Rio – até a volta definitiva para o Rio.

No contexto do capítulo “O professor de música”, as aulas desse professor extrapolam os limites da área específica e seus conteúdos. Desse modo, a primeira lição transmitida sobre a vida e o ser humano é a da serenidade, manifestada, inicialmente, pela expressão do rosto e pelo sorriso, como primeiro texto a ser aprendido pelo discípulo: “Seu coração, que batia forte, se acalmou, diante do sorriso que, segundo pensou, sentindo o seu efeito, acalmaria um tigre.” (GROSSMANN, 1998, p. 171) Integra ainda esse primeiro encontro de aprendizado o modo como o Professor se dirige ao aluno Maboy, fazendo-o sentir-se “[...] tratado

assim, com extrema seriedade e consideração.” (GROSSMANN, 1998, p. 172) Tal cena representa a importância do modo de relacionamento entre professor e aluno, prosseguindo em diálogos que ultrapassam o convencional espaço da sala e expandem-se para o quintal – metonímia do mundo –, fazendo entremear-se lições de música e conversas sobre flora e fauna, plantas e bichos, na sua variedade de nomes.

A segunda lição é aquela na qual o Professor, apesar de contratado para ensinar música a Maboy, o que se sobrepõe em relação ao conteúdo das aulas é o que de mais essencial lhe ensina: superar a dor da perda. E aqui cabe a reflexão: como ensinar tal experiência limite, da qual a condição humana não se exime? A perda e sua superação, eis o inevitável círculo que o ser humano percorre. E como ensinar tal lição? No caso em foco, o Professor oferece a Maboy a possibilidade de vivenciar a experiência, e lhe imprime o necessário toque de alerta, como a prepará-lo para a situação vindoura. Nesse sentido, a primeira aula de música que desmarca é a primeira lição que lhe possibilita antecipar em si, no que vive, no que sofre, conhecer a dor da perda futura, no exercício de uma função pedagógica. Perda, aqui, tanto aponta para o retorno definitivo do professor a São Paulo como, de modo mais velado, a uma antecipação de sua morte: “Você vai fazer a arte do futuro, renunciou o Professor, mas então já não estarei por aqui; mas você vai se lembrar sempre de mim. Por aqui onde, no Rio?, assustou-se Maboy. Não, em lugar nenhum, foi a resposta.” (GROSSMANN, 1998, p. 175)

Ademais, a superação da dor da perda, exemplarmente ensinada pelo Professor a Maboy, torna perceptível uma das funções da obra de arte, pois, ao mesmo tempo em que possibilita ao ser humano o contato com tal experiência, capacita-o a transcendê-la, transformando-a em matéria poética, em signos artísticos. Nesse sentido, a exemplaridade do ensino é representada ficcionalmente por Grossmann a partir da apropriação de fragmentos biográficos do escritor Mário de Andrade, já que o período de residência no Rio, quase ao final da vida (voltou para São Paulo em 1941 e faleceu em 1945), foi de fortes experiências: angústia, pânico, depressão, melancolia. Nomes fortes para fortes estados da subjetividade, declarados na vasta correspondência que trocou com amigos, como Manuel

Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Henriqueta Lisboa, Sérgio Milliet e Oneyda Alvarenga. Em carta a essa antiga aluna e grande amiga, Mário declara:

Meu Deus, como me sinto no ar! Uma tristeza funda lá no fundo, uma tristeza que não se esclarece, não diz bem o que é e porque é. Não é solidão, tenho amigos sempre comigo. Não é falta de trabalho, tenho muito que fazer. Não é doença, sei gozar doença. [...]. (ANDRADE; ALVARENGA, 1983 apud JARDIM, 2005, p. 29-30)

E numa outra, à mesma destinatária:

Estou atravessando uma das maiores crises de desespero, de consciência de inutilidade, de pressa de viver o que não estou vivendo, enfim uma coisa cruel, irrespirável, insuportável, uma angústia culminante que não posso descrever. (ANDRADE; ALVARENGA, 1983 apud JARDIM, 2005, p. 35)

A fluidez de tais contornos e a dificuldade de identificação do estado em que se encontra o sujeito nos fazem lembrar as comparações estabelecidas por Freud (1974, p. 278) no ensaio “Luto e melancolia”, ao assinalar a perda de algo a nível inconsciente, uma perda objetual retirada da consciência, na melancolia, enquanto no luto, nada existe de inconsciente a respeito da perda: “No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu.”

No romance de Grossmann, (1998, p. 170-171), tal estado também não escapou a Cândida Luz, no seu primeiro contato com o Professor:

[...] pois uma certa melancolia, inerente ao Professor, a de estar sozinho numa cidade que não a sua, já a havia contagiado. Sentia-se mesmo um tanto cansada por este empréstimo da personalidade dele, e já desejava ficar a sós para reorganizar-se e readquirir a sua própria.

Entretanto, se Cândida Luz reconhece no Professor a capacidade de contagiá-la com sua melancolia, também executa um movimento de desvio, em gesto afirmativo de si. Mas, de quem seria tal gesto? No movimento da personagem, pode-se também capturar um desvio da autora e do seu projeto estético? Pois esse não é o tom predominante no capítulo “O professor de música”. Utilizando-se dos artifícios próprios da criação



literária, Judith Grossmann constrói um Marius levemente melancólico, traço de uma personalidade que muito mais aproxima ou, até mesmo, seduz, do que sufoca de modo opressivo o outro. O Mário grossmanniano é o que inscreve, no tecido de sua escrita e da relação professor-aluno, as marcas do afeto e do saber, a conjugação do exercício artístico com o exercício da docência.

É justamente através da função do professor, vocação cujo segredo consiste no dom “de emprestar-se”, sustentada no conceito filosófico de *philia*, que se materializa um dos modos de afirmação da construção utópica em *Nascida no Brasil Romance*. *Philia*, aqui, explica-se pela generosidade, pela capacidade de compartilhar, fator de união entre os seres humanos. E onde estariam os limites entre amigo e professor, entre o ato de amizade e o ato de ensinar? Pois, interroga-se Cândida Luz, se “Ele era um homem que todos transformavam em amigo, [...] Seria que ele já a estaria transformando num dos seus alunos?” (GROSSMANN, 1998, p. 171)

É essa uma das principais questões que, após a leitura de *Nascida no Brasil Romance*, provoca a pergunta: trata-se de um livro sobre a amizade? Um livro sobre o ato de ensinar? Na verdade, um livro que ata esses dois fios, fazendo do ensino uma manifestação de amizade, concepção que motiva a exclamação de Cândida Luz, em determinado momento do romance: “Ah, os professores!, era deles que precisava.” (GROSSMANN, 1998, p. 248)

Na base de todo um processo pedagógico que se desenvolve, encontra-se como alicerce, no universo desse romance, a vocação. O Professor é, acima de tudo, um ser vocacionado para a sua função, o que possibilita o bom resultado do seu desempenho. É essa a percepção que Cândida Luz tem: “Compreendia, este era o segredo de sua vocação de professor, este dom de emprestar-se, para o qual ela não teria uso, já que não seria sua aluna, mas Maboy, sim. E viu satisfeita que ele seria um bom professor para Maboy.” (GROSSMANN, 1998, p. 171) Também um diálogo entre o Professor e Maboy revela o lugar ocupado pelo ensino e pela pesquisa em contraposição à criação artística musical:

O senhor não compõe, Professor? Não sinto necessidade, ele respondeu, sou um estudioso, gosto de estudar o que os outros com-

puseram. Isto me parece inacreditável [...], considerou Maboy, estudar o que os outros fizeram [...] e o senhor? Mas não é, alguém tem de fazer isso, e este alguém sou eu; não se pode desperdiçar o já-feito; e gosto de ensinar, o que também alguém tem de fazer. (GROSSMANN, 1998, p. 174-175)

No relacionamento entre professor e aluno ocorre ainda, por parte do Professor, o reconhecimento em Maboy de alguém que lhe é similar, a partir de um traço em comum – a vocação, ou, como ele próprio denomina, a missão: “É como disse, ponho a minha missão de professor acima de tudo, respondeu.” (GROSSMANN, 1998, p. 170) No movimento da vida e da trama ficcional, já reconhece em Maboy o herdeiro de uma linhagem: “É pena que eu não possa ensinar a Baby, mas Maboy está preparado para enfrentar a tarefa, disse o professor, além disso ele vai gostar, é um pouco missionário da música como eu.” (GROSSMANN, 1998, p. 195) Esta concepção é identificada por Jardim (2005, p. 46) nas reflexões de Mário de Andrade acerca da vocação do artista e do escritor, destacando-lhe o valor coletivo: “Nas sociedades em que a arte preserva uma função associativa, o artista vive a sua vocação como uma verdadeira missão” E aqui recorreremos à fala de Judith Grossmann na sua face de professora. Em “Memórias de alegria”, publicação do seu discurso quando da concessão do título de professor emérito pela UFBA, declara:

Professor sou e serei para sempre. A isto se costuma chamar vocação. E para tanto o mínimo que se exige é que se deseje sê-lo, uma entelêquia. Pois que assim seja, bem ao gosto de uma pedagogia que adquiri o direito de chamar de minha. (GROSSMANN, 2000, p. 49)

Por trás do projeto pedagógico ficcionalmente articulado existe, portanto, o conhecimento que lhe serve de suporte, conhecimento que representa, aqui, a experiência vivida. É justamente em torno “do prazer do exercício desta profissão” que constrói o discurso proferido na Câmara Municipal da Cidade do Salvador, em 13 de março de 1996, quando lhe foi outorgada a Medalha Maria Quitéria (discurso inédito). Traça, naquela oportunidade, um território ampliado da profissão de educadores, posto que a convivência diária entre os seres humanos representa o permanente exercício desta profissão:

A nossa profissão de educadores, e aqui incluo *lato sensu* a todos, pais, políticos, religiosos, profissionais liberais, artistas, escritores, além de professores propriamente ditos, quem sabe massivos transeuntes pelos quais somos educados diariamente, mesmo que alguns tentem cometer o perjúrio de nos deseducar, é um território onde não existe solidão, carência, tristeza, estas palavras-mote que povoam o vocabulário do homem enquanto animal melancólico, quem sabe sinistro e grave, mas o oposto, união, plenitude, alegria de estar como nunca acompanhado nas aventuras do conhecimento. (GROSSMANN, 1996)

Vinculando o pensamento de Freud e Goethe à identificação do “desejo de saber como uma das mais fortes pulsões do homem”, Judith Grossmann articula tal pulsão do saber à plenitude representada pelo conhecimento compartilhado.

Considerando-se que o momento deste discurso aconteceu cinco anos após sua aposentadoria como professora titular de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, adquire maior relevância a expressão do momento que vive:

Assim, na busca incessante da felicidade, e não se pretenda até o fim, até o fim do fim, até a última vogal da duração, que se deixe por menos, permito-me voltar, não ao passado, mas estando aqui mesmo, por alguns minutos, ao meu reino, a sala de aula. É a pura verdade, testemunhos houve. E é como mágica. Companhia, ouvidos atentos, fabricações da mente. E é tão melhor assim do que qualquer gélido ensimesmamento do que não passa de uma minguada metonímia: a redução aos seus gogitos privados. (GROSSMANN, 1996)

O “reino da sala de aula” da professora Judith Grossmann é delimitado principalmente pela existência da companhia, do saber compartilhado. E tendo uma vez existido, não cessará de existir, inscrevendo-se a continuidade em lugar do que se temeria como descontinuidade, “[...] ao fechar-se o livro de presença na sala de aula enquanto tal.” (GROSSMANN, 1996)

Nesse discurso pode-se perceber, portanto, como a ideia de educação nele descrita imbrica-se ao modelo desenvolvido ficcionalmente em *Nascida no Brasil Romance*. Extrapolando esses limites, pode-se ainda visualizar em outros textos da escritora a existência de um modelo que a percorre, no sentido da educação como formação, de inspiração na *paideia* grega, dentre os quais se destaca o projeto posto em curso pelo Doutor

Fausto na sua clínica para recuperação de adolescentes acometidos pelos males da civilização, do mundo urbano contemporâneo, no *Fausto Mefisto Romance*. (GROSSMANN, 1999)

Por outro lado, se na cena de *Nascida no Brasil Romance* atua o professor, este encontra o seu modo de representação tanto na pluralidade dos personagens que exercem esta função, *stricto* ou *lato sensu*, quanto na figura do artista que se pode extrair do texto. Nesse sentido, a construção do professor de música como personagem moldado a partir da duplicidade de Mário de Andrade, nas suas identidades de professor e escritor, torna-se exemplar da aliança entre professor e artista que percorre a ficção de Grossmann. E que não escapa – ou não deixa escapar – da face professora, um dos fragmentos biográficos que deslizam pela sua escrita ficcional.

## Referências

- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud: a história do movimento psicanalítico artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 275-291. v. XIV.
- GROSSMANN, Judith. *Discurso proferido na Câmara Municipal da Cidade do Salvador*, em 13 de março de 1996 (Manuscrito).
- \_\_\_\_\_. *Fausto Mefisto Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- \_\_\_\_\_. Memórias de alegria. *Estudos linguísticos e literários*, Salvador, n. 25/26, p. 41-49, jan./dez., 2000.
- \_\_\_\_\_. *Nascida no Brasil Romance*. Salvador: EDUFBA; Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- SOUZA, Eneida Maria de. Autoficções de Mário. In: \_\_\_\_\_. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p.191-215.



# Virginia Woolf, Clarice Lispector e Judith Grossmann: temáticas, poéticas e locais de fala

*Luciano Rodrigues Lima*

## Introdução

O título deste breve trabalho instaura, de início, um problema quase irresolúvel: o de comparar obras de três escritoras complexas, de contextos e locais de fala diferentes, em suas temáticas e poéticas. Virginia Woolf, Clarice Lispector e Judith Grossmann não revelam as suas fontes e motivações de forma irrestrita, mas de modo cifrado, com diversos tipos de selos e senhas, alguns motivados por questões pessoais e muitos por necessidades estratégicas de fuga e dissipação. Disso resulta um tipo de escrita capaz de despistar ou, ao menos, desencorajar os olhares ávidos por escândalos, ou leitores que buscam na literatura justamente aquilo que é menos criativo ou ficcional. O lugar comum, o pitoresco e a linguagem previsível não são facilmente encontráveis nessas obras. Nesse aspecto, as três damas escurpadas (mas não inacessíveis) parecem combinar: suas escritas resistem ao olhar superficial, descompromissado. É necessário um comprometimento estético para se ler, competentemente, Virginia, Clarice e Judith (essa ordem de enunciação dos nomes é meramente cronológica e nunca hierárquica), caso contrário o leitor apressado logo desistirá, em busca de um estilo mais transparente. Esta constatação conduz diretamente a uma outra: as três escrevem para conscientizar, educar, transcender.

Não pretendo realizar uma comparação simétrica entre as três escritoras, em nenhum dos aspectos elencados. Em literatura não existe sime-

tria entre as obras do mesmo autor, entre as obras de autores diferentes, tampouco entre a obra e o real, ou entre a forma de representação e a coisa representada, ainda que esses dois universos já se constituam em construções na linguagem, pois todas as coisas já possuem nomes.

Alguns autores alcançam rapidamente o sucesso de público e, na mesma velocidade, caem no esquecimento. Outros investem em uma obra que desafia a decifração pelos críticos e parâmetros de escolas literárias de seu tempo, requerem constantes traduções pela crítica e público, isto é, uma obra lançada ao futuro, incerta, mas ambiciosa. As três autoras em apreço preferiram o segundo caminho e, por isso, dedico-me, aqui, a revisitá-las. Devo prevenir o leitor contra uma noção preconceituosa de que essas autoras são artificialmente sofisticadas ou esnobes. Penso que os estilos de Virginia, Clarice e Judith são a expressão sincera das personalidades artísticas dessas escritoras, as quais tinham uma visão complexa de si mesmas, do mundo e da linguagem. Quanto à riqueza lexical em todas elas, isto deriva naturalmente das suas histórias como leitoras.

O foco principal deste trabalho são as obras e não as biografias. Isto pode desagradar o leitor ávido por revelações surpreendentes, afeito a selecionar as partes do texto que falam da sexualidade, como se ainda houvesse carência desse tipo de conteúdo no mundo atual, o que pode revelar uma malícia desproporcional, ou simplesmente um olhar desacostumado com o universo artístico. Penso que as verdadeiras celebridades são as obras e nunca os artistas. Ultimamente, criou-se o império do biográfico, talvez por influência da cultura pragmático-puritana norte-americana, que rejeita o ficcional e fixa-se no biográfico, como se ali estivesse o discurso da verdade. Para esse tipo de concepção de mundo, o ficcional é perigoso, pois relativiza e insurge-se contra verdades consumadas.

## Classe social e limitação estética

Sempre que analiso produções artísticas, atualmente, sintonizo essa análise com o crivo cultural, isto é, a perspectiva sociocultural da produção e recepção da obra estudada. Virginia, Clarice e Judith escreveram, predominantemente, a partir de uma mentalidade de classe média urbana e para leitores dessa classe social. Isto não significa que essas obras não

possam ser levadas, adaptadas ou não, a um público proletário, suburbano ou rural. A aceitação de uma obra da considerada cultura erudita pelo grande público depende de uma política institucional de educação artística. Todos os seres humanos são capazes de entender qualquer tipo de arte, quando as condições de recepção são proporcionadas adequadamente. Por outro lado, mesmo no âmbito da classe média, muitas instituições intelectualmente conservadoras ainda proíbem ou desaconselham a leitura das obras de Virginia Woolf, a exemplo de alguns colégios, nos Estados Unidos, e filtros para a internet, considerando essas obras impróprias. Trazendo de volta o refrão cantado na peça de Edward Albee, muita gente ainda tem medo de Virginia Woolf. Assim, embora as obras dessas escritoras possuam marcas da classe média urbana – a variação linguística, os valores morais, o modo de ver o mundo, a noção de pertencimento em relação às conquistas da “civilização ocidental”, o conceito de arte, os hábitos sociais, a noção de família, a estética amorosa – essas marcas são percepções limitadoras da visão da sociedade capitalista como um todo e essas mesmas obras, de formas variadas, se insurgem contra valores consagrados e tradicionais dessa classe social que as engendrou, como os papéis sociais, a noção de feminilidade e a conduta moral reservada para a mulher.

## Virginia Woolf: temáticas e cronótopos

A verdade é que frequentemente gosto das mulheres. Gosto de sua anticonvencionalidade. Gosto de sua completude. Gosto de seu anonimato. Gosto – mas não tenho que seguir o mesmo caminho. Aquele armário ali – você diz – nele estão guardados apenas os guardanapos de mesa limpos. (WOOLF, 1989, p. 52, tradução nossa)<sup>1</sup>

O termo cronótopo, bakhtiniano, usado acima, remete à constatação de que as temáticas das três escritoras possuem relações com a cultura de onde e quando escreveram suas obras. Pelas circunstâncias do seu tempo e lugar, Virginia Woolf escreveu sua obra com uma dupla missão:

---

<sup>1</sup> The truth is, I often like women. I like their unconventionality. I like their completeness. I like their anonymity. I like – but I must not run on in this way. That cupboard there – you say it holds clean table-napkins only; but what if Sir Archibald Bodkin were concealed among them?



revolucionar a forma do romance e usar a literatura como bandeira de luta e militância política pelos direitos civis da mulher.

Virginia Woolf pertencia a uma família de destaque na Inglaterra e isto lhe possibilitou conviver sempre com a intelectualidade e o mundo artístico do seu tempo. Alguns escritos seus – quase panfletos políticos – contra a participação da mulher no esforço de guerra da Inglaterra na Primeira Guerra Mundial, certamente, lhe teriam rendido perseguições muito maiores se não fossem as suas relações no seio da classe média alta de Londres. Virginia defendia que a guerra era planejada e executada por homens, os únicos beneficiários dela. Assim, nenhuma mulher deveria envolver-se ou ao menos elogiar seus maridos e filhos por qualquer ato de bravura militar.

Além de uma programação poética, a obra de Virginia contém uma quase filosofia e um plano de luta pelos direitos civis da mulher. O seu discurso estava fundamentado em princípios de uma ideologia feminista, às vezes paralela à ideologia marxista, à qual Virgínia nunca se filiou, por suas crenças profundamente liberais (não se pode esquecer que o marxismo, à época, apresentava algumas saídas para a questão feminina e representava um avanço em relação à sociedade capitalista conservadora). Dentre as suas frases de efeito, podemos citar: “As a woman, I have no country. As a woman, my country is the whole world.” (“Como mulher, não tenho pátria, minha pátria é o mundo”), uma vez que todas as constituições da época discriminavam a mulher, talvez parodiando a figura do proletário no discurso de Marx. No pensamento de Virginia Woolf, a questão da discriminação da mulher tem suas raízes nos fundamentos econômicos, pois seu trabalho não é reconhecido e remunerado, e isto gera a sua dependência histórica; a mulher não tem condições de se representar na arte porque não reúne meios de se profissionalizar. Desse modo, ela é representada pela escrita masculina, nas formas mais absurdas. Virginia usa, em *A room of one's own*, uma operação discursiva desconstrutivista, não no sentido derridiano, mas no modo já utilizado por Marx, isto é, usar o próprio discurso do adversário e revertê-lo contra ele. Ela afirma que mais interessante do que a luta das mulheres para se libertarem é a história da luta dos homens para evitar que elas se libertem. É contra esses recortes do discurso da repressão e do preconceito machis-

ta que ela dispara a sua escrita certa e irônica. Além disso, ela parece utilizar a própria lógica e racionalidade tipicamente masculinas para desmontar a argumentação preconceituosa construída secularmente.

No plano estético-ficcional, Virginia defendia a ideia de um homem feminino ou de uma mulher masculina, isto é, de uma arte andrógina, para dar conta da complexidade na composição dos diferentes tipos de eus líricos. Isto ela pratica em *Orlando*, romance em que a personagem renasce, historicamente, manifestando-se através dos dois sexos.

Podemos melhor compreender a poética de Virginia Woolf acompanhando-a através da feitura de um dos seus mais reveladores livros: *A room of one's own*. O texto começa com a narrativa do convite recebido por ela para falar sobre o tema “women and fiction” (as mulheres e a ficção) nas escolas femininas Arts Society, em Newnham, e na Odaa, em Girton, em outubro de 1928. Ela descreve como teria sido difícil depreender um significado para o tema e escolher o viés para abordá-lo. Escolhe, então, o viés histórico-econômico para provar que a discriminação contra a mulher escritora tem raízes na questão financeira, o que contextualiza a sua histórica frase:

Tudo que eu podia fazer era oferecer-lhes uma opinião sobre uma questão menor – *uma mulher deve ter dinheiro e casa própria se ela quiser escrever ficção*; e isto, como vocês verão, deixa o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção sem solução. (WOOLF, 2012, p. 1, grifo nosso, tradução nossa)<sup>2</sup>

Adota, então, o primeiro artifício narrativo. Supõe que ela é outra mulher qualquer, uma certa Mary Seton, ou Mary “qualquer coisa”. Despersonaliza-se para ser qualquer mulher e tornar a sua tarefa política e não individual: “Lá estava eu (chame-me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ou por qualquer nome que quiser – isto não tem nenhuma importância).”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> All I could do was to offer you an opinion upon one minor point – a woman must have money and a room of her own IF she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved.

<sup>3</sup> Here then was I (call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please – it is not a matter of any importance).

Narra, então, em seu modo imaginativo e levemente irônico, a sua busca por informações sobre o tema, em bibliotecas e na British Library, do British Museum. Constata, rapidamente, que a história da representação da mulher na literatura encontra-se em mãos (e mentes) masculinas:

O sexo e sua natureza pode muito bem atrair médicos e biólogos, mas o que foi surpreendente e difícil de explicar foi o fato de que o sexo – a mulher, diga-se de passagem – também atrai ensaístas agradáveis, romancistas de mãos leves, jovens que fizeram o mestrado, homens que não se graduaram em nada, e homens sem nenhuma qualificação aparente a não ser o fato de que não são mulheres. Alguns desses livros eram frívolos e maneiristas, mas muitos, por outro lado, eram sérios e proféticos, morais e exortativos. Os próprios títulos dos livros já sugeriam inúmeros mestres, inumeráveis clérigos montando suas plataformas e púlpitos e prosseguindo com uma loquacidade que excedia em muito o tempo geralmente atribuído a tais discursos sobre esse assunto. Era um fenômeno estranho e, aparentemente, – aqui eu consultei a letra H – restrito ao sexo masculino. As mulheres não escrevem livros sobre os homens (o fato de ter eu constatado isto com alívio não ajudava em nada) pois se eu tivesse primeiro que ler tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres e, então tudo o que as mulheres escreveram sobre os homens, a flor indiana *aloe vera*, que brota de cem em cem anos, teria florescido duas vezes antes que eu pudesse pôr a caneta no papel. Então, fazendo uma escolha perfeitamente arbitrária de uma dúzia de volumes, coloquei as minhas tiras de papel na cesta de arame, e esperei na minha poltrona de leitura, entre os outros usuários da biblioteca, pelo óleo essencial da verdade. (WOOLF, 2012, p. 8, tradução nossa)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Sex and its nature might well attract doctors and biologists; but what was surprising and difficult of explanation was the fact that sex – woman, that is to say – also attracts agreeable essayists, light-fingered novelists, young men who have taken the M.A. degree; men who have taken no degree; men who have no apparent qualification save that they are not women. Some of these books were, on the face of it, frivolous and facetious; but many, on the other hand, were serious and prophetic, moral and hortatory. Merely to read the titles suggested innumerable schoolmasters, innumerable clergymen mounting their platforms and pulpits and holding forth with loquacity which far exceeded the hour usually allotted to such discourse on this one subject. It was a most strange phenomenon; and apparently – here I consulted the letter M – one confined to the male sex. Women do not write books about men – a fact that I could not help welcoming with relief, for if I had first to read all that men have written about women, then all that women have written about men, the aloe that flowers once in a hundred years would flower twice before I could set pen to paper. So, making a perfectly arbitrary choice of a dozen volumes or so, I sent my slips of paper to lie in the wire tray, and waited in my stall, among the other seekers for the essential oil of truth.

Após desdobrar as metáforas irônicas e as hipérboles sarcásticas de um estilo delicado e minimalista, percebemos que *A room of one's own* revela muito sobre a vida e o modo de produção da obra de Virginia: seu comprometimento político com a temática e suas pesquisas meticulosas para escrever com segurança e profundidade sobre o assunto que mais lhe atraía, a necessidade da mulher representar-se através da arte, de possuir um discurso autônomo, como a primeira batalha na luta pela sua libertação.

Assim, a temática da conscientização da mulher para a reivindicação da igualdade está fortemente relacionada com o tempo e o lugar de Virginia Woolf, isto é, as primeiras décadas do século XX na Inglaterra. Isto não significa que sua obra pertença apenas àquele tempo passado, pois sua poética inclui uma agenda de temas bem mais ampla, também contextualizados para bem além do seu tempo e lugar.

## A poética do espaço

As questões da psicologia, da sexualidade, da sensibilidade artística, dos papéis sociais da mulher, dos discursos historicamente construídos contra a igualdade dos sexos rivalizam, na obra de Virginia, com as questões metalinguísticas ligadas à linguagem poética, a ruptura com a tradição narrativa de cunho realista, a instauração de um novo tipo de arte menos aferrada ao sentimentalismo típico da poética do tempo. Virginia busca, nas relações da sua arte com a pintura impressionista, instaurar na literatura a poética do espaço, da obra presentificada, unidimensional, como o quadro impressionista. Em *To the lighthouse*, a pintura de Lilly Briscoe se resolve em uma pincelada, em um instante, embora a sua construção acompanhe o tempo inteiro do livro. O enredo do romance se concentra nas cenas, nos detalhes, nos objetos, nos pensamentos. Os grandes acontecimentos, como casamento, nascimento e morte, tradicionais marcos nas obras que adotam a poética do tempo (dos afetos ligados ao passado e da perspectiva de felicidade futura, como no Romantismo) são esmaecidos e resolvidos em uma ou duas linhas. A discussão que a autora quer em primeiro plano é sobre a linguagem, a poesia, sobre como e o que narrar no romance modernista.

O minimalismo cênico que caracteriza o texto de Virginia explora as cores, os sons e as sensações e impressões de cada cena, como nessa passagem de *Mrs. Dalloway*:

Ela empertigou-se um pouco na calçada, esperando a van de Durtnall passar. Uma mulher charmosa, Scrope Purvis notou-a (conhecendo-a como se conhecem pessoas que vivem lado a lado em Westminster); um toque de pássaro nela, do gaio, azul-esverdeado, leve, vivaz, embora tivesse mais de cinquenta, e ficado muito pálida desde a sua doença. Lá estava ela pousada, sem vê-lo, esperando para atravessar, muito ereta. (WOOLF, 2012, p. 4 tradução nossa)<sup>5</sup>

Suas cenas são como quadros impressionistas ou fotos instantâneas, às vezes compostas de memórias visuais e auditivas, ou, às vezes, impressões multissensoriais das personagens. A cena acima é como Scrope Purvis vê, de relance, Clarissa Dalloway na rua e a concebe, ou melhor, a transforma no tema de uma pintura com palavras, captando seu gesto altivo à beira do meio-fio e sua aparência elegante e pálida.

A poética de Virginia Woolf é desbravadora, demolidora de barreiras, tanto temáticas quanto estéticas, embora não seja pioneira. Outras escritoras, como Jane Austen, Susan Glaspell e Katherine Mansfield, também abriram espaço para a construção da autonomia de uma escrita feminina. A atualidade da criação de Virginia Woolf talvez resida na sua consciência histórica e conhecimento filosófico, que lhe permitiram inserir em uma obra densamente poética, ainda que em prosa, elementos da filosofia para a análise crítica da situação social e existencial da mulher.

Em alguma medida, a psicanálise de Freud também será acionada por Virginia para a construção da sexualidade de suas personagens (suas personagens masculinas edípicas e inseguras, por exemplo). Essas ligações com o pensamento de Marx e Freud conferem à obra de Virginia instrumentos para uma análise mais científica do perfil psicológico e da situação social da mulher do seu tempo. Por incluir uma agenda e uma temática política na sua obra, Virginia Woolf foi capturada pelo feminismo, o que

---

<sup>5</sup> She stiffened a little on the kerb, waiting for Durtnall's van to pass. A charming woman, Scrope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright.

se constitui em uma leitura reducionista de sua diversificada e complexa produção literária, construída sobre as temáticas candentes do início do século XX. Seus livros, conquanto não inaugurem uma linhagem de escritoras conscientes e comprometidas com as lutas pela igualdade de direitos da mulher, em todos os setores da vida, ajudaram a consolidá-la. O lugar de enunciação do seu discurso não foi a academia, mas o meio intelectual e artístico do seu tempo, um espaço de grande liberdade e liberalidade, sem ligações institucionais. A sua obra reflete uma sociedade inglesa desgastada em suas tradições, o processo de decadência moral e política do Império Britânico e a necessidade de um renascimento através de novas bandeiras de luta, como a arte modernista e os direitos civis para grandes contingentes de excluídos, como as mulheres.

## Clarice Lispector: o ser só no mundo

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou. Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho. Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos - sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar. A dor de dentes que perpassa esta história deu uma figada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estride Felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes. (LISPECTOR, 1977, p. 25)

A poética de Clarice Lispector se constrói através dos relatos de experiências das relações entre o ser e o mundo, sujeito e objeto, o dentro e o fora, o eu e o outro. Diferente de Patrícia Galvão (Pagu), a autora de

*Parque industrial*, um romance proletário dirigido para a expansão do comunismo internacional, a qual escreveu dentro de uma programação estética ligada a uma ideologia, Clarice constrói sua poética a partir de uma experiência intensa com as palavras, e da necessidade de decifrar e expressar a sua vivência no mundo através de uma relação igualmente intensa com as palavras. Clarice, em prosa ou verso, é a personificação do lírico. Em sua obra, a lírica, como gênero, é a lírica moderna, dessentimentalizada, como no seu conto “Feliz aniversário”, em que vê a festa de aniversário da matriarca da família através de uma ótica perfurante, por trás das convenções burguesas, em uma zona sombria, onde assomam ressentimentos e ódios mais do que solidariedade. Mesmo os contos e romances de Clarice são construções líricas, pois são construções de decifrações do eu. Em *A cidade sitiada*, o que se tem é a busca pelo autocohecimento de Lucrecia Neves em sua cidadezinha medíocre. Lucrecia luta contra seu próprio ímpeto de uma sensualidade à flor da pele e uma necessidade de doar-se e expressar seus sentimentos, em uma comunidade que não deixava qualquer espaço para a expressão da sexualidade feminina. Eis porque o grande tema de Clarice são os sentimentos, predominantemente o misterioso amor.

A biografia de Clarice, assim como suas poucas entrevistas, quase nada revela sobre sua obra (as suas ligações com o grupo introspectivo de Augusto Frederico Schmidt, Cornélio Penna, Octavio de Faria e Lúcio Cardoso não explicam o seu estilo, mas apenas que seu estilo a fez aproximar-se deles, do seu modo enviesado). Entretanto, sua obra muito revela sobre sua vida verdadeira, a vida interior. Algo do seu eu está na menina que queria emprestado os livros de Monteiro Lobato e da menina que não os emprestou, da menina que criava o pintinho e da menina que o matou, da que se vestiu de rosa no remoto carnaval e do menino que beijou a boca da estátua do chafariz de pedra. O autor está na obra, embora o pragmatismo puritano norte-americano insista em procurá-lo na vida, enquanto celebridade (é claro que estou falando aqui de um fenômeno contemporâneo mais complexo sobre a sociologia da leitura, de um tempo em que o leitor comum não mais consegue ler obras longas e complexas, preferindo apropriar-se da verdade da vida do escritor, como se fosse um resumo de sua obra).

A temática de Clarice é composta de temas duradouros, universais, como os sentimentos humanos, o mistério das coisas e os poderes de encantamento da palavra poética. Os temas sociais, em Clarice, geralmente, não estão diretamente ligados à luta de classes ou à revolução social, mas estão impregnados de crítica ao viver da classe média urbana brasileira, com o seu sistema de valores, simulações e dissimulações. A infância, como tema, também não se encaixa facilmente na noção de inocência, mais um construto cultural da mentalidade de classe média, sendo, nas narrativas de Clarice, uma fase complexa e dolorosa.

Mas é em *Água viva*, uma de suas obras mais experimentais, fragmentadas e metalinguísticas, pois discute a natureza da criação artística, na pintura e na poesia, que ela revela um dos temas fulcrais de sua obra: o instante.

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante – já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do que é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (LISPECTOR, 1973, p. 4)

A grande preocupação de Clarice com a temática do tempo, em seus desdobramentos como o tempo-mistério, tempo-medo, tempo-dimensão, tempo-perda etc., não nos autoriza a dizer que ela cultivou uma poética do tempo, no sentido dos românticos. Nela o tempo é tema e não a base, o lastro cronológico onde se desenrolam os sentimentos. Interessa-lhe o tempo dos objetos, para que se lhe revele o tempo do sujeito. O seu tempo é relativo, einsteiniano, não pacífico, não-newtoniano, imensurável.

Interesso-me pelos aspectos parafilosóficos ou metafilosóficos contidos na obra de Clarice Lispector. Seus filósofos preferidos são aqueles de uma filosofia da simplicidade poética, como Henry-David Thoreau, um dos poucos que ela cita textualmente. O seu interesse em buscar (e não necessariamente em achar) a decifração do mistério das coisas é



que a tornou a escritora que interroga. Considero reducionista a explicação biográfica para a sua obra, interpretando-a como uma compensação para uma paixão não correspondida por Lúcio Cardoso, como é insinuado na biografia do norte-americano Benjamin Moser (Moser disse pretender “apresentar Clarice Lispector ao estrangeiro”, mas ela já foi apresentada ao mundo de língua francesa por Hélène Cixous e Claire Varin). Se todas as mulheres que tiveram paixões não correspondidas se tornassem escritoras, teríamos milhares de Clarices e não apenas uma. Como defendo em *Clarice Lispector comparada: narrativas de conscientização em Clarice Lispector, Susan Glaspell, Katherine Mansfield, Virginia Woolf, A. S. Byatt*, a obra de Clarice contém elementos de uma fenomenologia centrada na relação sujeito-objeto, em que o sujeito, diferentemente da fenomenologia de Husserl, está tateando no escuro, intuitiva e não racionalmente, em busca da visão do real. A gênese da obra clariceana pode estar na sua necessidade de expressar o que ela mesma chama de “pensamento complexo” para fazer frente à complexidade do mundo.

As ligações entre as obras de Clarice e Virginia não são tão óbvias quanto poderia parecer. As duas escritoras construíram poéticas diferentes, com diferentes desdobramentos. A racionalidade de Virginia a conduz a uma poética do espaço, nos termos da técnica da arte modernista, e sua visão da sociedade e da mulher é constituída epistemologicamente. Clarice adota estratégia diversa em sua obra: parte do não conhecimento da realidade, da humildade diante de qualquer saber, para construir uma poética da busca, e nunca uma epistemologia. Tempo e espaço se conjugam na poética de Clarice, mas na perspectiva mística, transcendental, para além de qualquer conhecimento seguro. Não se trata mais de uma poética do espaço, como uma programação estética modernista para erradicar qualquer possibilidade de sentimentalismo, mas de uma atração pelo mistério que se esconde por detrás do passar de cada segundo e as modificações sutis no espaço que isto sempre produz.

## Judith Grossmann: poesia para dar sentido ao mundo

As pessoas que não escrevem nada sabem sobre o escrever, exceto o que leem, sabem, os que sabem, sobre o ler. Escreve-se sempre morto, embora, como é sabido, sejam admitidas pausas, quando se visita o mundo e se vive com uma intensidade somente permitida aos que estão mortos e o visitam, porque, o tempo todo, seria impossível mantê-la. (GROSSMANN, 1999, p. 109)

Atrás do que existe, existe o que não existe. Como antes do ruído, o raio, o antes. Na Ladeira da Barra, a manhã que progride, se prepara, no ar, suspensão, uma taça. No trecho posto em questão tudo está disposto para o que venha, o preparado cenário. (GROSSMANN, 1977, p. 23)

Nos últimos anos, a maneira de se ver a literatura mudou radicalmente. Não que a própria literatura tenha mudado tão substancialmente, mas sim a sua posição relativa no painel das artes e outras expressões e linguagens culturais. Antes, tinha ela um lugar privilegiado de arte da palavra, devido ao sistema de hierarquias que caracterizava a cultura dominante, de matriz europeia e racionalista. A literatura pertencia à alta cultura e outras produções culturais do campo das narrativas, como o filme, enquadravam-se no rótulo de cultura de massa. Hoje, a cultura icônica avança impiedosamente sobre a cultura letrada. Isto é bem representado no desenho animado *Beavis and Butt-head*, uma criação do americano Mike Judge, em que os dois jovens anti-heróis, vivendo entre as cinzas de uma cultura arrasada “pós-tudo” definem com rudeza e pureza tudo o que tem texto e muitas palavras como *sucks* (é maçante, está por fora) e tudo que tem imagem, som, movimento e violência como *cool* (joia, legal, está por dentro).

Com a globalização do capitalismo e a ascensão da cultura do consumismo, a figura do consumidor, uma entidade difusa, mas poderosa na visão economicista do mundo, “empodera-se”, isto é, passa a ter direito de consumir os produtos culturais que lhe agradam e pertencem à sua própria cultura. É preciso, então, que a indústria cultural se diversifique

para atender à demanda reprimida desses consumidores que, antes, estavam marginalizados. Esta guinada cultural nas artes possui relações com a forma de composição multiétnica das grandes metrópoles do mundo, resultante das migrações e das reacomodações populacionais no cenário pós-colonial. Atualmente, as instituições universitárias começam a reconhecer e convalidar essas culturas e saberes, incluindo-se aí a literatura, que recebem diferentes denominações: locais, periféricas, subalternas, minoritárias, emergentes, negras, marginais, *underground* etc. Em seu afã de categorizar, talvez um resquício dos tempos da linha dura do estruturalismo, a academia ainda cria rótulos para setorizar o estudo da literatura, como literatura negra, literatura de gênero, literatura *queer*, e outros.

Considerada, atualmente, como uma categoria não privilegiada dentre as demais produções culturais associadas às novas tecnologias – cinema, videoclipes, séries e novelas de TV, *cartoons*, videopoemas, letras de música – a literatura se vê forçada a compartilhar o seu espaço, principalmente como arte da narrativa, e busca dialogar com essas formas da cultura de massa. Não se trata da decadência da literatura, da sua falta de expressividade ou criatividade; trata-se de uma revolução tecnológica que abre novas opções de comunicação artística. Os escritores que iniciam a sua produção no final da década de 1950 e continuam produzindo, como Judith Grossmann, atravessaram e ultrapassaram todas essas mudanças no modo de conceituar o literário, de reinseri-lo como produto cultural e, finalmente, na maneira de acessar o texto em meio virtual eletrônico.

Revisitando o livro teórico de Judith Grossmann *Temas de Teoria da Literatura*, publicado em 1982, percebo quão atilada é a percepção da autora sobre a natureza do literário, que pode ser resumida nas quatro dualidades citadas na página 8: “particular/geral, ambiguidade/univocidade, abertura/fechamento, conotação/denotação”. Faço, apenas, uma breve observação, a qual não é um reparo: na dicotomia apontada, à página 47, entre criação literária e criação científica, como sendo o dado descrito na primeira totalmente extrínseco, parece emergir um conceito ainda influenciado pelo mito da objetividade do discurso científico (prefiro entender a relação entre ciência e poesia como a concebe Stephen Wilson (2003), em seu livro *Information Arts*, isto é, como discursos complementares e intercambiáveis). Quanto ao modo um tanto

formalista-semiótico de interpretar os poemas, adequado para a análise do conceito modernista de literatura, no final da obra, ao invés de uma abordagem mais cultural e aberta para o público leitor, entende-se que se trata de um texto para estudantes de letras e artes, sendo, portanto, necessário um certo conhecimento da semiose do texto literário. Penso que o livro ainda representa uma fonte confiável de conhecimento sobre a literatura, apesar de sua linguagem bastante técnica, bem ao gosto da teoria da literatura nos anos 1970.

O livro *Temas de Teoria da Literatura* marca claramente os laços institucionais da escritora Judith Grossmann com a academia, o que a distingue de Virginia Woolf e Clarice Lispector. Entretanto, a obra ficcional e poética de Judith Grossmann, às vezes, não se submete exatamente ao que ela apregoa em seu livro teórico: as pulsões da vida, às vezes, mostram-se mais fortes em sua obra do que a programação poética de recriar a linguagem ao extremo, praticando o que Victor Chklovski (1976) denominou de “estranhamento”. A linguagem, em algumas obras ficcionais de Judith Grossmann (1985, p. 31), é clara e límpida, como nessa passagem de *Cantos delituosos: Romance*,

O melhor seria sair, a chuva impede. Ademais é domingo e não gosto de sair aos domingos, dia em que todos saem. Gosto dos dias de semana, nos quais as pessoas estão trabalhando, e eu então saio. Levo a mão ao cabelo e este simples gesto me diz que é domingo, o trabalho da semana novamente se corta. Uma semana amotinada, da qual é impossível reter qualquer lembrança. Chuva, vento, névoa, borrifos impedindo o meu trabalho. Um homem miniatura vem com seu enorme anel no anular, falando dos seus filhos que cresceram de um metro e oitenta. De suas viagens a Bonn, Roma, Nova Iorque. Dos quatro litros de bebida, quantas horas de vôo, seus altos rendimentos, seu patrimônio. Veste-se de ternos, com extrema elegância. Delira, mas fala como se estivesse fazendo um discurso.

Em outras, como em *A noite estrelada: estórias do ínterim* a linguagem é espessa, opaca, um tanto roseana: “No meio, obviamente como se diz, cartesiana, a rua. Cada ponto do planisfério, destinado, nada havendo de gratuito, calamidade! Desligado, a si mesmo entregue.” (GROSSMANN, 1977, p. 23) ou ainda: “Baqueiam as crianças, assustam-se. O velho, então,

o longuíssimo apontador, a curvíssima unha, aponta para o outro lado aos que estão no Ford.” (GROSSMANN, 1977, p. 25)

Judith Grossmann adota, ainda, outros artifícios para inovar: o solilóquio, em que os pequenos fatos narrados são torrencialmente justapostos, no qual as personagens surgem de repente. Na passagem acima, é uma dessas pessoas que entram e saem da narrativa, desaparecem, mas funcionam para exprimir como a narradora vê, sente e julga as pessoas em suas ações vazias. A descrição serve para ajudar a compor a personagem-narradora, Amarílis, aquela que ouviu o seu nome em um sonho, e não uma nova personagem. Esse estilo um tanto proustiano de narrar desnorteia o leitor do romance convencional, o romance de enredo. Tampouco se trata de um romance de personagem clássico, pois pouca tensão dramática existe em *Cantos delituosos* romance. A que existe está diluída em passagens fragmentadas. Diferente dos romances de Virginia Woolf, nos quais os homens são sempre retratados como fracos, indecisos e dependentes das mulheres, algumas personagens masculinas de Judith Grossmann, como W. (um diálogo com o modo de designar personagens como se fazia nos romances do século XIX, ou como Clarice faz com a narradora de *A paixão segundo G. H.*), de *Cantos delituosos: romance*, são geralmente galantes, embora ausentes, representando a figura do pai, alguém por quem uma mulher sempre pode ter uma recaída de amor, mesmo apresentados como sombras projetadas pela narradora solitária.

A personagem Amarílis, de *Cantos delituosos: romance*, narra sua história como em delírio, em que às vezes não se sabe se suas palavras estão no sentido figurado ou denotativo, em que os traços de um vago enredo transparecem: são elementos como Roque, o filho, que morre de um inesperado engasgo, teria havido um homem usurário chamado Artur, seu algoz e explorador, sua prostituição, a sua própria prisão (e ao mesmo tempo sua libertação), onde faz sua própria defesa e absolvição e, no final, um inventário de sua vida amorosa. Os momentos grandiloquentes das narrativas clássicas – casamentos, separações, mortes, assassinatos – são, portanto, esmaecidos e ressaltados os detalhes, nos quais assomam os efeitos psicológicos dos eventos. A memória é a matéria de Amarílis, mas mesmo esta não parece confiável e não se sabe se ela está rememorando ou fantasiando, em puro delírio. A obra investe na construção bem cui-

dada de uma personagem complexa, psicologicamente profunda, a qual, mesmo destruída pela solidão e pelos ressentimentos, ainda preserva sua altivez feminina. Assim, Amarílis tem largos momentos de serenidade e poeticidade, e se define como uma abelha, isto é, aquela que é doce, mas pode picar.

Como Virginia Woolf, em *To the lighthouse*, a personagem-narradora de Judith Grossmann, em *Cantos delituosos*: romance lê livros literários, cita obras, autores, pintores, como Lautréamont, Rimbaud, William Carlos William, Fernando Pessoa, Salvador Dalí. Essas referências remetem a um estilo de arte e a um gosto de classe média, demarca e limita a concepção de arte da personagem, circunscreve o universo estético da obra, instaura uma ligação com uma arte canônica. Esse processo intertextual, o qual é, ao mesmo tempo, metalinguagem, também se encontra nos poemas de Judith Grossmann (1996, p. 73), como em “Promised land”, poema do livro *Vária Navegação: mostra de poesia*,

Dalí fez para Gala uma namoradeira  
Forrada da mais pura seda rosa.  
Eu a transportei a Walt Whitman  
Para lugares de passagem  
Aerportos gares avenidas bulevares shoppings  
Para que nela todos os amantes do mundo  
O seu amor professassem.

Um dos romances mais intrigantes e criativos de Judith Grossmann é *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, de 1995, em que a narradora rememora proustianamente suas relações amorosas, como forma de aprendizagem e transformação. A narradora se posta em um *shopping center* para narrar, em uma atitude bem contemporânea, isto é, quando o *shopping center* se torna a referência, o refúgio e o lugar de todos os fazeres.

Essas referências à literatura e à arte dentro da própria literatura, uma tradição desde William Shakespeare, é uma marca da obra grossmaniana. É como se o seu *locus* no mundo fosse a própria poesia, de onde ela sai, mas retorna sempre. Neste aspecto, sua afirmação teórica de que “a arte literária é a própria dramatização do drama da linguagem” (GROSSMANN, 1982, p. 21) se concretiza na sua obra literária, como se o mundo, o real, fosse insuportável, a não ser através da poesia.

Com o passar do tempo, a escrita grossmaniana parece abrandar um pouco o retesamento da corda do arco da recriação poética em relação ao real, como sucede na narrativa de *Nascida no Brasil Romance*, publicado em 1998, talvez a sua obra de maior continuidade com o real, em que o esqueleto de um enredo realmente aparece, ordenando os fatos e eventos dentro de uma certa cronologia. Em 1999, porém, *Fausto Mefisto Romance* retoma a temática da metalinguagem, narrando e discursando sobre a aparição de um novo Fausto para discutir ao limite máximo a questão da expressividade das linguagens artísticas, como a literatura e o cinema.

## Últimas (in)comparações

Comparar objetos assimétricos ou de contextos esbarra no incomparável. Mas as três escritoras possuem ao menos alguma coisa em comum, como um compromisso com a abertura e ampliação de espaços e técnicas da linguagem poética. As três contribuíram, de maneiras diferentes, para a consolidação da literatura feminina do século XX, assumindo, de formas e níveis variáveis, algum compromisso estético com o que se chamou imprecisamente de modernismo literário. Certamente, Clarice Lispector e Judith Grossmann ultrapassaram a programação do modernismo típico e incorporam aspectos do que se denomina, também precariamente, de pós-modernismo. Apenas Virginia Woolf assume abertamente, em sua obra, uma bandeira política de luta e militância pela libertação da mulher – como explicamos –, devido a sua posição histórica. As outras duas assumem um compromisso com a construção de uma autonomia da escrita feminina e praticam essa militância implícita ao longo de suas carreiras literárias. Outro aspecto que dificulta a comparação entre essas escritoras é o fato de Virginia Woolf ter escrito a sua obra em inglês, uma língua internacional, e a partir da literatura inglesa, já consagrada secularmente, enquanto as brasileiras escreveram em língua portuguesa, a partir de um país cuja literatura só bem recentemente passou a ter reconhecimento internacional.

A obra de Judith Grossmann ainda enfrenta um empecilho adicional, pois está editada de modo disperso, com repercussão e distribuição desigual dos livros, e ainda aguarda a sua publicação integral e divulgação

através de uma editora de circulação internacional. A obra grossmanniana requer, também, traduções para línguas estrangeiras, para ser apreciada de fora da sua cultura, com o devido afastamento, assim como um tratamento mais profissional para a reunião e divulgação da sua fortuna crítica. Espera-se que as universidades brasileiras contribuam para um melhor conhecimento da obra de Judith Grossmann, de modo a garantir a sua continuidade para as próximas gerações de leitores. Ainda, a obra de Judith Grossmann necessitaria de adaptações cinematográficas e teatrais, para a ampliação do seu público e penetração no reino das outras artes, tão favorecidas no seu próprio interior.

Diante de tantas assimetrias, resta acreditar que a linhagem de escritoras de linguagem e temática complexas tenha continuidade no Brasil, estimulando as novas poetisas e ficcionistas a investirem em um estilo de arte que desafia o presente e se concretiza no futuro, através de um paciente processo de leituras e descobertas. Finalmente, sobre essa demora em se descobrir a beleza, disse Virginia Woolf (1985), no seu *A Sketche of the Past*, de 1939, atualmente parte do livro *Moments of Being*, em uma de suas máximas:

Só consigo notar que o passado é bonito porque ninguém é capaz de compreender uma emoção no momento. Ela se expande depois, e assim nunca temos emoções completas sobre o presente, mas apenas sobre o passado.<sup>6</sup> (WOOLF, 1985, p. 39)

## Referências

CHKLOVSKI, Victor. A arte como Procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

GROSSMANN, Judith. *A noite estrelada: estórias do ínterim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

\_\_\_\_\_. *Cantos delituosos*: romance. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Fausto Mefisto Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

---

<sup>6</sup> I can only note that the past is beautiful because one never realizes an emotion at the time. It expands later, and thus we don't have complete emotions about the present, only about the past.



- GROSSMANN, Judith. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Vária Navegação: mostra de poesia*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.
- WILSON, Stephen. *Information Arts: Intersections of Science and Technology*. Massachusetts, USA: The MIT Press, 2003.
- WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. San Diego, U. S.: Harvest-Harcourt, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Moments of Being*. Orlando, U.S.A.: Harcourt & Brace Company, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Mrs. Dalloway*. Orlando, U. S. A.: Harcourt and Brace, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Orlando*. Orlando, U.S.A.: Harcourt & Brace Company, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Three Guineas*. Sydney: Adelaide, 2012. Disponível em: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/wg1tg/>>. Acesso em: 23 fev. 2014.
- \_\_\_\_\_. *To the Lighthouse*. Orlando: U.S.A.: Harcourt and Brace, 1981.

# Breve roteiro da Vária Navegação do Anjo Inconstante em busca do Infante Perdido: decifrações da poesia de Judith Grossmann

*Myriam Fraga*

Todas as vezes que me aproximo da obra de Judith Grossmann me encontro na perplexa situação de definir sentimentos que me desconcertam profundamente. Haverá algum limite que facilite a abordagem? Alguma ponte que nos permita atravessar para a outra margem onde se cumpre a vocação para o inegociável?

E porque se faz necessário estabelecer um prólogo, comecemos desde já com a enunciação de um desejo que, buscando embora resgatar do silêncio os antigos paradoxos, não consegue inverter o teorema da fala, deixando sempre a sensação de que ainda não foi dita a última palavra.

Se a realidade me dispersa, as teorias inventam uma possibilidade de reunir os fragmentos para construir uma nova frequência: uma cidadela de contrários, com suas muralhas de vidro que, cautelosamente, começo a estilhaçar com dedos de pelica.

Baluarte de amplas ramificações, de alicerces plantados em solo que se faz necessário escavar para uma possível recuperação do que acaso ficou perdido; raiz que ampara toda contradição de uma poética construída na disciplina e no transbordamento, em paradoxo que cumpre respeitar.

Na percepção de tantas excelências, camadas que se alternam na forma de um vasto bordado que se articula entre desconstruir e refazer, entre ensinar e aprender, entre concretar e destruir, proponho-me definir o que de si carece de definição. Porque não quero a decifração, mas o enigma. Não me atrai a resolução, mas o mistério, e a dúvida é minha única verdade.

Diante de uma herança que nos torna habitantes de uma mesma galáxia só nos resta capitular diante do inevitável e inverter o que disse o poeta diante da negação do enunciado: eu sou eu e sou o outro. Nenhuma ponte entre nós, apenas a língua, esfinge gorda, a enrolar-se em perguntas sem resposta, prisioneira de suas próprias adivinhas.

Durante vários dias tentei me aproximar do labirinto. À noite sombras me perseguiram em sonhos enigmáticos que eu, inutilmente, tentava decifrar às primeiras luzes da madrugada, quando todas as coisas pareciam ainda submersas nas águas escuras do sono, semeador de incertezas.

Do mais profundo do inconsciente, vinha uma inquietude que me fazia recuar à medida que cada vez mais crescia em mim a necessidade de penetrar naquele território de fronteiras tão dispersas, de paredes tão estranhas, de portas e janelas que se abriam e fechavam, ao sabor de imprevisíveis tormentas.

Em vão tentava encontrar um atalho, uma fresta, ou simplesmente um código, que me permitisse ao menos um vislumbrar perplexo sobre a real existência do mistério que adivinhava escondido naquele edifício de paredes tão várias, de arquitetura tão mutante.

Daquele ponto de vista não haveria necessariamente de esperar o vidente, o forasteiro que me indicasse o caminho, mesmo porque apenas um poeta poderia me entregar a chave do enigma. E o poeta – alguma coisa no silêncio me dizia –, estava ali, bem atrás da porta, da grande imensa porta que, de repente, se abria, com um soar medievo de seus gonzos, azeitados pelos risos da criança, da menina que, surgindo do nada, “quase se curva sob as enormes tranças”, enquanto uma inesperada chuva vai lhe “ensopando os cabelos”; “seus cabelos de ouro/seus olhos esmeralda”.

Enquanto o coração batia descompassado, fui deixando para trás o “imperecível jardim”, em que “as folhas das árvores e as folhas dos livros eram as mesmas” e, entregue à minha própria perplexidade, buscava coragem para, atravessando os umbrais de residência tão fantástica, transpor as soleiras em busca de um possível roteiro que, em meio a tantos aposentos, me indicasse o ponto em que as linhas do destino se entrelaçam e o fim se revela como recomeço de uma longa viagem ao princípio de onde.

E então, de repente, ao encontrar no chão “uma senha perdida nos escaninhos do tempo”, compreendi que aquela menina que me chamava é quem me daria a chave da adivinha, porque tudo que eu procurava estava ali mesmo naquela casa que, aos poucos, se abria como um livro, onde inscritos estavam todos os perdidos que, transformados em signos, acumulavam-se na poeira da antiga “escrivania vermelha encharcada de tinta azul” onde em silêncio o pai escuta os passos que ressoam pela rua, enquanto à sua volta o mundo simplesmente se estilhaça.

E foi então que entendi que o Anjo Constante é a própria Poesia, a eterna poesia que busca subverter o tempo através da memória nos momentos de revelação das coisas tangíveis, do mistério dos objetos reencontrados no assombroso território do cotidiano reinventado através das palavras.

Mas, talvez, esta Casa, esta “introcável Morada” seja mesmo “o esconderijo de Deus” ou, quem sabe, o deserto palácio onde o Infante Mágico, sozinho, costure sua sorte em panos de cambraia.

E, considerando “que o dia de hoje está de uma perfeição absoluta” e “meu coração, como cristal no ar, breve irá extinguir-se”, proponho um pacto de todos os contrários, subvertendo as águas dos rios do tempo para encontrar a identidade perdida no redemoinho seminal dos pesadelos.

Talvez aqui, nestes corredores que se afinilam e enlaçam como cobras, nestas salas cujos tetos, carregados de hieroglifos, refletem-se no esculpido mármore do assoalho; destas janelas de onde se avista a sombra dos ciprestes e do céu estrelado, e corvos negros adejam nos campos de girassóis, em meio a espigas douradas, eu possa enfim encontrar a chave do segredo, o fio que reproduza no texto a linha confusa dessa visão que, aos poucos, se revela entre lembranças, entre perdidos e achados, a escrever, no que sobrou da falta, uma história, um desfecho, o final de uma viagem que só se realiza em palavras, Vária Navegação em busca do improvável.

Assim se escreve um livro e um livro é como um barco onde um astuto timoneiro decifra o itinerário de um mapa que ele inventa e logo em seguida esquece, enquanto borda em silêncio “em algum fino invisível bastidor” a sua própria lenda com um fio encarnado.

Porque um livro, como o Anjo Inconstante sabia há muito tempo, – na verdade ele sempre adivinhara que ali estava a resposta – “é sempre um tu ou um você, uma segunda ou terceira pessoa, e é nesta delgada aresta que ele se encontra com o outro, de modo que tudo que existe é uma terceira pessoa, uma dupla de outros, cujo retrato final é deles composto”.

Estas são palavras do Anjo, mas eu, viajante sem muitas certezas, acrescento por minha conta que toda viagem se resolve na busca incessante dos primórdios, no escavar do próprio sítio onde dormem as palavras, numa arqueologia dos princípios.

No entanto, sigo buscando uma resposta nos vários aposentos que percorro devagar, ao sabor dos acasos, das intuições; no encantamento da luz filtrada através dos vitrais. Mas às vezes, subitamente, me perco nos roteiros porque a mansão da Poesia, como a casa de Deus, tem muitas moradas. E muitas salas, capelas, altares, onde constantemente a Pitonisa reacende suas brasas e, ao respirar dos vapores, reinventa a própria história, revelando segredos que dormiam esquecidos entre as páginas de um diário, tão inúteis e mortais como o enigma das esfinges.

Mas, já que devo escolher entre os caminhos do desejo o que mais indicado se apresente a meus olhos de viajante encantado, talvez o mais seguro seja mesmo acompanhar o Anjo Constante pela trilha desenhada no mármore das lembranças – as minhas ou as do Outro, as do escrevente misterioso? – em busca da chave que me dará o poder de abrir todas as portas; de percorrer todos os sótãos, os porões, os aposentos, até então resguardados contra o mofo do esquecimento,

E, finalmente, depois de atravessar o claustro, o jardim, os muros que cercam propriedade tão privada, chegando ao ancoradouro onde dormem os barcos, desatracar o navio que seguirá a única, a verdadeira rota, em sua Vária Navegação aos portos da Poesia, na busca do Infante Mágico, daquele que me dará o manuscrito secreto, mapa da mina das palavras, para que possa decifrar nas areias da praia o nome dos precursores; dos mestres, dos que laboraram os textos, dos que construíram os labirintos, para encontrar de repente o seu nome inscrito para sempre no meio da pedra: Anastácia, Renata, Judith [...].

Eram três rostos distintos e um só deles verdadeiro. O verdadeiro rosto daquela que, triunfante, debruça-se sobre as muralhas no antigo cemi-

tério marinho sobre as águas da baía, a revelar para o Infante Mágico os três pedidos que irá fazer às divindades do acaso: “pedirei um diadema de brilhantes, pedirei os peixinhos prateados do mar, pedirei que estejam todos vestidos de vermelho e de verde”.

E então, reunidos, reconheceremos que tudo é tão sagrado e tão desnecessário e, finalmente, livres do incomensurável fardo de tentar explicar o que de si já rejeita explicações, deixaremos nosso nome, como uma mínima inscrição, no último portal, enquanto, serenamente, mergulharemos, como a Outra, – “gesto tão delicado!” – nas águas do rio do esquecimento com os bolsos cheios de palavras, “sem pensamentos futuros nem passados.”



· OUTROS ENSAIOS ·





# Opacidades do arquivo: as memórias de Judith Grossmann

Ana Lígia Leite e Aguiar

Maldito diário (não importa o que eu faça, ele acabará não sendo inteiramente sincero).  
(LEIRIS, 1934, p. 647)

O poeta Wally Salomão (1996, p. 27) dizia que “a memória é uma ilha de edição”. Se tudo que experimentamos acaba por cair nessa ilha, onde suprimimos ou adicionamos trechos, a memória é o local, por excelência, tanto da fabricação quanto da reinvenção de si. Ao se pensar nas genealogias de um arquivo, a memória seria o grande agente multiplicador, o grau mais paterno da máquina arquivística e de uma vida tal como ela se desejou. A memória seria, ainda, a progenitora de fantasmas que alimentam sua própria permanência através da imaginação. Suas fabricações dão corpo a espectros pinçados entre fatos diários que, em uma leitura descontínua, atuam como sobrevivências de um “pré-parto”. Esse *avant-naissance* das imagens/objetos – estas/estes desaparecendo e reaparecendo ao longo dos anos – compõe o que Didi-Huberman (2002) chama de “passado incoativo”, que é, exatamente, a sobrevivência desse começo, do pré-parto que é a origem do princípio, se assim pudermos falar sem correr com o risco de sermos fundamentalistas.

Logo, no que diz respeito às discussões que a memória impõe para este trabalho, temos duas situações distintas quando olhamos para a obra da escritora Judith Grossmann – esta, a se arquivar dentro do romance. A primeira é a da memória como substrato, pois é ela a máquina de elaboração de dados; a segunda situação é a das forças que garantem que esse passado, criado por uma memória, venha à tona e se presentifique.

O enfoque de Andreas Huyssen (2000) para a “cultura da memória” é o de produzir um outro rendimento para as formas de compreensão do passado, observando-se a noção de história a contrapelo de Benjamin, e, ainda, compreendendo não só a variedade dos discursos que pode haver sobre um objeto, como as variadas formatações que este pode ganhar. A reflexão que salta de tal perspectiva nos impele – no desejo de uma breve abordagem sobre documentos culturais – para a construção de uma crítica biográfica, ao demonstrar o homem imiscuído no aparelho (FLUSSER, 1985): o escritor fígado por sua própria obra, em um processo de indissociação permanente entre o que seria ou não biográfico, revela os desvios presentes na relação que transforma a obra literária em meio e mensagem a abarcar a complexidade do documental. Contudo, se ler o literário como extensão do corpo biográfico é bastante usual – no que diz respeito às análises simbólicas que se tem dos gestos dos escritores – espera-se, aqui, apresentar um exemplo em diferença. O modo como a memória é lançada para dentro dos textos da escritora motiva o ato inusual que encontramos para biografar Grossmann, pela maneira mesmo em que ela se autofragmentou, mantendo distância de seu leitor, ainda que em suposta aproximação pelo gesto de “tudo narrar”. A armadilha da vetorização que ela cria em sua obra, seus discursos, seus depoimentos em entrevistas, gera a reorientação do enfoque que se pode dar para as suas origens e as extremidades do que ela propõe como biografável.

A ação de, ao escrever, encadernar amigos e vivências sob o estatuto do nome verdadeiro, apresenta ambivalências para a leitura desse gesto. E se tal ato é caracteristicamente trivial na escrita literária, em que o escritor usa diferentes nomes e personagens para falar de si e dos outros, na obra de Grossmann, o pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008) se antecipa às autobiografias propriamente ditas, e a autora narra a vida como ela era: os nomes próprios dos amigos, sua trajetória acadêmica, seu percurso de escritora e, claro, as dissimulações necessárias à sobrevivência da narrativa ficcional. Adicionando o termo “romance” ao final de muitos dos títulos de suas obras, Grossmann cega o seu leitor, ao confundir as linhas divisórias entre o autobiográfico, o romance, o diário, a confissão. Essas categorias, antes de pedirem a demarcação da sua forma de operação nos textos, são misturadas pela escritora, buscando não a sobreposição, mas quem

sabe o jogo alucinado que sua escrita supostamente sugere, ao exercitar, por exemplo, o caráter fragmentário e lacunar (SOUZA, 2011, p. 48) dos diários na extensão de seus romances.

Pelas vitrines, a cada dia escolho formosos presentes que, para sua reserva, deixo lá mesmo, na expectativa de que os encontre quando deles precise de fato. Para Evelina, um fio de prata comprido, que combina com a sua altura, com um berloque redondo, estas coisas que como galáxias podemos ficar girando nas mãos, para Lígia, uma bolsa, entre o primitivo e o cultivado, para Antonia, roupas bem transadas [...], para Celina, perfumes franceses. Celina que me procurou ontem, aqui no meu Salão, e que já não me encontrou por uma diferença de minutos, porque o Salão é móvel, mas poderia ter-me chamado pelo autofalante, eu ia adorar. (GROSSMANN, 1995, p. 92)

Utilizando os nomes reais de amigas, ex-orientandas e colegas de trabalho, o biográfico explícito em suas obras é, desse modo, substância para o ficcional reafirmar ainda mais o estatuto do romance, pois o “[...] nome próprio de uma personagem, mesmo que se refira a pessoas conhecidas do escritor, nada impede que sua encenação embaralhe as referências e coloque a verdade biográfica em suspenso.” (SOUZA, 2011, p. 43) Então, se mesmo a simbólica inserção de experiências reais não consegue assegurar a veridicção do que escreve Grossmann (1997), ler o factual de sua existência só será possível se em conchavo com a performance literária esboçada em tantas obras: “Não sou chegada a escrever diários etc. A obra já é uma instância de diário, redimensionado, ficcionalizado, a parábola de um diário.”

Fazendo alusão a um tipo de memória judaica, corporificada ficcionalmente através dos temas recorrentes em seus textos, como no estudo proposto por Lígia Guimarães Telles (2011),<sup>1</sup> Grossmann resgata memórias que trazem, esparsamente, a cultura de sua mitologia familiar, ao mesmo tempo em que nos apresenta o fato de ter se batizado na Igreja Santo Antônio da Barra, em Salvador. O princípio do nomadismo judaico é oportuno inclusive para pensarmos o corpo da mulher que, nos anos 1960, começa a se movimentar intensamente, após séculos sob o

<sup>1</sup> Este tema pode ser melhor percebido no livro *O périplo de Judith Grossmann*, de Lígia Guimarães Telles (2011), nas páginas que vão de 135 a 195.

estatuto de minoria. É ela, Grossmann, personagem de si mesma quem se movimenta, provê o sustento da filha, investe a vida em uma instituição de ensino, carrega bandeira por ser mulher e é a atriz principal na engrenagem da sua narrativa. Transita por Campos, Rio de Janeiro, Chicago, Salvador, mas ela não pertence a nenhum lugar, se não a todos, como assim deseja. Como não se trata, aqui, de concordar ou não com o objeto, é possível arriscar, à distância, que o endereço fixo da escritora seria dentro de um livro que repousa em uma estante. Com os pais biológicos metaforicamente abdicados em função de outras filiações, nossa personagem complexa se mantém fiel aos pais canônicos (Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Machado de Assis), reverberando um comportamento de fundo mais comprometido com sua proposta ficcional.

E assim, afinal, é possível lançar a pergunta: o que seria documental na obra de Grossmann? Onde está o seu mal de arquivo?

No entanto, estar com *mal de arquivo* pode significar outra coisa além de uma perturbação. O mal de arquivo é, também, uma febre de arquivo: *é arder de paixão*. É procurar incessantemente o arquivo onde ele se esconde. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa. ‘Impaciência absoluta de um desejo de memória’ [...]. (KLINGER, 2007, p. 174, grifo do autor)<sup>2</sup>

Esse desejo compulsivo, em Grossmann, é o de “vir a ser”, é o desejo de se tornar personagem em tempo real e, assim, criar um jogo onde ela se esconde do leitor por não se cansar nunca de se mostrar. O seu desejo de memória atua em todos os *fronts*, como se verá mais adiante. E como a escritora nos oferece todos esses dados de bandeja – a inconstância da pátria, o lugar errante da mulher que ama, o trabalho de docência ao lado da solidão da escrita que ela ousa levar para o *shopping center* – é preciso ler um objeto como esse pelo lugar por onde ele/Grossmann nos escapa, como se, diante dos tantos modos de arquivamento que ela inventa para si, a fala de que precisamos é do tamanho de seu silêncio – seu isolamento no Rio depois de anos de Bahia –, assim como é preciso interpretar a produção gerada por sua ausência. Ir atrás do fragmento ausente não com

---

<sup>2</sup> A frase final entre aspas é de Jacques Derrida (2001), em *Mal de arquivo*.

o intuito de polemizar ou fechar a história, mas multiplicar tanto o esquecimento quanto a mitologia infiel à qual se entregou. (SOUZA, 2011)

Se a escrita literária tem a liberdade de instaurar genealogias bastardas, como escreveu Souza, em um texto sobre Borges, e se Grossmann sempre ousou brincar com esse tema, analisar o seu movimento de escritora pelo mundo, tanto quanto as genealogias que inventou para si, são opções tão relevantes quanto a reficção daquela que já se apresenta como literatura e, assim, sugiro dar-lhe um outro palco livre, com luzes baixas, para ver como ela, sozinha, pode vir a se comportar. Esta é a lição de Buisine (1991 apud DOSSE, 2009, p. 309): “Para cada escritor é preciso inventar uma forma nova e específica de biografia.”

Atuando na escrita literária em um período extremamente caudaloso para o Brasil (anos 1960 e 1970), a opção de Grossmann é escrever o silêncio, em uma proposta aparentemente nada conflitante, na certeza plena de que escrever também é política e suas narrativas viriam com um teor truncado, com narradores asfixiados pelo sentimento de impotência diante dos acontecimentos. Em 1970, Grossmann (1970, p. 102) teria escrito *O meio da pedra*, tendendo para um discurso discreto:<sup>3</sup> “Que tento estar contando? O incontável.” É dessa maneira que Grossmann (1970, p. 106), travestida neste narrador e em tantos outros, trabalha o contexto da época, capturando sua atmosfera e lançando na escrita o susto com seu tempo: “Fiquei onde fiquei, onde já estava. Sondando a fiada desfiada borda, pesquisando o insondável. Dilatando um baque. Contando o incontável.”

Então, na posição de um combate taciturno, a obra da autora se encaminha para o assalto aos limites do entendimento, sem dialogar diretamente com a censura. No conto escrito em 1978, “Úrsula viu a uva”, a escritora fluminense apresenta um narrador sequioso por uma raiz, por dialogar sobre suas relações amorosas, por conversar com o leitor, deixando-o na dúvida quanto ao fato de Úrsula realmente conversar com

---

<sup>3</sup> Tânia Carvalhal (1993, p. 13) diria: “Os contos de Judith Grossmann não aderiam à tendência dominante nas narrativas dos anos 70: o romance-reportagem, os depoimentos pessoais, o conto-notícia ou as narrativas de caráter biográfico. Seus textos não nos davam a representação direta de fatos da realidade presente, mas remetiam a ela obliquamente, incorporando a tensão existente a seu próprio discurso. Ao recriar, em fragmentos, a condição humana, davam-nos, pela própria atmosfera, a experiência da contingência e nos esclareciam por iluminação indireta.”

ele. Os relatos, entremeados por dosagens eróticas, nos encaminha para uma pulsão sobre as dificuldades inerentes à vida: “Ah, como é difícil contar o existido. Porque é muito mais dificultoso contar o existido do que o não existido” – e à possibilidade de se poder desmascarar a realidade, “pois todos os retratos são falsos.” (GROSSMANN, 1978, p. 7, 3) A narração subjetiva rodeia densidades amorosas, volteando fragmentos da história de Úrsula e de Flávio, em suas idas e vindas mascaradas pela necessidade de outros fatos ocuparem lugar na escrita: “Mas você quer, quer ficar preso a mim como mosca na manteiga. Nada de engodos. Todas as minhas lembranças são duras como minério. Que podem, ao menor fogo, amolecer.” Para mais adiante dizer: “Será que eu contei direito? É o que menos importa.” (GROSSMANN, 1978, p. 21)

Apresentadas algumas posições intimistas de sua escrita e o apreço pela autoficcionalização, a maneira como Grossmann percebe e trabalha com a memória propõe um investimento nos espaços deixados em branco. Há, ainda, a “impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA, 2001 apud KLINGER, 2007, p. 174), que Klinger recupera de Derrida e que nos serve de elo para a observação das forças que garantem que o passado se presentifique.

De Roland Barthes, usamos o conhecido conceito de biografema, apresentado primeiramente em sua obra *Sade, Fourier, Loiola* (1979) e, posteriormente, retomado em *A câmara clara* (1984), de onde se tem que um biografema está para a biografia como a fotografia está para a história. Os recortes elencados para se trabalhar na perspectiva de uma crítica biográfica pretendem fazer dobras a partir de alguns enquadramentos de cenas das amizades, nas quais podemos traçar delicadamente uma espécie de legado da escritora. Presentes imaginários escolhidos no texto ficcional para aquelas que não só integraram seu círculo de amigas como Evelina Hoisel, Lígia Telles, Antonia Herrera, Vera Mota, Celina Scheinowitz, mas que saíram do círculo da aprendizagem da sala de aula para a intimidade da vida de Grossmann, e que, transformadas por ela, seriam difusoras da obra daquela que difundira tantos outros autores na Bahia.

Eu posso jurar sobre a Bíblia. Eu nunca me ensinei em lugar nenhum. Eu ensinei Machado, ensinei Guimarães, ensinei Lispector, ensinei Junqueira Freire, ensinei Cecília Meireles, ensinei Manuel Bandeira, ensinei Carlos Drummond de Andrade, se é que se ensina. Ensinei tantos outros, Jorge de Lima, que foi meu professor [...] jamais ensinei a obra de Judith Grossmann. Agora, Judith Grossmann, eu ensinei, eu ensinei muito, aí já é um jogo. (GROSSMANN, 1993, p. 63)

No depoimento acima, que a escritora oferece a uma plateia que ouvia sua narração em espiral, a dizer sobre sua formação literária, suas memórias de infância, seus desejos futuros, vê-se, na encarnação da *persona* que ela assumiu ao ir para a Bahia, a existência de um jogo pique-pega, no qual o outro se quer muito mais pego: ensina-se dentro do aquário (como sua sala de pesquisa era chamada), na montagem do seu autoarquivamento, no depoimento em que enverga a roupa do escritor e comenta sua obra e relata o contato com editores; enfim, nas diferentes pistas que Grossmann atira ao seu público sob o tom de meros acontecimentos.

Eu não disse a ninguém que me escolhesse. Eu guardei uma extrema discrição e reserva quanto a isso. Fui escolhida. Existe até uma tese do professor José Niraldo de Farias, que ele quis me colocar dentro da tese. Eu disse: – não faça isso. Mas ele colocou [...] Eu até tentei demovê-lo, isso é a verdade cristalina, ele poderá testemunhar. Mas ele, desde a graduação, estudava minha obra, e aí eu também não quis contrariar, então, existe isso. (GROSSMANN, 1993, p. 65)

Esta experiência de exposição é bom que se tenha pelo menos uma vez na vida. Mas como alguma coisa breve, uma alegria breve, que não é definitiva. Uma espécie de festa, de festival de si mesmo. Este festival e outros festivais. Houve grupos de estudantes, mesmo porque Amigo [sic] passou a ser estudado em instituições de ensino. Houve grupo de senhoras gentis, afetuosas, e tão sagazes, em suas interpelações, quanto os estudantes. (GROSSMANN, 1998, p. 24, grifo do autor)

José Niraldo de Farias, seu aluno, dialogou em seus estudos na Universidade Federal de Alagoas (UFAL) com a obra de Grossmann e não seria preciso mesmo que ela pedisse que a estudassem:



Mas você quer pão, não é amigo? Você quer conteúdo, você quer histórias, e se vou lhe dar tudo, vou lhe dar também estas lorotas que você prefere. Você quer babar, você quer ficar mesmerizado como uma serpente, você quer cair duro, então eu vou fazer todas estas piroetas. (GROSSMANN, 1978, p. 5)

Fez e cultivou seus admiradores, vestiu a camisa *literata*, trabalhou li-nhagens e modos de leitura, desvendando teorias e objetos para jovens estudantes, instalou-se producentemente na vida dos autóctones, com mais uma série de atividades que a levariam cedo ou tarde a deixar o posto de herdeira para se tornar herança local de Salvador.

O contentamento do narrador em ter sua obra *Amigo*, estudada “em instituições de ensino”, como no fragmento de um romance apresentado acima, é condizente com aquilo que chamamos de realidade: se pudermos ler *Amigo* como uma referência à obra *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, levada por José Niraldo de Farias para a Universidade de Alagoas e presente no vestibular da década de 1990 da UFAL, objeto, ainda, de teses de doutorado, dissertações de mestrado e projetos de iniciação científica no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sentiremos como as teias da amizade e do convívio nos guardam futuros prazeres:

A lógica da amizade é praticamente uma constante nos estudos [sobre arquivos] [...] e é possível inferir, mesmo sem um conhecimento mais estatisticamente detalhado, que a construção de uma fortuna crítica é quase sempre impulsionada por um olho amigo. Não é o caso de dizer, com isso, que, por essa lógica, algum tipo de crítica seja negada em prol de uma política da amizade, pois isso pode ocorrer inclusive em instâncias pouco ou nada afetivas, e a lógica *frater*, se esconde, também tem o mesmo poder para mostrar. Mas seria, sim, o caso de dizer que essa estética se impõe de tal forma, que as trocas não terminam nunca. Vivo ou morto, esse corpo será procurado continuamente para ser um mediador na fabricação de algo que se assemelhe ao imortal. Os amigos: eles são uma família clandestina, até segunda ordem sem direito ao espólio, mas igualmente herdeiros dessa memória, essa rede que sugere e realoca lugares. (AGUIAR, 2010)

Nas tonalidades nas quais um rosto se desenha, há um tanto de representativo de um *clair* e de um *noir*. Grossmann, como a apresentação de uma alegoria dela mesma, em que se encontra e se perde simultanea-

mente na mesma *mise-en-scène*, deixa transparecer a expectativa de um fio que produza a sua permanência e este fio e seu efeito multiplicador encontram um corpo na força das relações. Mas aparecer, ter permanência, entre um caminho especular e reflexivo que traça o deserto de uma sensação de se estar sempre morrendo na praia, a reaparição de um nome, por conta de uma data, uma celebração ou mesmo pelo simples reaparecimento depois de anos no esquecimento – que Didi-Huberman (2002, p. 89) chama de “sobrevivência das imagens” – são sintomas de que, mais uma vez, os objetos/as imagens/os nomes vão sempre operar no indefinido, e o trabalho com arquivos é “tão árido quando interessante, pois estes estão entregues à sorte de uma palpitação de imagens fantasmáticas disparadas há tanto tempo.”

Italo Moriconi (1996), ao falar do seu ensaio sobre Ana Cristina Cesar, reconhece “certa impossibilidade do gênero”, ao dizer que a biografia como gênero literário “trabalha no oco, trabalha no impossível: definir o âmago de uma pessoa”. Isso não significa que as obras não devam ser lidas e depuradas iconográfica e iconologicamente, mas o que se pode intuir de um trabalho, cuja obra se pretende arquivo o tempo todo, é que ele é mesmo impelido a trabalhar no impossível, provocando-o “a sair de si mesmo, a partir”, (BARTHOLOMEU, 2009, p. 118), ou é como a historiadora Arlette Farge (2009, p. 146) propõe, ao dizer que “[...] é necessário manter-se à distância do arquivo-reflexo, de onde só se tiram informações, e do arquivo-prova, que faz demonstrações pretensamente definitivas [...] [do] material.”

Na busca de uma análise do arquivamento de Grossmann, por meio de uma crítica biográfica, é preciso verificar em que medida essas imagens que ela oferece de si servem para nos orientar no mundo atual, reanimando conceitos como a escrita de si, que é também um cuidado consigo/com o outro.

Em alguma palestra em Letras, na UFBA, há cerca de seis anos, escutei a professora Eneida Leal Cunha dizer que, anos atrás, tinha sentido o desejo de estudar a vida de algum escritor e que sua orientadora, Grossmann, teria dito que “a biografia era a cozinha da literatura.” Ora, esse pensamento até certo ponto está em conformidade com o que François Dosse (2009, p. 297) chamou de “eclipse do gênero biográfico”, tema pouco

afeito aos estudos literários até outro dia, visto como uma literatura menor. Fato é que a dissertação de Eneida Leal, intitulada “A diacronia das subjetividades: convergência do autobiográfico e do ficcional”, foi defendida em 1979.

A frase de Grossmann é ambígua, pois sua orientanda, à época, não disse se isso era um impedimento ou uma constatação. Mas durante a minha tese de doutorado, em que pesquisei os diversos formatos biográficos desenhados para o cineasta Glauber Rocha, essa reflexão – a de a biografia ser um capítulo pouco querido nos estudos do literário, perdendo para a interpretação da arquitetura do texto, da linguagem utilizada pelo autor, sem nos darmos conta de que o biográfico abraça ou quer abraçar os assuntos em geral – foi o pontapé tanto para teorizar um *topoi* biográfico, quanto para, anos antes, trazer a própria Judith Grossmann para a cozinha e outros cômodos fechados da casa.<sup>4</sup>

Até mais ou menos os anos 1980, quando se inicia um processo intenso de comercialização da memória, de relatos de experiências de vida e a digestão lenta do período de enorme revolução cultural, as biografias se davam, majoritariamente, de modo cronológico e totalizante (começo, meio e fim da vida de um sujeito) ou em enxutos *portraits* nos quais surgiam aspectos tidos como relevantes da vida do autor. Assim, operavam como um anexo quase desnecessário para se pensar uma obra e sua legitimidade, salvo pelo raro prazer, diríamos, *leitorístico*, de, curiosamente, nos sentarmos nessa cozinha para checar se nos deliciaríamos com um prato feito, um jantar *à la carte* ou qualquer outra coisa que os valesse. Embora o trabalho biográfico se desse de uma maneira bastante distinta da dos dias atuais, o trato com a vida, da Antiguidade ao agora, sempre levantou dúvidas e polêmicas. Na era dos blogs, dos *books*,<sup>5</sup> sujeitos buscam a exposição indissociada de suas literaturas e de suas vidas, democratizando o acesso a uma parte do biográfico, e permitindo que o anônimo também interfira na opinião do que se tem como literário e noticiável. (AGUIAR, 2010)

---

<sup>4</sup> Essa proposta de trabalho foi inspirada em um curso sobre “A crítica biográfica”, com Eneida Maria de Souza, e nas aulas das professoras Rachel Esteves Lima e Lígia Guimarães Telles, durante o mestrado.

<sup>5</sup> Expressão contemporânea para se referir a livros *on-line* publicados via blogs.

O episódio de como o biográfico foi encarado em uma certa época serve não só na recuperação da memória da escritora, como para operar nos espaços em que esta pouco se atreveu, pois seu biográfico ou era o da abordagem na retaguarda ou era camuflado pelo personagem romanesco, por sua vez, grandioso. O intuito do biografema em questão não é, contudo, polarizar o que seria verdadeiro ou falso ao se falar sobre a vida de Grossmann, mas antes, fazer da camuflagem literária uma opção para suportar o real.

É assim que um biografema salta do meio das obras e vem à tona nas diversas vozes atravessadas por Grossmann, a nos oferecer a meditação fantasmática de algo que se situa no autor, mas que escapa ao seu controle e aos modos como ele sugere ser lido, e esse dado espectral é o que convida o autor a “sair de si mesmo, a partir.” (BARTHOLOMEU, 2009, p. 118)

Quando, com a ajuda de teóricos, professores e pesquisadores, eu pude ter a dica clara do quão interessante seria narrar a vida de uma personagem que estimulava tantos segredos, lembranças e versões de si, não sabia que, por fim, eu veria que o arquivo de Grossmann é tão opaco quanto extenso, tão escorregadio como se ela tivesse seus heterônimos, mas sem apresentá-los, generosamente, como o fez Fernando Pessoa (1997) com os seus. No entanto, ela era uma só, quase sempre a mesma, com “a máscara pegada à cara”.<sup>6</sup>

Pensando nas genealogias bastardas, eu gerei a minha própria criatura. E foi num rodapé, um espaço tão íntimo quanto a cozinha, quintal não varrido, onde eu fui ter a minha cria, fazendo o biográfico não somente pelo vivido, mas pelo que a vida “tem de mais orgânico: o corpo.” (GAILLARD, 1991 apud DOSSE, 2009, p. 308) No campo à margem do texto principal, potencializando não só o tema do biográfico como seus locais de atuação, eu disse um pouco mais de perto o que durante as páginas da minha pesquisa de dissertação não sei se tive toda a competência em dizer – e peço licença para reproduzir essa conversa logo a seguir. Neste lugar improvável em que eu fui ter com Judith, alternando entre quarto escuro ou aconchegante e íntimo, ela pôde sentir meu hálito em seus ouvidos narrando essas “lorotas todas”, como ela mesma costumava dizer, e é de lá que eu posso, ainda, sentir, de leve, o cheiro dos seus cabelos.

---

<sup>6</sup> Confira o poema “Tabacaria”, de Álvaro de Campos.

## Nota de rodapé<sup>7</sup>

O telefone tocou. Você demorou uma eternidade para atender, tal como me disseram. Quase desligo. Judith, querida? Só mesmo em um rodapé para eu manifestar tudo que, de repente, entalou. Você ainda está viva, eu ainda estou viva, então, pensei: por que não termos esta conversa antes que uma de nós se vá? Tanta coisa que eu queria te dizer... e é provável que eu fique muda. Mas não jogaria pela janela oportunidade tão afável. Depois que te conheci, passei a tecer um suave gosto pelos seus livros, quando de repente, um dia, descobri que mais interessante que sua obra, poderia ser você. Isso pode soar grosseiro, isso pode soar estranho, porque afinal o homem é sua obra. (?) Mas sabemos que, lá no fundo, as obras não dizem tudo, assim como você mesma seria incapaz de narrar a sua vida toda, com todos os detalhes que necessito. Descobri com você um pouco sobre mim. Sempre me interessei por biografias, como as pessoas nasceram, como viveram e foram criadas, qual o doce preferido, com quem estiveram, se brigaram e o porquê e com quem, como morreram ou como conseguiram não morrer. Algum tipo de intimidade me interessa sobremaneira: ler diários escondida, olhar pelo buraco da fechadura. Deleito-me com os episódios narrados como se eles fossem a melhor parte do “para casa”, aproximando-os de um ato de delito libidinoso. Por isso, tenho passado bem lendo Foucault com intimidades tão sociais que mostram a perenidade de todos os instantes, a vulgaridade e importância dos mesmos. Na verdade, segredos, focas não passam de *impactantes* trivialidades [...]. Quem nunca amou demais, se exaltou em público, traiu a si mesmo, inventou preceitos e condutas altamente equivocados – se vistos por um olhar alheio a tudo isso –, entregou ouro na mão de bandido, não foi bandido? Tentei relativizar ao máximo meu olhar e descobri, no percurso da pesquisa, que eu estava a trabalhar com antagonismos. Qualquer pensamento, suave ou árduo que sentia estudando você, era logo dissolvido por uma outra possibilidade que era preciso tensionar. Isso aprendi com amigos, com

---

<sup>7</sup> No original, o trecho a seguir constava em rodapé, metaforizando a conversa em surdina que travamos com os nossos objetos. Este recurso não foi possível neste espaço de publicação, em respeito às normas da Editora da Universidade Federal da Bahia.

alguns professores, com alguns escritores, com estranhos. Uma maneira de olhar que tentasse rodopiar com o objeto. Olhasse a sua batina, levantasse sua saia, seu véu de noiva, seu batom borrado, seus nervos de aço. Talvez eu tenha entendido a lição de trás para frente. Acabei recortando seus livros e fazendo um poema dadá. *Ficcionalizei* seu caminho para a história ganhar um corpo no qual eu pudesse intervir, não no percurso, pois este já havia sido inventado, mas nas imagens com as quais fui brincando na tentativa de criar um retrato seu tirado por mim. O engraçado é que, ao final, percebo que não consegui o retrato que queria. Quando estava prestes a defini-lo, você mudava de posição. Isso me fez correr atrás do seu rastro, suei e a adrenalina da corrida me entorpeciu, e me diverti como uma pequena suja. E foi assim que duas coisas importantes me ocorreram. A primeira é que, nessa maratona toda, acabei me conectando com outros escritores que acredito terem ampliado meu campo de visão, me sugerindo formas absurdas de tentar flagrar você. Meus agradecimentos especiais a alguns que prefiro não citar, pelo simples fato de ter me embaralhado o peito no momento em que ia digitar alguns nomes e não tantos outros. Fica a lacuna deste agradecimento. A segunda coisa é uma consequência da primeira. Descobri não ser possível a ideia da pose, porque você era movimento, e todos o são, mesmo o menino inerte, deitado para sempre na mesma cama, mesmo as rotinas, mesmo a memória de um arquivo empoeirado. Tudo tem seu movimento. A ideia da pose poderia ser similar a uma camisa de força, mas poderia ser apenas mais um recorte, uma das muitas fotos-cenas que poderia ser retratada. Espero não ter te sufocado com minhas mãos ávidas em te devorar. E nessa impossibilidade de enquadramento único, pois que todo quadro aceita variadas molduras, notei sua variedade de faces, algumas mais recorrentes que outras. E outras ainda por desvendar.

Pelo telefone, você dorme. Denise, sua acompanhante, me diz que você agora dorme bem cedo. Você me faz sentir saudade dos meus. Espero um instante e ligo para minha avó. Depois, como um chocolate para lembrar que a vida é doce. [...]

Denise, com seu *carioquês* emblemático, conta-me que até hoje você saboreia muitos chocolates. Então você não conseguiu realmente *cancelar*, como teria dito em depoimento. Talvez porque não *haja mais metafísica no mundo senão chocolates*. Sua filha, outra que é peregrina,

investiu por algum tempo na fantástica fábrica de chocolates, mas depois atravessou o Atlântico para envergar máscaras. Tudo tão parecido com você, mas é tão diferente. Anoto apressada as memórias que minha nova amiga carioca conta pelo fio que nos une. Ela diz que você é perfeccionista, que gosta de ter tudo organizado. E te admira por isso. Eu sorrio pelo telefone, acreditando ser isso mesmo. Diz que você é nostálgica, lembra de todas as datas, aniversário dos pais, amigos, tem tudo anotado. Você sempre relembra o passado, lembra das atividades que desempenhou, comenta de vez em quando sobre suas obras. Aperto os olhos para dar uma outra respiração a esta narração. Uma conclusão incomum, pelo menos para mim, que nunca havia escrito uma nesses moldes. Inconclusão. E o que se conclui de um trabalho como este?

O espaço em branco é para também ser lido.

Olho algumas anotações que fiz sobre as conversas que tive com meus “informantes”. Não sei o que fazer com algumas delas. Todas sugerem importância, umas adocicam sua imagem, outras nem tanto. São episódios, cenas, condutas que integrariam uma futura biografia sua. Aqui, apenas ensaiamos. A cada dia que passa, percebo o quanto você ainda permanece intocável. No imaginário de todos aqueles que te conheceram, ficou o rabisco rápido de uma mulher que pousou em terra à vista e se manteve como grafia, não como tecido humano. Exagero, é claro, ao falar assim. Porque exagerada é a discrepância existente entre os discursos sobre você. Sem querer desmentir isso ou aquilo, você continuou andando. Tentou até fazer uma pose, mas foi sempre esse sair andando que minha máquina reteve. A pose que eu tanto queria, a pose que você tanto dava, não interessou ao final. Pois para mim você não se resume e não se resumirá nunca nesta figura unilateral, de uma silhueta que capte sempre o seu melhor ângulo. Preciso de tantos outros, Judith, tantos outros. Como numa fotografia, desejo que você fale além do que eu te digo que disseram sobre você. E desminta-me se não for esse o caso. Estou em digressão, reconheço. Acredito que o *diálogo* no devir das digressões me aproximará um pouco mais desta história. Um pouco. Eu, que estive tão perto, lendo suas obras, tocando em arquivos selecionados por você, para contarem os fatos que você queria. E eu contei o quê? Do que digo, uma coisa é certa: houve um lugar, um pergaminho onde mal consegui

adentrar. Você, neste perfil profissional-vitorioso que conseguiu traçar, me deixa fora de foco, não acredito, tampouco te reconheço; eu, que nunca te conheci mesmo. Por outro lado, cismo... seria um desencanto te pedir para ser diferente, para me contar o inenarrável. Assim, tentei te recriar. Acabei por te preferir fora de foco, como num filme de Woody Allen, onde o protagonista não entende ao certo o que se passa com ele.

Denise fala um pouco sobre sua família (a sua, a dela). Eu menciono algo parecido sobre minha avó. Depois, falamos de você e já nem sabemos se somos estranhas ou amigas íntimas. Eu e Denise ou eu e você? Fica tudo confuso e preciso desligar. Preciso desligar para ir correndo escrever sobre essas cadeias infindáveis a conectarem gentes. Deleuze tinha razão. Guattari também. O corpo é um eterno rizoma que se conecta a mil outros corpos, com raízes e pontas mais que duplas, todas misturadas, confundindo-se e se reconhecendo ao mesmo tempo. Hoje comerei um doce de mil folhas pensando na sua face. Denise deu-me seu melhor. Até as tristezas ela me contou como uma *distinta senhora* o faria. Você liga o rádio e sintoniza no JB. Depois, vai para a rádio MEC. Sintonizo para poder ouvir o que a *senhora* ouve. Isso me conecta com rádios nas quais já trabalhei e com outras coisas e me perco... , já nem penso mais em você. Viu as raízes múltiplas que dançam no meu fluxo de consciência? Daí, então, eu me sinto como um rádio velho, pifando, sem sintonia alguma que não seja o chiado. Fico com uma imagem des-sintonizada sobre mim. Virei um chiado, um ruído, revoluções acontecem *inside*. Já não consigo escutar o outro lado da linha. Penso sobre meu tempo. Os prazos vencem. Quando mesmo voltaremos a fazer revoluções nas ruas? Temos sonhado bastante com isso. E escrever é fazer, sim. Eu tenho modificado folhas de papel. Parece ser uma movimentação solitária. Não saberia pintar meu rosto e sair deste quarto todo azul para alguma outra performance. Preciso mediar os tantos significados acerca do tempo, sintonia, fluxo e movimentos exigidos por este trabalho, com a minha imagem autorrefletida na tela do computador e que me incomoda há meses. Os espaços preenchidos são para ser lidos divagando. No telefone, ouço o sinal de que a conversa acabou. Já desligamos, inclusive. Mas eu continuo com o fone na mão, ouvindo um incansável tu tu tu tu, que poderia durar meses também. Uma conclusão?, pergunto envergo-



nhada. Vejo as vidas que se somam ininterruptamente, elas não querem acabar. Elas não acabam. Conclusões são apenas mais um motivo para espichar a conversa.

Resolvi voltar à cena do crime. Com o tema da inconclusão, situei-me no lugar-comum. Pobre de mim que sou tão afeita a ele. Reconhecer que já não há possibilidades de fechamento. Todos os espaços são de abertura. O fecho éclair da calça do moço se abriu e de longe nasceu o pai que daria à luz a menina tão moça. De longe, Judith, ouço seu cabeleireiro cantando antigas canções italianas para você. Sigo-te pelas ruas por onde você parava na confeitaria Chaika para um doce em Ipanema, lembrando os anos em que morou por lá. Na sala escura do cinema que você frequentava há quase dois anos, te procuro com sua acompanhante. Leio seus livros enquanto degusto um rocambole de goiabada finíssimo, para saber o sabor que você gosta de sentir na sua língua. A conclusão é uma sanfona tocando derradeira. Uma vida que repousa na Lagoa. Outra na Bahia, sem repouso. A Lagoa, o mar, a lagoa. É sempre esse o núcleo?

## Referências

AGUIAR, Ana Lígia Leite e. Encadernando Glauber. *Observatório da crítica*. Salvador, 2010. Disponível em: <<http://observatoriodacritica.com.br/arquivos/publicacoes/analgia/Encadernando%20Glauber.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHOLOMEU, Cezar. Dossiê Warburg. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 19, 2009. Disponível em: <[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_dossie\\_Cezar-Bartholomeu\\_Aby-Warburg\\_Giorgio-Agamben1.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf)>. Acesso em: 9 maio 2014.

BUISINE, Alain; DODILLE, Norbert. Le biographique. *Révue des sciences humaines*, n. 224, 1991.

CARVALHAL, Tânia Franco. Sobre teorias e temas literários: a contribuição de Judith Grossmann. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 15, p. 13-19, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GAILLARD, Françoise. Barthes, le biographique sans la biographie. *RSH*, n. 224, 1991.
- GROSSMANN, Judith. Memórias de alegria. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 25/26, p. 41-49, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1995.
- \_\_\_\_\_. Midas da Poesia. Entrevista concedida a Ildásio Tavares. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 25 jan.1997.
- \_\_\_\_\_. Oficina amorosa: depoimento. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 15, p. 47-71, jun., 1993.
- \_\_\_\_\_. *O meio da pedra: nonas estórias genéticas*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Todos os Filhos da Ditadura Romance*. [S. l.: s. n.], 1998. (Manuscrito).
- \_\_\_\_\_. *Úrsula viu a uva*. [S. l.: s. n.], 1978. (Manuscrito).
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KLINGER, Diana. Paixão do arquivo. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, jul./dez., p. 170-175, 2007. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga21/arqs/matraga21r02.pdf>>. Acesso em: 23 fev. 2014.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- LEIRIS, Michel. *A África fantasma*. [S. l.: s. n.], 1934.
- MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Álvaro de Campos: Livro de versos*. Lisboa: Estampa, 1997. (Edição Crítica).
- SALOMÃO, Waly. *Algarvias-Câmara de Ecos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: Ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- TELLES, Lígia Guimarães. *O périplo de Judith Grossmann*. Salvador: EDUFBA, 2011.



## Viagem ao coração nativo<sup>1</sup>

Celina Scheinowitz

Judith Grossmann reúne, sob o título de *Coração nativo*, um conjunto de seis poemas, publicados, em 4 de dezembro de 1993, em *A Tarde Cultural*. Graficamente, o texto se estampa em um retângulo cinza que se ergue preenhe dos sêxtuplos poemas, o título em destaque azul. Pousando no alto da margem esquerda, tal um ramo de oliveira, caracteres vermelhos especificam a rubrica *Poesia*, de onde caem ordenada e verticalmente as letras com o nome da autora. Nova *sic illa ad arcam reversa est?* É o que sugere a composição gráfica tricolor, que enraíza na terra baiana, nativizando-a e apropriando-a, a “poeta e romancista, filha do Rio de Janeiro e da Bahia, onde reside”, cólófon que encerra tudo.

Compondo ainda graficamente a página, o quadro de Mônica Barki (1993), *Eveline e seu coração amarelo*, reproduzido – novo corte quadrangular que adentra os poemas –, remete inevitavelmente ao *Coração selvagem* de Clarice Lispector (1943). O espaço de 50 anos que separa este do que nos é contemporâneo basta para transformá-lo em coração nativo, o qual desprezioso renasce, desneurotizando-se, ao se liberar de sua ancestralidade. Agora disponível, viajante que vagueia e borboleta que volteia, o coração nativo de Judith Grossmann arraiga-se ao mundo de fora e entra em empatia com o outro, quando não o ironiza. Sua voz poética, nativizando-se, expõe, em sua singeleza e espontaneidade, o coração puro do poeta. Ao perambular pela vida, este chega, entra e sai; perscruta, senta e sente; vê, coloca e pensa: palpita. Quatro são poemas de circunstância – o I, II, III e V –, datados e localizados, com o selo do

---

<sup>1</sup> Texto publicado no seminário *A Tarde Cultural*, 1994.

aqui e agora, enquanto o IV e o VI refletem incondicionalmente acerca da temática poetizada. O conjunto se inscreve grosso modo no prolongamento da *Oficina amorosa* (GROSSMANN, 1993), pela permanência do sentimento de amor no poeta, com relação ao mundo que o rodeia.

O primeiro poema da série, “Os noivos estudando Regência Verbal no 3º. piso do Shopping Barra no dia 10.11.1993, às 2 horas da tarde”, tem um título, motor do ato poético, que se incorpora ao texto, como um preâmbulo. O Shopping Barra é o ninho que abriga os protagonistas, cujos dedos se cingem hipoteticamente de alianças, flagrados na exatidão do momento em que estudam a gramática do português. O poema, todo construído em sonoridade, é uma cartilha do amor. Nele se alternam elementos descritivos e notas musicais. Estas se obtêm através de recursos múltiplos: repetição de vocábulos, repetição de sílabas finais que têm como um eco, o uso da melopeia, o jogo de rimas, a introdução de vocábulos insólitos e a retomada de textos de canções. Cantilenas repetitivas, esses processos, expressivos do caráter iterativo do amor, ao tempo em que embalam a audição, carregam-se de sentido, o poema se construindo em um crescendo, do lúdico para o real. O amor é conceituado por contradições. Logo no início, é o “animal irracional”, porém, “muito culto”. E para que não pare dúvida, outro verso traz um reforço: “Muito”. Para ilustrar o conhecimento, o saber acerca do amor, o poeta esclarece que “vai de Werther a Swann”, escolha significativa para o trânsito da experiência amorosa. O eco que se segue, “ann ann ann”, contém a gênese da própria escritura poética, que rastreia em direção do tempo perdido e das reminiscências do passado. O W de Werther e de Swann se torna emblemático do sentimento amoroso e os versos “entre U e V/arrojado W” nos transportam à dubiedade proustiana insinuada em *A fugitiva*:

[...] é que Gilberta se tornara muito esnobe. Assim, perguntando-lhe uma jovem, certo dia, por maldade ou falta de tato, qual era o nome de seu pai, não o adotivo mas o verdadeiro, perturbada, e para desfigurar um pouco o que tinha a dizer, ela pronunciara, em lugar de Swann, Svann, mudança que, logo depois, percebeu ser pejorativa, pois fazia desse nome de origem inglesa um nome alemão. (PROUST, 1956, p. 132)

Nova apropriação é incorporada fragmentariamente ao texto nos versos “dabliu, dabliu/na cartilha”, a partir da canção popular que impregnou os ouvidos do poeta na infância: “A, E, I, O, U, dabliu, dabliu,/na cartilha da Juju, Juju!” (Lamartine Babo).

Os versos “Naquele dia/com chuva fomos” retomam um tema recorrente em Judith Grossmann citando Gatovska, o de que, mesmo com chuva, o amor se vai. (GROSSMANN, 1993) A sucessão de lugares “Campos Elísios/Central Park/Arpoador/Horto Florestal” confere ao espaço uma dimensão unitária, colocando-o em homologia com o tempo eterno do amor. “Horto Florestal” rebimba em novo eco – “al al al” –, que encerra a primeira parte ou a primeira “estrofe” do poema. Porque, em nossa leitura, discernimos na composição poética seis estrofes amalgamadas, cuja dimensão vai se esvaindo, à medida que o texto se constrói – a primeira estrofe com 18 versos e a última apenas com dois. Identificam-se esses conjuntos estróficos, não pelo tradicional espaço em branco separando-os, mas pela retomada do vocábulo “o amor” seguido de reticências – mote glosado no mesmo verso por um termo definitório, seis vezes renovado. Cada estrofe procura, assim, captar o sentido do amor, que se faz múltiplo em sua unidade.

A segunda neuroléptico/vagamente caquético/bastante sinestésico”, palavreado irônico que encobre uma caracterização do amor como sentimento que se deteriora, se enfraquece, se medica, se perturba, se confunde. A fragilidade do amor, volatilizável (“aroma, éter, ar”), é ironizada no riso, um eco invertido, “rá rá rá”. Sensualmente definido, em seguida, como “sabor paladar/o amor... oh!/or or or”, através da musicalidade dos versos, marcada pela insistência do som “ô” e realçada pelo contraste dos timbres “or/ar e ô/ó” – o amor. Fechando o conjunto, “fizemos tudo pra você gostar” remete à cantilena, buscada na memória.

Os demais conjuntos de estrofes, menores, compõem-se de três, quatro, três e dois versos. O terceiro usa novamente a ironia na identificação do sentimento recorrente, surpreendendo o leitor pela ativação de um vocábulo raro, cuja forma sonora sugere outra para rimar, e pela inaudita combinação do adjetivo “sublime” para qualificar o substantivo “cálculo”: “O amor... um animáculu/sublime inauditos cálculos/alô alô alô”. Essa repetição banal da linguagem integra-se admiravelmente ao poema

(confira “rá rá rá”, “al al al” etc.), introduzindo, de um lado, uma nota de humor, por implicar haver o interlocutor saído da linha, mas também insistindo na essência iterativa do sentimento. A quarta estrofe (“o amor... uma buzina/suaves crinas/anil ouro amarelo/elo elo elo”) sugere a alegria do sentimento, o desejo do amante de alardeá-lo, através de sons e cores – brasileiras –, o eco adquirindo independência semântica relacionada com a união que o amor desencadeia/encadeia. O conjunto seguinte, o quinto, define o amor em sua contradição básica (“doce cutelo”), recorrendo ao leitor/autor (“você sabe.../você sabe...”), melodiosamente. A última estrofe retoma o título do poema e remete à irracionalidade do sentimento, voltando assim ao primeiro verso e fechando o círculo da composição: “O amor... objeto direto/preposicionado”.

A ironia do poeta se transforma em sátira mordaz na construção do poema “Faraó”, o segundo da série. Todos nós somos faraós, já que viemos do Egito: o poeta sabe disso, seu coração nativo o intui. Desse ponto de partida encaixado no contexto musical da terra, os três versos do poema dão um tiro certeiro na sociedade burguesa, mumificada. Os passageiros de um ônibus “frescão” são os personagens em destaque, entre os quais o poeta se inclui, em sua visão crítica. O poema vem datado, pelas tarifas de CR\$52 e CR\$100, o preço, em novembro de 1993, respectivamente, para o quentão, presente virtualmente no poema, e para o frescão, urna funerária aqui em exposição poética.

O terceiro poema, “Antena”, retrata uma cena ocorrida na livraria Civilização Brasileira, em torno de uma bolsa depositada em cima de uma mesa. Sua dona, ao vir buscá-la, é apenas esboçada em pinceladas metonímicas como “verdes e sedas/cabelos sapatilhas garças”. Quanto ao ato descrito, adquire dimensões cósmicas: “(Confiaram no mundo)”, em que se alude ao insólito do gesto de se largar uma bolsa sobre uma mesa em livraria [...]. Na visão poética de Judith Grossmann (1993), estabelece-se analogia entre a bolsa, em ponto filé, e o livro, com suas linhas: “Ela deixa ver em finas entrelinhas/(e dentro uma bolsinha azul desponta)/o que em seus avessos/à maneira de um livro/esconde e mostra:/contém”.

“Metamorfose”, quarta composição de *Coração nativo*, estrutura-se como um texto polifônico. O poeta, inserindo-se na herança kafkiana e na de outros predecessores, como Cecília Meireles ou Raul Seixas, medita

sobre a vida que se metamorfoseia. O primeiro e o segundo versos, “uma vida mudou/mudou uma vida”, trazem uma inversão com ressonância drummondiana e funcionam como estribilho. Estribilho que, ao reaparecer adiante, vem precedido de um segundo estribilho (“mais nada”) que também o encerra, como o contendo em um abraço. Ambos se unem para fechar o poema, em um jogo polifônico de sonoridade e de alternância de temas, que se adapta perfeitamente ao conteúdo semântico que o poema expressa. Martelando nas sonoridades, a composição contém ainda repetições sugestivas e melodiosas (“algodão/algodão”; “alguém com alguém”; “obrigado/obrigada”).

Anunciado o poema pelos versos invertidos (“uma vida mudou/mudou uma vida”), seguem-lhes dois outros que dão o diapasão do texto: “Grossas nuvens/lágrimas”. A partir de vultos percebidos no pátio, o poeta observa seu passado, que vem ironicamente escarnejado: “Alguém com alguém/almoçava/obrigado/obrigada/mais nada”. Recurso da linguagem põe aqui em cena um casal – só o português, entre as línguas mais conhecidas, permite, ao agradecer, indicar o sexo do falante. Por outro lado, o duplo sentido de “obrigado, obrigada” coloca o amor como se fosse uma representação de ambas as partes. O estribilho insiste, a seguir, em que a vida sempre muda e os versos “antes como saber/de lágrimas” lembram ainda que, ao se penetrar em uma relação amorosa, não se pode avaliar a dor que ela traz. Consideramos que, como o navegante imensamente mudado, de Cecília, cujos “(Seus) olhos densos/apenas sabem/ter sido” (MEIRELES, 1972, p. 139), essa nova “Metamorfose”, de um coração nativo, é joia que também ficará.

Judith Grossmann, ao sair de “Metamorfose”, retorna, em “Diário de um adolescente”, ao poema de circunstância. Faz-nos rever a cena em que um adolescente se debruça sobre seu diário para relatar um fato ocorrido, o processo de criação literária inscrevendo-se, assim, em uma *mise-en-abîme*. O cerne criativo propulsor é a preocupação com a segurança material, a dura realidade da vida, a angústia de viver para morrer, o envelhecimento. O adolescente, precipitando o tempo, quer entrar para um abrigo, mas, “novinho”, “noivinho” e “tranquilo”, vai ter que ir à luta e entrar na realidade. A experiência pessoal tratada pelo adolescente enfatiza-se pelo humor que perpassa o poema.



O poema VI, “Jardim de Allah”, que afivela o conjunto, é um hino ao amor, em um contexto oriental. Um filme com Marlene Dietrich servelhe de inspiração. Através de uma linguagem específica, a linguagem do deserto, coloca-se o conhecimento da vida e do amor. O amor universal. “Jardim de Allah” se insinua, assim, como prova de que, nativo, ao coração do poeta também é dado arribar.

## Referências

- GROSSMANN, Judith. Oficina amorosa. *Estudos linguísticos e literários*, Salvador, n. 15, jun., 1993.
- \_\_\_\_\_. Coração nativo. *A Tarde*, Salvador, 4 dez. 1993. Caderno Cultural.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972. p. 139.
- PROUST, Marcel. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1956.
- BARKI, Mônica. Eveline e seu coração amarelo. *A Tarde*, Salvador, 4 dez. 1993. Caderno Cultural
- ROSA, Noel; BABO, Lamartine. A, E, I, O, U. [LP]. RCA Victor, 1932.
- SCHEINOWITZ, Celina. Viagem ao coração nativo. *A Tarde*, Salvador, 22 de janeiro de 1994. p. 10-11.

# O caráter arrogante da narrativa de Judith Grossmann

*José Nivaldo de Farias*

Posso examinar-me com facilidade acerca de outras espécies de tentação, mas no que diz respeito a essa, quase nada.  
(Santo Agostinho, *Sobre a tentação do prazer de louvor*)

A leitura da ficção de Judith Grossmann nos conduz à percepção de um forte componente arrogante em sua produção escritural. De início, duas obras se destacam nessa direção: *Outros trópicos* e *Cantos delituosos: romance*. Esses dois textos se situam como referência indispensável a qualquer iniciativa de se constituir um quadro de obras que tenham o caráter arrogante como um traço predominante em sua estrutura.

Seguiremos aqui um raciocínio oposto ao de Roland Barthes, para quem a arrogância se constitui numa característica a ser combatida. Considerada como “mau valor de linguagem”, esta deveria, se possível, ser erradicada do discurso, porquanto se encontra intimamente relacionada a uma determinada forma de domínio e poder. Neste sentido, a arrogância provocaria desconforto para o escritor que, impossibilitado desta se libertar, travaria um constante combate com a mesma. Como manifestação de poder a arrogância estaria vinculada à dominância ideológica: “Não é útil dizer: *Ideologia dominante*, pois é um pleonasma: a ideologia nada mais é do que a ideia enquanto ela domina. Mas posso sublinhar subjetivamente e dizer: *ideologia arrogante*.” (BARTHES, 1977, p. 53)

A arrogância, como quer Barthes (1980, p. 11), permeia todos os discursos vitoriosos e triunfantes. Do seu ponto de vista, a arte literária é a grande possibilidade de se escapar ao fascismo da linguagem. A literatu-

ra empreende um trabalho de deslocamento sobre a língua, procurando eliminar o poder que nesta se instala. Dessa forma, a arrogância estaria intimamente associada ao caráter fascista do discurso:

E, no entanto, se o poder fosse plural, como os demônios? ‘Meu nome é Legião’, poderia ele dizer: por toda a parte, de todos os lados, chefes, aparelhos, maciços ou minúsculos, grupos de opressão: por toda a parte vozes ‘autorizadas’ que se autorizam a fazer ouvir o discurso de todo o poder: o discurso da arrogância.

A arrogância literária, tal como a percebemos, não se coaduna, entretanto, com a noção desenvolvida por Barthes (1980). É evidente que, ao envidar o despojamento da linguagem de toda a característica autoritária, o discurso literário acaba por restabelecer, em outro nível, o seu próprio poder. Poder este que não se reduz a uma conduta cominatória ou opressiva, mas se reveste de uma característica libertadora. É inegável que, ao dismantelar os mecanismos opressivos e dominadores da língua, a literatura redescobre e revela uma nova potência, um novo poder. Sem essa potência, não seria possível ao discurso literário resgatar e elevar o que outras práticas discursivas obrigam a silenciar. O fato de não ser a literatura um discurso da arrogância não elimina a possibilidade da existência de uma arrogância neste discurso. É, a partir desta moldura teórica, que pretendemos traçar uma leitura de parte da narrativa de Judith Grossmann.

Muitos dos protagonistas grossmannianos sucumbem à mais bela das tentações agostinianas: a tentação do orgulho. Antes de nos debruçarmos sobre os dois romances acima mencionados, é importante examinar a produção contística da autora, dado que aí já podemos perceber a inclinação inicial para uma conduta exacerbadamente soberba.

A arrogância tal como se apresenta nos contos difere, no entanto, da sua subsequente manifestação nos dois romances. Ali a natureza arrogante do discurso se situa mais no plano da linguagem do que no plano ideológico. Ademais, em *Outros trópicos* e em *Cantos delituosos* o teor de arrogância se eleva. Podemos assegurar que esta categoria se vai tornando gradativamente mais evidente, na medida em que surge cada novo texto.

Se quisermos detectar o filamento de arrogância que percorre os textos grossmannianos, devemos partir de *O meio da pedra: nonas estórias*

*genéticas*, primeiro livro de contos da autora, publicado em 1970. Nessa obra, dois procedimentos se destacam como indicadores de um estilo nitidamente arrogante: o primeiro consiste no uso da primeira pessoa como uma dominância nesse conjunto de contos. Com exceção de “Cristina Marcela” e de “Joana Incombusta”, os demais contos se encontram escritos na primeira pessoa, o que já significa, no nível da expressão formal, uma preferência pelo discurso introspectivo e arrogante. O segundo consiste no trabalho com a linguagem que, de um modo geral, se caracteriza por certo grau de hermetismo.

Embora a arrogância não esteja muito evidente no plano ideológico dessa obra, não podemos, entretanto, deixar de mencionar algumas passagens que nos revelam o seu surgimento na ficção grossmanniana. Nesse aspecto, o conto “Convite à viagem” é o que melhor ilustra esta questão:

É minha esta classe de trinta discípulos diante de mim. Deles, eu, Evelina Kiere, sua mestra, posso fazer o que queira. Posso tocá-los como a um violino. Por muito tempo tenho feito isso. Fanatizo cada um deles. Imerjo-os no meu ventre. (GROSSMANN, 1970, p. 19)

Nesse sentido, ainda que em estado embrionário, podemos vislumbrar os primeiros passos que irão configurar a definição de um estilo nitidamente arrogante. De algum modo, o título do conto funciona como metáfora para que a partir daí possamos percorrer toda a trajetória da autora na sua escalada para uma conduta cada vez mais soberba. Essa tendência se explica pela condição revolucionária que caracteriza o discurso grossmanniano. A arrogância em Judith Grossmann se exacerba na medida em que o estilo se peculiariza, tornando-se gradativamente singular em relação aos demais escritores da prosa contemporânea brasileira. No entanto, essa deriva parte de uma tradição. Não podemos negar, portanto, a influência e a presença de outros estilos no discurso de Grossmann. O que devemos ressaltar, no entanto, é que essas presenças estão de tal modo metamorfoseadas que representam um avanço, ou seja, a construção de um espaço novo no que se refere ao material trabalhado pela escritora. A reelaboração se constitui, portanto, num quebra de expectativas de códigos e de modelos de narração vigentes:

Agora decido o contrário. O que de mim esperam, não o farei. Abandonarei este crustáceo, orquídea que de mim se força. ‘Vade retro me’, maternidade. Em meus contornos próprios me trancarei, em meu ‘studio’. Meus próprios humores me porei a destilar. (GROSSMANN, 1970, p. 83)

Essa natureza bastarda gera, portanto, a arrogância no discurso grossmanniano. À proporção que a linguagem se singulariza num estilo extremamente pessoal, percebemos uma elevação maior do caráter arrogante desta narrativa.

Ainda em “Reporto a Leonardo”, podemos detectar elementos que estão relacionados à conduta ambiciosa do discurso literário. Trata-se, nesse caso, da atitude soberba da literatura que, ao se apropriar de outros campos do conhecimento, se propõe como o saber dos saberes:

Assim, minha ciência que assim inicio, é da tua diversa, embora a ela não se oponha, pois a inclui e engole. O que separaste, quis eu conjuar, colocando na raiz do que urdia, a abolição das máscaras. O que divergiste, quis eu articular. (GROSSMANN, 1970, p. 83)

Dessa forma, devemos considerar *O meio da pedra* como o início, o ponto de partida para o que irá se configurar como o mais arrogante dos discursos na literatura brasileira contemporânea.

Outro aspecto que não podemos negligenciar é a importância dos discursos presentes na narrativa grossmanniana. Esta herança provém quase sempre de materiais nobres. Nesse sentido, as citações, ainda que não sejam constantes, são elementos reveladores da qualidade dos discursos que a ficção de Grossmann (1970, p. 141) incorpora: “Na voz de Dylan Thomas ouço Dylan Thomas, a elegia que nega a elegia, ‘A Refusal to Mourn the Death by Fire, of a Child in London’.”

Essa característica vem corroborar ainda mais a arrogância no discurso desta ficcionista. Esse procedimento volta a ocorrer em *A noite estrelada*: “[...] ele citou Stendhal, ‘le plus grand bonheur que puisse donner l’amour, c’est le premier serrement de main d’une femme qu’on aime’, não souo falso, nem sequer me senti constrangida.” (GROSSMANN, 1977, p. 17)

Nessa obra, a arrogância se manifesta bem mais através do plano formal do que no plano ideológico. Sob esse aspecto, o segundo livro de contos

da autora, publicado em 1977, oferece um teor arrogante mais exacerbado do que em *O meio da pedra*. Aqui a expressão resulta de um trabalho de minuciosa depuração da linguagem, de uma enfática transformação na sintaxe da língua. Do ponto de vista estilístico, os contos de *A noite estrelada* se apresentam como peças rigorosamente lapidadas. Essa preocupação em trabalhar o aspecto formal da linguagem, nota dominante de toda a narrativa grossmanniana, se constitui num elemento comprobatório da arrogância de seu discurso. Nesse sentido, o leitor terá que lutar com o elevado grau de estranhamento oferecido pela obra, posto que o texto apresenta um certo grau de dificuldade na sua leitura. Desse modo, as inovações ao nível do significante, dificultando o acesso fácil ao sentido, são sintomas do caráter narcisista deste texto. Noutros termos, os contos de *A noite estrelada* apenas acenam para o leitor, exigindo que este se dirija até eles. Nisto reside, portanto, a sedução que caracteriza os textos deste livro.

Devemos ressaltar, entretanto, que o narcisismo não se apresenta aqui como um componente negativo. Sua presença, estreitamente vinculada à arrogância, se constitui, de igual maneira, em elemento participante na gênese da obra.

A preeminência da elaboração formal que, mediante inusitados recursos estilísticos, singulariza o processo narrativo de Judith Grossmann, parece ser o elemento principal na definição de arrogância que se manifesta na produção contística da autora. A altivez do discurso, principalmente em *A noite estrelada*, se presentifica no virtuosismo da linguagem. O requinte formal se constitui, portanto, na pedra de toque do estilo arrogante nos contos da ficcionista.

Embora os dois primeiros livros de contos sejam importantes para a constatação de que um traço arrogante percorre todo o conjunto de obra da autora, são os romances que nos trazem com maior vigor esta questão. Com o surgimento de *Outros trópicos*, a arrogância assume feições inteiramente diversas. Neste romance, tanto o plano da expressão quanto o plano do conteúdo se encontram fortemente marcados pela ideologia arrogante. Por este motivo, podemos assegurar que aí este caráter da linguagem se intensifica. A ambição se torna mais nítida a partir do momento em que se trata de um romance e não mais de um conjunto de contos.

O próprio gênero (romance) já denuncia, de algum modo, essa inclinação pelo mais abrangente e mais ambicioso.

Essa característica está bem evidente na personagem central do romance. A figura de Simon F. sintetiza e reúne todo o conjunto de fatores que definem a qualidade arrogante deste texto. Essa característica, no entanto, está igualmente presente em alguns outros personagens, tais como Magda, uma das muitas mulheres do herói. Numa das suas anotações sobre suas sessões psicanalíticas, encontramos um trecho cujo teor vem comprovar essa hipótese:

Vou lá para lutar pelo direito de manter incólume minha vaidade diante de mim mesma, para provar-me que isto é possível, que nada pode tocar esta vaidade, esta vaidade de ser integralmente diante de mim mesma, que não carece de qualquer prova externa, que é, e que, muito pelo contrário, se mostra ultrajada quando se quer evidenciá-la por fator que lhe seja extrínseco, já que nenhum deles poderia descomprová-la, torturas, castigos, humilhações, ofensas, dores, morte pelo fogo ou pela água, tudo só faria brilhar mais diante de mim mesma aquilo que em mim é incorruptível, seja isto eu ou não eu, mas é em mim, por mim, através de mim. (GROSSMANN, 1980, p. 41)

O caráter narcísico pode ser atribuído, portanto, não só ao herói, mas à maior parte das personagens do romance. Sob esse aspecto, Sara, esposa de Simon, não foge à regra: “Aliás Sara denominava tudo, sala íntima, couvrelit, étagère, crêpes suzette, vol au vent já que em casa Simon irrestritamente admitia, morava na Av. Princesa Isabel, era ela a rainha[...].” (GROSSMANN, 1980, p. 41)

A arrogância, ainda que centrada em alto grau na figura de Simon, se fracciona e se reparte entre as diversas personagens que compõem a narrativa. Numa carta dirigida a este, Déa deixa transparecer o seu narcisismo ao falar sobre o destino do próprio filho: “Quero meu filho para mim, vivendo a vida que vivo, demandando esta fábula. Eu entregar meu filho para que ele leve uma existência diversa da minha? Sou lá todo esse arrojo!” (GROSSMANN, 1980, p. 146)

O recolhimento narcísico é um dado importante na caracterização das personagens de *Outros trópicos*. A natureza arrogante do discurso deste romance se manifesta com muita ênfase em todos os níveis.

Na figura de Valentim se revela, mais uma vez, o caráter introspectivo e soberbo da obra:

Valentim é feliz, como aqueles que tiveram êxito em seus projetos de se manterem crianças até o fim. Criou um mundo possível e sem intempéries, no qual os seus deleites são exequíveis: o de ter um espaço, o de dispor de sua pessoa nos assegurados momentos em que está sozinho. (GROSSMANN, 1980, p. 155)

Simon F., herói do romance, representa, entretanto, a síntese de toda a arrogância da narrativa. Na figura da personagem central podemos encontrar o ponto convergente de toda a altivez e soberba do discurso grossmanniano: “Saiu como entrara, empinando no ar seu afinado nariz, tomando a estrada que terminava no portão de sua propriedade, cujas terras douravam-se com a primeira luz do dia.” (GROSSMANN, 1980, p. 71)

Engenheiro e músico, Simon F., com suas mulheres, suas propriedades, sua família, é ao mesmo tempo, um ser sem raízes, um caminheiro, em constante peregrinação, à procura da origem que, no romance, é metaforizada pela paixão por Maier. Todo o caráter ambicioso desta obra se apresenta com maior nitidez na figura da personagem central. A relação com Maier parece, entretanto, atenuar a característica arrogante de Simon. Nesse sentido, não podemos deixar de ressaltar o lado oposto da personalidade do herói que, em última análise, se apresenta enriquecido por certo sentimento de cordura e desprendimento. Ainda que essas duas polaridades se equilibrem, uma fazendo-se equivaler à outra, é evidente, no entanto, a dominância do fator arrogante como definição da personagem central deste romance: “Sentia-se capaz de se sujeitar a qualquer tipo de humilhação em prol dos seus alvos, esta capacidade de se humilhar era a sua suprema arrogância.” (GROSSMANN, 1980, p. 119)

Não podemos, dessa forma, atribuir a Maier o mesmo teor de arrogância existente em Simon. Maier, objeto da paixão de Simon, representa para este, o outro, o que possa ser atingido para que enfim possa ser dono de si mesmo. Ademais, a presença de Maier, trazida pelo romance via elaboração mental de Simon, não tem a mesma concretude, a mesma corporeidade que têm outras personagens, como por exemplo, Déia e Rogério, que, assumindo uma voz e uma enunciação próprias, levam adiante a narrativa. Dessa forma, o efeito da fascinação de Maier sobre Simon não



elimina o seu caráter arrogante. Além do mais, o fato de o objeto da paixão de Simon se constituir num ser do sexo masculino, realça ainda mais o componente narcisista da personagem principal de *Outros trópicos*. Nesse sentido, incorreríamos em erro se afirmássemos que há uma submissão de Simon F. em relação a Maier. Ao contrário, Maier funciona, sob esse aspecto, como um *alter ego*, espécie de objeto a ser conquistado para tornar-se, logo em seguida, uma experiência sobrepujável.

Sendo *Outros trópicos* o primeiro romance da autora, é explicável que aí o teor arrogante de seu discurso tenha se exacerbado. Nesse aspecto, o gênero passa a se constituir na forma mais apropriada para a expressão de um discurso que se torna gradativamente mais soberbo. A característica ambiciosa da narrativa possibilita a expansão e a concretização do estilo arrogante que aflorou precedentemente com a produção contística.

O modo como este se estrutura parece velar, de algum modo, a arrogância que o caracteriza. O discurso, mesmo na terceira pessoa, é, em alguns momentos, distribuído entre diversas personagens. Neste aspecto, o capítulo intitulado “Querido filho”, com a inserção da fala da personagem Júlia, numa carta endereçada ao filho Simon, representa um exemplo nítido da pluralidade de vozes em que se reparte toda a narrativa. O deslocamento do foco narrativo, procedimento comum em *Outros trópicos*, poder-se-ia constituir num óbice à ideia de uma arrogância presente no plano formal do discurso. Contudo, uma linha monológica aparentemente imperceptível subjaz a essa fragmentação e a esse contraste de vozes que caracterizam o romance. É perfeitamente evidente o tom monárquico e arrogante do discurso. Essa divisão de vozes que encobre e disfarça a subjetividade latente reflete o caráter ambicioso da narrativa que se fraciona para melhor abarcar a realidade.

Embora essa distribuição de vozes ocupe um importante espaço na composição de *Outros trópicos*, o que predomina é a enunciação do herói, que se situa como o discurso central do romance: “[...] falava garrulamente, a todos privando de voz.” (GROSSMANN, 1980, p. 22)

A arrogância de Simon F. deve ser percebida a partir de dois movimentos: de um lado, a sua vocação de andarilho, suas peregrinações, seu caráter ambicioso; de outro lado, sua natureza bastarda, órfã e solitária, que realça seu caráter narcisista: “Esta sede imperiosa de ficar sozinho que o

acometia era, de todas, a maior volúpia, o mais extático êxtase, a volúpia sem volúpia, o êxtase sem êxtase, quase o bem estar corporal de alguém sem corpo.” (GROSSMANN, 1980, p. 171)

Contrapondo-se à sua natureza errante, à sua busca obsessiva por Maier, às suas constantes visitas, às suas quatro mulheres, o retraimento de Simon F. e a exaltação à condição solitária retratam o caráter arrogante da narrativa grossmanniana: “O paraíso é o da desejada solidão quando se tem a si mesmo porque se está enamorado da sua própria alma imortal.” (GROSSMANN, 1980, p. 169)

Não podemos deixar de ressaltar, aqui, o caráter arrogante de *Outros trópicos* em relação às demais artes. Esse aspecto situa-se, no romance, de um modo bastante peculiar. Não se percebe, no entanto, uma desvalorização ou mediocrização das outras séries artísticas. Ao contrário, ocorre até mesmo uma exaltação a estas. Seja na condição de músico de Simon, ou na sua inveja pela pintura, percebemos, no nível das ideias, certo elogio às demais artes.

Essa estratégia representa, entretanto, o escamoteamento de uma ideologia que se esconde sob a aparência de um enaltecimento às demais formas de expressão artísticas: “À música não interessa falar. A poesia precisa falar para desfalar. A música, ela não fala, começa desfalando.” (GROSSMANN, 1980, p. 171)

Nesse sentido, o fato de Simon tomar partido da música realça ainda mais o valor que está sub-repticiamente atribuído à expressão literária. Esse valor está presente na exploração das potencialidades musicais da linguagem verbal, principalmente no ritmo e na entoação sintática. O emprego de aliterações se constitui num exemplo das riquezas sonoras do romance que, sob esse aspecto, tenta usurpar as propriedades da arte musical: “ENFADONHA ENFIADA DE FERIADOS, como balõesinhos de São João, nos quais não se encontrava ninguém em casa.” (GROSSMANN, 1980, p. 34)

Se num romance como *Doutor Fausto* de Thomas Mann podemos identificar, com elevado grau de evidência, uma maior valorização do discurso literário em relação à expressão musical, em *Outros trópicos*, esse quadro se complica um pouco mais, posto que aqui não se trata apenas de um músico (Leverkühn) que encontra expressão na voz de um literato

(Serenus Zeitblom), cuja incumbência é dar forma à turbulenta experiência do amigo, mas é o próprio Simon F. que, como músico e engenheiro, assume a dupla tarefa de engendrar a sua loucura e a sua sanidade. Dessa forma, é quase imperceptível a valorização que é atribuída à arte literária, porquanto não se constata uma postura ideológica onde prevaleça, pelo menos de um modo evidente, a supremacia da literatura sobre a música. Nesse sentido, a estória de Simon, narrada na terceira pessoa, não deixa transparecer muito facilmente o tema da rivalidade entre as artes. Com o personagem Francisco podemos, no entanto, flagrar um momento em que é evidente a arrogância em relação à música: “Francisco, na maioria das vezes não aprecia a música, diz ele que lhe atrapalha o raciocínio.” (GROSSMANN, 1980, p. 105)

A arrogância em relação à música se situa, entretanto, com maior ênfase, no plano da linguagem. A musicalidade das frases, constituída a partir do desenho rítmico e melódico que caracteriza a construção sintática, ressalta a natureza arrogante deste discurso. Nesse aspecto, incorporando procedimentos característicos da arte musical e explorando as possibilidades sonoras que a matéria verbal oferece, a autora constrói a sua própria sinfonia. Sinfonia esta que se encontra metaforizada no próprio nome do personagem central (Simon F. – Sinfonia).

No tocante à pintura, poderíamos afirmar que o sentimento de inveja de Simon nos dificulta falar de uma conduta arrogante deste discurso em relação à atividade pictórica: “[...] se fosse um pintor e como um músico, gostaria que suas coisas tivessem o perfeito acabamento daquele momento no qual um lenço perfumado, esquecido num bolso pusera o seu fecho perfeito, o seu som e a sua sonata[...].” (GROSSMANN, 1980, p. 25)

A fascinação de Simon pela pintura não elimina, no entanto, a presença de um sentimento arrogante do discurso grossmanniano em relação a esta arte. Podemos perceber, por outro lado, que a repulsa do personagem central em relação à linguagem cinematográfica revela, de alguma forma, certa arrogância em relação a qualquer outra forma de expressão que não seja a literatura:

[...] como alguém que acorda e vê uma luz distante dos olhos, repetia qualquer representação icônica, que apenas duplicava e, por duplicar, ocultava o essencial, há anos não ia mais ao cinema para ver como

a película que recobre o que se pode ver o tornava mais visível, ou, pior, chegava-se perto demais de alguma coisa que se queria mostrar e no último instante se guardava, como se mostrar-se fosse excessivo não só para os que a copiavam, como para si mesma (GROSSMANN, 1980, p. 94)

Além disso, o aspecto pictórico do romance, que se revela através de exaustivas descrições da realidade, se apresenta como um fator que caracteriza a rivalidade deste discurso em relação à pintura. Noutros termos, a linguagem de *Outros trópicos*, explorando as potencialidades picturais da matéria verbal, deixa transparecer seu caráter ambicioso e arrogante:

Começa a dispor os objetos em sua própria ordem, uma ordem que, uma vez estabelecida, não alteraria por nada, a sua escova de dentes atrás das torneiras da pia, com as cordas voltadas para o norte e o cabo voltado para o sul, o copo do lado esquerdo, os sabonetes, de dois tipos, um mais suave outro mais forte, do mesmo lado, do lado direito, a escova de unhas, as duas espécies de pasta de dentes, uma comum e outra medicinal, para os seus dentes ultrasensíveis, submetido que era a frequentes dores sem causa, que iam e vinham, do mesmo modo que têm alguns dores de cabeça. (GROSSMANN, 1980, p. 92)

A ambição da narrativa de Grossmann (1980, p. 11) não está presente unicamente no modo como se relaciona com as demais artes. A questão do poder está igualmente vinculada à composição da personagem central de *Outros trópicos*: “Isto Simon atribuía não apenas à sua boa sorte, mas à robusta ascendência que tinha sobre as outras pessoas, dominando-as como um hipnotizador a um bichinho.”

Embora o romance *Outros trópicos* se caracterize por um acentuado teor de arrogância, é em *Cantos delituosos* que iremos encontrar o momento supremo da exaltação à individualidade e à literatura como expressão artística mais eficaz. Este romance, escrito em forma de monólogo, traz à tona elementos ideológicos que em *Outros trópicos* se apresentavam de forma mais velada. No que diz respeito à relação com as demais artes, por exemplo, torna-se mais evidente a valorização da arte literária como uma atividade artística superior: “Desde criança amo estas belas palavras que, como colares de brilhantes, iridescem ao sol. Palavras nas quais estrelas se incendiam.” (GROSSMANN, 1985, p. 143)

Por intermédio da experiência de Amarílis, personagem central desta obra, a autora nos traz toda a arrogância que nos textos anteriores se manifestava com uma intensidade menor. Aqui, não se verifica nenhum cortejo em relação às outras artes. O comportamento de Amarílis diante das demais séries artísticas é do completo desprezo, não se observando qualquer jogo estratégico no sentido de encobrir a valorização conferida à atividade literária: “Abomino estas músicas cantadas por marias que, além de ingressarem em cenáculos, colocam os seus nomes em barcos e em teatros.” (GROSSMANN, 1985, p. 120)

Fica patente, portanto, nesta obra, o enaltecimento ao fazer literário como atividade superior às demais expressões artísticas: “Desagrada-me a música, por demais pesante, como uma imagem, ou como um quadro, aberta, aberta, aberta, aberta. Não há mais doce música do que a palavra, som que se exterioriza, inferiorizando a realidade.” (GROSSMANN, 1985, p. 78)

Neste sentido, podemos afirmar que o grau de narcisismo deste romance é superior ao de *Outros trópicos*. O fato de a narrativa assumir aqui uma forma monologada já constitui em si um dado importante para a constatação de que o caráter narcísico da obra chega a um ponto de exacerbação que ultrapassa os limites impostos pelo ponto de vista (terceira pessoa) da narrativa, no romance inaugural da autora. O discurso na primeira pessoa confere a *Cantos delituosos* uma característica ainda mais soberba. Desse modo, as fortes ressonâncias líricas deste segundo romance se apresentam como elementos comprobatórios de a arrogância atingir, aqui, seu ponto culminante.

Enquanto em *Outros trópicos* podíamos falar de uma proliferação de vozes, em *Cantos delituosos*, a fala é inteiramente tecida por Amarílis, com exceção do capítulo “Folia”, onde a personagem Jacques toma o fio da narração. Esse desfocamento não representa, entretanto, um desvio da conduta arrogante do discurso, porquanto, ainda que a fala seja transferida a outras personagens, a composição psicológica desta permanece idêntica à da personagem central. Noutros termos, a elocução de Jacques se dá como uma fascinação pelas características de Amarílis que, em última análise, são similares às suas: “Toda modéstia em mim é excessivo orgulho.” (GROSSMANN, 1980, p. 78)

Podemos considerar, desse modo, que o tom monárquico da narrativa em *Cantos delituosos* mantém o mesmo ritmo, do primeiro ao último capítulo, não havendo um só momento em que se observe qualquer declínio em relação a este componente. Aqui prevalece, com total evidência, a preservação dos valores da individualidade e da completa autonomia do sujeito. Nesse aspecto, com exceção de Amarílis, todas as demais personagens se apresentam como polidas figuras, meras projeções das maquinações mentais e do sentimento de onipotência da personagem central. Se em *Outros trópicos* ainda se percebe, através de Maier, uma valorização do “outro”, aqui a exaltação ao indivíduo tenta apagar a presença desse outro, que apenas se insinua como uma sombra, transformando-se em puro signo vazio, como é o caso da personagem nomeada apenas como “W”.

Se Simon F., a despeito de seu caráter bastardo, permanece ainda atado a suas mulheres, a sua paixão, a sua profissão de engenheiro, Amarílis representa um movimento mais definido em direção à orfandade. Podemos afirmar que esse fio que mantém Simon F. ainda preso à sua origem, torna-se bastante tênue em relação a Amarílis: “Esquecer o nome do pai, da mãe, dos pais, resultar limpa como um osso no deserto, ou um mineral.” (GROSSMANN, 1985, p. 92)

O lado revolucionário não elimina, contudo, sua vinculação com a origem. É a consciência da impossibilidade de uma ruptura completa que torna viável esse movimento, esse passo adiante que, em última análise, representa a própria captura de um espaço ainda não percorrido na narrativa. Nesse sentido, a tomada da tradição serve como ponto de apoio ao impulso dado em relação ao desbravamento do novo que o texto apresenta: “Pouco importa, tudo é herança, mesmo estas unhas que se arroxiam com o frio.” (GROSSMANN, 1985, p. 12)

Ao contrário de Simon F., que no final do romance ainda “como um menino se equilibra sobre altíssimos peitoris à procura de Maier”, Amarílis, mesmo situando-se nessas duas polaridades (a origem e a desfiliação), representa um avanço mais definido, uma inclinação mais intensa pela liberdade e pelo revolucionário.

A natureza extremamente amorosa refletida no seu próprio nome se constitui na contrapartida da arrogância de Amarílis. O caráter arrogante

não anula, portanto, a ternura, a capacidade de amar – inscrita no próprio nome – e o desprendimento que, de igual maneira, identificam essa personagem:

A paixão imobiliza como veneno lentamente inoculado, dominados por ela, nada se pode fazer, não dominados por ela, nada se faz, nasce-se para amar, para pensar exclusivamente no amor, no tema do amor, único tema, tudo se funde neste ato total, amar, pensar o amor. (GROSSMANN, 1985, p. 193)

Desse modo, podemos concluir que o ponto de exasperação a que chega a arrogância não se incompatibiliza com o sentimento de cordura que, através do lirismo e do caráter poético da linguagem, percorre todo o texto. O que, no entanto, permanece como força potencializadora e viabilizadora desta obra é, sem dúvida, a sua constituição arrogante que se evidencia, tanto no plano do conteúdo quanto na estrutura ativa da forma, o que, em última instância, representa a própria recuperação da soberania do sujeito humano, por intermédio da linguagem poética.

A obra ficcional de Judith Grossmann, não só pela sua característica nitidamente soberba, mas pelo relevo e pela dominância desse traço no seu discurso, se constitui, portanto, em um dos testemunhos mais apropriados para a configuração de uma possível vertente dessa natureza no contexto da literatura brasileira contemporânea.

## Referências

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

GROSSMANN, Judith. *O meio da pedra: nonas estórias genéticas*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1970.

\_\_\_\_\_. *A noite estrelada: estórias do ínterim*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

\_\_\_\_\_. *Outros trópicos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

\_\_\_\_\_. *Cantos delituosos: romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

## Efusão mística do amor

*Maria da Conceição Paranhos*

Seria possível ler este livro de Judith Grossmann de outros modos, claro, ela mesma o sugere e explicita. Se escolho este modo aqui, entretanto, é devido a causas que não se atritam, em absoluto, com o conselho da autora. Preciso dizer isso porque o que parece óbvio não o é. Ao contrário, é esta obviedade que torna necessário afirmar-se, como afirmei: “Seria possível”. Eu até gostaria que fosse possível, mas não o é, neste momento.

Quero falar de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* enquanto tratado sobre o amor inserido no tecido romanesco do livro, com plena consciência da autora, que não se refere apenas ao *De L'Amour*, de Stendhal, mas à sua “operacionalização” em romances (assim como Balzac, Flaubert, explicitamente, e tantos outros, implicitamente, numa rede de alusões e apropriações, quando não de citações). E Marcel Proust, interlocutor primário do discurso de *Meu Amigo*. Assim é que Judith continua o jogo, que se muda em fado, jogo perpétuo e risco absoluto, predestinado. E por falar em amor, a sedução e o erotismo forçosamente comparecem e aparecem. Duas experiências cruciais para quem as vive em qualquer versão, quanto mais em todas: amor mulher-homem, amor artístico, amor místico, entre outras.

O livro de Judith vem filtrado a partir do estado que os teólogos denominam “teopático”, em que o desejo deixa de ser o móvel do êxtase místico. Neste caso, desejo vivido em seu grau máximo e definitivamente plantado na memória, rememorando-se na escrita. O instante e apenas ele é eternidade. “O objeto de contemplação torna-se igual ao



nada (os cristãos dizem igual a Deus) e torna-se ainda igual à pessoa que o contempla.” (BATAILLE, 1988, p. 220) A absorção no instante que se eterniza.

No “Diário do sedutor”, assim se expressa Kierkegaard (1905, p. 439):

Tudo é símbolo; eu mesmo sou um mito sobre mim mesmo, pois não é como mito que me apresso para este encontro? O que eu sou nada tem a ver com isto. Tudo o que é finito e temporal torna-se esquecido, apenas o eterno permanece, o poder do amor, sua saudade, sua felicidade.

E onde estará a sensualidade nesses momentos inefáveis? A relação entre sensualidade e experiência mística aparece como polarização de uma tentativa desastrada e uma realização perfeita. Não que a sensualidade esteja ausente do estado místico. Como pensa Bataille (1988), e não vejo como discordar, trata-se tão-somente de uma resolução. O dínamo propulsor da união, da expansão e da continuidade – o desejo erótico – ocorre também nas experiências místicas ou religiosas. O próprio termo “religião”, lembrada sua etimologia, denota a ideia de re-união (*religare*), componente fatal da paixão cuja base é a força unificadora de Eros. Vale lembrar a tese de Platão sobre a divisão dos seres em duas partes, as “metades”, e o percurso de uma delas em busca de sua falta (observe-se, em *Meu Amigo*, as reiteradas referências à demanda do Santo Graal). Eros seria, sob esse ângulo, força restauradora da perfeição perdida, como se lê em *O banquete*.

Suspendendo essas considerações, vejamos o título do livro. As chaves para lê-lo já são dadas antes que se abra a primeira página. Os substantivos “Amigo” e “Romance” são essencializados pela capitalização da inicial, intermediados pelo substantivo próprio “Marcel Proust”. Trilogia de amor que o discurso irá dramatizar. Vida amorosa: o Amigo, companheiro da trajetória pelo tempo e pelo imaginário tornado simbólico pela escrita, corpo masculino; Marcel Proust, o eleito para sustentar os diálogos no corpo da história da arte literária; Romance, o corpo do discurso, feminino, resgatador, formador, perquiridor, rearticulador. Finalmente, o possessivo “meu”: Meu Amigo. O toque, a erotização do corpo, experiência visceral, transferível apenas pelo ato da leitura, que o livro é ofertório. Porém, “meu”, recorrente também no corpo do discurso, ou “mi-

na” – ato de apropriação que se perpetra no decorrer do relato, a posse, o gozo. Não poderia, não pode ser diferente, é mesmo crucial a apropriação desta vida, deste amor, desta literatura, destas memórias, destes futuros. Mas (e como *Meu Amigo* usa a conjunção das conjunções, a ninfa adversativa, esse “mas” – cujo poder maior é o de mostrar aquilo que se oculta no mundo das aparências). Mas que tipo de apropriação é esta? Trata-se de uma posse que se despossui sem cessar, já que é para o outro, inelutavelmente, a destinação: o outro-amado, Victor, quase-antagonista da narradora; outros homens amados, como Emeric, Angel – um afastado pela morte, outro pela vida; os sempre-amados da memória e da memória artística; os amados amigos, amigas, transeuntes, interlocutores casuais; os leitores.

Amor é o personagem central do livro *Meu Amigo*. Esse amor que só pode existir essencialmente quando ativado pela linguagem, transfixado pela palavra capaz de redimir as perdas, toda e qualquer espera, que a espera é o martírio amoroso por excelência, através da qual o ser amado avulta em poder, em possibilidade de destruição, de morte, portanto. A agonia amorosa, em seu caráter sacrificial, irá se dirigir ao estado de efusão mística, do êxtase, do amor-religião. “Teresa D’Ávila e Juana Inés de La Cruz sabem do que falo. O refinado alimento aqui envolve corpo e alma, que se desprendem de si mesmo e se incorporam para sempre ao meu.” (GROSSMANN, 1995, p. 20)

É preciso que se tenha a consciência, ao ler esse livro, de que as experiências aqui veiculadas possuem sólida concretagem, esta, imprescindível para ser construída a Escola da Paixão, cuja maiêutica é simultaneamente erótica e irônica, em que o homem, ao inverso da fábula fálica, provém da mulher em regime de exceção, pois que a mulher não é o ser subtraído do falo, mas aquele que lhe confere existência ao fazer-se sua destinação. A castração não existe quando o acontecer do amor é invadido pelo corpo feminino, sua sedução. Consumado ou não o ritual do sedutor, o corpo energizado da amante transborda amor em todo acontecimento. A experiência erótica atinge a franquia de qualquer grife. Então falemos dos acontecimentos, absoluta necessidade.

Judith situa a narradora no espaço concreto do Shopping Barra, Salvador, Bahia. Ali, distante do ser amado, aprende lições de amor em comércio com pessoas, lojas, restaurantes, cinemas.

Ali se encontra com adolescentes, rapazes e raparigas em flor, que intercambiam seus enlaces agônicos da espera amorosa com o amor da mestra que ali está para servi-los, não para servir-se. Prostituição amorosa dos místicos.

O valor de troca da sociedade de consumo, o software da pós-modernidade, a um tempo genético e mental, o não retorno da simulação, quando as próteses se infiltram no coração anônimo e micromolecular do corpo – desde que se impõem ao corpo como matrizes, destruindo todos os circuitos simbólicos ulteriores – fazem com que o corpo pereça na repetição imóvel e, com ele, sua história, “o indivíduo como metástese cancerosa de sua fórmula de base.”<sup>1</sup> (BAUDRILLARD, 1979, p. 233) Entretanto, no decorrer da narrativa, essa situação irá ser remobilizada e revivificada para que cada indivíduo se readquira como templo de paixão, constatando, com a narradora, em algum momento de sua vida, que

[...] todo amor contém em si os embriões do seu próprio mistério, e hoje, agora, diante dele, pensar naquele momento em que ainda não o amava, torna o mundo irreal, a realidade inexistente. Agora, que o amo, como pude não amá-lo um dia? Terá sido um tempo que não existiu. (GROSSMANN, 1995, p. 29)

Conto de fada pós-moderno, como declara a autora, como irá, então, o livro de Judith, atingir um futuro, uma utopia, se refletimos sobre o tempo consumado da pós-modernidade?

Na era dos modelos, em que a digitalidade do sinal substituiu a polaridade do signo, a narradora estabelece sua mesa de trabalho no próprio *shopping*, “em situação de namoro universal” (GROSSMANN, 1995, p. 39), frente aos cinemas Barra I e Barra II. No fundo da gruta, as imagens. Do lado de fora, as essências. Platão, mais uma vez, mas, aqui, em convivência ou conivência com o mundo fragmentado do qual o *shopping* é comovente metáfora, mundo tornado modelar, *nutshell* da vida. Da vida, como em Nietzsche, não, da realidade ou do real. “Bolsa de va-

<sup>1</sup> No decorrer do presente comentário, ocorrem reflexões sobre a sedução em muito devidoras a este autor.

lores, câmbio!” (GROSSMANN, 1995, p. 33) Esse é o processo de *Meu Amigo*: valor de troca, em que se vive de sedução, mas se morre na fascinação. Morrer de amor. A própria Judith me disse, há algum tempo, em relação ao livro: “Acabei fazendo uma necropsia”. Isto, uma necropsia. Mas no corpo narrativo, feminino, o que acontece é a vida (não importa, ou, mesmo, importe. Talvez ou certamente só possa importar), a partir do *post mortem*: a morte do artista. E o nascimento de Afrodite (v. parte 2 do livro).

Na quarta parte do livro, “O adolescente”, intervém a concretização do desejo – do amor, da arte literária: escultura viva que resulta da pintura feita de Sérgio (do lat. *servus*, “servo”, o que indica o tributo à arte literária no contexto de sua aparição). Sérgio é também uma concretização de Apolo como deus da música e da poesia e do Apolo de Rainer Maria Rilke, no “Torso arcaico de Apolo”, mudando sua vida mítica para transitar no mundo.

Ao mesmo tempo, Sérgio é um jovem fauno em busca da Ninfa, em sua juventude eterna, a Literatura, o Livro. Filho do par amoroso, sem ser filho de nenhum dos dois, transforma-se no bendito fruto do ventre metafórico da narradora, filho legítimo, aquele que continuará o livro. Visão plena da imobilidade e do silêncio, irá explodir no discurso em sua agitação permanente. “O céu jamais me dê a tentação funesta” (Jorge de Lima, sempre presente em *Meu Amigo*) de silenciar, esta sedução. O ímpeto e o índice da perturbação amorosa do discurso artístico demandam o artifício, artifício aqui entendido no sentido baudelairiano, como se lê em *Eloge du maquillage*.

A perfeição do artifício é o cenário de um crime perfeito. Ao tempo em que se seduz, é-se seduzido. O ritual da sedução, como todo crime, implica um gesto que é necessariamente suprassubjetivo e suprassensual. O sedutor acaba por ser vítima, processo sacrificial do qual – e só pelo qual – emerge a literatura, a realização da obra de arte e seu processo desejante. No entanto, se o desejo é a lei, o eterno retorno lhe é a regra e ainda bem. O jogo se muda em febre, tipo de jogo diferente daquele da sociedade contemporânea, cuja sedução é fria. O charme dos sistemas eletrônicos, do meio e do terminal que é cada um de nós, isolados na autossedução de todos os consolos que nos cercam. Mas quem quer ser fria-

mente consolado? Em *Meu Amigo*, a narrativa oferece um cuidado cálido a cada indivíduo que, antes anônimo e indiferenciado – réplica ou reprodução – passa a existir com corpo e circunscrição, singularmente erótico.

Por isso é que a infância só poderia estar no final do livro, tempo recuperado. Restauração, portanto, tantas vezes referida na citação da tela de Vermeer, *Vista de Delft* (extraordinária tela, a meio caminho entre a falsidade sonhada e a vivida). Marcel Proust e Victor contemplam essa pintura em tempos diferenciados, mas o que o segundo acompanha é sua restauração, trabalho que a narrativa de *Meu Amigo* executa a seu modo. Restaurar, recuperar, reencontrar: ligações perigosas, pois amorosas, de camadas temporais as mais diversas que se unificam no curso narrativo, no corpo erotizado do livro. “Ainda que um tanto incômoda, esta erotização permanente do corpo, ela é imprescindível para o trabalho do artista, totalmente informado por Eros.” (GROSSMANN, 1995, p. 87)

Assim é que *Meu Amigo*, realizada a inelutável necropsia, acaba por deixar fluir um rio de prazer e de gozo, “que às vezes corre à superfície e às vezes subterraneamente, um endeusamento [...] do corpo masculino.” (GROSSMANN, 1995, p. 87) Fala-se o falo, a fulguração da fala falante, escrita em *Meu Amigo*, ora em comentário – que este texto de agora não é exatamente um exercício crítico, embora pudesse sê-lo.

## Referências

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Edições Antígona, 1988. p. 220.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Paris: Editions Galilée, 1979. p. 233.
- GROSSMANN, Judith. *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1995.
- KIERKEGAARD, Soren. Diary of the seducer. In: \_\_\_\_\_. *Either Or*. New York: Anchor Books, 1905. p. 439.

# Sobre teorias e temas literários: a contribuição de Judith Grossmann

*Tânia Franco Carvalho*

## Introdução

Ao integrar esta homenagem que, com justiça, se presta à escritora Judith Grossmann por sua atuação profícua como professora titular de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), me é grato evocar, no início desta exposição, o primeiro encontro que tive com a homenageada, no Rio de Janeiro.

Estávamos a meio dos anos 1970, num bar de hotel da Avenida Atlântica. Dali via-se o mar, contínuo, e o movimento na praia, escasso, da tarde que também estava a meio. Mas nada nos distraía da conversa. Eu ouvia atenta a autora de contos que lera com sofreguidão porque eles me davam a atmosfera daqueles anos difíceis, permitindo ao leitor sentir com concretude o que andava no ar: certa tensão, uma sensação de susto, um certo temor. A vida com suas inquietações. Não sabíamos explicar fatos que aconteciam naqueles tempos, mas eles nos deixavam perplexos, juntando cacos e tentando ordenar o fragmentário para entendê-lo.

Os contos de Judith Grossmann não aderiam à tendência dominante nas narrativas dos anos 1970: o romance-reportagem, os depoimentos pessoais, o conto-notícia ou as narrativas de caráter biográfico. Seus textos não nos davam a representação direta de fatos da realidade presente, mas remetiam a ela obliquamente, incorporando a tensão existente a seu próprio discurso. Ao recriar, em fragmentos, a humana condição, davam-nos, pela própria atmosfera, a experiência da contingência e nos

esclareciam por iluminação indireta. Figuras que se alternam externando fragilidade aparente, amores que se desfazem e sobrevivem no eterno da memória, fugas e desencontros reproduziam, nas páginas de *O meio da pedra: nonas estórias genéticas*, as inquietudes soltas no ar. O narrador de “Imortais amantes”, a primeira estória da segunda parte da obra, designada como “Assalto”, se pergunta: “Que tento estar contando? O incontável”.

Justamente, as estórias do livro, que não são apenas nove, mas vinte em sua totalidade, exploravam algo mais do que as situações ou os enredos: queriam captar o indizível, buscavam compreender o incompreensível e reorganizar o entorno como no conto “Morte de um amigo” no qual a narradora sente simultâneas sensações de apego e de alívio. Diante da morte, reconhece a vida: “Sua viúva, herdeira dele, seu amor, legítima elegia, agora só a mim cabe, por ele esgrimir a chuva”.

No entanto, eu não estava ali, ouvindo-a porque desejasse apenas conhecer a ficcionista. Interessava-me, também, sua experiência com a criação literária igualmente como prática compartilhada com os que desejam escrever, trabalho de estímulo à própria criação e à exploração conjunta de recursos técnicos. Judith Grossmann foi a pioneira em oficinas de criação literária no país e, se sua experiência não é a mais antiga nesse campo, foi, sem dúvida, a mais permanente.

Surpreendia-me a singeleza com que discorria sobre sua atuação, embora a simplicidade não ocultasse entusiasmo com aquele fazer. Contou-me muitas coisas: como começara, que atividades desenvolvia em suas aulas, estando, na época, empenhada em um processo de criação coletiva no grupo que animava. Soube, depois, que o trabalho se completara, vindo mesmo a ser premiado.

Naquele tempo, recolhia informações para introduzir na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) uma experiência semelhante. Ouvira Cyro dos Anjos, Affonso Romano de Sant’Anna, como ouvira, mais tarde, Nélide Piñon. Todos os relatos me entusiasmaram, cada um ao seu tempo. Mas estou segura de que foi o encontro com Judith Grossmann que me decidiu levar avante o projeto, que mantenho até hoje. Obtive com a ela a segurança de que a experiência poderia dar certo e de que os resultados dependiam de sua continuidade. Judith deu-me a

tranquilidade necessária para implantar, a partir de 1975, na minha universidade, um “Seminário de Criação Literária” que tem alcançado modulações diversas e desperta permanente interesse. A distância no tempo permite reconhecer que no encontro decisivo foi essencial compreender a interação entre teoria e prática. Judith deixou visível a necessária confluência entre abstração teórica, os procedimentos críticos e a elaboração criativa.

Poeta e ficcionista, ela não se restringia ao fazer, mas refletia constantemente sobre o feito. A reflexão sobre o fazer alimentava a própria criação, como as leituras, outras faces da escrita, a nutrem. O trato com o texto informe, o acompanhamento de seu processo evolutivo, também era uma via de acesso à compreensão do literário. Nesse percurso, muito se esclarecia e se desmitificava no procedimento produtivo. A inspiração cedia lugar ao artesanato, a noção de propriedade autoral se ampliava, a originalidade desligava-se da noção cronológica de precedência no tempo. As experiências com os procedimentos de criação literária numa atividade coletiva abriam nova perspectiva para o exercício da crítica, fazendo-nos lembrar Machado de Assis (1997, p. 804) ao acentuar a importância de termos no Brasil uma crítica à altura da que se produzia em outros países: “É mister que a análise corrija ou anime a invenção”.

Machado dizia em tese o que a experiência de Judith Grossmann estava a comprovar.

## Criatividade e criação literárias

Se me referi antes a dados factuais e mesmo biográficos, me permitindo articular o domínio da experiência com a experiência do literário, foi porque julgo que a coexistência entre o fazer e a reflexão sobre o fazer identifica a atuação de Judith Grossmann. O volume intitulado *Temas de Teoria da Literatura*, publicado em 1982 pela Editora Ática – um dos raros livros que abordam a questão da criatividade e criação literária entre nós –, concretiza esse movimento. Ali, não se distingue a escritora da teórica da literatura: na escrita do livro colaboram ambas sem que a obra perca em rigor ou em objetividade. Ao contrário, o texto ganha interesse pela peculiaridade da reflexão, que se arma diferentemente dos livros



habituais de teoria literária, atentando para a produção literária em seu próprio curso e no exame dos procedimentos que a caracterizam. Ao falar sobre “criatividade”, dirá:

O individual comprime o coletivo, e o coletivo comprime o individual, desse esmagamento recíproco produz-se o fenômeno da criatividade artística e literária, que tanto preserva como dinamiza o individual e o coletivo. O *socius* não pode prescindir da contribuição do indivíduo e, considerando uma utopia do aqui e do agora, é como as coisas se passam. (GROSSMANN, 1982, p. 32)

A questão do particular e do geral é manifestada de forma peculiar, na qual se acentua o imbricamento dos dois extremos, em interação como duas faces da mesma moeda. Se do ponto de vista do autor essa convergência impulsiona o processo criativo, no próprio texto a relação se expressa. Um poema, sendo intensamente este poema é também todos os poemas, pois sua particularização o universaliza. Judith o dirá, com exemplar clareza: “A obra literária é uma concreção do geral, isto é, uma particularização do universal, na qual estão, simultaneamente, o individual e o coletivo.” (GROSSMANN, 1982, p. 35)

Quero acentuar o caráter pessoalíssimo desse livro de teoria literária que se constrói sobre temas fundamentais da reflexão teórica, selecionadas de acordo com a prática, a obra literária em seu processo. Se a experiência com a criação orienta a seleção das questões em exame, também os exemplos correm juntos com a argumentação. O problema da representação ilustra-se pela *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, as conotações/denotações ganham vida nos trechos de Guimarães Rosa e de João Cabral de Melo Neto. Quer dizer, como o queria Goethe, a teoria não se desvincula da prática, o que tornaria a primeira cinza e estéril. Peculiariza-se também pela forma do dizer que expressa a originalidade do pensar e da abordagem. Na definição do literário, isso se exemplifica: “O discurso literário é o único que comenta a falta original que lhe dá origem, sem a qual não poderia existir, e que é a transformação do mundo em linguagem.” (GROSSMANN, 1982, p. 6)

O que parece reproduzir, em outro registro, a fala da personagem de “Como voam os pássaros”, uma das nonas estórias genéticas de *O meio*

*da pedra*, publicado em 1970, embora reúna textos do decênio anterior: “Minha obstinação é parte do meu gosto de *palavra* que a enuncia”.

A literatura como “transformação do mundo em linguagem”, a literatura como expressão do “gosto pela palavra que a enuncia”, a literatura como “obstinação”. Nessa mesma linha, a literatura como “vereda mágica sem qualquer magia, já que inclui sistema e assistema, sendo o caminho da literatura mais dilatado do que o da ciência”.

Como se percebe, o processo é submetido a uma dupla conversão: o literário se desmitifica, enquanto explicável, e se identifica enquanto criação que transforma, não reproduz, mas cria. Essa modalidade de apreender duplamente os fenômenos (ou a eles em sua duplicidade) caracteriza a própria organização do volume: os “Temas” se repetem na segunda parte, intitulada “Pontos de partida”, em relação diamétrica. Nesses se repetem as questões examinadas, mas a partir dos textos que as originaram: os poemas de Drummond motivam a reflexão sobre tensão real/irreal na obra literária, ou a ficcionalidade ou, ainda, a realização real. A análise textual e crítica, que precedera a reflexão, agora a sucede, numa inversão intencional e estratégica. Arma-se, pois, o livro sobre a própria experiência da reflexão como essa se constituía sobre o fazer e o feito.

As questões tratadas não ultrapassam dez, mas recobrem, por sua amplitude, as articulações essenciais e necessárias ao entendimento do literário. Entendimento que passa, pelo que nos sugere a autora, pela prática criativa e pelo exercício da crítica. Se, como ali nos diz, “as possibilidades de organização [da obra literária] são praticamente ilimitadas e, por outro lado, no terreno da criação literária fórmulas não asseguram resultados”, pode-se compreender que a experiência com a criação literária (em seminário, oficina ou *workshop*) não seria jamais, para Judith Grossmann, uma “fábrica de escritores”. Ao contrário, será um espaço de reflexão sobre as infinitas possibilidades de organização do texto literário e suas modulações. Assim, a articulação entre teoria e prática, que propõe a atuação de Judith e seu livro teórico, é extremamente rentável ao permitir que a experiência com a produção literária forneça subsídios às formas de aproximação do literário enquanto essas dão consistência a uma prática em geral intuitivamente conduzida.

A atuação de Judith Grossmann no contexto acadêmico ganha, desse modo, uma configuração muito específica no trato com o literário, ou seja, como objeto de estudo e como matéria em formação.

## Modos literários de ser

É natural que a dualidade entre a escritora e a teórica se interpenetre e se expresse em modos de ser literários convergentes: o da docente que se deixa contagiar pela escritora e esta que elimina da reflexão teórica sua habitual aridez. Lê-se, ainda, no texto ficcional de Judith Grossmann, a marca de um projeto – o da busca “obstinada” da palavra – já referida, como também se pode ler, em seu texto teórico, a busca, igualmente obstinada, das questões (ou temas) que definam o fazer literário.

Aludo a um projeto identificável desde o primeiro livro de poemas, intitulado *Linhagem de Rocinante*, de 1959, e que pode também ser lido no sentido inverso, dos contos mais recentes aos primeiros poemas. Lê-se, pois, do personagem que tinha “minas de silêncio” e que sabia que “a solidão de um homem era sem fim” ao eu lírico que

em folgança interior fundada ameaia  
por torre de luar pau-rosa lápis  
lumelinho alumiado de candeia.  
(GROSSMANN, 1959, p. 1)

Em ambos os textos alude-se à função de rocinar, como operação complementar de doma, de controle e de obediência a freio, não externo, mas interior. O eu lírico se integra à linhagem de ser mítico no qual está presente o quixotesco, com seu poder transformador e parodístico. Vale lembrar que o ensaísta Augusto Meyer considerava Dom Quixote “um mito contra os mitos”, ou melhor, uma sátira, uma paródia, um corretivo de nossa tendência mítica. Em certa altura do ensaio intitulado “Aventuras de um mito”, em *A chave e a máscara*, diz Meyer (1964, p. 18): “A cada acidente, a cada tombo, a cada desacerto, parece advertir o seu comportamento: segure a língua, sofreie a intemperança das paixões, ponha de quarentena a fantasia desregrada, criadora de fantasmas.”

As observações do ensaísta gaúcho sobre a possibilidade de lermos as aventuras de Quixote em seu avesso chamam a nossa atenção para procedimentos de contenção e de controle e parecem adequar-se à busca obstinada da palavra empreendida pela autora em sua obra. Poderia ser lida assim, por seu lado mais controlado, a família de ruminante das palavras. Ao tomar como central a figura de Rocinante, que no livro de Cervantes é apenas uma extensão dos sonhos do Hidalgo de estranha aparência, Judith Grossmann desloca o ponto de observação e coloca em cena, a ocupá-la por inteiro. Bondadoso Rocinante, Barbaca, Beluário, Bastião. Rocinante que

rasgado rola pelas rotas rotas  
blindo-cauteriza pulsos  
baio se faz em cepo e camartelo  
rosilho de asbesto su-bigorna  
(GROSSMANN, 1959, p. 2)

Este “Canto Maior” determina o tom do volume, nele se percebe que algo se doma e se mantém sob controle. A palavra? a emoção? os verbos-ações que se elidem no discurso? Nesse mundo substantivo as coisas são. Mesmo os poemas mais narrativos, como “Uma parte eu”, privilegiam o nome e as acumulações enumerativas:

em praça nevoeiro  
e convento e padre  
e fogo e mágoa  
lá onde não me vinha  
o que te acossava  
teu mastro vergalhão de aço  
pião no cordel das brancas pernas  
e mãos nos bolsos e sandália  
/ a mais bela palavra /  
.....  
o soco a punhalada  
escrínio e bainha de espada  
num trapézio a atração  
que deles sacrossanto afastava  
UMA PARTE EU.  
(GROSSMANN, 1959, p. 26)

No poema se leem as nomeações como também se lê o que não se nomeia e o que se intenta controlar,

primeira febre verde febre  
que outr'ave te deu cura  
em mim tem permanência.  
(GROSSMANN, 1959, p. 26)

Os poemas de Judith recuperam uma oralidade entranhada na fala arcaica e primeva da qual o discurso quer dar conta, construindo-se em sintaxe peculiar. Também em sua prosa narrativa é possível identificar que o deslocamento intencional dos termos cria um ritmo próprio, na reiteração do sujeito posposto ao verbo, na frase que flui como espontânea e como se estivesse sendo ouvida. Em “Paisagem desde um sonho”, relato de *A noite estrelada: estórias do ínterim*, pode-se reconhecer esses procedimentos incorporados ao ato de contar: “Veio ele do Altiplano à Baixada, pelo rio Paraíba, que liga o de cima ao de baixo, o outro lado do cá.” (GROSSMANN, 1977, p. 75)

A economia de linguagem se associa ao intuito de criação de linguagem em suas origens orais, com os naturais deslocamentos. Essa confluência pode ser reconhecida em outro trecho do mesmo conto:

Da primavera em que sacrificou suas mãos revoou o verão. Roquelor ouvia-a murmuramente cantarolar, encantou-se, aquela um *lorelei* tecia do pranto? Perguntou-lhe pela casa na praia onde na Baixada confluía o Paraíba com o atlântico.  
– Está lá – ela disse.  
– Lá onde tudo o que vem do alto se inclina? interrogou ele.  
– E onde o que é doce se salga – quase ela entressorriu primeira.  
(GROSSMANN, 1977, p. 81, grifo do autor)

Esse procedimento criativo do discurso impregna o relato de um sabor mítico, que é intencional. A relação com o real se estabelece por via imagética na qual perdura um gosto popular de decifração. O real constrói-se para o leitor na possibilidade de imaginá-lo: o real é linguagem que o funda. Assim se dá a articulação entre o particular e o universal na obra de Judith Grossmann, pela estrutura da parábola, num discurso que se quer inaugural.

Se tomarmos personagens diversas dos textos reunidos em *A noite estrelada*, identificamos os recursos que dão aos diversos relatos uma natureza “bíblica”. Veja-se o sobrevivente nunca desvelado de forma integral em “Judicante”. Ele pode ser todos os homens: “Sucessivamente, jubiloso, triste, alegre, em aparência tantas várias coisas, provoco-me, no final, uma só, o que de mim dizem e pensam. E, por assim dizer, devo demais, com justiça dar crédito.” (GROSSMANN, 1977, p. 242)

Do mesmo modo se expressa “Geraldo, o Belga” na narrativa que fecha o volume: “Inútil rogar-vos não prosseguir. Mas prossegui com cautela. Não vos chamo irmão. Pois como irmão, se sequer de vossos netos sou irmão, como poderei ser vosso?” (GROSSMANN, 1977, p. 247)

É por um efeito de linguagem que a narrativa logra o distanciamento, mesmo quando esse se faz em primeira pessoa. Há sempre o projetar-se no olhar do Outro, também como forma de distanciar-se. Não só os temas, pois remetem à origem, mas também a sua formulação como discurso literário. Daí o caráter bíblico, antes mencionado, e as aproximações possíveis com a forma da parábola, igualmente referida.

Perpassa, ainda, nos relatos e no discurso que os identifica, o problema da identidade que é neles uma questão não só nuclear, mas fundadora. Mesmo recortados fragmentariamente pela memória que viaja e recompõe seres dispersos e diversos entre si, seus personagens estão permanentemente divididos entre dois lugares. O Belga no Brasil, o “brasileiro” na Bélgica se indaga sobre como juntar as duas identidades. Como ser, em algum lugar, uma só identidade? Fratura e busca estão também em outro desses relatos, em “Nascimento de Rodolfo Borges”, onde se lê: “Pátria, que fazia sua com as mil mãos que não tivesse, e mais faria, para que em algum solo não se sentisse escoraçado.” (GROSSMANN, 1977, p. 170)

Essa visão se traduz também em circulação contínua entre dois lugares. Rio e Salvador são espaços mediados pela experiência do cotidiano nas diversas narrativas. Em alguma delas, como em “Pessoas agrupadas segundo as leis do azar”, o cenário é exaustivamente detalhado:

No Rio de Janeiro uma repartição pública, palácio da pedra na Av. Pasteur, 404, perto do prédio de ex-hospício, propriamente próximo a Faculdade Federal de Medicina com seu pavilhão onde são estudados os rebeldes casos de servidores evadidos de lá.

Lá onde se recenseia o que no país se produza, derradeiro grão não deixa de ser coligido, fichado, codificado, na tentativa de cadastro de saúde e mazelas. (GROSSMANN, 1977, p. 47)

Ou em “Episódio no passeio”, que começa na Ladeira da Barra, em Salvador.

Lá em cima do outeiro, a igreja, cá embaixo, sobre o mar, o cemitério, chamado *The British Cemetery*, e o clube, de um lado, do outro, a mansão, blindada. Inglesa e típica a paisagem, numa cidade caracteristicamente inglesa, Salvador, não fosse pelos gregos. (GROSSMANN, 1977, p. 23, grifo do autor)

Essa maneira particular de ver em duas dimensões – a do cá e a do lá, a de cima e a que está embaixo – reproduz a questão da dualidade antes mencionada. A divisão no espaço acompanha a divisão do ser. Em ambas, ou melhor, no tratamento de ambas, persiste um tom irônico que convém ao distanciamento também buscado. Há sempre um método diferente de olhar e refazer a referência, de introduzir no geral o particular.

Se tivermos, pois, que assinar na produção literária de Judith Grossmann algumas particularidades, sem restringi-las, é possível acentuar como temas básicos o trato com a dualidade em todos os seus níveis e a busca de identidade relacionada com a indagação sobre a origem. Essas inquietações repercutem necessariamente no processo de deslocamento a que submete a linguagem, dando ao que seria comunicativo e instrumental seu caráter precipuamente literário. As inversões sintáticas, o uso recorrente das imagens são aí recursos primordiais que, ao conformarem o texto em sua feição de relato mítico, pleno de oralidade, instauram o estranhamento e sua feição simbólica e mesmo, por vezes, enigmática.

Quer dizer, os textos de Judith Grossmann se leem pelo menos duplamente. Em si mesmos, na obstinação enunciativa de natureza lúdica (no sentido que Huizinga atribui ao termo) e ainda no que propõe à imaginação do leitor como desvelamento.

Por isso ela dirá, em sua obra teórica: “O texto ficcional desloca-se de si mesmo em direção ao real e em direção ao imaginário.” (GROSSMANN, 1982, p. 59)

Esse duplo movimento caracteriza a obra literária e identifica como tal a produção de Judith, que nos permite, como ela mesma o ensaja, isto é,

percepção e imaginação correndo juntas para que se possa “[...] perceber mesmo o mais familiar como o mais estranho, para tornar, em seguida, toda estranheza familiar.” (GROSSMANN, 1982, p. 45)

O procedimento criativo se produz no leitor também ele parceiro nesse processo que extrai do cotidiano a sua matéria para transformá-la e fazer, ao final, que ela “pareça” habitual.

Esta é uma das possíveis leituras de uma obra que se delinea ao longo do percurso como se anunciara em seu início: uma busca “obstinada”, como gosto pela palavra que a enuncia.

Salvador, novembro de 1991.

## Referências

ASSIS, Machado de. *Obra completa*: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

GROSSMANN, Judith. *O meio da pedra*: nonas estórias genéticas. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1970.

\_\_\_\_\_. *A noite estrelada*: estórias do ínterim. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

\_\_\_\_\_. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. *Linhagem de Rocinante*: 35 poemas. Rio de Janeiro: São José, 1959.

HUIZINGA, John. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MEYER, Augusto. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1964.





# Dissonâncias de lalíngua em romance de Judith Grossmann

Véra Motta

## Lalíngua: uma invenção lacaniana

O conceito lacaniano de *lalangue* – que aqui traduzimos como lalíngua – pode ser palmilhado em muitos seminários e escritos de Jacques Lacan ao longo de uma década de ensino, desde 1971, quando proferiu o seminário *O saber do psicanalista*, até 1980, em Caracas, em sua última aparição pública.

O termo deve sua origem a uma formação do inconsciente do seu autor, que cometeu um lapso numa aula do seminário *Le savoir du psychanalyste* (O saber do psicanalista) (LACAN, 1972), ao referir-se ao *Vocabulário da Filosofia*, tendo em mente o *Vocabulário da Psicanálise*, organizado por Laplanche e Pontalis. Ora, o autor do *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia* é André Lalande, e, por contaminação, Lacan passa a desenhar lalíngua.

Contudo, deve-se retomar a conferência realizada no Centro Cultural Francês em solo italiano, em 1974, em que Lacan justifica a adoção do termo a partir da palavra francesa *lallation*, de origem latina (*lallo, as, are*), e cujo significado é “[...] cantar lá lá para adormecer crianças.” (FARIA, 1962, p. 545)

Em conferência realizada em Salvador, em 1989, batizada de *O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua*, o poeta Haroldo de Campos (1989)

esclarece acerca do uso de lálngua, em detrimento de alíngua, porquanto esta última sugere os sentidos não só de privação da língua, como também de negação, pela afixação do morfema “a”. Quanto a lálngua,<sup>1</sup> evoca o termo lalação, não dicionarizada em português, embora legítima herdeira do latim.

Destacamos a seguir algumas acepções de lálngua, com o fim de situarmos a questão. A primeira delas diz respeito à estreita relação de lálngua com o inconsciente, ressaltada em vários momentos por Lacan: em *O aturdito*; no seminário *Mais, ainda*; em *Televisão*; *A terceira*; *Conferência em Genebra sobre o sintoma* e nas *Conferências e entrevistas nas universidades norte-americanas*. (LACAN, 1976, 1985, 1993, 2002, 2003a, b) Suas teses podem ser resumidas nos seguintes aforismos: se o inconsciente é estruturado como uma linguagem, ele é feito de lálngua; o inconsciente é um saber-fazer com lálngua; lálngua comporta efeitos que são afetos, enigmáticos, além do que se pode enunciar; somente a partir do convívio entre o ser falante e lálngua pode inscrever-se algo da ordem do inconsciente.

Outra dimensão de lálngua, decorrente de sua relação com o inconsciente, diz respeito à sua equivocidade, ou seja, do sentido que escoo, como se pode depreender da leitura dos artigos e seminários aludidos atrás e também dos seminários *Les non-dupes errent* (Os não-tolos erraram) (LACAN, [1974]); *O sinthoma* e *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (O não-sabido que sabe de um-equívoco é o amor). (LACAN, 1977, 2007) Podem-se resumir suas teses nos seguintes adágios: em qualquer lálngua de que se recebe uma primeira estampagem, a palavra é equívoca; algo de lálngua retorna nas formações do inconsciente, como nos sonhos, atos falhos e modos de dizer, em função da maneira pela qual ela foi falada e também escutada.

Um terceiro aspecto de lálngua, decorrente do anterior, pode ser assinalado em relação ao tema da origem, como se depreende da leitura do seminário *Mais, ainda*; da *Conferência em Genebra sobre o sintoma*; das *Conferências e entrevistas nas universidades norte-americanas* e do

---

<sup>1</sup> Em nota de rodapé a *Televisão* (LACAN, 2003b, p. 510), o editor de *Outros escritos* adverte o leitor quanto à escrita deste nome, adotando o termo lálngua consoante a recomendação de Campos.

seminário *O sinthoma*. (LACAN, 1976, 1985, 1993, 2007) Daí as teses: lalíngua é uma língua originária, língua materna, invenção de mulheres, espécie de protolíngua do ser falante ou manhês, como querem os linguistas.

Um quarto e último aspecto, mas não menos importante a ser observado, vincula lalíngua ao gozo, como se pode depreender da leitura de *A terceira*, em que Lacan (2002) assinala que as formações de lalíngua são uma espécie de “ronrom”, associando-as ao gozo do gato. Lalíngua é do domínio onomatopaico, não mais uma língua arbitrária, como quer Saussure [1979], mas motivada, uma forma de satisfação que independe da significação. Na transferência, o que se escuta é da ordem de lalíngua, daí porque os analisandos só falam dos seus parentes próximos, na medida em que foram eles que lhes ensinaram lalíngua. É em lalíngua que o gozo do ser falante se deposita, não sem mortificá-la.

## O ronrom que arranha

Nas conferências em universidades norte-americanas, Lacan (1976) assinala que desde a origem há uma relação entre o ser falante e lalíngua, que merece ser chamada, por justa razão, materna, porquanto é pela mãe que a criança a recebe. O autor afasta toda e qualquer ideia de aprendizagem, e surpreende-se com a capacidade de a criança, desde cedo, manipular categorias gramaticais como o uso de “talvez” ou “ainda não”, exemplos que também empregou em sua conferência sobre o sintoma em Genebra (LACAN, 1993, p. 129), apontando-os como prova de que a ressonância da palavra é algo constitucional.

Podemos vislumbrar, a partir daí, as inúmeras situações em que, se assim pudermos nos expressar, esse ronrom arranha, ou seja, a partir do fato de que algo da palavra da mãe dirigida à criança pode não ressoar, e que aqui designamos de dissonâncias de lalíngua.

Julieta Jerusalinsky (2004), estudiosa da clínica de bebês, descreve em *Prosódia e enunciação na clínica com bebês: quando a entoação diz mais do que se queria dizer*, o que se passa com o manhês, forma pela qual o adulto se dirige à criança, salientando a prosódia e o amplo uso da musicalidade que acompanham aquilo que se tem a dizer. O bebê, convocado

pela voz da mãe, dirige o seu olhar para ela, respondendo com uma excitação psicomotora ampla. Contudo, para que se produza o enlaçamento do bebê no ato da enunciação, é fundamental que a prosódia convocante esteja articulada a uma alternância sustentada pela mãe ao dirigir-se à criança.

Entre os muitos artigos de especialistas na clínica psicanalítica de crianças com patologias de fala e de linguagem, selecionamos Jean-Claude Maleval (2010) que, em uma conferência pronunciada em Belo Horizonte, em 2010 – *O que existe de constante no autismo?* – assinala que, apesar da diversidade estrutural do autismo, há uma constante na casuística, apoiada em dois aspectos: uma retenção do objeto de gozo vocal, responsável pelo tratamento original da linguagem, e um retorno do gozo numa borda, privilegiando três componentes, a saber: o objeto autístico, o duplo e a ilhota de competência.

Um suporte metodológico para os seus achados clínicos é a leitura de textos de autistas de alto desempenho, e que apontam para essa constância, não apenas no modo de funcionamento desses sujeitos, mas no que se apresenta como traço comum. Ao sair do mutismo, o autista faz uma retenção do objeto do gozo vocal, empregando uma linguagem muitas vezes funcional apoiada em um objeto, sem valor de comunicação. A segunda característica comum entre os autistas em seu uso da linguagem, segundo Maleval (2010), procede do retorno do gozo numa borda, cujos objetos localizam o gozo do sujeito e lhe servem de proteção.

A partir de fragmentos da clínica, Maleval (2010) chega à conclusão de que a recusa do autista em mobilizar o gozo vocal para servir à expressão verbal – imperativo da comunicação – angustia sobremaneira o sujeito, que se vê dessa forma obrigado a ceder ao comando alienante da língua do Outro. O mutismo autista, em sua concepção, constitui o modo mais radical de o sujeito reter o gozo vocal e, mesmo entre autistas de alto desempenho, as palavras adquiridas e empregadas são destituídas de um endereçamento ao Outro.

Assinala ainda Maleval (2010) com muita propriedade que, se no autista falta acesso ao significante, encontra-se, por outro lado, uma permeabilidade aos signos icônicos, definidos por Todorov (1982) como signos determinados pelo seu objeto dinâmico em virtude de sua natureza in-

terna, exibindo as mesmas qualidades ou mesma configuração do objeto denotado, entre os quais se incluem as onomatopeias.

Maleval (2010) define as ilhotas de competência a partir da descrição de situações clínicas com autistas: sujeitos com desempenho superior em certos domínios específicos, como trens, plantas carnívoras, automóveis etc. A borda é uma fronteira protetora que pode tornar-se o lugar de implantação de uma ilha de competência, mas é também o lugar onde o autista situa seu objeto – duplo que ele domina, e que lhe permite avançar além da fronteira.

Por fim, interessa recortar da fala do autor uma passagem em que ele assinala que as soluções mais elaboradas de autistas parecem se construir a partir de um desenvolvimento que torna autônoma a ilha de competência. (MALEVAL, 2010) Embora muitas vezes essa ilha seja pobre por não permitir o laço social, contudo é capaz de mobilizar os interesses e as capacidades do sujeito. Nos autistas de alto desempenho, entretanto, tais ilhotas constituem laço social, com apoio de suas excepcionais capacidades de memorização dos signos.

## Um tratamento literário da questão

Em *Nascida no Brasil Romance*, Judith Grossmann (1998) desenha uma *philia* composta por Cândida Luz, protagonista, Manfredo, seu companheiro, que, desde o nome, como acentua a autora, é amigo do homem, e suas duas crianças, Baby e Maboy. Cândida Luz vivera com seu pai nos Estados Unidos durante dezessete anos, retornando ao Brasil aos vinte e um anos de idade, após a morte do pai e de uma filha recém-nascida e logo morta, Moon, que teve a morte do berço. No aeroporto J. F. K., no embarque para o Brasil, Cândida vê-se envolvida e envolvendo nos seus braços uma criança cuja mãe havia sido seduzida por um homem, que a convidara a ir com ele à América Central, onde tinha uma ilha. Ao estender-lhe a manta que envolve a criança, a mulher lhe diz: “Take my baby”. (GROSSMANN, 1998, p. 20)

Ela não era o pediatra, mas era a nurse, função tão importante ou mais, de proporcionar cuidados, carícias, cantos, palavras. Uma função de presença. Baby não poderia ficar sozinha. Morreria à míngua.

Era o que mais a preocupava. Conseguir uma terceira presença, não um criado, um membro da família. Como? Daria um jeito. Inventaria, da mesma forma que inventara Baby. Moon fora a filha de sua carne. Baby era a filha do seu espírito. (GROSSMANN, 1998, p. 24)

Cândida Luz reencontra a casa de sua infância, deixada pelo pai, e lá descobre o espaço necessário para a sua maternidade consentida. “Era preciso que Baby se acostumasse com o riso humano, com sorrisos, para que aprendesse o melhor. Tinha em si esta disposição de artista, de pedagogo.” (GROSSMANN, 1998, p. 29) Trata-se, no entendimento de Lígia Telles (2011), estudiosa da obra grossmanniana, da construção utópica de uma família, o que realiza em certa medida o mito de recolhimento de alguém sem origem, próprio dos contos de fadas e de outros textos literários, apontando, igualmente, para o que Telles (2011) denomina uma “poética do ensino”.

Numa de suas saídas às compras, Cândida Luz depara-se com uma cena nada incomum nas cidades brasileiras: um cego pedindo esmolas, e uma criança tocando gaita: “Não se podia dizer que idade tinha aquela criança, exceto que era um pedacinho de gente revelando uma alma de artista.” Seguindo sua intuição, Cândida Luz toma o garoto pela mão, dizendo-lhe: “Come, my boy”. (GROSSMANN, 1998, p. 31)

Pode-se verificar que, em ambas as situações em que Cândida Luz surpreende a si própria com a adoção – forçada ou praticada – das crianças, o imperativo comanda, ainda que se possa estabelecer uma fronteira entre “Take my baby” e “Come, my boy”. Contudo, quer venha o comando do outro semelhante quer do próprio sujeito, a ordem do Outro é subsumida pelo sujeito da enunciação, de tal modo que a primeira criança recebe o nome de Baby, e a mais recentemente adotada reconhece-se como Maboy. (GROSSMANN, 1998) Assim se procedem a filiação e a nomeação em *Nascida no Brasil Romance*, em que o modelo familiar tradicional é substituído pela célula que se constrói a partir da adoção, como pontua Telles (2011).

Era um sonho coletivo, ou seu, que ela ousadamente concretizava, este de apanhar alguém sem origem em algum lugar... uma floresta, um bosque... uma rua, fazendo dele uma criação exclusiva do próprio, ao trazê-lo para casa? Não pretendia calcular os riscos de tornar

literal o que era apenas uma história imorredoura. (GROSSMANN, 1998, p. 32)

Desse modo Cândida Luz organiza sua família, realizando no romance o projeto educacional dentro da poética do ensino acima explicitada. Tendo em vista os nossos propósitos neste artigo, buscaremos acompanhar a trajetória de apenas um dos filhos adotados, pelas razões que a seguir se explicitam. Trata-se de Baby, a criança que lhe fora confiada no aeroporto americano, e que dá partida ao projeto familiar de Cândida Luz.

O terceiro capítulo do romance, intitulado “Baby”, é inteiramente dedicado a esta personagem, iniciando-se pelo desvelamento do corpo infantil, quando Cândida Luz vai à procura de signos que possam identificar a criança, seja em relação a sexo, origem, características fisionômicas, entre outros. Depara-se então com uma menina, de “olhos buliçosos” e “boquinha carnuda que suga” (GROSSMANN, 1998, p. 21), além de um envelope, cujo conteúdo jamais será revelado, posto que adiante sua nova mãe encarrega-se de lançá-lo à fogueira, num gesto de apagamento da origem.

Para traçar o percurso da personagem Baby no romance, debruçamo-nos à tarefa de verificar as passagens em que a autora/narradora descreve suas ações no circuito familiar. Desde o início, encontramos o bebê em situação de convocação do Outro, como no encontro com O-Barba, amigo do Administrador das propriedades de Cândida Luz: “Ela estendeu os bracinhos e então eu peguei, ele [O-Barba] explicou.” (GROSSMANN, 1998, p. 54) Adiante, observa-se o movimento da criança ao chamado do outro: “Baby veio docilmente, como se comportara com os demais. O mais terrível, que ele pensava, não aconteceu. Que ela começasse a protestar, pondo-o em pânico.” (GROSSMANN, 1998, p. 56) Anuncia-se, desse modo, em *flashforward*, o que irá se revelar em relação ao comportamento da criança: “Mas Baby? Maboy? Que surpresas reservariam? Onde estaria localizado o núcleo de Baby?” (GROSSMANN, 1998, p. 60)

No capítulo “O paraíso recuperado” que, segundo Telles (2011, p. 109), dialoga com as obras de Milton, *Paraíso perdido* e *Paraíso reconquistado*, a protagonista vê desdobrarem-se diante de si os destinos das crianças adotadas, em especial o de Baby: “Baby prosseguia, calma, serena, como se dispusesse de muito tempo ainda para gestar-se e acabar de entrar neste



mundo.” (GROSSMANN, 1998, p. 62) O leitor acompanha a observação atenta da mãe/protagonista:

Em breve, Baby emitiria sons, conversaria. Como seria a sua conversação? Mal podia esperar para ver como Baby se revelaria em sua fala. E se não fosse loquaz, um ser generoso em suas cataratas de palavras, como Maboy e ela? Um ser silencioso, dissimulado, caviloso, capcioso, sem fala? Numa espécie de intuição, estremeceu. Não, isto não aconteceria. Mas se acontecesse, o que seria, uma guerra sem-fim, entre contrários? (GROSSMANN, 1998, p. 63)

A passagem acima tem valor de antecipação, ao tempo em que demonstra que, no universo do romance, o silêncio é a morte da palavra, seu veículo essencial. “O tempo passava [...] Baby espiava. Onde escondia o seu balbucio? E dava mostras de entender tudo. Estou ouvindo, era como se dissesse. Recusava-se? Como saber?” (GROSSMANN, 1998, p. 63) Contrariamente à expectativa de produção de sons, de banhar-se na linguagem, a criança crescia “sempre em dobro”.

E se por fim não falasse nunca? Mas falaria quando fosse tempo. Tranqüilizou-se. Em que língua falaria, se viera de lá? De lá onde? Ora, ela falaria na língua em que falavam Maboy e ela, não importava de onde houvesse vindo. Mas se no caso dela importasse e ela não viesse a falar por uma língua que lhe ficara perdida, e ela teria de ouvir para falar? Talvez precisasse ouvir a sua língua de proveniência, a dos anjos quem sabe, para que um dia se dispusesse a falar. (GROSSMANN, 1998, p. 63)

Estão assim postas as condições do problema. Cândida Luz expecta, como em geral as mães de crianças com problemas de desenvolvimento, que seu bebê possa, um dia, comunicar-se. Entretanto, Baby se encontrava “envolvida em silêncio”. Sua mãe, ao ouvir o menino mais velho chamando-a, teve “a certeza de que de Baby não conseguiria nada disso.” (GROSSMANN, 1998, p. 70-71) Prepara-se na casa a festa de aniversário do bebê, para a qual Maboy, revelado músico, fizera uma composição cujo mote era “Seu Primeiro Ano de Vida na Terra”. A garota, vestida a rigor para a ocasião, recebe de Maboy a observação: “[...] ela parece uma moça grande. Apenas não fala, disse Candy. Mas ouve, ele disse. Seriam as deixas de para sempre?” (GROSSMANN, 1998, p. 75)

Aos poucos, desenha-se a natureza de Baby, com o seu “silêncio eterno”, e cujos movimentos de corpo parecem indicar que ela ouve a música produzida pelo seu irmão, Maboy. São inúmeras as passagens no romance em que a autora/narradora faz menção ao crescimento acelerado de Baby, cuja pele é de uma “brancura dourada”, reluzindo sob o sol e receptiva ao toque do outro “[...] estava gostando de ser massageada com aquele óleo perfumado.” (GROSSMANN, 1998, p. 107-108)

Foi quando Candy teve mais uma vez a certeza de que Baby não falaria, ela representava o ponto de repouso de todos que haviam falado e o próprio repouso de sua fala e era assim que seria. Aquela menina apenas era, ficava sendo, com suas mãos quase translúcidas e uma doçura especial que se encontrava com a doçura do ar – o repouso de Baby e Baby em repouso. E o silêncio agora era um silêncio diferente daquele primeiro silêncio antes do banho, tenso, crispado, prévio aos acontecimentos, era um silêncio bom, impregnado de uma enorme carga de significados, que lhe haviam sido trazidos pela pureza dos seus gestos e de suas ações. (GROSSMANN, 1998, p. 109)

Esta descoberta é contemporânea de uma revelação: Cândida Luz é dotada de uma linda voz, embora não saiba o que fazer exatamente com isso. Em um passeio com Manfredo, Baby, que em geral sentia-se enfiada diante dos objetos, vê-se atraída por uma pequena floreira sob a forma de um cisne, com o pescoço voltado para o seu próprio corpo, em louça branca. Trata-se de uma forma emblemática de representação do fechamento autista, tão bem captado pela autora/narradora. Este olhar, que captura o objeto duplo, como bem situa Maleval (2010), é também cativo do olhar do outro, como se revela na seguinte passagem do texto grossmanniano: “Ah, ela não fala, disse um deles. Ainda, observou outro, compassivo. Mas falará, profetizou outro. Ela protagonizava a adoração, criatura sagrada. Que linda pele tem! disse um. E como é bonito o vestido! disse outro.” (GROSSMANN, 1998, p. 145)

O universo de criação se amplia na família, através das inúmeras composições musicais de Maboy, que testemunha, em seu cotidiano, os movimentos de dança de Baby:

[...] são os de uma bailarina viva [...] Baby dança [...] e eu tive a prova de que não é imitação [...] Ela ouve e entende a música, ela ouve o que falamos, mas será que entende as palavras? As palavras não sei,

disse Candy, mas ela entende tudo para além das palavras. (GROSSMANN, 1998, p. 167)

Poderíamos evocar aqui o artigo de Vereecken (1992, p. 89, tradução nossa) *La voix, le silence, la musique*. Nele, o autor assinala que na maior parte do tempo a música tem uma função de resposta. À resposta silenciosa do Outro, ela substitui por outra, sonora e articulada, mas que soa além da língua, mesmo quando ela envelopa as palavras. “A música é uma ficção que responde a um desejo: não aquele de escutar, mas o de ser escutado, de ser ouvido além das palavras.”<sup>2</sup> É a música que nos dá a ilusão de sermos escutados.

É no capítulo intitulado “O professor de música” que a estratégia pedagógica da autora/narradora se consolida: Maboy aprende teoria musical antes mesmo de saber ler e escrever: “Nasci de mim mesmo [...] nem órfão sou, sou meu pai, minha mãe, além de ser eu mesmo; nasci da música; foi assim, houve uma música, todos ouviram e eu nasci.” (GROSSMANN, 1998, p. 174) O mito da origem se consagra na música, e é através dela que se educam os homens, realizando, nas palavras de Telles (2011, p. 121) a matriz platônica da educação.

As aulas continuavam e o interesse de Baby era de se notar. Eles ficavam na sala e ela acompanhava na retaguarda. Até que um dia Maboy disse para Candy, acho que se pode ensinar música a Baby, tenho certeza de que ela aprende. Mas como, se ela sequer fala, não vamos complicar mais as coisas, foi a resposta, e depois é cedo para ela, ela é muito nova, embora não pareça. Você ainda vai me dar razão, disse ele, deixando no ar. (GROSSMANN, 1998, p. 181)

A educação das crianças pela música prossegue, até que um dia a revelação se faz para Candy:

Ela então olhou e viu Baby ao piano, tocando para si mesma. Os dois não queriam interromper de nenhuma forma, nem se fazerem notar. Era este o segredo que ela guardava para si mesma [...] Baby sorria, eles sorriam, comunicavam-se. (GROSSMANN, 1998, p. 191)

---

<sup>2</sup> “La musique est une fiction qui répond à un désir: non pas celui d’entendre, mais d’être entendu, d’être entendu au-delà des mots”.

Maboy, seu instrutor, tem uma hipótese: Baby percebe os sons musicais, mas não percebe os sons da fala.

Mas o que faz toda a diferença, disse ele, é o talento de tocar tudo somente por ouvir. Isso existe, disse Candy, eu sei de casos assim, o dom pode ser para a matemática, como pode ser para a música, como poderia ser para a linguagem; uma faculdade exclusiva, que de tão intensa enfraquece e até anula as demais, que é o caso de Baby, uma dádiva concedida pela natureza, uma superconcentração que dispensa qualquer outro interesse. (GROSSMANN, 1998, p. 192)

Trata-se, como se pode verificar, da ilhota de competência aludida por Maleval (2010) presente nos autistas de alto desempenho, graças à elevada capacidade de memorização de signos que eles têm, conferindo a tais saberes o estatuto de laço social. Atinge-se desse modo o ideal educativo proposto por Platão (1990, p. 133 apud TELLES, 2011, p. 121) em *A República*: “[...] a educação pela música é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afectam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição, e tornando aquela perfeita.”

Quanto ao método, surge da experiência de cada um dos participantes envolvido no projeto educativo, como a estratégia preconizada pelo professor de música: “Agora podemos ensinar-lhe a falar por meio do canto. As palavras serão sons musicais [...] E ali mesmo passou a exemplificar, cantando. Água, e tocava o dedo na água, e assim por diante.” (GROSSMANN, 1998, p. 194)

A tarefa de localização das cenas em que Baby transita ao longo do romance evoca-nos um expediente comum da clínica psicanalítica do autismo, em que os pais, convocados pelo analista, revisitam o passado da criança com recursos da memória, de fotografias ou através de fragmentos de vídeo, como a buscar testemunhos de flagrantes de comunicação desses sujeitos com o Outro. “E Baby, então, era muda, pelo menos até que sua mudez se desconfirmasse, e ela se dirigisse a alguém, ou então se confirmasse, e ela a ninguém se dirigisse.” (GROSSMANN, 1998, p. 195)

A esquiva da menina não parece desconfortar Cândida Luz, mas isso não se aplica à ausência da fala: “E pensar que jamais saberia como era a voz de Baby!” (GROSSMANN, 1998, p. 205) Em uma espécie de esgrima verbal com Maboy a respeito disso, a mãe parece querer sobrepujar

o dado de realidade, e é quando o menino a adverte: “Não se pode usar a força, ele resumia. Boa idéia, eu posso, ela contestava. Eu nunca a perdoaria, e ela muito menos, ele fez ver [...] É isso, disse ele, Baby falará [...] mas este momento poderá não pertencer a você.” Em que pese ao fato de ainda ser uma criança, Maboy é quem ensina à mãe sobre o mutismo da irmã: “Eu também quero que ela fale, ele disse, mas prefiro que não fale para que você aprenda alguma coisa.” GROSSMANN, 1998, p. 209)

Temos, enfim, configurado o projeto educacional em *Nascida no Brasil Romance*: para cada sujeito, em sua singularidade, desenha-se um modo particular de acesso ao saber, que não se traduz em medidas coletivas de avaliação. A autora/narradora leva o leitor a partilhar do *insight* de Cândida Luz a respeito da condução na educação de sua filha Baby:

Ela bem que compreendia o ponto de vista dele, porque o compromisso de Baby podia ser com o silêncio para além da mudez. A música era a sua única concessão, uma colônia indeclinável, cuja doação ela aceitara. Sua exclusiva possessão. (GROSSMANN, 1998, p. 209)

Reencontramos o terreno de *Lalíngua*, objeto primeiro de nossa intervenção: ao final do romance, Cândida Luz irá encontrar sua própria voz, tornando-se escritora e exercitando-se no terreno fértil da língua: “Solidude, soledade, solidão. Abrolhos, escolhos, faróis, estrelas.” (GROSSMANN, 1998, p. 209) Quanto a Baby, ela sabia: “O mais impressionante é que ela, quando não queria, sequer gesticulava para comunicar-se. Estava bastante claro, todo o seu esforço era para incomunicar-se, andar por savanas, estepes, tundras, cerrados, aos quais impedia o acesso. Assim fosse.” (GROSSMANN, 1998, p. 232) Ou ainda:

Apenas ultimamente começara a se preservar, sentindo-se já um pouco mulher. Na música, expressava-se suficientemente, e por ser a sua linguagem, nela se apurava, outra não lhe sendo necessária. Parecia completa, segura, feliz. (GROSSMANN, 1998, p. 239)

Ao final, entra em cena a figura de Aia, mulher em cujo regaço as crianças se abrigam na ausência da mãe, e cuja virtude repousa na prodigiosa capacidade de contar histórias da tradição oral, unindo-se assim as pontas do saber que se institui na trajetória do romance. O que se perde, nessa experiência? Esta é uma das muitas reflexões finais da protagonista,

em direção às crianças das quais se ocupara em seu projeto educacional: “De certa forma, elas haviam perdido sua infância, que é sempre perdida. E assim a haviam ganho, porque estavam como prontas. Havia corrido atrás do tempo, haviam sido, guiadas pelo seu firme pulso, crianças ultravelozes.” (GROSSMANN, 1998, p. 240)

## Referências

CAMPOS, Haroldo de. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan a escritura). *Afreudite*, Lisboa, v. 1, n. 1, 2005. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/824>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

FARIA, Ernesto (Org.). *Dicionário escolar latino-português*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

GROSSMANN, Judith. *Nascida no Brasil* Romance. Salvador: EDUFBA; Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

JERUSALINSKY, Julieta. Prosódia e enunciação na clínica de bebês: quando a entoação diz mais do que se queria dizer. In: VORCARO, Angela (Org.). *Quem fala na língua?* sobre as psicopatologias da fala. Salvador: Ágalma, 2004. p. 206-228.

LACAN, Jacques. *Le savoir du psychanalyste*. Versão francesa organizada por P. Valas. 1972. Disponível em: <<http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-Ou-Pire-et-Le-savoir-du-psychanalyste-1971-1972,285>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003a. p. 448-500.

\_\_\_\_\_. *O seminário livro 20: mais, ainda*. Versão brasileira de M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. *Les non-dupes errent (1973-1974)*. In: \_\_\_\_\_. *O seminário 21: os não tolos erram*. [S. l.: s. n., 1974].

\_\_\_\_\_. (1974/1978). *Conférence donnée au Centre Culturel français le 30 mars 1974*. In: GÓIS, Elsa et al. *Lalangue, via régia para captura do real*. Instituto da Psicanálise Lacaniana- IPLA. Disponível em: <[www.psicanaliselacaniania.com/estudos/documentos/LALANGUE.pdf](http://www.psicanaliselacaniania.com/estudos/documentos/LALANGUE.pdf)>. Acesso em: 20 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. *A terceira. Cadernos Lacan, v.2*. Porto Alegre, RS: Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002. p. 39-71.

\_\_\_\_\_. *Televisão*. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003b p. 508-543.

- LACAN, Jacques. Conferencia en Ginebra sobre el sintoma. In: LACAN, Jacques. *Intervenciones y textos 2*. Argentina: Manantial, 1993. p. 115-144.
- \_\_\_\_\_. *O seminário livro 23: o sintoma*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_. Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines. *Scilicet*, Paris, n. 6/7, p. 5-63, 1976.
- \_\_\_\_\_. Rumo a um significante novo II. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. In: \_\_\_\_\_. *Seminário livro 24; l'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. [S.l.: s. n., 1977].
- \_\_\_\_\_. *Le Séminaire de Caracas*. Caracas, 1980. (CD-ROM).
- MALEVAL, Jean-Claude. *O que existe de constante no autismo? What's constant in autism?* *CliniCAPS*, Belo Horizonte, v. 4, n. 11, 2010. Disponível em: <[http://www.clinicaps.com.br/clinicaps\\_pdf/Rev\\_11/Revista%2011%20-%20arti.pdf](http://www.clinicaps.com.br/clinicaps_pdf/Rev_11/Revista%2011%20-%20arti.pdf)>. Acesso em: 20 fev. 2014.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, [1979].
- TELLES, Lígia Guimarães. *O périplo de Judith Grossmann*. Salvador: EDUFBA, 2011. p.105-134.
- TODOROV, Tzvetan. Semiótica. In: DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Dom Quixote, 1982. p. 111-118.
- VERECKEN, Christian. La voix, le silence, la musique. *Quarto: De la voix*, Bruxelles, n. 54, p. 88-90, 1994.

## Pacto com Judith: à distância e em silêncio

*Jerusa Pires Ferreira*

Aquele que importa  
não importa  
já não se diz  
ou sente e ouve  
muito poucos  
prestaram o juramento  
de selar a vida  
com um amor profundo

### As escadas e as lembranças

No meu tempo de estudante de Letras, nos anos atribulados da década de 1960, um curso que se fazia reunindo as temporalidades possíveis, com trancamentos, retomadas, convicções inabaláveis e atropelos, volto para a velha Faculdade de Nazaré, com sua entrada de mármore, bela e rangente escadaria e encontro pelos corredores o que todos diziam dos encantos, aturdimentos ou surpresas. Era Judith Grossmann que tinha vindo do Rio, e começava a ensinar em nossa Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Não cheguei a ser sua aluna, pois já estava no quarto ano, mas posso dizer que o fui indiretamente, pois me alcançavam os seus ditos, fabulações e teorias, maneiras de ver a arte e a cultura.

Não era para concordar ou discordar. Era tudo coisa de admiração, e a literatura vinha assim chegando, num compromisso com o pensar crítico, tantas vezes irônico, e mais, o convite ao seu universo poético e de tantas divagações. Uma teoria que se baseava na aventura criadora.



Com aquela vozinha suave, jeito misterioso, ela tinha e tem um modo próprio de derrubar antigas certezas.

Ia construindo seus livros, contos, romances e nos falando de uma arte de ligar assim os passos de uma certa hermenêutica, das significações mais imediatas aos entendimentos pretendidos.

E ao subir as velhas escadas, ia me falando de Clarior, trazendo luz para o nome da personagem ou nos presenteava com seu passeio através de Guimarães Rosa e de Clarice.

Recusava de frente toda banalidade conceitual ou as habituais citações, inclusive as epígrafes que referenciavam trechos da música popular brasileira, tão em voga, e seus comentários eram impiedosos, mesmo quando ditos de forma delicada. Em verdade, tudo para ela devia ser delicadamente sutil. Textos e amores.

Sabíamos que habitava um universo tão especial quanto indevassável.

Criou com seus alunos um grupo unido: Evelina, Antonia, Ligia, com suas qualidades e seus diferentes modos de ser.

Professora sem descanso, aliás, merecidamente emérita, ela fez daquela casa a sua vida.

Apenas uma vez a visitei no apartamento em que vivia em Amaralina. Tão minimamente posto e disposto, numa clara recusa ao externo, ao móvel, santo, adorno. Despojado como um espaço não pertencente aos jogos de uma ou outra cultura. Fundamentalmente vazio, onde só habitavam conhecimentos, delírios, e fantasmas. Espaço feito para quem entendia da camada mais profunda do que há nas coisas. Mas a coisa era um dos seus investimentos de sentido, e foi ela que me falou e pediu para eu ler o *Anti-Edipo* de Deleuze e Guattari, marco de todo um pensamento contemporâneo.

E ela sempre terminava nos oferecendo um viés novo, em que pensar, do ascético a uma certa alusão aristocrática. A menção a um *foulard* do personagem poderia estar nos esperando.

Lembro (e até do papel e de sua caligrafia) o *frisson* que nos causou o convite para o batismo cristão de Judith Judith, que se submetera aos ritos e comemorações a que tinha direito. Sem deixar de ser judia.

Ela, um exemplo de imaginação submetida à criação para enriquecer o universo por onde passasse, dos jograis de poesia que organizava aos laboratórios de criação conduzidos com tanto empenho.

Ela nos falava também com entusiasmo do seu *flat* do Victoria Center, no coração de uma nova avenida Vitória e suas edificações de luxo, frente ao mar da Bahia. Porém ali não iria viver. E no Shopping Barra, como todos sabem, foi escrever o romance *Meu Amigo Marcel Proust*, formulando princípios da vida e da condição pós-moderna.

## As razões do Fausto

Eu lhe devo sempre muito, e ainda, um pequeno texto sobre o seu Fausto, que não cumpri a tempo, pela difícil tarefa de pensar os labirintos da obra eterna de Goethe ou do tema e da lenda universal no universo de uma criação espalhada, em rede de textos populares, popularescos ou contemporâneos. Isto requer muito do leitor e do pesquisador.

Tinha medo de não acertar a mão. Receio de deixar de ver, um pouco turvada pela vida agitada na cidade assustadora, e depois, meio domada mas intensa, aquilo que era amplo demais ou diabolicamente microscópico.

Não posso deixar de dizer que Judith transitava num panteão de grandes autores e que da memória e da grande aventura proustiana levaria a Kafka, a Guimarães e assim, ela ia criando leituras com a sua marca indagadora.

É deste modo que nos apresenta o seu Fausto em cujo prefácio declara que os escritores possuem uma vasta família, a dos textos literários e seus autores, a das escolhas feitas para conviver.

O livro *Fausto Mefisto*, já provocador no título em que se fundem o pactuante, o doutor ávido de ciência e o mensageiro, pícaro e paródico por natureza, um mediador.

Coloca-nos, de saída, uma inquietação: o que nos atrai em muitos dos seus textos é mesmo a complexidade criada que aqui se confirma. Ela joga então com a coincidência dos opostos (*coincidentia oppositorum*) de que nos fala Mircea Eliade ao nos colocar diante de Mefisto, seu escolhido conciliador andrógino.

E não é de alma leve que se lida com um tema assim, ainda mais quando nos encontramos diante de uma fusão que pretendidamente nos inclui. Somos nós todos estes Faustos, como a autora nos diz. Os séculos presentes os contêm.

Por isso, em seu prólogo, que chama de “Recepção do leitor”, nos incita a pensar que Fausto é o nome de todo o mundo.

Passando pelo de Marlowe, onde a danação se concentra e o antagonismo entre o mal e o bem se exacerba, alcança o de Goethe, um Fausto iluminista e empenhado nos novos conhecimentos da ciência e da medicina. Tem-se aí um Fausto da Salvação em que o eterno feminino recupera e eleva o doutor céu acima. Envereda pelo de Thomas Mann, que se concentra nos impasses do artista em pleno século XX e nas relações mais imediatas entre poética e política, criação e mecanismos repressivos, os do fascismo. O próprio autor teria necessidade de explicar depois, em livro e no exílio americano, os procedimentos de composição.

O drama fáustico, em suas infinitas possibilidades, está mesmo em cada um de nós ou presente em passos de nossa condição humana, e Judith sempre o pressentiu.

Os grandes desafios do conhecimento, da vastidão de tudo isso, da dificuldade de abarcar a informação que a partir do renascimento proliferava.

A eterna juventude, os alcances da sexualidade e suas restrições e castigos. Não esqueçamos que o clérigo Christopher Marlowe morre aos 29 anos, numa taberna, com uma faca enterrada no crânio.

O drama fantástico nos coloca frente ao poder em todas as suas acepções, o alcance e as contrapartes repressivas, as conquistas e os logros, a verdade e a mentira, dinheiro e magia.

Aventurar-se por esses caminhos, adaptando os personagens a uma tropicalidade que se reflete nos nomes próprios, a filha Jurema, a personagem Leda Maria, conferindo ao demônio pícaro a identificação com um século tormentoso, já é uma audácia que justifica um escritor.

Cada linha do romance de Judith propõe um desvendamento do conjunto lendário e de suas injunções sociais. Aí, o caso das situações meta-poéticas e críticas, à maneira de uma discussão sobre as nomenclaturas, que ela nos faz acompanhar em suas páginas.

Trata-se de um Fausto autoral, e outros vão surgindo a cada momento, como aquele notável do russo Alexandr Sakúrov, que no cinema contemporâneo vem nos oferecer todo um questionamento das razões da vida e os impasses do amor e da ciência. Ele nos apresenta em preto e branco os porões da medicina e da anatomia, visceralmente perturbadores. E deixa para o amor Fausto-Margarida e em cores, o esplendor do sol.

Desse território encantado, desafiador e dangerouso, saúdo a escritora, aquela que sempre teve a coragem de propor e de seduzir, de inscrever a década, o século, no texto sem limites dessa eternidade, que se atualiza sempre, aquele grande corpo textual que chamei tecido Fáustico em meu pequeno livro *Fausto no Horizonte*.

## Referências

GROSSMANN, Judith. *Fausto Mefisto Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1995.



# Subversão no salão da pós-modernidade:<sup>1</sup> *Meu Amigo Marcel Proust Romance* de Judith Grossmann

Viviane Ramos de Freitas

[...] subverto pelo simples pensar amor, as leis da indústria cultural, e em vez de um produto, trago Amor, objeto de arte, para criar um mundo novo e sem idade, presidido, não pela utilidade, mas pelo prazer ético e estético, e pelo gozo, não apenas dos sentidos, mas do coração. (GROSSMANN, 1997b, p. 69)

Ao escolher um *shopping center*, templo da sociedade de consumo, como cenário e local de realização da escrita do seu romance *Meu Amigo Marcel Proust Romance*,<sup>2</sup> Judith Grossmann estabelece um diálogo com questões contemporâneas cruciais. Valendo-se da linguagem universal do mercado (seus signos, marcas, grifes) e dos ícones da indústria cultural (o cinema, a televisão, os discos, eventos musicais, edição), a narradora de *Meu Amigo* cria as bases para exercer a sua pedagogia através da arte. Ela provoca uma subversão no universo estandardizado do *shopping*, ao alterar a identidade funcionalista das coisas, criando possibilidades inusitadas pelo uso diferenciado dos produtos, dos objetos, dos espaços. Neste processo, é capaz de reinventá-los, dando-lhes novos sentidos e funções, ultrapassando os limites que as determinações do objeto fixam para o seu uso, permitindo uma passagem para o outro,

---

<sup>1</sup> A narradora descreve o *shopping* como “palácio da cultura ocidental, e da pós-modernidade”. Hoisel (1989, p. 124) utiliza a expressão “salão da pós-modernidade”, no seu artigo *Meu Amigo Marcel Proust: no salão da pós-modernidade* (1999), e *Subversão no salão da pós-modernidade* é também o título da minha dissertação de mestrado. (FREITAS, 2006)

<sup>2</sup> Doravante *Meu Amigo Marcel Proust Romance* aparecerá abreviado como *Meu Amigo*.

saídas para aquilo que pode ser descrito como uma ditadura constituída pelas leis que regem o mercado e a indústria cultural: “[...] agora são balcões, produtos, [...], aquilo que o *pecus* determina para que ele próprio consuma, esta a ditadura [...]” (GROSSMANN, 1997b, p. 70)

Em tempos sombrios, marcados pela violência, destruição e desrespeito à vida, tempos de afetos esmaecidos, extremo individualismo e empobrecimento nas trocas intersubjetivas, o leitor é convocado a reativar “Amor – energia nuclear, atômica, única capaz de transformar mulheres e homens com sua força subvertedora.” (GROSSMANN, 1997b, p. 70) A subversão ocorre quando a narradora contrapõe a arte aos produtos de consumo e, através desta, propõe-se a reinventar o mundo, substituindo as leis do mercado pelas leis do amor, e a “utilidade” (segundo a lógica destas leis) pela ética, beleza e humanização do mundo.

A sociedade contemporânea pode ser caracterizada como a “sociedade do espetáculo”, conforme a análise de Debord (1997). Ao mesmo tempo, pode-se identificar, na contemporaneidade, o “mal estar” anunciado por Freud (1974, p. 81-171) em “O mal estar na civilização.” No diálogo que estabelece com estes dois autores no texto *Mal estar na atualidade*, Birman (1999) aponta alguns traços que caracterizam a sociedade de consumo, dentre os quais, a ênfase dada à exterioridade e à aparência, à homogeneização cultural, ao apagamento da alteridade e à fragmentação da subjetividade. Tais elementos encontram ressonâncias em *Meu Amigo*, uma vez que o lugar escolhido pela narradora para a escrita e cenário do seu romance, o *shopping center*, é o monumento que sintetiza os valores que vêm sendo afirmados na sociedade de consumo. Entretanto, ao instalar-se no *shopping*, a protagonista-escritora institui uma “jurisprudência própria” (HERRERA, 1993, p. 31) através de um processo de subjetivação do já estabelecido, acenando possibilidades de reinvenção do sujeito e do mundo, tão silenciadas na contemporaneidade. Em “A ética da construção literária: transgressão e poder”, Herrera (1993, p. 31) proclama a capacidade que a arte possui de criar a sua própria jurisprudência. Deste modo, a subversão em *Meu Amigo* é também aquela operada pela arte, quando tem o poder de “subverter os valores, constituindo, pela transgressão, novos valores, vivificados pelos signos de uma nova ética – a ética do artístico.”

No entanto, seria um erro pensar que a protagonista-escritora de *Meu Amigo* demoniza os signos e ícones do mercado e da indústria cultural, ao contrário, eles são aliciados por ela, explicitamente apropriados e incorporados à narrativa, ao lado dos nomes de obras, personagens e artistas da tradição artístico-literária, enquanto ela própria exerce o seu ofício inserindo-se nos domínios do mercado e da cultura de massa (o shopping, a TV, o cinema etc.) para, então, ressignificá-los, repensá-los, construindo alternativas para a “ditadura” que denuncia e, assim, perfilando uma crítica cultural.

Nessa perspectiva, são convocados pelo autor, no prólogo “Do Autor ao Leitor”, como predecessores, os artistas plásticos Marcel Duchamp, Alexander Calder e Andy Warhol. Ao longo da narrativa de *Meu Amigo*, as propostas estéticas destes artistas encontram pontos de convergência. Além do fato de serem considerados vanguardistas, eles integram, em sua arte, signos da sociedade industrial e/ou dos meios de comunicação de massa. A maior expressão dessa integração é encontrada na arte *pop*,<sup>3</sup> que teve Duchamp como precursor e cujo principal representante, nas artes plásticas, é Andy Warhol.

As telas de Warhol são como catálogos nos quais figuram automóveis, marcas de produtos, grifes, ídolos (pôsteres de políticos, cantores de rock, atores, princesas etc.) e imagens consagradas pela publicidade e pelos meios de comunicação de massa. A narrativa de *Meu Amigo* utiliza algumas temáticas e técnicas do discurso *pop*. Está presente no texto judithiano a polifonia *pop* que abarca múltiplos signos e linguagens: do mercado, da mídia, da publicidade etc. Em *O pop: literatura, mídia e outras artes*, Cruz (2003, p. 102) enumera técnicas provenientes do cinema, da mídia, das artes plásticas e da própria literatura, utilizadas pelos autores *pop*. Algumas delas podem ser identificadas como procedimentos utilizados em *Meu Amigo*. É o caso da técnica de “apropriação”, que Cruz (2003) define como a palavra-chave da arte *pop*, por traduzir o seu aspecto democrático quando os artistas se apropriam dos

---

<sup>3</sup> Hoisel (1980, p. 134) destaca que o termo arte *pop* é proposto em 1955 por Leslie Fiedler e Reyner Banham e “[...] se referia a um amplo repertório de imagens populares, integrado pela publicidade, televisão, cinema, fotonovela, *comics*. A expressão indicava, entre outras coisas, a apropriação do repertório icônico da cultura urbana de massa [...]”



objetos que compõem o seu cotidiano, bem como de imagens da mídia e da publicidade.

Outro predecessor eleito pela narradora é Alexander Calder. Ele inaugura as esculturas cinéticas ou *mobilies*, que, ao contrário das obras estáticas, se modificam constantemente na sua estrutura móvel. No tocante à relação entre as obras de Calder e a narrativa de *Meu Amigo* destaca-se a imprevisibilidade, uma vez que esta foi composta “à mercê do vento”,<sup>4</sup> tal como ficavam os *mobilies* de Calder. Além disso, assim como os *mobilies* de Calder, o *shopping* é concebido no romance como uma obra de arte “em permanente mutação.” (GROSSMANN, 1997b, p. 122)

O diálogo com Duchamp se faz notar em diversos momentos da narrativa. Em um deles, o *shopping* é comparado a um imenso *ready-made*, expressão criada em 1913 por Marcel Duchamp e que designa qualquer objeto manufaturado de consumo popular, tratado como objeto de arte por opção do artista.<sup>5</sup> Duchamp revitaliza a discussão sobre a produção e recepção da obra de arte, ao abalar a concepção de que o objeto deveria ser considerado estético por seus valores intrínsecos, marcando o início de uma nova estética, que está vinculada a uma reflexão sobre o estético. A narradora de *Meu Amigo* utiliza o mesmo procedimento de Duchamp, reconstrói objetos do cotidiano através do seu olhar, convertendo-os em objetos estéticos. Ao escolhê-los, retira o seu significado útil e cria um pensamento novo para estes objetos, a exemplo de quando converte o *shopping* em um “[...] imenso *ready-made*, obra de arte ao vivo, coisa-em-si, em permanente mutação.” (GROSSMANN, 1997, p. 122) Neste sentido, o *shopping* assume diferentes configurações na narrativa, dentre elas: os jardins suspensos da narradora, um “Salão” como os salões proustianos, um “enorme corpo erótico”, uma “permanente festa móvel”, um templo com “sacerdotisas”, “claustro e jardim”, o “Olimpo” com suas deusas e deuses em constante conversação amorosa, o equivalente contemporâneo dos “castelos medievais”, “palácio da cultura ocidental, e da pós-modernidade.” (GROSSMANN, 1997b, p. 95-124)

---

<sup>4</sup> A narradora compara-se a um “cata-vento” (GROSSMANN, 1997b, p. 111) no seu processo de criação artística, uma vez que a narrativa é alimentada com aquilo que é visto e ouvido, por ela, no *shopping* onde trabalha.

<sup>5</sup> O mais famoso *ready-made* do artista é um mictório exibido como obra de arte numa galeria.

No texto grossmanniano, o monumento anti-histórico e sem tradições do *shopping*, regido pelo tempo-de-eterno-presente, é tingido com as cores do passado, através do imaginário trazido pela narradora, que povoa este espaço com a reconstrução das vivências pessoais (bem ao gosto de Proust), associada a elementos da tradição artístico-literária. O ambiente impessoal e funcional do *shopping* é, assim, ressignificado e vivificado pela relação afetiva que a protagonista estabelece com os elementos desta tradição.

A interseção entre textos artísticos e aqueles que se desvendam ao olhar *flâneur* da narradora enquanto transita pelo *shopping* decorre da recorrente associação entre aquilo que é visto e elementos da tradição artístico-literária, ou, ainda, pela frequência com que são acionados os diversos elementos que compõem o jogo citacional na tessitura do texto. Dentre esses elementos, pode-se destacar o diálogo com diferentes discursos da cultura, além de referências a nomes de programas de televisão, filmes, marcas e grifes do mercado, produtos, lojas, lugares frequentados pela narradora, lugares mitológicos, personalidades da história, da política, nomes de filósofos, diversos nomes de artistas, referências a dados biográficos destes artistas, análises de procedimentos artísticos, personagens da tradição artístico-literária, títulos de obras e apropriações de trechos de textos literários.

A mescla cultural encerra, ainda, a combinação entre popular e erudito, tão recorrente na narrativa, que absorve elementos de diferentes manifestações culturais e os dispõe, lado a lado, no tecido textual. Da mesma forma que o popular está associado ao erudito, os ícones e signos do mercado e da indústria cultural misturam-se aos elementos da história artístico-literária. Deste modo, na narrativa, são evocados não só cantores líricos, como Luciano Pavarotti e Maria Callas, como também cantores populares – Marina Lima –, enquanto artistas locais – eg. Mário Cravo e Carlos Bastos – desfilam de mãos dadas com artistas consagrados internacionalmente – eg. Van Gogh e Rodin. Por fazer do texto literário um espaço tão democrático, Grossmann qualificou este romance como uma “antitorre de Babel” das artes. (GROSSMANN, 1997a)

Ao colocar a arte lado a lado com outros objetos da cultura, principalmente ao lado dos signos da urbanidade, do mercado e da cultura

de massa, a narrativa de *Meu Amigo* instaura, assim como o fez a arte *pop*, um movimento de dessacralização da arte, anunciado já no prólogo “Do Autor ao Leitor”, no qual Werther, Sorel e Swann, personagens de Goethe, Stendhal e Proust, respectivamente, aparecem como patrocinadores do amor. A escolha da palavra “patrocínio” não é gratuita, uma vez que denota tanto “proteção, amparo, auxílio”, quanto o “custeio de um programa de televisão, rádio etc. para fins de propaganda.” (PATROCÍNIO, 1988, p. 1515) Neste mesmo prólogo, o Autor situa a arte e os signos do mercado, da indústria cultural e da urbanidade ao lado dos aspectos que caracterizam a sociedade contemporânea, como o desinvestimento nas trocas inter-humanas, o isolamento e a falta de tempo:

Neste mundo urbano em que os ouvidos se encontram, em geral, indisponíveis para a interlocução, a arte e a literatura, como os outdoors, a televisão, os luminosos, os semáforos, os shoppings, as firmas, as marcas, artigos, produtos, coisas, objetos, se agigantam e dão um passo à frente para varar a nossa impenetrável solidão, enquanto às cegas buscamos o nosso interlocutor, [...] o ser amado, para quem teremos todo o tempo do mundo, sob o patrocínio jamais negado de Werther, de Sorel e de Swann [...]. (GROSSMANN, 1997a, p. 12)

No ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin (1989, p. 165-197) identifica, como marco da perda da aura da obra de arte, a possibilidade de reprodutibilidade técnica através da fotografia, da imprensa, do cinema, o que retirou da obra a característica de unicidade que lhe garantia a autenticidade e a sacralidade: “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra.” Benjamin constata que o valor único da obra de arte relaciona-se ao significado que esta assume no contexto de cada tradição.<sup>6</sup> Ele observa que as mais antigas obras de arte surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, depois religioso, e vincula, portanto, ao modo de ser aurático da obra de arte um fundamento teológico, ritualístico. A arte *pop*, em contraposição, representa um afastamento radical dos conceitos de au-

<sup>6</sup> Como ilustração deste pensamento, o autor cita as diferentes formas de recepção estética da estátua de Vênus, que foi cultuada pelos gregos e amaldiçoada pelos doutores da Igreja na Idade Média. (BENJAMIN, 1989, p. 171)

tenticidade, ritual, valor de culto e valor de eternidade, elementos que, de acordo com Benjamin, constituíam as bases da sacralidade da obra de arte. Segundo Hoisel (1980), o *pop* representou graficamente tudo que antes era considerado insignificante, irrelevante para a arte. São citados como exemplos de elementos da iconografia recorrente ao *pop*: os símbolos de status, a publicidade e propaganda dos produtos que podem elevar o status social, mitos do *mass media*, a exploração dos símbolos que possuem um conteúdo sexual e formas de violência próprias à cultura contemporânea.

Entretanto, ao contrário do olhar distante e frio que caracteriza a arte *pop*, bem como da predominância do *nonsense* e do aspecto caótico do discurso polifônico *pop*, a protagonista-escritora do romance de Judith Grossmann quer ordenar o mundo, movida pelo desejo de ensinar a todos a respeito do amor e da arte, através do seu exemplo. No prólogo “Do Autor ao Leitor”, o Leitor toma conhecimento de que a paixão amorosa que acompanhará no romance é “sangrada ao vivo numa escritura”, seu desabrochar coincide com o nascimento do próprio romance, constituindo-se, assim, duas poéticas: uma poética do amor e outra da escritura do próprio romance, conforme observa Telles (1999, p. 106):

Desse fio narrativo, salta-se para uma outra dimensão, a do estabelecimento de uma poética do amor, tornada equivalente a uma poética da escritura, sem que, no entanto, se exerçam em separado. Uma é a outra, contar já é refletir, refletir já é construir, construir já é teorizar, sendo todas essas operações englobadas pela de escrever.

O amor é o tecido protetor que envolve a todos,<sup>7</sup> unindo narradora, o ser amado, Victor, os predecessores, toda a tradição artístico-literária acionada, a multidão anônima do *shopping* e principalmente o leitor, referenciado em diversos momentos da narrativa, lembrado como razão da existência da obra, tornado personagem, uma vez que é interlocutor presente ao longo de toda a narrativa, ao lado de Marcel Proust. Ao justapor o leitor e Marcel Proust como seus interlocutores e citar o seu cânone

---

<sup>7</sup> Expressão usada pela narradora em “[...] mas tudo nos une e nada nos separa, sobretudo o que mais pode nos unir, o amor, por seu tecido protetor estamos todos envolvidos, e aos seus cuidados estamos todos entregues, ensemble, troupe, tropa, orquestra de amor. (GROSSMANN, 1997b, p. 45)

literário, o Autor demarca a sua condição de leitor, a linhagem na qual se insere e que deverá continuar, e a sua pedagogia pautada no amor e a serviço da arte. Por isso a narradora afirma que a sua obra é uma doação<sup>8</sup> ao mundo, sob a forma de uma pedagogia, uma “narrativa de ensinança”, prazerosa aula sobre o amor e sobre a arte, fruto de um saber conquistado através da experiência, na qual ressoam as vozes de seus predecessores, e que é também semente, semeadura, ensinamento ofertado ao leitor: “Já sei tanta coisa, verdades que atingi e que, ainda que agonizante, que importa?, entregaria a você, leitor, que poderá dizer, em qualquer ponto de ônibus, este livro foi escrito para mim.” (GROSSMANN, 1997b, p. 42)

Em *Proust e os signos*, Deleuze (1987, p. 3) observa que o grande tema de *Em busca do tempo perdido* é a “busca da verdade”. Nesta busca, os signos mais ricos são os do amor e os da arte, sendo os signos da arte o verdadeiro meio de aprendizado. Segundo Deleuze (1987, p. 30), Proust não acredita numa boa vontade para se pensar, ou no exercício voluntário e premeditado do pensamento, ele defende que, desta forma, apenas se chega a verdades abstratas e convencionais. Para Proust, mais importante que o pensamento é aquilo que faz pensar, “[...] aquilo que nos violenta é mais rico que todos os frutos da nossa boa vontade ou de nosso trabalho aplicado.” Neste sentido, o amor, até o mais medíocre, é mais importante que uma grande amizade, “o amor é rico em signos e se nutre de interpretação silenciosa”, (DELEUZE, 1987, p. 30) assim como a arte é mais importante que a filosofia, pois o que está envolvido no signo de arte é mais profundo que todas as significações explícitas filosóficas.

Tanto na obra de Marcel Proust quanto no romance de Judith Grossmann, há uma orientação platônica. Ambos buscam uma essência, no sentido da ideia platônica, essência reveladora de uma verdade alcançada pelo aprendizado e pelo conhecimento.<sup>9</sup> Entretanto, diferente de

<sup>8</sup> “Sei o que deixo para trás, aquilo com que presenteei o mundo. É o mais gracioso de mim e inteiramente de graça, o verdadeiramente doado.” (GROSSMANN, 1997b, p. 26)

<sup>9</sup> Todavia, há uma diferença quanto à função da arte contida na *República* de Platão e nas obras dos dois autores. A arte clássica é imitação, e segundo a filosofia ascética platônica, só se tem acesso à Verdade através do conhecimento, mas não através da arte. Para o filósofo, o mundo espiritual, ou mundo das Ideias, não pode ser objetivado pela arte sem que haja uma degradação, um afastamento da Verdade. Os poetas imitadores são banidos da sua cidade idealizada, pois sua arte está afastada em terceiro grau da verdade, uma vez que é imitação do mundo das aparências que, por si, já é uma cópia degradada das formas perfeitas do mundo das ideias.

Platão, que baniu os artistas da sua *República*, a arte aparece nas narrativas de Proust e de Judith Grossmann como o único meio de se atingir o conhecimento da verdade, a essência. Conforme a leitura de Deleuze (1987, p. 38, grifos do autor) em *Proust e os signos*, os signos artísticos têm uma função reveladora e ordenadora em relação aos outros signos:

Os signos mundanos, os signos amorosos e mesmo os signos sensíveis são incapazes de nos revelar a essência: eles nos aproximam dela, mas nós sempre caímos na armadilha do objeto, nas malhas da subjetividade. É apenas no nível da arte que as essências são reveladas. Mas, *uma vez* manifestadas na obra de arte, elas reagem sobre os outros campos; aprendemos que elas já se haviam encarnado, *já* estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado.

Transmutação da matéria, cabe à arte mergulhar na vida e dela retirar o sumo: o valor e a verdade. A reação dos signos desmaterializados da arte sobre os outros é o que possibilita o aprendizado. Assim como “é pela obra de arte, pela pintura e pela música, e sobretudo pelo problema da literatura, que o herói da *Recherche* atinge essa revelação das essências” (DELEUZE, 1987, p. 38), para a narradora de *Meu Amigo*, é através da sua arte que atinge a ordem.

A paixão por Victor, transformada em signo artístico, constitui-se em uma possibilidade de tocar a essência, de atingir a verdade. Essa história de amor nova propõe novos temas, como o da “superação do ciúme”, culminando com a capacidade de aprendizado e de conhecimento: “Uma posse verdadeira do outro, que é a do seu conhecimento, causando ainda o seu autoconhecimento, a posse de um liberto, e não de um cativo [...]” (GROSSMANN, 1997b, p. 67) A orientação platônica é visível quando a narradora elabora sobre a natureza do amor a que aspira, afirmando que o amor deverá permitir o crescimento, o aprendizado, a troca: “[...] a natureza do meu amor será sempre esta, a ascensional, a de com o outro aprender alguma coisa, com alguém a quem obviamente possa ensinar alguma coisa, por ser capaz desta troca.” (GROSSMANN, 1997b p. 59) Seu ideal de amor transcende o amor convencional, a convivência cotidiana, apontando para o horizonte da obra. Neste sentido, a narradora distingue o “verdadeiro amor” daquele das “aparências”, cujo gozo é li-

mitado e mortal, diferente do “autocontentamento” proporcionado pelo “amor verdadeiro”, a que nada perturba o “gozo contínuo e a serenidade”. (GROSSMANN, 1997b p. 24) Não é à toa que a palavra “banquete” aparece no trecho que segue, quando a narradora se refere a Victor: “Estou assim diante do meu último homem, o primeiro, na verdade, e devo me fartar desta substância até à saciedade, para que me baste a recordação deste *banquete*, que deverá fazer de mim uma criatura bem provida até o último dia desta minha vida.” (GROSSMANN, 1997b, p. 21, grifo nosso)

O caráter revelador da arte aparece tanto na obra de Proust quanto em *Meu Amigo*. A capacidade reveladora da arte é estabelecida na sua relação com o real, conforme desenvolvido por Judith Grossmann (1982) em *Temas de Teoria da Literatura*, ao tratar da arte em geral e da literatura, em particular. A arte literária colhe a sua matéria viva no real que, por sua vez, retorna ao real, transformada em discurso. Entretanto, ao retornar, esse discurso oferece uma percepção do real que, sem a sua mediação, permaneceria invisível, daí o aspecto visibilizador e visionário da arte. Esse aspecto pode ser ilustrado pela voz da narradora-escritora, ao trazer para a sua arte a função de avançar no desconhecido: “E agora acenam-me trabalhos de amor, para que novos faróis, novos sóis, novos nortes de sabedoria iluminem o fim mais do que o início.” (GROSSMANN, 1982, p. 77) Ao tratar da obra literária, a escritora destaca o caráter dual da linguagem literária, ao mesmo tempo artística e utilitária, possibilitando a interação entre esses dois mundos, destacando a função da arte de intervir e reparar “a ordem dos acontecimentos”. O caráter utópico da obra de arte vincula-se à possibilidade de criar novos mundos, de constituir, visionariamente, sobre o mundo empírico uma nova ordem:

Se admitirmos o caráter misto da obra da economia da linguagem literária, simultaneamente simbólica e instrumental, torna-se mais perceptível o caminho que vai da literatura à história, sua função em relação à mesma, função oblíqua e sinuosa, mas enfim, pretensão na raiz de toda obra literária, *modificar a ordem do mundo*. Para tanto, a obra literária opera, ainda, uma *integração de vários momentos temporais, comprometendo-se, sobretudo, com tempos novos*. (GROSSMANN, 1982, p. 15, grifo nosso)

O “tempo redescoberto” da *Recherche* é o tempo que opera essa integração de vários momentos temporais, trazendo uma nova ordem. É revelação do “tempo original absoluto que compreende todos os outros.” (DELEUZE, 1987, p. 25) O tempo redescoberto está contido nos signos da arte.<sup>10</sup> Para Proust, “a obra de arte é o único meio de redescobrir o tempo perdido.” (DELEUZE, 1987, p. 46) O “tempo perdido” é expresso pelos outros signos, os signos mundanos principalmente, mas também os signos do amor e os signos sensíveis. Ao tratar da riqueza dos signos amorosos, mundanos e sensíveis, Deleuze (1987, p. 22) afirma que “existe uma embriaguez provocada pelas matérias rudimentares por serem ricas em signos.” Nesta perspectiva, Proust declara que não se admira de que as obras mais extraordinárias tenham saído, não de concursos universitários, mas do contato com as “pesagens” e com os bares. A protagonista de *Meu Amigo*, por sua vez, revela que há verdades a serem descobertas no tempo que se perde: “Mas eu preciso pecar, do contrário me faltará matéria-prima.” (GROSSMANN, 1997b, p. 52) Para a narradora, é necessário colher a matéria-prima no mundo, matéria viva.

A capacidade que os signos artísticos têm de ressignificar os outros, em *Meu Amigo*, é estendida aos signos amorosos, uma vez que, através da poética artístico-amorosa presente na narrativa, amor e arte equivalem-se. Pelo processo de alquimia do seu amor em obra, por meio do signo amoroso, a narradora atinge o signo da arte, um mundo paralelo capaz de lhe proporcionar uma nova visão do real: “Victor não é só o meu trabalho de amor, como o meu trabalho de mentar o mundo, e a partir dele criar um supramundo, região ultra, somente divisível através da arte, por intercessão de Amor.” (GROSSMANN, 1997b, p. 108) É também através do amor por Victor que a narradora “acorda a carga de amor que tem pelas pessoas.” (GROSSMANN, 1997b, p. 108) Esse amor alimentará o olhar amoroso com que cobre os transeuntes do *shopping*, que são observados enquanto ela escreve a sua história de amor, agregando-os à narrativa. Penetrar na individualidade de cada um, enxergando através deles, é exercício amoroso e, ao mesmo tempo, parte do processo de criação artística

---

<sup>10</sup> Em consonância com a ideia de “tempo redescoberto” na obra de Proust, a protagonista de *Meu Amigo* afirma: “Nada do que vivi fica perdido, a qualquer momento posso ativá-lo como se ativa o radium.” (GROSSMANN p. 160)



da narradora. Nesta perspectiva, a protagonista aproxima-se da figura do *flâneur* baudelairiano:

O poeta goza do privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um. [...] Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a esta sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa. (BAUDELAIRE, 1980, p. 39)

A escritora Judith Grossmann<sup>11</sup> atualiza a figura do *flâneur*, ao instalar a narradora-protagonista do romance numa praça de alimentação de um *shopping center*, a fim de colher a matéria para a sua arte. Captar o efêmero, a onda em sua crista, o movimento fugaz e cambiante da multidão do Shopping é tarefa assumida pela narradora de *Meu Amigo* que se dirige, diariamente, ao Shopping e, sentada a uma das mesas da praça, escreve um romance que é nutrido por aquilo que ouve e vê, ao observar a multidão:

[...] trabalho no Shopping, em mesa em frente aos cinemas, em situação de namoro universal [...] O que vejo aqui, o que ouço aqui, me mobiliza, me faz pensar em meus assuntos, que levo comigo como deveres de casa em meu regresso ao lar, quando para lá vou para apenas dormir, acordar no dia seguinte, tomar banho e vir para cá. (GROSSMANN, 1997b, p. 42-43)

Tendo por nome “Fulana Fulana”, a narradora de *Meu Amigo*, tal como a figura literária do *flâneur*, busca refúgio no anonimato da multidão para melhor observá-la. A escritura do romance é, então, concebida conforme a receita baudelairiana, com os ingredientes trazidos pelo “imprevisto que surge” e pelo “desconhecido que passa”. Assim como o *flâneur* baudelairiano, ela também se identifica com a multidão, e o seu trabalho é motivado pela empatia que nutre pelas pessoas: “aposso-me da multidão, com a qual nutro a maior intimidade.” (GROSSMANN, p. 31) A protagonista-escritora de Grossmann (1995, p. 106) trabalha movida pelo Amor e olha amorosamente, como declara: “com a carícia do

<sup>11</sup> Judith Grossmann, assim como a narradora do romance, também escreveu *Meu Amigo* na praça de alimentação do Shopping Barra em Salvador (BA).

meu olhar, do beijo invisível com que os envolvo a todos”, demonstrando uma “empatia universal pelo outro”, que, segundo Grossmann (1995, p. 8), é a base da poesia de todas as partes.

A partir do mergulho na matéria-viva do mundo do Shopping, a personagem de Grossmann (1995, p. 141), também escritora, é capaz de converter os signos mundanos que ali encontra em signos artísticos. A narradora de *Meu Amigo* tem como proposta escrever um romance que fale a linguagem do seu tempo e do seu lugar, em “fina sintonia” com o mundo em que vive. Sendo “Fulana”, sintomaticamente, nome e sobrenome, a protagonista denuncia a despersonalização como característica da sociedade de consumo, na qual as pessoas são, indistintamente, vistas como consumidores, indiferenciadas pela linguagem publicitária que as trata como se possuíssem as mesmas necessidades. Ao reconhecer a espécie de “ditadura” que é exercida pelo consumismo e que penetra, de formas sutis, em todos os níveis da vida, Fulana Fulana também censura a falta de amor na contemporaneidade, quando, por exemplo, identifica o lugar ocupado pelos produtos em substituição aos sentimentos e valores humanos:

E passam também crianças empunhando balões das mais variadas formas e cores, competindo com os florilégios da natureza, e a forma mais constante agora é a de coração, enormes, inflados, presos por um fio, a falta e a doação correspondente de corações para saciar a fome e a sede outras, é a da moda, esta a sede, esta a fome, a outra de alimentos míngua. (GROSSMANN, 1995, p. 124)

Fulana Fulana coloca-se como uma antena, à escuta das conversas dos frequentadores do Shopping, a fim de detectar aquilo que foi denominado por Grossmann, em depoimentos, como “o jargão do Shopping”.<sup>12</sup> (GROSSMANN, 1993, p. 69) A narradora apropria-se do “jargão do Shopping” ao incorporar na narrativa não só os fragmentos de conversas da multidão que por ali circula, mas também os jargões da linguagem publicitária, além dos signos e ícones do mercado e da indústria cultural, para empreender, através deles, uma leitura da contemporaneidade.

---

<sup>12</sup> “Eu escrevo dentro do registro de nossa época. Eu quero todo aquele jargão do Shopping Barra, que eu vou lá catar. Eu sou badameira, não é?” (GROSSMANN, 1993, p. 69)

Em *A invenção do cotidiano*, Certeau (1994) opõe a cidade funcional e planejada à cidade metafórica do andarilho, do poeta e das canções. Certeau (1994, p. 125) denomina “retóricas de pedestres” os caminhos que o imaginário individual pode traçar entre os grandes símbolos urbanos. Neste sentido, ele traz a dimensão do indivíduo, obliterada no processo de urbanização, lembrando que o espaço só pode ser o lugar de todos se for o lugar de cada um, se der lugar à possibilidade de itinerários. A protagonista-escritora de *Meu Amigo* também inscreve a sua retórica de pedestre nos simulacros de ruas e praças do Shopping, para onde transfere a possibilidade da *flânerie*, parte integrante da sua arte, que ela descreve como a “arte da escritura, arte abençoada dentre as abençoadas, arte do flanante, arte do frequentador das cidades.”

Fulana Fulana realiza, no Shopping, aquilo que Certeau (1994, p. 188, 172) denomina “práticas significantes” ou “práticas inventoras de espaço”, uma prática viva e “mítica” da cidade. No espaço funcional do *shopping*, onde as características de homogeneidade, previsibilidade e ausência de alteridade, atribuídas à cidade planejada, são levadas ao extremo, a protagonista de Grossmann (1995, p. 185) cria a sua cidade metafórica. Essas práticas significantes, também chamadas “práticas urbanas” ou “práticas do espaço”, “insinuam outras viagens à ordem funcionalista da circulação”, tornando os “lugares liberados, ocupáveis”. Elas são práticas cotidianas que se inserem na ordem do estranho, de tudo aquilo que escapa aos conceitos e imagens totalizadores de cidade. As “práticas significantes” constituem-se em maneiras de passar ao outro, de sair da uniformidade e condicionamento dos espaços que expurgam qualquer alteridade.

Certeau (1994) compara essa possibilidade de deslocamentos, desdobramentos e alterações do lugar à experiência da infância. Ele afirma que praticar o espaço é repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância, é, neste lugar, ser outro e passar ao outro. A protagonista-escritora de *Meu Amigo* confessa ter realizado “o sonho chapliniano de criança de habitar o Shopping.” (CERTEAU, 1994, p. 102) Segundo Certeau (1994, p. 178), “Charles Chaplin multiplica as possibilidades de sua brincadeira: faz outras coisas com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para o seu uso.” É este também o jogo da narradora de

*Meu Amigo*. A operação envolvida nessas práticas significantes é anunciada, em depoimento, por Judith Grossmann (1999, p. 167): “[...] [é possível] restabelecer a aura [...] perdida [dos objetos], [...] pelo uso diferenciado dos produtos, dos objetos, das coisas, dentro de um universo estandardizado, dentro de um mundo coisificado, reificado.” Grossmann (1995) declara que esta possibilidade é vislumbrada em *Meu Amigo*, quando a aura do universo estandardizado do Shopping é restabelecida pelo uso diferenciado que a narradora faz deste espaço, transformando-o, por exemplo, “numa grande namoradeira de Salvador Dali.”<sup>13</sup>

Sentada a uma das mesas da praça de alimentação do Shopping, a protagonista, também professora, declara que recebia alunos cujas teses orientava ali mesmo,<sup>14</sup> numa das suas ações transformadoras das funções do Shopping. Deste modo, o Shopping é configurado como um salão proustiano:

Houve um tempo em que, em minha ação transformadora das funções do Shopping, para que ele chegasse a existir em seu apogeu como um Salão, eu orientava teses que estão na minha Coleção na Biblioteca do meu Instituto, julgadas e catalogadas, aqui mesmo, em frente aos cinemas [...]. (GROSSMANN, 1995, p. 101)

No entanto, ao aproximar o Shopping dos salões proustianos, mesmo realizando atividades não previstas ao seu funcionamento, como escrever um livro ou orientar teses, a protagonista-escritora não fica alheia aos fins comerciais e à lógica do mercado que regem este espaço. Ao contrário, ela se coloca a serviço de tais propósitos, como ilustra o trecho seguinte, no qual ela se auto denomina “uma boa usuária do Shopping”, sendo “boa usuária” não só para os seus próprios desígnios, mas também de acordo com os interesses dos comerciantes do Shopping, que querem clientes, os quais ela atrai. No trecho que segue, a fusão dos elementos da tradição literária (salões proustianos) com o jargão comercial (“representante”)

<sup>13</sup> A namoradeira de que fala a narradora é um sofá com formato de lábios, desenhado por Salvador Dali e mais tarde fabricado em madeira e seda. Em *Meu Amigo* ele aparece como símbolo do amor.

<sup>14</sup> A personagem Fulana Fulana, *alter ego* de Judith Grossmann, possui em comum vários elementos factuais e idiosincrasias da escritora, inclusive o fato de receber orientandos no Shopping Barra.

é reveladora da fusão que ocorre na estetização do Shopping na narrativa de *Meu Amigo*:

Sou uma boa usuária deste Shopping, muitos se tornam seus clientes vindo a este Salão visitar-me, este é o sentido de um salão, um ambiente, um círculo, única representante autorizada dos antigos salões, assim como existe um representante autorizado da Brastemp, e da Mitsubishi [...]. (GROSSMANN, 1995, p. 100)

Os salões proustianos eram os salões aristocráticos parisienses cujos costumes forneceram material para Proust escrever *Em busca do tempo perdido*. Naqueles salões, eram realizados os encontros da aristocracia para os saraus, discussões sobre arte, literatura, política, atualidades. Conforme ressalta Hoisel (1999, p. 75), o Shopping é o “substituto pós-moderno dos salões proustianos, [também por ser] local de circulação e exposição das obras de arte [...]”. A narradora aproxima o Shopping ao salão da Sra. Verdurin, “cenário dos dramas cotidianos e amorosos” (HOISEL, 1999, p. 76), no qual, além de tudo, atualizavam-se as intrigas sobre a vida alheia.

Nessa aproximação entre o Shopping e os salões proustianos, novamente o jargão comercial é contrastado aos elementos da tradição – desta vez é a palavra “fiel” –, assim, a narradora de *Meu Amigo* esclarece que “[...] ser fiel aqui [no Shopping] adquiriu um novo sentido, diverso do de ser fiel do salão da Sra. Verdurin, sou fiel, com algumas infidelidades avulsas e ocasionais, ao meu restaurante, Saúde Brasil [...]”. (GROSSMANN, 1995, p. 123)

Muitas das configurações do Shopping, na narrativa de *Meu Amigo*, caracterizam este espaço como uma espécie de templo do amor e do entendimento entre as pessoas. Neste sentido, de acordo com o desejo da protagonista, seriam instalados no Shopping sofás “namoradeiras Dali de Gala”, símbolo do grande amor entre Salvador Dali e sua companheira, Gala, para que os casais pudessem dar lições de amor ao mundo, exercendo “a sua pedagogia franqueada [...] em benefício e aperfeiçoamento da humanidade.” (GROSSMANN, 1995, p. 105) Da mesma forma, o Shopping é configurado como templo do amor e do entendimento no mundo, mais uma vez, quando é representado como um “novo Olimpo”. Esta configuração deve-se à comparação entre os casais de namorados que povoam

o Shopping e os deuses e deusas do Olimpo, que não trabalham, apenas “mantêm amorosa conversação”. O Shopping estetizado na narrativa de *Meu Amigo* é, portanto, “um enorme corpo erótico”:

[...] Sem mim, este Shopping, que me é um enorme corpo erótico, onde transfixada pela beleza desmaio diariamente de êxtase, se esboçaria e não sobraria pedra sobre pedra, eu o reconstruí com o meu olhar e o meu gozo, que agora o sustentam em sua verdadeira existência. (GROSSMANN, 1995, p. 100)

A narradora de *Meu Amigo* acende clarões entre os símbolos (unívocos) da sociedade de consumo, ao articular o seu imaginário e a sua subjetividade sobre a realidade do Shopping, trazendo para este universo dispositivos simbólicos capazes de “[...] alterar a identidade funcionalista das coisas, autorizando um espaço de jogo.” (CERTEAU, 1994, p. 185) Ao fundir os elementos da tradição artístico-literária ao espaço anti-histórico do *shopping*, este é arrebatado por um passado, tornando-se, assim, um espaço “habitável”, isto é, que permite saídas, acesso ao outro. Se a condição de habitabilidade pressupõe que há algo em que se pode crer e sonhar a respeito do lugar, a narradora transforma o Shopping em um lugar crível e memorável ao cobri-lo de histórias, fazendo desfilar, por ele, artistas, personagens, obras, trechos de obras, acontecimentos da história artístico-literária, aos quais se mistura a sua própria história, as suas reminiscências.

A essas histórias juntam-se, ainda, as histórias dos frequentadores do Shopping, contadas a partir do que lá é visto e ouvido. Fisionomias, gestos e movimentos são observados pela narradora, que emaranha à tessitura do seu texto os pequenos dramas amorosos individuais, bem como as conversas ou os relatos que são sobreouvidos por ela, ou dos quais é legítima destinatária, quando, por exemplo, ouve Alessandra, a jovem que “puxa conversa” com ela e “conta, com a maior naturalidade, a sua vida”, ou, ainda, quando conversa com as “sábias meninas do Shopping” que dela se aproximavam e iam “sem interrupção narrando suas vidas [...]” (GROSSMANN, 1995, p. 93, 182-183)

Desse modo, a protagonista de *Meu Amigo* cria, sobre a camada do visível, do espaço concreto, estruturado, coerente e funcional do Shopping, uma camada invisível constituída por um universo rico de fragmentos

de histórias, memórias, personagens, relatos, tornando, assim, o *shopping* um lugar de fato existente, vivo. Se, segundo a concepção de Certeau (1994), só há lugar quando frequentado por espíritos múltiplos, a narradora faz do Shopping um lugar, ao evocar esses espíritos escondidos nas histórias que ouve e conta.

Além disso, ao cobrir com o seu olhar amoroso objetos, signos, marcas da sociedade de consumo,<sup>15</sup> a narradora do romance de Grossmann (1995, p. 125) os humaniza:

Um pintor, um escultor, não poderiam fazer o seu atelier aqui, aqui estariam fora dele, [...] mas um escritor pode, no espaço privilegiado do seu nunca demais exaltado caderno Click Tilibra, marcas são como o espírito do tempo, um viva a Andy Warhol, às quais emprestamos os divinos dons de nossa potência afetiva e a nossa radiância espiritual, objetos que acabamos de fabricar quando selecionamos aquele que vamos levar conosco, completando engendrará-lo e humanizá-lo com a textura do nosso tato e com o bom uso que dele fazemos – o Hum cultuado e adorado, do qual escravo porém sempre amo, a colônia que se impregna em nossa pele e se evapora.

A narradora de *Meu Amigo* opera uma inversão na lógica do mercado, ao afirmar que o uso valoriza os objetos. Ao declarar que aquilo que completa a fabricação dos objetos adquiridos no mercado é o uso que as pessoas fazem deles, a narradora coloca a subjetividade e os valores humanos, como a “potência afetiva” e a “radiância espiritual”, acima do fetiche exercido pelas mercadorias e fomentado pela publicidade, bem como acima da tecnologia que fabrica os objetos. Além disso, ao humanizar os objetos, estes são sacralizados. A ideia de que o uso que se faz dos objetos possui a capacidade de engendrará-los, completá-los, transformá-los, implica na transferência para os objetos de consumo, fabricados em série, a característica da unicidade e, portanto, o modo de ser aurático que caracterizava os objetos de arte, conforme a abordagem de Benjamin (1989). Essa ideia é sugerida também pelo trecho a seguir, em que a narradora compara um produto do mercado a uma obra de arte: “[...] esta sempre louvada admirável caneta *Kilométrica Plus*, ponta média, em cartucho

<sup>15</sup> O olhar amoroso é o traço apontado por Hoisel (1999, p. 74) para afastar a protagonista de *Meu Amigo* do modelo de narrador pós-moderno, conforme desenvolvido por Silviano Santiago.

azul-rei emblemático, que nem o gênio de Leonardo ou de Michelangelo poderia vislumbrar.” (GROSSMANN, 1995, p. 124)

Ademais, a narradora reconhece a dependência em relação à sedução exercida pelos produtos e pelo mercado, o que fica marcado na alusão que faz à posição de escravo que as pessoas ocupam na sociedade de consumo. Entretanto, reivindica a posição de amo, afirmando os valores humanos, lembrando de algo que vem sendo esquecido pelas leis do mercado e da publicidade, o fato de que somente as pessoas podem submeter os objetos à sua vontade, concedendo-lhes uma identidade e uma existência, e não o contrário.

Em *Cenas da vida pós-moderna*, Sarlo (2004, p. 28) constata que uma das ilusões experimentadas pelos consumidores (incluídos ou excluídos do mercado), na sociedade de consumo, e que são fomentadas pela mídia, é a crença de que o objeto é capaz de suprir o que precisamos, não no nível da posse, mas no da identidade. Assim, por uma inversão de papéis – aquela mesma alertada pela protagonista de *Meu Amigo* ao afirmar a necessidade da posição de amo frente aos objetos – “os objetos *nos* significam: eles têm o poder de outorgar-nos alguns sentidos, e nós estamos dispostos a aceitá-los.”

Sarlo (2004, p. 28) ressalta que a predominância do mercado e da mídia, como orientadores de valores na contemporaneidade, ocorre por uma falência de outros, que tradicionalmente ocuparam este lugar, dentre os quais cita aqueles cujas bases de identificação e fundamentos foram dados pela religião, ideologias, política, velhos laços comunitários e pelas relações modernas da sociedade. No vazio deixado por valores tradicionais, insere-se o mercado, “um espaço universal e livre, que nos dá algo para substituir os deuses desaparecidos”. A autora pondera que diante da “impotência simbólica” dos ícones que representavam alguma divindade, os objetos tornam-se os nossos ícones e se afirmam como tais, por serem capazes de criar uma comunidade imaginária, “a dos consumidores, cujo livro sagrado é o *advertising*, e cujo ritual é o *shopping spree*,<sup>16</sup> e cujo templo é o shopping, sendo a moda seu código civil.”

---

<sup>16</sup> O *shopping spree* é descrito pela autora como “[...] uma espécie de bacanal de compras na qual uma coisa leva a outra até o esgotamento que encerra o dia nos cafés das grandes lojas. O *shopping*



Ao conferir ao *shopping* a condição de templo, Sarlo (2004, p. 98) identifica-se com uma das construções deste espaço realizadas no texto grossmanniano, no qual a narradora compara as vendedoras a sacerdotisas, como se aquele fosse um local no qual se exercesse uma espécie de culto religioso, a venda:

E como se aproxima a hora da abertura, vejo através dos vidros, as sacerdotisas do Shopping, geradas pelas páginas de Proust, embora no seu tempo não houvesse Shopping, as páginas dele, geradas pelas de Balzac, Stendhal e Flaubert, em cujo tempo, por sua vez, não havia aeroplano, e assim por diante [...] enquanto elas, cada palavra, um cálculo inaudito, de tamanha complexidade nem Einstein em toda a sua glória conseguiria operar, tratando-se do cômputo mais complicado, a exigir tais evoluções dos olhos e quase nenhuma da boca: vender.

Através da ação transformadora das funções do *shopping*, a narradora converte o espaço funcional do *shopping*, no qual há uma “climatização geral da vida, dos bens, dos objetos, dos serviços, das condutas, e das relações sociais”, bem como “um condicionamento total dos atos e do tempo” (BAUDRILLARD, 1995, p. 19), numa permanente festa móvel e na liberalidade destas festas. Para a narradora, que aprende lições de amor no espaço funcional do *shopping*, observando “casais de namorados, arquétipos, em prática de amorosa conversação”, este espaço torna-se um “[...] ambiente [...] sensualmente erotizado pela população de deusas, casais, pelas negociações que transcorrem nos corredores e nas lojas [...]” (GROSSMANN, 1995, p. 105, 99), que lhe oferece, portanto, o material para a sua arte, que quer expressar um mundo possível através da revitalização do amor.

Ademais, a “arte da escritura” da protagonista de Grossmann (1995, p. 125), descrita como “arte do flanante, arte do frequentador das cidades”, coloca em evidência o diálogo entre a protagonista-*flâneuse* de Grossmann e a figura de *flâneur* lida por Benjamin a partir de Baudelaire. Ambas figuras de *flâneur* abrem caminho para uma revisão do lugar da subjetividade na sociedade de consumo. Tanto o *flâneur* grossmanniano quanto o *flâneur* baudelairiano revelam maneiras particulares de expe-

---

*spre* é um impulso teoricamente irrefreável enquanto houver condições econômicas para levá-lo a cabo.” (SARLO, 2004, p. 27)

rimentar e perceber o espaço, que é apropriado e ressignificado por eles. Essas “práticas significantes” do espaço, enunciadas, de formas diferentes, por essas figuras de *flâneur*, oferecem saídas para a asfixia dos espaços dominados pela lógica da mercadoria e pela cultura do consumismo, criando possibilidades de reinvenção do sujeito e do mundo através da instauração de uma alteridade, maneiras de ser outro, passar ao outro, vislumbrar outros mundos, para além da ditadura do mesmo.

A figura do *flâneur* é indissociável do cenário urbano marcado pelo domínio da mercadoria. Para Benjamin (1994, p. 188), o “fenômeno da banalização do espaço é a experiência fundamental do *flâneur*”. Nas suas errâncias pelas ruas, galerias, mercados e bulevares, o *flâneur* descobre novas formas de prazer e de beleza, cobrindo aquilo que vê com um olhar próprio e experimentando a cidade de maneira particular. Nesse processo de subjetivação do mundo ao seu redor, o *flâneur* baudelairiano constitui-se como símbolo de resistência ao choque da experiência da modernidade. Essa ideia é apoiada pelo traço de ociosidade relacionado ao *flâneur*, que se apresenta, segundo Benjamin (1994, p. 50-51), como forma de protesto contra o processo produtivo capitalista:

Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar.

Além disso, ao afirmar que o *flâneur* “precisa de espaço livre e não quer perder a sua privacidade”, Benjamin (1994, p. 50) chama a atenção para o papel da subjetividade na cultura do espetáculo. Essa preocupação é reforçada na comparação entre o *flâneur*, que está sempre em posse de sua individualidade, e o basbaque, que se torna público, multidão. Entretanto, assim como a experiência da modernidade, a figura do *flâneur* é complexa e contraditória. Ao perambular pelas galerias, mercados e bulevares, imiscuindo-se na multidão, o *flâneur* é movido pelo sentimento de empatia com o mundo que o rodeia, tornando-se parte integrante desse espaço urbano. A identificação com o espaço e com a multidão anônima faz com que ele caia numa armadilha, pois a sua relação com a mul-

tidão não é alheia à lógica do espetáculo. Como consequência, ele próprio experimenta uma espécie de vertigem ou embriaguez: “O *flâneur* é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação de mercadoria.” (BENJAMIN, 1994, p. 51) Ainda que contraditória, a figura multifacetada e evanescente do *flâneur*, tal como concebida pela leitura benjaminiana, abre espaço para uma leitura crítica da experiência da modernidade. O *flâneur* intervém no fluxo da multidão, imprimindo outro movimento, na medida em que personifica uma alteridade de difícil representação.

O *flâneur* grossmanniano, por sua vez, constitui-se como um arauto da potência do amor e da arte como forças subversivas na cena contemporânea, ainda que apostar no lugar da arte e de uma cultura humanística seja tarefa difícil numa civilização que gira em torno do consumo e da reverência à tecnologia, como declara Sarlo (2004, p. 180): “Num cenário em que são celebradas as proféticas consequências da mais insignificante alteração na tecnologia informática ou genética, a ideia de uma cultura das humanidades e da arte parece francamente um arcaísmo.”

Entretanto, a narradora de *Meu Amigo*, ao aliciar os signos e ícones do mercado e da indústria cultural, incorporando-os à narrativa, faz com que eles trabalhem a seu favor, enquanto ela própria exerce o seu ofício inserindo-se nos domínios do mercado e da cultura de massa. A protagonista de Grossmann tem consciência de que o desejo e as novas formas de subjetivação da atualidade têm que ser pensados considerando-se a dimensão da influência do mercado e da sua linguagem espetacular, que constituem a linguagem dos nossos sonhos e da nossa identidade social. (SARLO, 2004) No entanto, utilizando-se da linguagem do mercado e do “jargão do shopping”, ela cria uma nova linguagem, capaz de ressignificar o espaço, e de criar um outro texto sobre aquele que se lê nos cartazes, *outdoors*, nas capas de revista, na linguagem da publicidade e da moda.

As figuras de *flâneur*, tanto na leitura de Benjamin, quanto no romance de Grossmann, provocam uma reflexão sobre o lugar da subjetividade diante da dimensão da influência do mercado. Acima de tudo, essas figuras de *flâneur* enunciam, como na própria prática da *flânerie*, um mais-além, um eterno porvir. Elas criam possibilidades de itinerários, insinuando outras viagens sobre as já conhecidas, encarnando, assim, uma alteridade inapreensível, que escapa à representação, entretanto se manifesta

como poesia, como saber, como lenda, como memória, apresentando-se nos efeitos provocados pela vida, no vivido e no experimentado.

## Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 39.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Elfos; Edições 70, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. 3)
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 165-196. (Obras escolhidas v. 1).
- BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CRUZ, Décio. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- FREITAS, Viviane Ramos de. *Subversão no salão da pós-modernidade: arte e sociedade contemporânea em Meu Amigo Marcel Proust Romance* de Judith Grossmann. 2006. Dissertação (Mestrado Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal Bahia, Salvador, 2006.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 21. p. 81-171.
- GROSSMANN, Judith. [Entrevista]. *A Tarde*, Salvador, 25 mar. 1997a. Caderno 2, p. 7.
- \_\_\_\_\_. [Entrevista]. *Correio da Bahia*, Salvador, 19 jun. 1995. Folha Ping Pong, p. 8.
- GROSSMANN, Judith. Judith por Judith. In: MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa; CABRAL, Otávio (Org.) *Sinfonia inacabada do amor ameno: algumas reflexões críticas em torno de “Meu Amigo Marcel Proust Romance”*. Maceió: EDUFAL, 1999. p. 163- 184

GROSSMANN, Judith. *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1997b.

\_\_\_\_\_. Oficina amorosa: depoimento. *Estudos: linguísticos e literários*, Salvador, n. 15, p. 47-71, jun., 1993.

\_\_\_\_\_. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982. (Ensaaios, 79)

HERRERA, Antonia. A ética na construção literária: transgressão e poder. *Estudos, linguísticos e literários*, Salvador, n.15, p. 31-46, 1993.

HOISEL, Evelina. Meu Amigo Marcel Proust: no salão da pós-modernidade. In: MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa; CABRAL, Otávio (Org.). *Sinfonia inacabada do amor ameno: algumas reflexões críticas em torno de “Meu Amigo Marcel Proust Romance”* de Judith Grossmann. Maceió: EDUFAL, 1999. p. 69-78.

HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

PATROCÍNIO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. aum. 13. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

TELLES, Lígia Guimarães. Meu Amigo Marcel Proust Romance: uma poética do amor. In: MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa; CABRAL, Otávio (Org.). *Sinfonia inacabada do amor ameno: algumas reflexões críticas em torno de “Meu Amigo Marcel Proust Romance”*. Maceió: EDUFAL, 1999. p. 105-120.

· DEPOIMENTO ·



# Oficina Amorosa<sup>1</sup>

*Judith Grossmann*

Vamos começar a nossa conversação, e eu preciso realmente olhar muito para vocês para começar essa viagem. Porque, na verdade, o que vamos ter aqui é o depoimento de uma escritora, nada mais do que isso, uma maneira de me aproximar de vocês. Então, a pergunta básica seria: como começou tudo isso? Que é uma pergunta clássica, que todos fazem. O outro aspecto que eu quero colocar desde o primeiro minuto e que me preocupa sempre, é o seguinte: as circunstâncias que eu vou apresentar aqui seriam, no meu entender, segundo a minha visão de artista – palavra um pouco pomposa, e com a qual é muito difícil acostumar-se alguém – a questão é a seguinte: as circunstâncias que eu vou apresentar aqui, no meu entender, seriam meras e banais circunstâncias, se elas não estivessem na base da criação. O que eu apresentar aqui e que poderá parecer circunstancial, anedótico, eu humildemente apresentarei no sentido de dar alguma contribuição, lançar algum possível foco de luz sobre – vamos chamá-los assim – os meus textos, que é a denominação que eu prefiro. Então, recuando até onde eu posso recuar [...] e eu tenho a pretensão junguiana de poder recuar até o meu bisavô, até o primeiro homem, até o paraíso, até o momento antes da maçã. Mas aí precisaríamos das *Mil e uma noites*, o que não seria nada mal, porque seria um álibi. Eu chamo um álibi de Scheherazade. Poderíamos viver estas *Mil e uma noites* e isso

---

<sup>1</sup> O depoimento da escritora Judith Grossmann, em 21 de novembro de 1991, na Academia de Letras da Bahia, teve sua transcrição realizada pelas professoras Antonia Herrera, Evelina Hoisel e Lígia Telles, contando com a colaboração de Maria Luíza Silva. Na transcrição, procurou-se manter a fidelidade ao registro oral. Foi publicado originalmente na revista *Estudos linguísticos e literários*, Salvador, n.15, 47-71, jun. 1993.



não seria nada mal. Mas como isso não é possível, eu vou recuar à minha infância. Tudo isso – o que ocorreu, a existência desses textos – se deve a uma vocação. A uma vocação que começou, talvez, na Europa, no ventre materno, ou numa floresta de cerejeiras, macieiras, pereiras europeias, no momento da minha concepção. Eu costumo dizer que eu sou uma meia confecção, porque minha mãe foi me trazendo por toda a Europa até o Brasil, tendo ido meu pai buscá-la (eram noivos). Ele veio ao Brasil, depois voltou para buscar a noiva. Casaram-se. E lá vim eu no meio do casal. É uma situação bastante difícil que toda criança tem que enfrentar. Então, na Europa, eu era uma barriga, a barriga da minha mãe. E existem retratos na Praça de São Marcos, da barriga e da minha mãe fortemente enlaçada, enamorada do meu pai. São fotos que eu possuo e que eu guardo com toda ternura. Bem, então a coisa começou assim. Começou em Campos, Estado do Rio: nasci em Campos, Estado do Rio, no dia 4 de julho (é uma data um tanto ou quanto híbrida). No Brasil, eu deveria nascer no dia sete de setembro, mas nasci no dia quatro de julho, quer dizer, já estava tudo trocado desde o início. Como uma espécie de compensação, existe toda uma mitologia familiar: eu nasci num quintal, num jardim, árvores, o espaço um tanto ou quanto híbrido, porque eu acho que ficou assim na cabeça do meu pai, uma certa ideia de trazer a Europa para o Brasil. Então havia plantas europeias e que não se davam muito bem naquele quintal, que era um quintal onde as mangueiras se davam bem, não é um jardim. Existe todo um período arcaico, na minha vida, muito importante. Foi nesse espaço que eu nasci.

O aleitamento desse bebê que eu fui parece que terminou muito precocemente. É um tema dos meus textos, tudo isso transformei em temas. Parece que eu não era assim tão fanática do seio materno, e o aleitamento, contam, terminou muito cedo. Para compensar esse desmame precoce, que, segundo dizem, foi por minha culpa mesmo, a minha mãe me alfabetizou muito cedo. Eu me lembro, dessa cena eu me lembro: é uma escada, que vinha da cozinha e dava no quintal, e a minha mãe sentada ali, me alfabetizando aos três anos de idade. Numa cartilha chamada *Cartilha das mães*. Era uma capa verde, o tipo era preto, da Livraria Francisco Alves. Se alguém me disser onde existe essa cartilha, por favor, eu vou lá correndo. Eu me lembro de tudo. O nome dessa editora ficou na minha cabeça.

Mais tarde, eu viria a publicar um livro pela Livraria Francisco Alves. Era um mito, um mito assim muito precoce, esse mito da Livraria Francisco Alves, e havia também, depois se instalou outro, da José Olympio, e logo que me veio essa ideia de escrever, eu já via meus livros publicados pela Francisco Alves e pela José Olympio, e realmente isso veio a ocorrer.

Bem, aleitamento, alfabetização, férias, quintais, jardins, mangueiras, jasmins, manacás, porque isso faz um padrão bordado dos meus textos (prefiro chamá-los assim).

Colégios. Sempre o colégio para mim era um mundo, a escola não representava nenhum tipo de castigo, era uma espécie de célula, tão importante quanto a célula familiar. O jardim da infância, o colégio primário, a cidade, as coisas se ampliavam por si mesmas. Férias, Atafona, onde logo depois seria descoberto o petróleo, e nós em criança já sabíamos que ali havia petróleo – eu nasci em 31 – eu aprendera no primário que, nos locais onde havia petróleo, as raízes das plantas se apresentavam oleosas. Também no livro da Francisco Alves, de Gaspar de Freitas – era um livro de ciências. Eu lia aquilo como literatura, eu lia tudo, era uma coisa assim incontrolável. Agora, não pensem que por isso eu fosse uma criança livresca, eu sempre fui uma criança mais do que normal, interessadíssima na vida, apenas estabelecia uma continuidade de campos, não havia distinção entre a realidade e a letra, não havia lacuna, eu não entendia como coisas separadas.

Férias: Atafona, Nova Friburgo. Atafona, onde eu verifiquei com meus irmãos que havia petróleo, pelas plantas de raízes oleosas que nós arrancávamos no nosso quintal, lá de casa, onde meu pai colocou uma lareira europeia. Ela era conhecida como casa das quatro chaminés, e uma delas era da lareira. Nova Friburgo, e lá em Nova Friburgo (minha mãe sempre grávida, a família é bem grande), eu li meu primeiro livro, *Contos de Grimm*. Esse também, se alguém souber [...] não, aliás, eu sei que está na rua Gomes Carneiro, em Ipanema. Esse aí ninguém precisa recuperar, porque ele está lá até hoje. Bem, aí eu fiquei extasiada com esse mundo do imaginário, que me pareceu assim perfeitamente compatível com a realidade. Eu já tentava juntar as duas coisas, jamais separar, jamais divorciar uma coisa da outra. E a voracidade de leitura era realmente uma coisa que não se poderia satisfazer nunca. Era comprar um livro num dia, no outro

queria outro. E minha mãe dizia: “Não, mas ontem eu comprei aquele”. “Não, mas aquele eu já li!”. Então era necessário arranjar sempre novos livros. Eu tinha tudo isso muito cedo. Muito cedo, porque a alfabetização foi com três anos.

Eu tinha aquele sonho chapliniano que todos nós temos. Todos aqui vão entender. Eu queria morar numa loja. Passar a noite naquela loja, ter acesso a tudo, e essa loja na qual eu queria passar a noite [...] ainda tenho esse sonho, só que agora é em relação ao Shopping Barra, que é o meu salão literário. Meu endereço é o Shopping Barra. Finalmente posso realizar meu sonho. Então eu queria morar num livro verde, não precisaria comer, viveria uma vida mágica, comeria barrinhas de chocolate. E mais tarde eu vim a saber [...] essa coisa de comer chocolate também, só há pouco tempo eu consegui cancelar. Mais tarde, eu li a frase de Freud que dizia o seguinte: “A minha filha Ana Freud julga-me um ser mágico, que posso apenas me alimentar de chocolate.” Então é uma coisa assim arquetípica.

Eu era uma ilha cercada de afeto. Tive uma vida afetiva muito boa. Tive uma infância, não direi que haja sido um inferno ou um paraíso. Altos e baixos. Grandes alegrias. Mas de qualquer maneira eu era, isso já é o primeiro crédito, o objeto de grande desvelo e, por que não dizer, de grandes ambições.

Um belo dia, a família muito grande, meu pai veio, e depois ele trouxe tios, enfim, todo mundo foi para Campos. E aí um tio que mantinha comigo longas conversações [...] os adultos gostavam muito de mim, eu era uma criança muito ligada aos adultos e também às crianças, mas muito aos adultos, eles gostavam de conversar comigo, eu achava isso muito natural: meu tio ficar conversando comigo quatro horas ou passar o dia comigo, me levar para a casa dele, daí que eu desenvolvi essa naturalidade da conversação. Tem que haver a conversação: conversação alimenta, não se pode viver sem isso, é um hábito desenvolvido na infância. Então esse tio, que havia lutado na Primeira Guerra Mundial, e cujas fotos, vestido de soldado, eu prezo muito, que gostava de ouvir a BBC de Londres no rádio Westinghouse; esse tio, num belo dia, fez aquela pergunta clássica que um adulto faz, (meu pai não, meu pai era mais na moita, soltava assim para deixar ver em que dava) e aí ele me perguntou o que eu desejava ser, e eu já sabia, quando ele me perguntou, eu já havia decidido não

apenas ler, mas também escrever um livro. Mas eu não conhecia a palavra escritora. Essa pergunta veio muito cedo. Eu estudava piano, tive uma educação musical que eu logo compreendi que eu não poderia dizer: o que você quer ser? Beethoven [...] isso eu aprendi que não era realmente para mim, eu tinha uma sensação – isso aí é uma coisa muito estranha – que eu havia vindo de um universo musical, tinha uma familiaridade muito grande com o universo musical. Interessavam-me os nomes da história da música, é uma coisa muito nietzschiana. Então falar o nome de Beethoven, Liszt, Bach, fazer com que esses nomes soassem com naturalidade em minha boca, vinha disso, sobretudo: de um sentimento de que eu viera de um mundo musical (eu não saberia explicar isso), mas que eu me destinava agora a uma outra coisa. O piano, de certa maneira, aquele enorme elefante, ele me esmagava, eu sempre fui assim muito miúda e era excessivo para mim. Ficar assim com um pedaço de papel e um lápis e fazer aquelas composições, isso realmente me encantava, isso é a delícia da minha vida: escrever diários, bilhetes, cartas, isso me alimentava, e conversar com os adultos e também com as crianças, eu me dava muito bem com todos. Em breve a minha mãe faria o meu retrato perfeito. Bem, então quando meu tio – eu não vou me perder não – “O céu jamais me dê a tentação funesta de adormecer ao léu na lomba da floresta.” Só que a identificação vai ficar por conta de vocês.

Ele me perguntou, conversando comigo, o que eu queria ser. Ele pensava que eu ia dizer pianista, solista da Orquestra Sinfônica, mas eu respondi que queria ser autora (eu não conhecia a palavra escritora). Aí eu recebi o primeiro aplauso “Ah! Judithinha quer ser escritora!”. Meu pai não gostava de apelidos, mas ele me chamava, por conta própria, de Judithinha. E aí, pronto, na infância eu fui uma escritora, isso é uma coisa que eu posso dizer a vocês, que eu era. Isso aí é uma coisa tranquila. Até me parecia, é até interessante isso, que eu não precisaria escrever, porque eu já era uma escritora naquela família. Escrevia aquelas composições, eram chamadas de composição, com aquelas gravuras, era a aula de que eu mais gostava. Gostava também das outras: geografia, história, aritmética. Não gostava de desenho, porque não me sentia muito capaz, então eu ficava um pouco humilhada.

Eu era uma autora, uma escritora, sem obra, era conhecida como tal. Não gostava, me parecia difícil, às vezes, aquele aplauso. Também tinha um sentido assim contraditório, isso eu conservei, não é nenhuma ingratidão. Eu quero apenas que se compreenda isso, porque está um pouco na base do próprio texto escrito por mim.

Às vezes me parecia dispensável, ora, se sou uma escritora ninguém precisa saber, nem precisa me aplaudir tanto. Minha mãe queria ler para as visitas minhas composições, é claro que eu não deixava, mas quando eu saía, depois a empregada me contava, a babá – eu tive babá até os treze anos. Babá de fazer tranças, amarrar sapatos, e isso me parecia um mundo assim congenial, natural. Pode parecer uma coisa assim: ah, não, mas você deveria ter passado fome. Pois eu lhes digo que eu não passei fome. Não por nenhum tipo de arrogância, mas eu não posso chegar aqui e dizer a vocês que eu passei fome na infância, pelo contrário, acho até que comia demais, até engordei demais. De maneira que esse braço eu realmente não posso trazer para vocês. Eu fui muito bem alimentada, muito bem nutrida afetivamente, e isso é muito importante no sentido de que se criou uma personalidade, uma pessoa que sempre se julga na obrigação de retribuir. Eu acho bom que uma pessoa tenha dívidas, quer dizer, no meu caso, não é uma receita de bolo. Mas eu fico feliz de ter dívidas, porque se eu tenho dívidas, eu tenho que retribuir de alguma maneira, isso me impulsiona, isso me impulsiona na minha caminhada, no meu voo, eu estou devendo alguma coisa. Não que as pessoas venham me cobrar, porque no Pai Nosso já está que devemos ser perdoados. Mas também não tira, se eu tiver a vontade de retribuir, eu já tenho todo aquele elenco de coisas para retribuir. Então nunca cessarei de agradecer, de ter esse leite da ternura pela minha família. Isso é um tesouro, que eu levarei comigo, quer dizer, é uma revelação também.

Quando eu estava vindo para cá, eu me prometi que se vocês, aquelas pessoas (no caminho eram aquelas pessoas, agora são vocês) haviam saído de casa, eu teria, por uma questão de mínimo respeito, de chegar aqui e dizer quem eu sou, até o ponto em que eu saiba, porque eu sei a meu respeito duas ou três coisas. Todo mundo, isso é com todo mundo, nós sabemos muito pouco de nós mesmos. (É assim que eu narro, com digressões, depois eu volto, porque é um estilo de vida, a digressão para

mim é tudo). Então todos nós somos muito dependentes do outro, ou pelo menos até agora, pode ser que tenha aí uma raça de deuses, mas até agora precisamos do outro para que possamos nos ver. Quando eu vim para cá, eu me prometi que teria que dizer a vocês quem eu sou, quer dizer, aquilo que eu saiba, porque há também muita coisa que eu não sei, modestamente, eu teria que fazer como Antonia fez ontem, que abriu assim totalmente as portas do seu ser, diante de nós, e aí quando ela sentiu que ia desmaiar, eu também senti o impacto de que eu também iria desmaiar, e quando ela estava preocupada com o público, eu estava preocupada com ela.

E aí volto à infância. Quando estiverem cansados poderão começar as perguntas, e eu pararei de falar. Ainda estou na infância: eu era então uma escritora... tem coisas assim, escavar tudo isso é uma coisa extremamente difícil. Havia profecias: pessoas que me olhavam e me diziam coisas incríveis! Profetas de mim mesma. Mas isso é material para uma possível obra.

Então eu já era autora. Eu chamava de autora, até que descobri a palavra escritora, e fiquei preocupada que havia dito ao tio Marcos, que era chamado *dade*, que é tio em russo; a esposa dele era Luiza, chamava de *tote*, tia em russo, foi de lá que a família toda veio, e eu naquela barriga. Então fiquei preocupada, fiquei envergonhada. Meu Deus! Eu disse a palavra errada! Isso me acompanhou a minha infância toda. Eu havia dito autora e não era, era a palavra errada, tinha que ser escritora, eu havia perdido aquela oportunidade para sempre de, quando ele, pela primeira vez, me perguntou o que eu iria ser... aí eu teria dito: escritora. Já era assim uma perda lamentável, mas não havia como consertar o erro. E aí eu compreendi que de uma certa maneira não se pode errar. Não é que não se possa consertar o erro, tá bom, errou, vai consertar, mas não se deve errar, e não se pode errar. Tem que ser assim: de primeira.

Um outro fato importante desse mito que todos nós temos, que é o mito da nossa própria infância, e que eu procuro representar no meu texto, não minha própria infância, mas esse mito do homem que é a sua infância, a infância do homem. Já no início recuamos até o paraíso antes da maçã. Então isso nos acompanha, a todos nós. Um outro elemento dessa mitologia era o seguinte: é que eu não compreendia essa coisa de

ser autora, e depois, de ser escritora, como uma profissão. Era uma coisa sagrada. Eu sempre mantive isso, não é? É uma coisa sagrada, assim como ser sacerdotisa do templo, vestal, isso aí não se misturava com nada, veja que eu era uma criança, por mais discernimento, por mais precoce, eu era uma criança estimada pelas crianças e pelos adultos, faço questão de colocar isso. Nunca usei óculos na infância, aquele protótipo de sentar e se isolar, não, não, eu estava sempre no meio da festa. Eu sempre adorei festa. Existem inúmeros retratos com a família toda reunida. Celina Scheinowitz há poucos dias viu um deles, lá no Rio, no livro. E eu sempre estou no meio de todo mundo.

Aí surgiu a ideia da profissão, porque sempre tive isso, a coisa da independência. Não precisava ninguém me empurrar porque eu já era assim. Eu decidi que eu pretendia a profissão médica. Novamente eu transformei essa coisa da medicina numa vocação, porque seria uma forma de contato mais direto com o mundo, e depois isso se transferiu para a profissão de professora. Como professora, eu sempre repito isso, eu sempre fui médica. Depois chegaremos lá. Não sei se vai haver depois, porque eu já dei licença para vocês interromperem Scheherazade, no momento que quiserem.

Aí, pronto, eu teci altas fantasias sobre ser médica. Já tinha toda uma postura. Escolhi a especialidade, seria psicanálise. Sempre me interessou o universo do outro. O outro, a peça indispensável. A moeda, a ficha, o fax seria esse. Não havia ainda, mas o fax me fascina. Já fascinava antes, e agora existe. Aí, pronto, eu cultivava, eu falava que ia ser escritora e médica. Mas médica, ninguém me fez médica. Eu ficava assim, suspeitando que médico seria Fernando, seria Eduardo, seria Moisés, mas eu, ninguém deu o mínimo valor, eu falava quase sozinha, monologava sobre esse meu ideal de ser médica, e não sabia o que estava se passando.

Passaram-se os anos, muitos capítulos foram saltados aqui. Eu terminei o ginásio [...] estudei no Liceu de Humanidades de Campos. Era uma mansão colonial, era o paraíso. Os professores estavam lá esperando, eu entrava no meio da festa. Fiz o admissão, entrei, claro, eu ia entrar mesmo, isso dá uma segurança à pessoa, ao indivíduo, assim, o êxito dos seus empreendimentos. Então eu entrei, estava tudo lá, a festa estava em curso, e eu comecei a bailar. Fazia parte do corpo de baile do Liceu de

Humanidades, todo mundo que passou por lá me conhece, todo mundo. Inesquecível! Porque eu não posso deixar de admitir que era uma criança bastante peculiar.

Quando eu terminei o ginásio, e havia aquela bifurcação científico e clássico, a voz parental se fez ouvir bastante grossa. Sr. Joseph Grossmann, com sua voz bastante grave, naquele momento me anunciou que eu iria fazer o clássico e que eu iria ser professora. Aí eu achei que a minha rebeldia era assim tamanha [...] Eu sempre fui uma menina muito obediente. Lá em São Paulo, recentemente, José Américo Motta Pessanha me apresentou assim: “Foi uma menina muito bem vestida, muito bem comportada, muito estudiosa e com longas tranças”. As longas tranças também eram uma ideia do pai, se era uma ideia do pai, claro, o pai era o sábio. O pai conversava com Deus, então, embora eu quisesse cortar o cabelo bem curto, mas, se ele tinha essa ideia das tranças, o melhor que eu fazia, em meu próprio bem – não era ele que me dizia não – era conservá-las.

Entrei para o curso clássico, e meu destino como professora já estava selado. No curso clássico, tive professores notáveis, notabilíssimos, com uma formação muito sólida, um grande amor à língua portuguesa. Tudo começou com uma coisa assim extremamente libidinal, quase incestuosa com a língua portuguesa, a coisa era assim: afagar a língua, as palavras. Eu aprendi a ler, também em parte, num dicionário. Esse ainda existe, o dicionário, em edição portuguesa: *o Lelo ilustrado*. Todo mundo aqui conhece, não é? É claro, está um pouco alterado, e depois, na sucessão de irmãos, um dos irmãos rasgou uma página, ele sempre rasgava. Aí eu senti como se estivesse rasgando meu próprio corpo. Eu queria outro, mas ficou aquele mesmo com a página rasgada. E depois esse mesmo irmão arrancaria uma página. Eu acho que ele aprendeu que era uma maneira de atingir. É um tema meu também – como é que vamos atingir o outro. Ele também rasgou a página do *Tesouro da juventude*.

Quando eu fiz o clássico, meu pai foi preparando a vida familiar para uma mudança para o Rio de Janeiro. Exatamente à Rua Gomes Carneiro, 64, apto. 501, telefone (021) 247 1763. Que ainda é uma propriedade familiar. Lá estão aqueles quartos, umas salas cheias de obras de arte, aqueles livros. Tem uma biblioteca lá, coisas valiosíssimas, mas eu prefiro considerar como um continente perdido. Recuperar através da memória é



muito mais empolgante, então meu pai fez isso, não é? Naquele tempo não existia nem avião de Campos para o Rio, existia o trem da Leopoldina – Rio. Meu pai sempre me levou desde pequena, me levava nas primeiras viagens, me tratava como adulto, sempre fui tratada como adulto, como um ser pensante. Daí ele começou a acentuar as idas, comprou apartamento, preparou tudo e a gente ia se mudar para o Rio, porque a filha dele ia estudar na Faculdade Nacional de Filosofia, que era uma coisa muito discutida – Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Ia fazer vestibular. Na última hora foram criando improvisos, isso foi a coisa mais... o elemento surpresa.

Então eu comecei a aprender inglês, também era uma ideia do pai. Francês? Bem, sinto muito, mas foi assim mesmo, então a coisa era inglês, aí fui aleitada, alfabetizada e com cinco anos já tinha a professora de inglês. E evidentemente a minha modalidade iria ser anglo-germânica. Nada disso eu escolhi, que eu também não escolhia a roupa, o penteado, não escolhia nada. Eu achava que era assim mesmo. As coisas mudariam aos poucos, iriam mudando, mas foi um desenvolvimento muito lento, do ponto de vista existencial, foi realmente uma superproteção [...] mas nem por isso eu era uma pessoa problematizada ou retraída. Não havia grandes prejuízos. Eu era assim, pronto.

Houve essa mudança, a família foi para o Rio. E me parecia tão natural que fosse assim [...]. Que era um transtorno enorme! Meu irmão menor ficou revoltado, quando a gente chegou na praça General Osório, e é um local livre, idílico. Não, ele queria voltar para Campos (o caçula dos homens). Queria voltar para Campos, aí ficou revoltado comigo, porque se explicava a ele que eu tinha que entrar para a faculdade, mas aí ele não queria, mas depois ele realmente gostou muito de Ipanema. E aí eu entrei. É, os primeiros dias são muito difíceis. Eu entrei para a faculdade – já vou chegar à minha vida literária. Também achei tudo natural, que Jorge de Lima fosse meu professor, Alceu Amoroso Lima, Aíla Gomes de Oliveira, excelente tradutora, agora, que está traduzindo Emily Dickinson e outros poetas da língua inglesa.

O negócio era entrar no meio da festa e eu sempre conservei um pouco isso. Quer dizer, uma coisa assim um pouco mimada. Às vezes eu me interrogo, mas talvez já seja muito tarde para mudar. Valeria à pena? “Você

não tem irmã”? “Eu tenho, tenho irmã, Sílvia, foi uma ótima pergunta, porque um dos temas mais intensos é o nascimento da irmã. Eu tenho um texto chamado ‘Uma estação no paraíso’, que é sobre esse nascimento. É uma irmã muito querida, mas que tomou outro caminho diferente do meu”.

Agora, eu tenho um certo ar de filha única. Quando eu cheguei à Bahia, Joselice me perguntou: “Você é filha única?” Aí, eu não consegui decodificar, mas muitos anos depois, eu disse assim: “Puxa! Eu devo ser muito mal-educada. Porque, para uma pessoa me perguntar, eu com trinta e quatro anos, se sou filha única [...]” Na hora eu não me toquei, porque realmente eu tenho o metabolismo, por isso eu tenho esse físico e também eu me defendo. É uma colega que eu estimo muitíssimo. É uma relação que evoluiu, hoje, de ambos os lados. Joselice Macedo de Barreiros, não sei se está aqui, ou talvez não tenha podido vir.

Ela me perguntou numa reunião se eu era filha única, é uma coisa inesquecível. Porque realmente eu comecei agindo como filha única de uma maneira sutil, mas eu não me toquei não, eu não fiz nenhum mal; mas anos depois eu compreendi. Foi uma ação altamente educativa. Eu fiquei devendo isso. Eu fiz minhas dívidas. Aí eu disse: “Meu Deus, eu preciso me educar!” Eu sou uma pessoa terrivelmente mal-educada. Sou um pouco, mas também sou muito bem-educada, então pronto, nenhuma culpa. Ah! Anos mais tarde ela disse (isso eu vou dizer aqui): “De maneira que Judith é assim, às vezes ela é uma pessoa terrível, mas às vezes ela é encantadora!” Estou aqui vendo que ela me educou. Todos me educaram. A minha mãe [...] Agora vou fazer uma abertura aqui, que eu prometi. Uma promessa que eu fiz a Evelina, Antonia. A minha mãe, na infância, ela fez um retrato perfeito de mim, agora ela fez no sentido crítico. Lembrem-se, autora eu já era, ninguém se opôs a isso, médica eu não era, porque meu pai ficou inteiramente na moita, mas ele já sabia que eu não ia para esse ramo; então minha mãe me via conversando com todo mundo, com velhos, crianças. Sempre que havia uma discussão familiar, eu ia conversar com os dois. Com os que haviam brigado, com um e com o outro. Aí a minha mãe, num belo dia, saiu-se com essa bruscamente, naquele silêncio... (cada um está pensando [...]) Conhece a mesa familiar? É encantador. Isso aí, se eu fosse um pintor, só pintaria isso: famílias al-

moçando. Acho encantador. Talvez nem exista mais, e aí eu registraria e ficaria assim, todas as casas teriam. É um tema de que eu gosto muito, às vezes encontro até na música popular – *Hora do almoço* – não existe? Ganhou um festival. Eu achei aquela música belíssima. Todos os escritores já escreveram sobre isso. Procurem, procurem Lispector, Lispector, então, adora escrever sobre isso, que é uma coisa muito judaica. Eu sou de origem judaica, mas sou também cristã, porque me fiz batizar). Quer dizer, a minha mãe fez um retrato perfeito de mim. Ela disse: “Meu Deus! Esta menina trabalha em todos os *fronts*!” Agora, ela disse no sentido crítico, certo, ela via isso como uma deslealdade, mas também ela conseguiu. Mas não era ela, era uma empatia pelo universal. Como é que eu não poderia tomar partido? Eu não, eu queria estar junto do meu pai, dela, de Fernando, de Sílvia, de Eduardo, de Moisés e até do irmão que havia morrido num trem, de cianose, Alberto, Alberto Grossmann, que é o irmão mais presente, porque ele morreu com alguns dias de nascido. Meu pai tentando salvar a vida do filho, indo para um lugar alto, ele morreu no trem, aí ele disse para mim: “Minha filha, bote esse casaco.” Ficou com medo que eu morresse também, de alguma maneira.

Bem, então, a Faculdade, voltaremos à festa. Era na praça Itália e aí eu entrei no meio da festa, era uma ingenuidade. Achava que o mundo estava preparado para me receber. Eu não tinha nenhuma ferida narcísica, eu demorei muito a [...] eu queria a companhia do outro, mas eu ainda não havia chegado a um grau de perfeição suficiente para ter o outro perto de mim, como um aliado. E isso veio muito tarde! Eu não tinha nenhuma ferida narcísica, eu achava que tudo aquilo era para mim, e que o Alceu Amoroso Lima estava lá. Agora temos a *Oficina amorosa*, que não deixa de ser um rapto, não é? São sobrenomes de família: Amoroso, Amaro etc. *Oficina amorosa*, eu curto. “Eu gosto de roubar quando me dão um objeto de valor, e eu dou em troca os bocados de metal.”

Eu entrei lá, não é? Jorge de Lima, Aíla Gomes de Oliveira, Souza da Silveira, Inezinha, Amelinha, Siegliend, era uma família, e era, porque Siegliend ia à Suíça e trazia chocolate suíço para a gente, distribuindo na sala [...] era um mundo riquíssimo. Às vezes eu falo para José Américo Motta Pessanha, nós vivíamos uma verdadeira *belle époque*, nós vivemos o melhor tempo, mas sempre o nosso tempo é o melhor. Ontem, eu

olhando para a filha de Antonia Herrera, Karla, eu compreendi que sempre o nosso tempo é o melhor tempo. Então há muita esperança.

Bem, aí lá estava eu. E eu tive um pequeno vislumbre de que, já na faculdade, eu fazia aqueles excelentes trabalhos, eu tive, na parte de literatura [...] eu era assim, isso também estraga um pouco a pessoa, algumas pessoas também me dizem isso. O vício me estraga. Estraga um pouco aquela facilidade [...]. Uma vez uma professora, Regina Pinto, me disse o seguinte: “Seu trabalho sobre *Anthony and Cleopatra* está extraordinário, e você perdeu noites”. “Eu não perdi noite nenhuma! Fiz em algumas horas”. Aí ela disse “Meu Deus! Mas quando eu tenho um trabalho para fazer, eu não durmo mais, eu perco noites etc., e você fez realmente em algumas horas? Eu não acredito!”, “Pode acreditar, porque é verdade”. Então, nessa parte de literatura, eu fazia. Era muito compensador. Eu fazia os trabalhos, recebia aquelas notas, recebia os aplausos das professoras e esse mundo me satisfazia, mas aí eu já era bem grandinha. Não na estrutura, porque nunca ultrapassei essa medida.

Eu tive o primeiro vislumbre de uma coisa que se tornou para mim o centro de tudo: que é ter uma vida, uma existência pública. Como é que vou explicar isso para vocês? De que se vive um despertar, socialmente, em comunidade. Alguém poderá dizer: “Não, mas será que você é tão sociável assim?” Então eu vou contar uma anedota exemplar: há poucos dias, dizia eu: “Eu sou muito misantropa!” Aí disse um amigo meu assim: “Uma misantropa que ama a humanidade”. Isso também é um retrato perfeito, porque eu não tenho nada de misantropa. Às vezes eu preciso me isolar para fazer um trabalho, é diferente de ter um temperamento.

Então eu tive o primeiro vislumbre dessa coisa de que eu teria que ter uma vida pública. Como é que era isso? Tinha alguma coisa errada. Eu ficar só em casa, na escola (porque para mim a faculdade era uma escola), tendo notas, boletim, foi a primeira vez que eu não me senti satisfeita. Não. O Rio de Janeiro [...] aí já veio logo assim: é oito ou oitenta; meu outro retrato familiar: ou oito ou oitenta. Uma crítica... “Essa menina! Ou oito ou oitenta”.

Bem, aí, o Rio de Janeiro, nem mais, nem menos, porque o Rio de Janeiro, para aquela faixa etária, vinte e poucos anos, poderia ser considerado Nova York, não é? Seria a mesma coisa, se eu estivesse em Nova

York, eu teria dito a mesma coisa, então aí pronto, aí eu fui ser mesmo. Se eu quero ser uma escritora, todos vão ter que me conhecer como tal, ou pelo menos alguns. Rio de Janeiro vai ter que me conhecer – aí pronto, já era o problema que havia se apresentado, e a insatisfação. Então (eu sempre li muito em jornais, revistas. Não agora. Agora eu mais escrevo do que leio. Mas conservo esse hábito. E agora temos a televisão. Procuo gastar o tempo mínimo possível, mas sempre leio alguma coisa, vejo televisão). Então eu lia todos os suplementos literários e eu me julgava parte daquele mundo. Era uma coisa que até hoje me espanta um pouco. Eu fazia parte daquele mundo do suplemento literário. Agora se alguém me perguntasse como: mas como você faz parte? Por quê? Eu não saberia responder. Só saberia que eu era parte daquele mundo. E, ainda hoje, foram entregues aí pelo Pedro Moacyr Maia os suplementos literários em que eu vinha colaborar.

Então apareceu no *Diário de Notícias* – eu relato isso, porque eu acho uma coisa importante. As pessoas sempre me perguntam: “Como é que você começou? Como você conseguiu? Ah, para você tudo é fácil!” – Uma coisa que as pessoas me dizem muito. Eu poderia negar? Possivelmente não, porque eu fui atrás da minha vocação. Então, quando temos uma vocação, seja para literatura ou para mãe de família (também tenho essa vocação), ou para jardineiro, matemático, então as coisas se tornam fáceis, porque a grande recompensa é o amor àquilo que estamos fazendo, e sem qualquer demagogismo. A minha ligação com o que eu queria fazer era uma ligação amorosa mesmo. O amor que move a inteligência, não é? Isso que é a mola dessa oficina, possivelmente seria assim um mote. Ontem tivemos aqui uma tarde e uma noite memoráveis, em que esse axioma se objetivou com uma contundência que eu vou levar anos e anos para metabolizar, com esse meu metabolismo habitual. Eu não quero que seja realmente de uma outra forma.

Então apareceu no *Diário de Notícias*, que é um jornal que já não existe mais, um célebre jornal que tinha um suplemento literário. Se perdesse aquele suplemento, a minha vida estava comprometida. E apareceu um concurso literário. Era sobre Olavo Bilac, um trabalho crítico sobre a obra de Olavo Bilac. E eu vou aproveitar esse pretexto para explicar muitas coisas.

Na faculdade, embora minha modalidade fosse a literatura de língua inglesa, que se chamava Anglo-germânicas, o meu desejo principal era fazer a crítica literária, quer dizer, o ensaio. Era nisso que eu era boa, e era nisso que eu era reconhecida, porque sem reconhecimento, nada feito, não é? E eu já estava acostumada, eu fui alimentada, desde o início, pelo reconhecimento. Queria ter méritos para ser reconhecida, sempre fui assim, e eu espero que sempre continue sendo assim.

Apareceu esse concurso, e eu não havia chegado ainda à literatura brasileira. Tudo meu era ler em língua inglesa; estudar a literatura inglesa e norte-americana, por ordem, pela lei do pai, ah, eu queria que a lei existisse. Então a lei do pai era essa. E eu deveria me considerar uma felizarda, por existir uma lei e um pai.

Pela lei do pai, eu ia ser professora, é tão bom, não é? Não precisamos escolher. Existe um filme de Buñuel em que a heroína diz que ela não gosta de escolher. É aquele em que ela perde uma perna. Então ela disse, ele não gostava de escolher e eu também não gostava de escolher, eu era assim, muito bem afortunada porque havia alguém, esse ser mítico que era meu pai, que me soprava tudo.

E eu não havia chegado à literatura brasileira, tudo meu era ler em língua inglesa. Abrir aqueles livros, aquelas coleções e aquelas estantes. A minha coisa era ler Joyce, Virginia Woolf, lia tudo em inglês. Entendia a metade. Desenvolvi um vocabulário fantástico. Era o meu ponto mais forte, era a parte vocabular. Isso depois seria muito útil para eu centrifugar com a língua portuguesa. Foi assim, básico quanto ao léxico. E apareceu esse concurso. Eu queria a crítica literária, então juntou aí tudo, estava dando tudo certo, logo agora que o Rio de Janeiro ia me conhecer. Ah! Isso aí eram favas contadas e realmente se tornaram, se tornaram.

Aí o *Diário de Notícias* [...] o júri era ótimo, porque eles publicaram o júri. Nisso aí eu era esperta. Era uma menina esperta. Nesse júri eu confiei. Eles realmente vão dar o prêmio a quem for o melhor. Também eu confiava nessa lei, que existia esse júri, e se eu fosse a melhor, haveria justiça. Foi assim que eu entrei. Agora, eu queria a crítica pelo seguinte: porque eu [...] era aquela coisa de ser médica, entrar em contato com o outro, não é? Descobrir o universo do outro, e a obra era essa moeda. A obra é uma coisa generosa. A obra de um escritor era uma dádiva, era

uma coisa generosa, porque ela abria as portas, e era como andar [...] não era nem genial, era de foguete espacial, porque alguém de repente abria aquele universo íntimo, e quanto mais [...] por isso o estilo romântico sempre me interessou muito, porque ele escancarava o escritor, ele não tinha medo, porque em geral temos medo. Ao vivo [...] Freud já estudou isso muito bem [...] Ao vivo, tínhamos que fazer vinte anos de análise, eu fiz um pouquinho. Também não precisava. É só para passar pela experiência; passar pela gravidez; passar pela mãe. Assim, uma curiosidade também, e às vezes até uma necessidade.

Então havia alguém que escrevia uma obra, escancarava todos os seus cômodos. Isso me parecia a coisa mais generosa do universo, eu também queria ser assim. Eu me sentia generosa, não é que eu quisesse ser, é que eu me sentia. Não havia nada de forçado, era uma coisa orgânica, desde sempre, eu era assim. Então, me interessava a crítica, também, pelo seguinte: uma vez, eu disse – eu diria muito mais tarde a um professor norte-americano, Elder Olson, da Universidade de Chicago: “Eu sei muito mais de Eliot do que ele próprio sabia”. Professor Elder Olson. Aí ele deu uma grande risada norte-americana, porque, como é que aparecia uma guria, realmente uma guria, do Brasil, *là-bas* [...] Mas não, mas eu nunca fui de *là-bas*, para falar a verdade. Não, agora, *by now*, eu sei muito mais sobre Eliot do que ele próprio. Eu vi que ele ficou impressionado, eu vi. Por que eu estou dizendo isso? Porque não são assim meras circunstâncias. São coisas explicativas, que eu usava também na aula. Quando eu achava que um exemplo era bom, eu dava aquele exemplo. Como estou fazendo hoje. Meu método é esse. Talvez a didática não aprovasse o método e me desse talvez um zero, mas os alunos me deram dez, quer dizer, alguns nem deram, mas a maioria até que deu. É uma coisa lindíssima! Um conto de fadas. Uma fábula.

Entreí nesse concurso, porque eu achava isso. Achava o que aconteceu ontem, por isso, no início, eu não apresentei aqueles agradecimentos protocolares, porque em primeiro lugar eu não ia ter, se eu começasse protocolarmente, eu não ia nem chegar da Europa para o Brasil, quanto mais aqui, mas isso é verdade mesmo. A informalidade ajuda a conceber o que eu gostaria de conceber: a intimidade. Ser um gênio no prosseguimento da intimidade.

Voltando a Olavo Bilac, a crítica literária me fascinava. Eu queria ser um grande crítico literário, um grande ensaísta, porque eu já tinha uma postura. Eu acreditava, eu confiava que o crítico é que acabava de engendrar a obra, e foi isso que aconteceu ontem. Eu me senti assim totalmente desnecessária, porque a crítica é que vai ter a última palavra. O escritor apenas escreve, foi assim que eu me senti ontem. Eu apenas escrevi, certo? Mas o crítico, o ensaísta, é que vai acabar de engendrar a obra, ele é quem vai dar a última palavra, e foi isso que pudemos presenciar ontem. A minha boca já estava calada para sempre, tanto que hoje eu não vou fazer nenhuma análise da minha obra. Eu vou dar apenas um depoimento de escritora. Contar como as coisas começaram e se desenvolveram.

Então eu gostava muito de ir ao centro da cidade, meu pai sempre me levava. Eu sei que vocês vão achar estranho, uma moça de vinte e tantos anos andar de braço com o pai como eu andava. Ia da Gonçalves Dias à Rua do Ouvidor. Meu pai foi meu pai e minha mãe. Porque minha mãe era muito mais nova, e claro, ela me deu tudo que uma mãe poderia dar a uma filha, inclusive essas críticas terríveis, que o meu destino não seria bom, por várias razões, porque eu trabalhava em vários *fronts* e ela não via nenhuma vocação em mim para bordar, cozinhar, procriar – e, finalmente, uma até procriei – e que meu destino ia ser terrível, ela estava terrivelmente preocupada comigo, aí eu dizia a ela: “A senhora não precisa se preocupar, tudo correrá muito bem!” Mas ela não acreditava, ficava muito preocupada.

Bem, então a realidade do meu pai, que foi meu pai e minha mãe, escolhia as minhas roupas, comprava os tecidos, os anéis, as joias, que eu tenho até hoje lá no Rio, guardadas em um cofre do meu quarto. Eu uso, em algumas ocasiões até poderia usar. E andava com ele pela Gonçalves Dias, pela Rua do Ouvidor. E eu dizia “Não, meu pai, eu vou sozinha”. E ele dizia “Não, mas eu também vou. Você vem comigo”. Aí íamos pelas livrarias, a papelaria União, que está lá até hoje. Está um pouco alterada. E a Francisco Alves era na Rua do Ouvidor, agora está na Rua Sete de Setembro.

Meu pai ia ao banco, eu ia, mexia naqueles papéis junto com ele. Ele ia tomar cafezinho, era uma coisa muito estranha, porque na minha geração, as moças não entravam lá pra tomar cafezinho com homem nenhum, mas



eu entrava com ele. “Vamos tomar um cafezinho?” Aí eu ia e tomava com ele. Era um universo da máxima estranheza, que na época me parecia assim, inteiramente natural, porque assim é que as coisas eram, e aí agora, nesse dia eu fui sozinha, porque era uma coisa secreta, esse concurso, e era uma coisa decisiva, por isso que eu estou perdendo tanto tempo com ele. Um jornal seriíssimo fazia um concurso, dizia um júri, dizia o prêmio. O prêmio seria em livros e a publicação do trabalho no suplemento literário. Viu como eu fazia parte, realmente? E minha alma profética. Nesse dia, era uma coisa sagrada. Aí eu não fui mais com o pai. Foi assim independência ou morte. Eu nunca dirigi, jamais quis dirigir. Eu tenho um problema de campo visual. As pessoas acham que eu fico sempre olhando para um lado e não olho para o outro, e pronto, mas é um problema de campo visual. De qualquer maneira, eu não poderia dirigir. Não adianta me castigar, não me dar carona, me deixar na chuva para eu aprender a dirigir. Evelina está rindo porque ela disse que um dia deixou o marido na chuva para ver se ele aprendia a dirigir, ficou alagado, e aí parece que ele aprendeu e até comprou um carro. Mas não adianta me deixar na chuva, no terremoto, na ventania, porque eu nunca vou aprender a dirigir mesmo. E aí eu fui de ônibus. Tomar uma condução, andar nas cidades. Cidades para mim são como romances, eu fui pro Rio com dezoito, dezoito anos e metabolizei aquela cidade com as pernas. Conhecia todos os ônibus, todas as suas numerações. Conhecia a Lagoa, a Lagoa era totalmente diferente do que é agora; o Leblon; o Jardim Botânico; e chegaria ao Méier, andava em trem da Central, e depois dessa independência ou morte, Tijuca, Andaraí, Grajaú, tudo eu ia. Eram passeios. Eu fazia excursões secretas, aí já havia havido uma independência ou morte.

E aí eu fui de ônibus. Desci lá na Avenida Rio Branco, entrei lá na Francisco Alves, comprei o livro: *Poesias, uma obra completa de Olavo Bilac*. Porque eu já tinha também essa ideia sobre a crítica. Uma ideia. Eu sempre mantive minhas ideias. A primeira ideia para mim já é a última. Não se pode mudar, estão lembrados? Tudo eu resolvi na infância, eu mantenho até hoje, eu não vou mudando uma decisão. Não é por nenhuma teimosia, é porque eu acho que eu tomei já uma decisão certa. Então, quando eu comecei a fazer crítica, Olavo Bilac, que era uma coisa inesperada, porque eu só conhecia literatura inglesa, exceto o seguinte: *Tesouro*

*da juventude*, que era uma estante, era assim como um altar familiar, é muito bonito, não é? Havia aquela estante, a coleção já abria com uma estante, meu pai comprou, colocou, e aí é uma coisa muito variada.

Há poucos dias, fazendo uma resenha sobre Cortázar, eu encontrei esse objeto na infância de Cortázar, um escritor que eu conheço, mas meu grande apego é a literatura brasileira. Uma digressão. Mas é assim mesmo que eu narro, eu narro à custa de digressões. É um exemplo do meu método. Eu adorava Machado de Assis. Era assim um culto.

Em primeiro lugar, havia aquela estante, que era um lugar, aquelas capas de percalina, e aquela ocupação do tempo. Era como um relógio, um calendário. As estações do ano eram marcadas pela leitura de Machado de Assis. Mas compreendi que eu não poderia escrever como ele. Ele já fazia a paródia. A própria escritura de Machado, para mim, ela própria já se parodiava, ela tinha um ranço paródico, eu não precisava nem fazer paródia. Ela já era, pela passagem do tempo, paródia de si mesma. Eu tinha esse sentimento, uma coisa muito forte. Eu também sentia uma nostalgia daquele mundo machadiano, daquele Rio machadiano, que já não era o Rio que eu conheci e que eu conheceria, porque isso foi na adolescência.

Bem, então eu só conhecia isso, e conhecia aquela parte de poesia do *Tesouro da juventude*, aí eu lia a poesia portuguesa. Minha alma é portuguesa. Não é a alma de portuguesa como saiu no jornal, de maneira [...] alma portuguesa. É uma coisa assim [...] creio que, quando eu chegar em Portugal, vai ser uma coisa tão forte, tão protelada, que eu acho que vou desmaiar, realmente. Vai ser uma emoção. Eu acho que eu nem posso ir lá, que vai ser demais.

Eu tenho essa alma portuguesa, que eu colhi dentro daqueles poemas de Camões, Antero de Quental, *O Tesouro da juventude*. E poetas brasileiros também, como Junqueira Freire. Eu adorava “A Órfã na costura”, não sei se conhecem. Em que ela fala da mãe. É lindo! Me agradava aquele *pathos*. Eu pensava assim: “Ah! É assim que eu quero me sentir ligada à minha mãe, mas eu não me sentia”. Eu achava lindo “A Órfã na costura”. Pode ser que alguém aqui [...] Mas aquilo era o *pathos* que o poema trazia e eu queria ter aquela espécie de sentimento filial, mas eu já não podia. Eu já era uma menina moderna. Isso eu sempre fui. Queria Machado de

Assis parodiando, e “A Órfã na costura” também. Querendo ter aqueles sentimentos e já privada daqueles sentimentos.

Aí eu peguei Bilac. Fiz aquilo que Joãozinho Trinta disse que ele fez com Drummond, na *Veja*. Ele disse assim: “Esse homem é louco, mas eu já destrinchei tudo”. Bem, então eu destrinchei tudo. Achei que eu podia fazer o melhor trabalho, fiz. O trabalho está publicado em 57, no *Diário de Notícias*. Eu tive o prêmio. Eu tinha certeza de que eu ia ter pelos meus méritos. Não é uma coisa [...] eu sou Cleópatra, aliás, eu nunca fui. Um pouquinho, todos nós temos um pouco de Cleópatra. Todos nós. Eu sou Napoleão Bonaparte. Não, nunca fui, mas tenho um pouquinho de Napoleão Bonaparte também, inclusive na altura somos parecidos.

Eu sabia que eu tinha méritos. Eu conhecia minhas potencialidades, que nunca consegui desenvolver totalmente. Isso eu confesso a vocês. Para desenvolvê-las (eu não sei quem alegou isso), precisaria de duzentos anos. Certamente duzentos anos vai ser impossível. Então, nós nunca, nenhuma de nós desenvolve [...] as nossas possibilidades são infinitas. Todo homem é um gênio, se ele recebeu o mesmo [...] eu não estou dizendo que eu seja... eu apenas tenho consciência das minhas potencialidades. E como fui muito bem alimentada, muito bem nutrida, como eu fui uma criança esperada, como deveria ser toda criança, não é? É isso que me angustia. Essas crianças não estão sendo esperadas. É quase um remorso, uma culpa. Eu fui uma criança esperada, aliás, eu fui a primogênita, isso é uma posição! Eu vou falar sobre essa posição primogênita, aliás, eu vou dizer um segredo para vocês: dentro da literatura brasileira, eu me considero a primogênita das escritoras, quer dizer, eu cheguei primeiro mesmo. Embora seja uma espécie de pirilampo. Faz parte do meu bestário. Eu me sinto como um pirilampo, que aparece, desaparece, não por algum cálculo. Mas é que eu sou, eu tenho realmente essa personalidade de pirilampo. Então apareço, sumo. Ah, você sumiu, ainda está viva? Sim, aqui estou. Já até me perguntaram isso. Quer dizer, até achei bom. Foi um grande amigo meu. Liguei. “Ah, você ainda está viva?”, “Sim, estou. Vou almoçar com você amanhã”. Almoçamos um peixe delicioso. E eu estava viva. Vivíssima. Peixe vivo.

Realmente, eu ganhei esse prêmio. O trabalho se chama “Uma análise matemática dos temas de Bilac”. O prêmio foi um livro, as *Obras*

*completas de Mallarmé*, pela Pléiade. Eu tinha um amigo, poeta gaúcho. Ah, eu tenho um pé também no Rio Grande do Sul. Isso é uma coisa da juventude. Eu conheci Walmir Ayala, no Rio. Fui a um congresso de poesia, no Rio Grande do Sul. Conheci a Rua da Praia, a Cadeia Pública, o rio Guaíba. Tenho um conto chamado “O Pampa”, sobre um crime que aconteceu recentemente, no Rio Grande do Sul. Foi assassinado um certo político de nome Daudt e eu elucidei o crime, como Poe, através de um conto, chama-se “O Pampa”. Aí vão pensar, é o quê? É Moacyr Scliar? Não, é Judith Grossmann, porque eu também tenho um pé no Rio Grande do Sul. Daí a professora Tânia Carvalhal. Eu tenho meu lado gauchesco, digamos assim.

Esse amigo meu, Francisco Bittencourt, autor de um livro belíssimo de poesia – *Jaula aberta* – que está lá na Rua Gomes Carneiro, porque há muita coisa lá [...]. Ele só vivia recitando Mallarmé, tinha um francês lindíssimo. Professor Salah poderia, encantado, cativado, seduzido, conversar com Francisco Bittencourt, parecia um nativo da língua. Tinha uma memória fantástica e recitava Mallarmé dia e noite, e eu emprestava os meus ouvidos para aquela música que havia na sua boca. E aí eu peguei e dei o livro para ele. Foi a primeira doação que eu fiz. Eu adorei isso. Era uma bagagem a menos. No momento eu não ia me dedicar a Mallarmé, e para ele foi um presente de rei e eu era uma rainha. E dei meu prêmio para Francisco Bittencourt, gaúcho de Porto Alegre. Poeta, de quem eu nunca mais ouvi falar, mas é um grande amigo meu. E me dava presente, discos, aí eu retribuía, ele me dava o Dylan Thomas gravado, ele conseguia não sei onde. Ele me dava. Está na Gomes Carneiro esse disco. Tem também um aqui, mas esse já não foi dado por ele.

E aí o Rio de Janeiro, para abreviar, foi me conhecendo. E agora vamos andar por eras e séculos. E depois eu terminava a faculdade, e o Rio de Janeiro tinha que me conhecer. E aí eu ia, mas assim mesmo, porque, vejam, eu era bem alimentada por uma vocação, pelo prazer. Uma coisa fortemente [...] a grande gratificação era o próprio trabalho, e o resto era consequência. Então eu ia colaborar no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, que é um marco na memória cultural brasileira, dirigido por Reinaldo Jardim. A coleção pode ser encontrada na Biblioteca Nacional, na Cinelândia, na Avenida Rio Branco. É uma publicação que os editores,

em vez de publicarem coisas periódicas, de estrangeiros, deveriam tratar de publicar em livro. Acho que se concordaria comigo.

Publicar livros, Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, que, aliás, saía aos sábados, e Reinaldo realmente era surpreendente – Reinaldo Jardim. E ser reconhecido no Rio de Janeiro, no Brasil. Falou do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, esse monumento, então eu ia colaborar lá, e aí eu fui. Levei um conto. O conto [...]. Eu queria tratar da minha parte de criação literária (mais uns cinco ou dez minutos, terminamos). Aí eu ia colaborar. Colaborei até o termino, de 58 até 60, com ensaios de literatura inglesa e norte-americana e alguma coisa de literatura brasileira, e com poemas. Eu tenho uma obra dispersa, tão vasta – importante já seria um excesso – quanto a obra publicada em livro. Nessa época, eu recém-saída da faculdade, onde estimava os estudos históricos da língua portuguesa, que era chamada de gramática histórica, lá desenvolvidos pelo professor Souza da Silveira, sua assistente Inezinha. Então, fascinada por esses estágios, pelos vários estágios da língua portuguesa, eu escrevi um livro de poemas, sem conhecer muito a literatura brasileira. Uma coisa inteiramente minha. Para esse livro eu posso reclamar quase cem por cento de originalidade. Que eu não conhecia ainda a literatura brasileira. Eu não tinha ainda um sistema de referências. Eu não havia entendido uma coisa muito importante, que eu só viria a entender aqui na Bahia. Quer dizer, no coração do Brasil, no berço da brasilidade, que eu também vim buscar aqui. Então é um livro que já contém todo o meu projeto literário.

Em primeiro lugar, eu queria fazer uma paródia – é uma coisa muito pretensiosa – de todos os estágios da língua portuguesa. Isso era a primeira parte do projeto. Uma outra coisa seria o seguinte: a palavra como espetáculo. Então esse seria o grande tema do livro. A palavra, que seria o tema. A palavra como espetáculo. Uma coisa era o tom paródico. Claro que eu não tinha tudo escrito no papel, eu desenvolvia até intuitivamente; humor trágico; o erotismo, que são poemas extremamente eróticos, também natural numa pessoa daquela idade. E eu escrevi esse livro, foi publicado pela Editora São José. Claro, está fora do comércio, mas como foi uma edição feita no Rio de Janeiro, está lá na Biblioteca Nacional. E eu julgava, na minha inocência, que a Biblioteca Nacional era para isso,

para eu publicar meu livro e encaminhá-lo para lá. E ficava lá, e quem quisesse pesquisar [...]. Tudo meu está lá, é um lugar de pesquisa dos meus trabalhos.

Depois a vida seguia normalmente: casamento, procriação (contra todas as expectativas da minha mãe), início da carreira como professora [...] mas, repentinamente, eu quis continuar meus estudos. Eu senti saudade do banco escolar. Aquilo me deu uma saudade [...] Ficar alisando os bancos escolares, naquela época, me parecia uma coisa assim fundamental, e depois eu queria partir. Ah, já tinha aquela coceira da partida, mas eu não queria partir para fazer excursões. Eu sempre tive essa idéia de ficar no lugar. Conhecer o lugar com meu corpo, com as minhas pernas. Conhecer [...] há poucos dias eu falava com a professora Tânia Carvalhal (anteontem, num jantar na Casa da Gamboa) que aí eu sou menos Proust, que conheceu a França de automóvel, saía do quarto, entrava no automóvel, e gostava desses inventos: o automóvel, o telefone. E achava que o telefone era pouco rápido, no que ele estava danadamente certo, que agora temos o fax. O fax ainda vou curtir muito. Pretendo. Que modifica as relações entre as pessoas. Já imaginaram dois amantes através do fax? Se bem que nos Estados Unidos agora o fax não autorizado tem uma multa. Isso combina comigo, porque se ele me mandar o fax não autorizado, se fosse o caso, 40.000 dólares de multa. Isso é em Ohio. Já tem essa multa para o fax, que eu achei perfeito. Hoje finalmente vivemos num mundo perfeito.

Bem, aí eu fui. E realmente eu tive uma das experiências mais contundentes, é como um soco no estômago, essa minha ida para Chicago, através de uma bolsa da Fulbright. Eu também disse: eu vou lá, eu vou conseguir. Porque eu já tinha toda aquela colaboração, o pai estava certo, e a literatura inglesa e norte-americana, ele estava redondamente certo, e aí eu ia. Eu fui lá e consegui a bolsa, bolsa Fulbright. Novinha em folha. E aí eu fui, era tão simples, e o pai também fez a mala. Vocês vão pensar que eu era uma retardada. Eu gostava de ser retardada. Eu ainda gosto, se bem que agora já perdi o pai.

Ele fez a mala, era uma verdadeira escultura, a mala que ele fez. Fez até enxoval. Eu tenho até algumas coisas daquele enxoval. Era um enxoval completo. Quando eu cheguei nos Estados Unidos, isso aí é realmente

engraçado, pensaram que eu ia ser candidata a *miss*. Livro, eu não levei quase nada, mas as malas cheias de roupas eram imensas! Acho que daí eu tomei um certo horror a esse negócio. Uma reação um pouco tardia. Porque eu descobri que nem tudo era um enxoval. Foi descoberto assim, muito tarde. Porque tudo para o pai era um enxoval. Linhos importados, Georgette, cambraias, bordadeiras. Tudo era enxoval, era uma coisa estética. Era uma certa poética da indumentária, que aqueles que pertencem por origem [...] porque meu pai pertencia apenas por origem, ele não professava o judaísmo. Vocês podem estudar isso em Kafka – como é que termina? Não sei se é *O processo*, acho que é *O processo* ou então *O Castelo*, um dos dois, preciso reler [...]. Com a questão da roupa, que é uma coisa rúcica, preocupação com a roupa. É uma coisa espiritual, a roupa, e não deixa de ser. Agora estou recuperando um pouco. Esses dias, eu recuperei o pai. Um pouco nessa preocupação, uma preocupação equilibrada com K. Eu recuperei o pai um pouco, mas em geral, realmente eu sou bastante *punk*. Uma reação ao pai. “Menina, você vai assim?” As pessoas me dizem: “Você vai assim?” Eu digo: “Assim como? Não notei nada. Eu ia assim”.

A roupa para os judeus é uma poética, a poética da indumentária, não é uma coisa esnobe, não é, é o caráter espiritual da roupa. Eu acho que isso está nos meus textos. Não sei se concordariam [...].

Então eu fui para os Estados Unidos e, claro, a experiência acadêmica foi ótima! Eu participei de uma Oficina de Criação Literária, eu mudei de língua. Eu disse: já é tempo de eu mudar de língua, então eu vou ser uma escritora de língua inglesa. Eu publiquei em periódicos importantes, eu escrevi um livro na Oficina de Criação Literária, *The Dialogues of Plato and other fictions*. Eu causei uma fortíssima impressão, não posso contar aqui detalhes, certo? Eu já era uma escritora de língua inglesa, mas não foi só a parte acadêmica, foi a parte existencial, porque eu tive uma experiência que eu... – não sei de que quanto tempo eu disponho, vocês é que vão dizer. Já estão cansados? Então, Scheherazade [...] Bem, então me vejo obrigada a continuar, é a mesma coisa que perguntar se macaco quer banana.

Então, a coisa principal de Chicago [...] em primeiro lugar, a Universidade é em estilo gótico. Já pensaram? Viver num lugar [...] Conde

Drácula. Que meus pais, eles nasceram russos e se tornaram romenos pela guerra e mudaram de língua. Eu acho que eu repeti essa história. Eu ouvia muitas línguas em criança, e [...] ah, esse episódio é imperdível, imperdível mesmo. Porque meu pai e minha mãe não professavam a religião. Eram considerados negligentes pela colônia (isso aí, só seiscentas páginas). Mas entre eles conversavam em iídiche. Aí eu ficava ouvindo e aprendi de ouvido, mas eu não confessei a eles que eu havia aprendido, então eles discutiam tudo na minha vista, e eu não dava o menor sinal. Sabia todos os segredos, tudo. Eu aprendi essa língua de ouvido. Falava um pouco de russo, um pouco de romeno e havia aquela coleção de Proust em cima do piano, aqueles livros lindos, em russo, com aqueles caracteres, uma coisa muito rica. Um mundo muito rico. Bem, lá em Chicago, eu tive uma experiência (mas isso não foi a bolsa Fulbright que me deu, nem o canudo, isso é toda uma outra coisa) [...]. Uma experiência de passar (ah, isso é de máximo interesse para a linguística), por um processo de aquisição de linguagem como passaria um bebê, a coisa comigo foi essa. Claro que eu já sabia muito inglês, eu teria que ser uma débil mental para não saber o inglês que eu sabia, porque desde os cinco anos, que eu nunca deixei de estudar inglês. O piano eu parei por conta própria. Foi uma verdadeira revolução doméstica porque eu disse ao meu pai que o piano tem que ser optativo. Ele disse: “Optativo na casa dos outros, mas aqui é obrigatório”. Mas mesmo assim eu interrompi. Interrompi os estudos.

Então lá eu tive essa experiência de aquisição de linguagem, como tem uma criança. Eu passei por esse processo, foi uma das coisas mais fortes que me aconteceram na vida. E isso eu narro num livro inédito, cujo título, também provisório, é *Clarior*, que é o nome do protagonista: “Mais claro”, a partir das últimas palavras de Goethe – “Mais Luz”. Onde a minha pretensão [...] porque temos que ser pretensiosos, mas é no sentido essencial, para que possamos ter um ponto de partida. Então no *Clarior* tem essa epígrafe: “Mais Luz” de Goethe. Antonieta Carvalho até me ajudou, me deu em alemão bem corretamente, me disse que não havia o ponto de exclamação, mas em outro livro havia, eu fiquei na dúvida e botei em português, sem o ponto de exclamação – “Mais Luz” – coloquei, sem Goethe. Aí disseram assim “Não, mas vai parecer [...] (porque foi lá no Rio), vai parecer um anúncio da Light” [...] aí eu botei Goethe. Mas



realmente a pessoa [...]. Foi Sebastião Lacerda. Ele me disse isso, embora a Nova Fronteira não haja publicado o livro, mas eu sou muito amiga dele. Acho uma pessoa ótima para conversar. Isso para mim já é tudo. Então ele disse: “Não, não, você tem que botar” – aí na vista dele, tirei da bolsa, assim muito virilmente, o lápis, ele disse “Não, te dou o lápis” – Eu queria ser autossuficiente, aí eu disse “Não, mas eu tenho o meu”. Também não entendi nada. Que ele queria ser gentil, me dar o lápis. Escrevi com o meu: Goethe. Ah! Antonia tem isso escrito a lápis, não tem? Eu aproveito para dizer que esse original é seu.

Então isso, o que é não ter uma linguagem. Adquiri-la, passar pelo processo de aquisição. É uma coisa poderosa que eu narro em quatrocentas e tantas páginas, e o meu projeto é esse. É um livro que vai ter dificuldade de ser publicado, pelo seguinte: quando eu escrevo um livro [...] ah, eu tenho meu método, loucura e método – tirei isso de Polônio: “Ah, mas há método em sua loucura.” Tirei para ler. Eu tenho meu sistema de referências. Eu não gosto de ser isolada. Eu quero estar num sistema de referências, porque isolada eu não existo. A minha mãe me conta o seguinte: eu fui a primogênita, não havia irmãos. Havia aqueles tapetes (eles trouxeram tudo da Europa). É inacreditável, o que eles trouxeram da Europa naquelas malas de navio, enormes, coisas bordadas, riquíssimas. Que ainda existem lá na Gomes Carneiro. Eduardo, que significa guardião da propriedade, está lá, com todos esses guardados. Eles adivinharam e puseram o nome dele de Eduardo. Eduardo Grossmann, médico obstetra. Realizou o que eu não pude realizar. Porque só os homens eram médicos. Bem, então embora não seja psicanalista, obstetra, eu tenho um conto, “O obstetra”, que é sobre Eduardo.

Então vai ser um livro muito difícil de ser publicado, porque (eu tenho meu método), quando eu escrevo, eu sou o único leitor da obra. Eu sou o único que inicialmente pode se acercar da obra. Eu escrevo obras para as quais só existe um único leitor, eu. Isso é uma verdade absoluta. E é assim que se deve escrever. Porque ontem eu realizei aqui o sonho de todo escritor: que eu tinha dois leitores ideais. Isso é uma coisa raríssima. E eu estava viva aí, ouvindo. Estava vivendo uma experiência que é o sonho de todo escritor. E isso porque esses leitores me escolheram. Porque na leitura vai o livre arbítrio. Eu não disse: me escolham. Eu nunca fiz isso.

Ah! disso eu tenho o maior orgulho. Eu posso jurar sobre a Bíblia. Eu nunca me ensinei em lugar nenhum. Eu ensinei Machado, ensinei Guimarães, ensinei Lispector, ensinei Junqueira Freire, ensinei Cecília Meireles, ensinei Manuel Bandeira, ensinei Carlos Drummond de Andrade, se é que se ensina. Ensinei tantos outros, Jorge de Lima, que foi meu professor. Só para contar sobre Jorge de Lima seria preciso [...] mas, sobre a Bíblia: jamais ensinei a obra de Judith Grossmann. Agora, Judith Grossmann, eu ensinei muito, aí já é um jogo.

Quando eu escrevo, a obra só tem um leitor, isso é um axioma que ninguém... deve-se escrever assim. Isso é até uma fórmula. Deve-se escrever um livro do qual somente um pode se acercar, inicialmente, aquele que escreve, e com isso se escreve a obra mais exigente. Também pode dar errado, certo? Mas na maioria dos casos, é assim.

Então esse livro [...] Agora, eu distingo o sucesso da fama. Fama eu tenho, e sucesso fica por conta do tempo. Poderá vir ou não. Isso aí não me compete.

Sobre essa experiência nos Estados Unidos, basta, porque o principal é isso, não ter uma linguagem, porque na maioria dos casos é muito mais do que aprender uma língua pela primeira vez, não é só isso. Porque o Clarior personagem, não sou eu. E sou um pouco eu, como escritora. No início ele é mudo, emudecido, afásico, como Dostoiévski, Kafka, Kaspar Hauser, então eu era uma criança que tinha seus limites também. Quer dizer, o limite para mim já era muito avançado, porque eu não tinha aquela [...].

E outras plagas. Viajante conhece o mundo todo, e a mãe conhece pouca coisa, só conhece por outro tipo de viagem.

Então, sobre essa experiência, existe o *Clarior*, e estou empenhada nisso. Eu acho que vou fazer tudo para publicar. Tenho outro original, sobre o qual falarei um pouquinho, esse já está mais ou menos [...] é um filho encaminhado. Mas o *Clarior*, não, mas tem que ser assim mesmo. Então famoso ele já é. Agora resta apenas o que o tempo irá conferir a ele.

Bem, aí voltei para o Brasil, porque achei que tinha que voltar, mas é isso mesmo, para a língua portuguesa. Eu estava voltando, voltei para os braços da língua portuguesa. A língua portuguesa sempre me acalentou, me aconchegou, sempre foram aqueles braços; e aí eu voltei para a língua

portuguesa. Foi uma decisão. Eu poderia ter ficado lá, como poderia ter ficado no Rio. Eu já era muito conhecida no Rio. Poderia ter uma vida muito boa. Mas aí eu queria ir para outro lugar, quando eu voltei para o Rio. Porque o Rio já estava muito redundante. E eu sempre tive uma grande dificuldade de voltar. Isso eu tenho, eu não sei voltar. É um defeito, talvez. Eu nunca mais fui a Campos. Todo mundo vai a Campos, com tanta naturalidade, vão a Atafona, tomam banho de mar lá. “Você não vai?”, “Você não vem à festa do centenário do Liceu?” – Eu fui a única, não compareci. Eu tenho uma grande dificuldade de voltar.

Então o Rio já me parecia redundante. Eu queria aproveitar aquela experiência acadêmica. A experiência não precisa de inspiração literária. Eu queria fundar alguma coisa. Eu queria ter uma vida cada vez mais [...] A vida que eu havia iniciado. Uma vida da qual eu pudesse dizer que era minha. Em níveis constantes e inconscientes. Eu queria sair do Rio, de Ipanema. Mas como? Sair do Rio? De Ipanema? As pessoas querem ir para o Rio, ir para Ipanema. Não, mas eu queria ter um norte na minha vida, e aí eu sou muito literal. Uma coisa que eu queria dizer a vocês: eu sou uma pessoa muito literal. Uma coisa rúcica, certo? É uma coisa muito matéria de fato.

Eu queria um norte, eu fui para o norte. Queria dar uma direção à minha vida. Queria fundar alguma coisa. Não sei se fundei, não é isso que eu estou dizendo. Estou dizendo o meu projeto. Uma vida. Um projeto. Uma vocação. São palavras-chave. E realmente eu levei um ano no Rio. E contra toda opinião familiar, porque naquele ritmo, o ritmo do pai [...] Segundo o pai (eu sempre conto isso), eu fugi de casa, quando eu vim aqui para a Bahia. Quando eu fui para Chicago também. “Pra quê? Não precisa, você está tão bem aqui, as coisas podem continuar”. Então eu fugi de casa, eu vim trabalhar. Aí também arrumou a mala, levou ao aeroporto. Esse negócio de levar e buscar no aeroporto, isso até ele morrer [...] É uma coisa que me toca profundamente. Nunca esse homem deixou de estar no aeroporto me esperando, me levando, é uma coisa de uma lealdade máxima. Minha mãe é aquela (leram “O almoxarifado de máquinas não celibatárias”? minha mãe é como Alzira Maria: “– Não, vocês vão –”). Então a gente ia e ela ficava.

Eu vim para a Bahia. Consegui essa oportunidade graças [...] sempre há pessoas na nossa vida. São nomes. Aquilo que Nietzsche dizia, é isso – a nossa história está crivada de nomes. Os nomes vão aparecendo. É claro que eu gostaria de fazer um catálogo geral dos nomes, por exemplo, no *Clarior* aparece Suzana Helena Longo Sampaio. Aparece com o nome de Suzana mesmo. É um episódio de uma garotinha que [...] não sei se ela se lembra, mas eu sou uma memória que vagueia, uma memória flutuante. Eu procuro essa disponibilidade. “Ah, mas você está reparando nisso?” – Eu estou. Então Suzana estava lá na Reitoria, e ela disse: “Que mundo miserável, agora as crianças estão se suicidando”. “É uma meninazinha, se lembra? Lá na Pituba”. Então eu conto esse episódio no livro, e aí você aparece. E as pessoas vão aparecendo. É claro que eu gostaria de colocar todos. Eu pretendo até ao final da minha vida colocar todos. E sempre aparecem bem, porque eu [...]. Aí é uma coisa muito difícil de ser explicada, essa coisa da oficina amorosa – a menina que trabalhava em todos os *fronts*, mas trabalhava por amor, não era para fazer nenhum jogo político, não é?

Então, eu vim para a Bahia, e todo mundo aqui na Bahia já sabe um pouco da minha vida, um pouco, porque nem eu sei totalmente. Eu fiz muitas coisas na Universidade e assumi totalmente aquela *persona*. Que é uma *persona*, não é? São *personae*, e eu me dou muito bem com isso. Assumi vir aqui. Então, assumo. É isso, é como as coisas são. Então eu sou essa *persona* que hoje às cinco horas deveria estar aqui. Eu faço isso com muito prazer porque é isso, é a postura do prazer, da alegria. Claro que pode acontecer alguma coisa que me entristeça, mas dura pouco.

Eu tenho um amigo que diz o seguinte: quando eu fico zangado [...] “*When I get mad, I stay mad*”. Quando eu fico zangado, eu permaneço zangado. Eu, pelo contrário, quando eu fico zangada eu não permaneço zangada. E é por aí que a coisa vai, não é? Então essa coisa de professora, fazer uma coisa bem [...]. Eu não estou me vangloriando de nada. Eu criei um estilo de ser professora, porque eu queria, eu queria muito. Eu queria demais. Eu quero oito ou oitenta. Uma coisa da paixão mesmo. É a paixão em si mesma. Se eu vou lavar um copo, aquele copo de geleia, conhecem? Eu quero logo transformar em cristal da Bavária, porque eu acho que pode. Você lava bem. Ah, eu adoro essa arte de lavar um copo,

eu queria escrever um conto, seria *à la* Cortázar um pouco. Estão vendo como ele se reabilitou rapidamente. E aí eu lavo, eu coloco ao sol, mas fica igualzinho aos cristais da Bavária que havia na mesa da minha mãe, porque lá é porcelana e tudo isso cria uma sensibilidade, não é? Porcelana inglesa, cristais da Bavária. Nada é assim gratuito, não surge um ser do nada. Não surge um ser do nada. Ficou bonito, não é? E a gratidão. E a gratidão. Poderia ter sido de outra forma.

Kafka, ele dizia o seguinte (ah! Kafka é muito [...] muito teimosinho, precisava de um puxão de orelhas...): “Não, eu não precisava ter nascido aqui, no meio dessa riqueza toda. Eu diria, talvez eu fosse um menino pobre, um camponês, com uma camisa só, na estrada, imagina. Eu seria muito mais feliz”. Isso é um *álibi* que ele apresenta, para aquela animosidade em relação ao pai, que na verdade é um grande amor. E eu não, eu escancaro a cancela, e vou amar o pai direito, da maneira que eu quiser. Incestuosa que seja, não é? Em termos simbólicos, evidentemente. Então é isso, realmente, em criança eu achava meu pai o homem mais lindo do universo. Aqueles olhos verdes, aquele cabelo negro. Não poderia existir.

Aqui na Bahia, todo mundo sabe, a Oficina de Criação Literária, e aí eu quis ter esse sistema de referências, a literatura brasileira. Eu digo a vocês o seguinte: nesse conturbado panorama da literatura brasileira atual, tive equívocos. Eu tenho um sistema de referências. Eu escrevo como herdeira. Eu não sei se sou a herdeira, eu posso ser aí um peão qualquer. Não precisa eu ser a herdeira. Eu escrevo como herdeira. É completamente diferente. Eu posso ser um peão, um ajudante, um colaborador, posso ser qualquer coisa. E posso também ser uma herdeira. Quem sabe? Mas que eu escrevo como herdeira, eu escrevo. Isso é uma postura minha. Eu não escrevo sem Machado de Assis. Esse negócio de dizer que eu não gosto de Machado de Assis... a herdeira de Machado de Assis até agora é Lispector. Falei isso para *A Tarde*, essa pérola, joguei lá na *Tarde*. Que ela é a herdeira. Aquela linha intimista, não é? Que esse homem do século XIX colocou. Agora Lispector é. Agora, depois, ela já morreu, já completou sua obra, propôs a questão: quem é o herdeiro – não é nem no feminino – de Lispector? De Guimarães? De Machado?

Então eu sou um peão aí, mas a postura é essa: eu herdei uma língua; eu herdei uma pátria, conquistada a duras penas, até com a ajuda do meu pai. Eu herdei uma literatura. Eu escrevo dentro de um sistema de referências. Herdei a literatura inglesa, norte-americana. Eu escrevo literatura como herdeira. Eu misturo línguas, autores. Eu sucateio a literatura. Essa que é a verdade. E ontem nós ouvíamos aí coisas desse tipo. Isso está realmente no meu texto. Agora aquela, que esse leitor ideal surgisse tão rapidamente, isso é mais do que uma maravilha, por escolha própria. Eu não disse a ninguém que me escolhesse. Eu guardei uma extrema descrição e reserva quanto a isso. Fui escolhida. Existe até uma tese do professor José Niraldo de Farias, que ele quis me colocar dentro da tese. Eu disse: “Não faça isso”. Mas ele colocou. Ele fez uma tese de teoria, quer dizer, só um pedacinho da tese. Escolheu alguns autores: Guimarães, Lispector, e eu compareço também com *Outros trópicos* nessa tese. Eu até tentei demovê-lo, isso é a verdade cristalina, ele poderá testemunhar. Mas ele, desde a graduação, estudava minha obra, e aí eu também não quis contrariar, então, existe isso.

Uma coisa importante que eu não posso deixar de dizer é o seguinte: eu fiz equivaler essa minha vida acadêmica, colaboração em todos os periódicos brasileiros e, sobretudo, em *Cadernos Brasileiros*. Coleção completa na Biblioteca Nacional, que é lá no Rio. E essa revista também deveria ser recuperada, porque é um marco na cultura brasileira, e colaborei com outras publicações, porque eu sempre tive essa coisa de me visibilizar. Eu não sou Cleópatra. Não sou Napoleão. Eu quero ser vista, caso eu tenha, pelos meus próprios méritos. Eu quero ser reconhecida, ou então ignorada. Eu tenho essa colaboração em *Cadernos Brasileiros*, em *Tempo Brasileiro*, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, na revista *Estudos*, que é uma revista que tem muita repercussão em São Paulo. A partir de um trabalho que eu fiz em relação ao Centro Cultural, mando sempre, então é uma revista muito conhecida lá, que faz um enorme sucesso, inclusive, mas não dá tempo pra falar sobre isso.

Eu estou à deriva. Publiquei muito aqui na Bahia, em todos os suplementos literários, porque é aquela coisa, vejam, não é nenhuma pretensão. Vamos ver, vamos ver o que acontece. Eu não escolho, eu publico em qualquer lugar e, às vezes, eu sou criticada por algumas pessoas. Existe

aquela anedota de Rotschild: “Mas Rotschild, você não vai sentar na cabeceira?”, “Não, onde eu sento é a cabeceira”. Então essa coisa da publicação, eu realmente não sou seletiva. Eu procuro estar nas melhores publicações, mas eu estou aberta, se me convidarem, eu publico. Eu não quero ficar [...] sou pirilampo, *ma non troppo*. Eu apareço e desapareço, mas apareço de novo e aí até o fim, vai ser assim. Eu acho que até se eu fosse assim, ganhasse todas as premiações [...] recebi algumas. Mas eu continuaria assim [...] continuaria assim. Me convidou, porque eu não vou comparecer? Eu vou, aí publiquei em todos os suplementos literários melhores. É uma honra para mim estar lá. Eu digo a vocês, que é uma honra para mim, com toda a pureza realmente, estou lá.

E aí, na Bahia, eu fiz também o que queria, escrever meus livros. Pratiquei o conto, em *O meio da pedra: nonas estórias genéticas* – e agora, a bibliografia. Foi publicado em 1971, a data no livro é 70. Teve uma recepção muito boa no Rio. Rawet colocou o livro nas nuvens. Disse ele no *Correio da Manhã*, isso é citado em introdução de *Outros trópicos*. Minha mãe guardava essas [...] veja o que saiu. Então ele diz assim: “O aparecimento de *O meio da pedra* equivale, é tão importante quando o aparecimento de *Perto do coração selvagem*”. Aí eu fazia aquelas piadas judaicas, em casa, chamadas *íidiche hohemes*. Aí eu dizia assim: “Tão importante quanto, não. Mais, mais”. E teve uma recepção muito boa. Escrevi “A noite estrelada”, que algum tempo eu chamava – Judith A noite estrelada Grossmann. Originalmente o conto foi escrito em inglês, fazia parte do *The Dialogues of Plato and other fictions*, eu traduzi, e apareceu em *Cadernos Brasileiros*. Só para escrever a história “A noite estrelada”, eu teria de escrever um *book* de não sei quantas páginas. Mas eu não gosto de textos intermediários. Eu não sou uma mulher de diários. Não escrevo muita carta. Tenho às vezes um amigo exclusivo a quem eu escrevo, e também me escreve, mas aí é uma paixão epistolar, já não é propriamente [...]. Não escrevo muita carta, eu escrevo logo meu texto. Texto literário. Não tenho muita paciência, eu faço uma elaboração mental muito rápida. E aí eu passei pro romance, escrevi *Outros trópicos* e depois escrevi *Cantos delituosos: romance*, que é um livro que inesperadamente teve o APCA – Prêmio Ficção 85 da Associação Paulista de Críticos de Arte. Eu estou aqui, mas aí já entrou São Paulo. Entrou no circuito porque agora

a coisa está sendo muito São Paulo, não sei. Está flertando comigo, me namorando, não é? E eu adoro as cidades. Há pouco tempo eu fui a São Paulo. Daí começou toda uma coisa de São Paulo. Eu vi que eu não posso desprezar São Paulo. Eu já tenho o Rio, a Bahia e São Paulo, aí completo a tríade e pronto. Tenho um romance inédito, um outro, além do *Clarior*, que é *Crimes do cotidiano*. Esse é mais ou menos um filho encaminhado, esse aí não vai realmente emprateleirar, não vai. Esse aí vai andar mais rápido que o *Clarior*, e é um livro sobre [...] vejamos, *Crimes do Cotidiano: Crime e castigo*; “O crime do professor de matemática”. Esse livro [...] eu quero falar sobre ele. *A psicopatologia da vida cotidiana*. É sobre um tema que me fascina, sobre o qual tenho conversado, às vezes, um pouco com Antonia, Evelina, creio que um pouco mais, talvez, tenha sido com Antonia, naquele restaurante árabe: sobre a retaliação que há na linguagem cotidiana. Interessa à Linguística. (Uma pequena informação: lá em São Paulo, no evento “Oito Autores de Ficção”, do qual participei, em outubro de 85, me apareceu uma moça, Esther Gomes de Oliveira, que fez uma tese de Linguística sobre um conto meu: “Episódio no passeio”. Foi orientada pela doutora Leonor Faber, e que já foi aprovada. Se chama *Elementos enunciativos textuais; uma análise de um conto de Judith Grossmann*, 189 pág.). Isso responde aqui a alguma coisa que a Tânia Carvalhal falou: que a parte da sintaxe da língua é manancial, não é? Então, vejam, no meu livro *Crimes do cotidiano* [...] é como o “Almoxarifado”, que ia se chamar “O beijo”. Depois eu mudei, porque o pessoal ia ler, mas ele não deu o beijo, que negócio é esse? Não tem graça, então *Crimes do cotidiano* é mesmo *Crimes do cotidiano*. Ninguém matou ninguém. Não é como em *Crime e castigo*, que se mata uma velha. Ou “O crime do professor de matemática”, que se mata um cachorro, e não é aquela coisa subterrânea da *Psicopatologia* em que o ato falho é uma coisa que você tem que trazer à tona. Nos *Crimes* não, é muito meu estilo. Aí eu me orgulho. É uma coisa do nosso tempo. É que todos os crimes já são muito visíveis, já estão muito conscientes, quer dizer, a gente sabe de todas essas desgraças, o que é a raça humana, o que é a guerra, o que é a guerra cotidiana, o que é a troca de palavras. E todo o meu livro gravita em torno da retaliação, que é no cotidiano simples, na troca de palavras,



no telefonema, Antonia mencionou isso [...] ele recebe telefonemas, enganos, e são exemplos de retaliação assim vivos.

Esse livro, claro, agora eu já escrevi, eu humildemente escrevi, três anos da minha vida. E não foi nenhum castigo. Foi o paraíso, mas tem a parte infernal também, porque eu mesma [...] não é um trabalho datilografado, é de composição – então eu componho à máquina, a máquina é como se fosse substituir o piano. Então eu tenho inveja, porque as pessoas dizem: “Eu dei à datilógrafa”. Eu nunca dei à datilógrafa. Até no programa curricular existe uma caligrafia datilográfica. Tenho um amigo que diz isso: “Eu conheço logo, você tem uma caligrafia datilográfica”. Eu tenho. Ele disse certo.

E aí tem essa parte, a parte braçal. Aí eu escrevi esse livro. Eu acho que vocês vão gostar. Eu estou fazendo tudo para tornar meu inédito famoso. Sucesso ele não vai ter, nem eu quero. Não quero quantidade. Quantidade é a morte da literatura. Agora o editor, ele precisa vender vinte mil, porque senão ele quebra, mas eu não posso ajudá-lo a vender vinte mil, eu não tenho uma grande revelação a fazer. Comigo ele vai quebrar. Eu sou capaz de chegar a um editor, se ele começa a chorar [...] Sebastião é um exemplo disso, começa a chorar muito no meu ombro, que eu vou levá-lo à falência: “Acho melhor você não publicar, depois eu vou ter uma baita culpa”. Aí ficamos amigos. A minha questão é essa. Eu sou amiga do editor; sou amiga da Companhia das Letras; sou amicíssima, nos trocamos cartas, ele me escreve. Sou a queridinha dele, e nunca serei publicada pela Companhia das Letras. Já ficamos amigos. Não podemos ser profissionais, mas, eu tenho cartas e cartas. Eu escrevo. Ele é o meu *darling*. Como eu vou levar meu *darling* à falência? Não posso. Bem, então tem esse problema. Agora, um dia ele vai querer, ele mesmo vai disputar um pedacinho de papel meu. Mas isso vai demorar um pouco. Então é isso, meus projetos com meu *darling* são esses, secretos, ele não sabe.

Os *Crimes* é um romance como a nossa época. Agora eu criei uma estrutura mínima, para não ficar muito sem enredo; ele é especulativo, ele é pessoano. Fernando Pessoa é meu irmão. Ando de braços com ele como andava com meu pai. Meu pai de um lado, Fernando Pessoa do outro. Meu pai não sabia, porque senão ele ia morrer de ciúmes. Aí existe esse livro, eu criei uma estrutura mínima. O Maier, que eu tirei de *Outros*

*trópicos*, é uma sequência. A literatura prossegue através da sequência. Mas não precisa ser a sequência de *E o vento levou*. Eu sou a sequência. Eu escrevo como herdeira: herdeira desse meu repertório que todo mundo já está careca de saber. Lá em São Paulo, eles disseram: “Mas tem que ser esse repertório?” Não, você escolhe o seu. Cada um tem seu repertório de acordo com seus dotes. Esse é o meu. Eu quero herdar isso. Sou peão de herdar isso. Bem, então eu criei uma estrutura mínima, que é a seguinte: o Maier, que eu tirei de *Outros trópicos*, é uma sequência, mas também é independente. Ele é um homem magoado por um primeiro casamento. E aí ele quer provar que o casamento é uma instituição vigorosa, que o casamento está vivo. Que é uma ideia minha. Uma ideia minha. Eu sou muito freudiana nesse particular, eu acredito nessas alianças em que há um projeto. E o Maier, ele quer se casar pela segunda vez. Ele é muito obstinado. E ele quer ter um segundo filho, porque o primeiro filho – aí eu me projetei bastante – o primeiro é criado longe dele, chama-se Ekatherina, eu coloquei um belo nome russo. Ah, eu tenho uma saudade da Rússia! Embora haja vindo de lá, nunca estive lá, mas eu tenho nostalgia dessa floresta de cerejeiras, na qual eu fui concebida. Minha mãe disse: “Que nada, não foi nada disso!”, Eu disse: “A senhora está estragando tudo. Foi, eu tenho certeza, vocês estão mentindo para mim”.

O Maier tem esse projeto de resgatar o primeiro casamento e ter o segundo filho. E ele quer converter uma mulher muito século XX, cujo nome é Lívia, que é uma mulher que foi aleitada em Shakespeare (aí eu também me projetei), bastante livresca (aí é uma caricatura, não sou eu) e que já se afastou de toda feminilidade, ela é vaidosa: as unhas são como pérolas, tudo nela é perfeito, mas maternidade, procriação, casamento, nada disso é com ela. Ele quer converter essa mulher ao casamento, e ele consegue, casa-se, tem um segundo filho, chama-se Juan, mas aí lhe crescem subitamente galhos na cabeça. Não poderia dar certo, mas ele ensinou a ela o amor. Mas ela vai realizar esse amor com o outro. É sempre assim. Ensinamos e depois não temos os lucros. Mas, aí termina mais ou menos bem, porque o meninozinho – e aí é um pouco Henry James – o meninozinho presencia o adultério, e ela é uma mulher que finalmente (olha aí, já estou contando o fim) é muito interessada, é muito Alzira Maria. Vocês leram, eu publiquei, é extremamente vaidosa, ama o ócio,

ela não quer perder nada. Quando o menino presencia, é o clímax, numa festa. Aí é um pouco de Katherine Mansfield: “Bliss”. Ah, eu sucateio, isso eu digo a vocês: “Eu tenho uma sucata!” Sou aquela personagem da novela, a Maria do Carmo. Eu sucateio. Eu tenho o maior orgulho, porque é uma maneira de prestar uma homenagem. Eu sou a filha. Eu nunca deixarei de ser a filha do meu pai. Este pai e mãe, porque meu pai foi meu pai e minha mãe, sem nenhum demérito para minha mãe, que era minha irmã, eu sou a filha da literatura brasileira, que é o meu pai e a minha mãe. Então termina assim, numa festa. O título é “A mãe”, em que o menino presencia, isso aí eu gosto [...] a parte do meu trabalho que eu realmente não teria a menor dúvida em pregar na parede, porque eu não prego quadros, eu prego poemas de Cabral, caso eu pregue. “Para a Feira do Livro”; e termina... é sobre o livro, e aí ele joga a música, a pintura lá para o be-léléu, e diz a respeito do livro: “e jamais exala: fechado, mesmo aberto”.

Eu pregaria na parede “A mãe”[...] “A mãe” eu pregaria. É uma festa de aniversário dentro da classe social que eu conheço muito bem, que é a da minha família, e à qual eu jamais renunciei inteiramente, quer dizer, eu tenho uma relação muito ambivalente, teórica, mas na prática [...] vê lá se eu vou perder um casamento e deixar de mandar presente. Ah, isso não é comigo não.

Eu sou a *darling* também da família, aí tem a festa do aniversário, “The blisswas”[...] Katherine Mansfield, Henry James [...] Aí eu parto para sucatear geral. Eu mostro uma coisa na qual eu não admito nenhuma influência, porque influência realmente não há. A maneira como eu operacionalizo a minha língua. Queiram me informar, ela escrevia em português? Ela escrevia em inglês, não tem nada a ver. Eu também escrevia em inglês. O Machado de Assis escrevia num português que já não é o nosso, e mesmo Guimarães e Lispector. Eu escrevo dentro do registro da nossa época. Eu quero todo aquele jargão do Shopping Barra, que eu vou lá catar. Eu sou badameira, não é?

A Rua Paissandu que eu frequentava, eu roubei tudo, “eu roubo por prazer, quando me dão um objeto de valor, e eu dou em troca os bocalhos de metal”... e aí são os meus textos. Bem, então, nessa festinha, ele presencia o adultério e não dá outra, Lívia vem aqui comer na mãozinha dele e volta para o Maier. Então é o filho que traz a mãe de volta para o pai.

E não há melhor desfecho que este. Eu acho que falei demais, e faltam os agradecimentos.

Eu quero dizer o seguinte: eu não sou muito boa em agradecer, assim instantaneamente. Eu tenho uma grande preferência por agradecer ao longo da vida. Eu quero ter dívidas. Eu sou uma pessoa que [...] ah, quanto mais dívidas, melhor. Já pensaram que delícia? Eu ficar devendo a todo mundo, quer dizer, dívidas monetárias, não! De uma outra ordem. Dívidas afetivas, que eu sou a mulher do afeto, eu não sou a mulher das grandes emoções. Eu sou a mulher dos grandes afetos e dos pensamentos perfeitos, certo? Eu não sou muito boa em agradecer assim instantaneamente, eu tenho um certo pudor. Eu sou muito tímida. Eu fui uma criança tímida. Eu vou morrer tímida. Sou uma pessoa muito tímida, porque o outro é sempre muito delicado, como eu vou agarrar assim o braço de alguém, aquilo que Kafka dizia, se dou a mão agarram o meu braço. Então o outro para mim é sempre [...] eu quero dar ao outro o tratamento que eu gostaria de ter. Então, inicialmente, o outro é um cristal da Bavária; é claro que num dado momento eu vou ter que agarrar o braço, porque a gente em alguns momentos tem que partir para isto, tem que reconhecer que isso às vezes é necessário, não é? Então temos que brigar, mas não procurar muito, tem que ser uma coisa efêmera. Aí voltamos àquele tratamento delicado, não se deve proliferar a briga, ou agarrar no braço.

Bem, então eu não sou assim, eu dou a mão à palmatória, se houver alguma falha nos meus agradecimentos, mas ao longo daquilo que for me reservado de vida, eu tenho esse alibi. Eu quero escrever um livro dessa altura, de contos. Um livro grosso, que eu possa dizer assim: “Aceita?”. Como uma caixa de bombons, um álbum musical que alguém possa fazer assim, conhece aquele gesto? Eu vou levar anos escrevendo, alguém pega um livro: que livro grosso! E faz assim com o dedo, certo?

Então tem esse alibi, as dívidas e os agradecimentos [...] mas eu estou profundamente, numa dose inimaginável, estou gratíssima por essa proposta da *Oficina amorosa*. A *Oficina amorosa*, *Oficina irritada* era de Drummond, os sobrenomes Amoroso, Amaro e a menina que trabalha em todos os *fronts*. A menina amorosa. A menina que queria ser psicanalista e que foi. Foi, certo? E que tem assim uma capacidade de sacar imediatamente os pontos, às vezes eu tenho até medo, porque eu poderia

manipular isso, mas eu tenho uma preferência por não fazer isso. Confiar no tempo, sobretudo agora, uma pedagoga. Tempo de educar. Há tempo, há tempo para tudo. A Bíblia já diz isso. Mas eu estou profundamente grata. Essa coisa da *Oficina amorosa*, a partir de 88, eu publicava meus poemas sob esta rubrica, parodiando coisas, aproveitando a Oficina de Criação Literária e esse meu sentimento de empatia universal. Eu gosto de conversar. Eu converso com o motorista do táxi, a não ser que ele queira ficar quieto, aí eu respeito o silêncio dele. Ele está cansado. Aí aparece alguém que quer jogar conversa fora, isso eu não faço. Mas eu converso com as meninas do Shopping, e eu sou uma figura familiar para elas, elas não fazem a menor ideia [...]. Sou uma pessoa muito simples, uma pessoa muito simpática. Uma senhora inofensiva, e eu sou, porque se elas acham que eu sou isso, é claro que eu jamais desmerecerei aquilo que alguém acha de mim. Então, se alguém achar uma coisa ruim de mim, está perdido, porque eu vou insistir em ser exatamente o que ele está achando que eu sou, aí é perigosíssimo, mas se me acharem uma coisa ótima, o que, aliás, eu também acho que eu sou [...] Mas aí não tem erro, vai ser assim um idílio permanente. Eu sou profundamente grata a essas pessoas que se reuniram: a professora Evelina Hoisel que teve a ideia, é a autora intelectual; a equipe de Teoria da Literatura: professora Antonia Herrera, professora Lígia Telles; o mestrado, na figura da professora Serafina Pondé; a Fundação Casa de Jorge Amado, a escritora Myriam Fraga; a Fundação Cultural do Estado, na figura da professora Edilene Mattos; a Academia de Letras da Bahia, na pessoa de Cláudio Veiga e de Carlos Cunha. Então essa gratidão é para sempre, é uma coisa inolvidável, inesquecível, e que vai durar para sempre. Ontem tivemos aqui uma noite memorável. Uma tarde memorável, mas não foi para mim, foi para a crítica literária brasileira. Eu me tornei totalmente desnecessária.

Eu fui escolhida como objeto de estudo, e tivemos aqui os trabalhos que eu sonharia fazer. Isso é uma verdade absoluta, que seria constrangedor, já, com toda verdade, já é difícil, imagine se não fosse! Todos vieram, todos presenciaram. Elas fizeram o trabalho que eu gostaria de haver feito. E que tentei. Elas fizeram. Seria um sonho (eu volto ao início) de todos os escritores, eu estava ali viva, eu pensei que fosse um sonho, sinceramente. Eu pensei que estava sonhando. Tive uma sensação de so-

nho, não por alguma ambição, não seria nem um ideal. Porque era uma situação onírica, de coisas que eu não tinha [...] aquela sensação de sonho, não é? Eu sei que qualquer escritor brasileiro daria a sua vida para viver o que eu vivi ontem, e de agora em diante, quando essa duas pessoas chegaram a uma maturidade, que talvez eu não haja atingido, sinceramente, porque eu sempre fui uma pessoa muito dividida, querendo ser médica, querendo ser mãe de família, até isso eu quis, eu sou um pouco como Maier, queria ter uns doze, seria o mínimo. Queria educar a humanidade. Fui professora, escritora. Procurei juntar tudo, jamais criei qualquer incompatibilidade. Lutei bastante. É muito difícil. Tudo é muito difícil!

Quando eu presenciei esse momento em que duas pessoas especialistas, professoras, chegaram a um grau de maturidade que eu sequer poderia alegar que cheguei, quando eu vi a minha obra objeto de leitura, que eu vi a minha obra totalmente digerida, metabolizada, então [...] eu volto a Guimarães. Já vamos concluir isso, os agradecimentos, sempre falei muito, me julgarei culpada para sempre, não tenham dúvidas. Ah, bem, eu tenho isso, de repente transforma num grilo e pronto, mas por enquanto ainda não tenho grilo, só quando acabar. Então Guimarães dizia assim: “Não, eu escrevo para daqui a cinquenta anos”. Todos nós escrevemos para daqui a cem anos. Mas ontem eu vi que eu não escrevi para cinquenta anos. Eu escrevi para ontem, dia 20 de novembro de 1991, dia subsequente à morte de Guimarães Rosa, por sua vez dia subsequente à morte de Marcel Proust. Todos cancerianos. É uma linguagem, não é uma superstição. Eu pensava que eu havia escrito para daqui a cinquenta anos, então eu tenho de radicalizar minha postura de que, enquanto eu escreva, no momento de escrever, o único leitor serei para sempre eu, e depois haverá o veredicto do tempo. Para terminar, entrego o meu coração a vocês.



## Sobre os Autores

*Ana Lígia Leite e Aguiar* – Pós-doutorado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutorado em Letras e Linguística, mestra em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia. Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal da Bahia. Atualmente, trabalha em uma montagem – inspirada nas ideias de Aby Warburg – das imagens do cineasta Glauber Rocha.

*Antonia Torreão Herrera* – Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo, mestra em Letras e Linguística e graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora Associada do Instituto de Letras da UFBA, atuando nas áreas de Teoria da Literatura e Criação Literária. É autora de ensaios e artigos publicados em periódicos e revistas especializadas.

*Cássia Costa Lopes* – Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Coimbra, mestra em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia. Ensaísta, cronista e professora de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Docente permanente dos Programas de Pós-graduação de Artes Cênicas e de Literatura e Cultura da UFBA.

*Celina Scheinowitz* – Doutorado de Estado em Letras e Ciências Humanas e mestra em Estudos Aprofundados em Linguística pela Université de Paris IV, Sorbonne. Professora de Língua e de Literatura francesas na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e na Universidade Estadual de Feira de Santana (Uefs). É tradutora de poetas francófonos em português,



e é autora de uma dezena de publicações sobre linguística contrastiva, literaturas francófonas e poesia brasileira.

*Evelina Hoisel* – Doutorado em Letras pela Universidade São Paulo, mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e graduação em Licenciatura e Bacharelado em Letras pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora Titular de Teoria da Literatura da UFBA atuando nos cursos de graduação e pós-graduação em Letras e Teatro, membro da Academia de Letras da Bahia. É pesquisadora do CNPq. Autora de artigos em coletâneas e em revistas especializadas.

*Fernanda Mota* – Doutora em Língua e Literatura, mestrado em Letras e Linguística e graduação em Língua Estrangeira pela Universidade Federal da Bahia. É professora do Departamento de Letras Germânicas da Universidade Federal da Bahia, dedicando-se a atividades relacionadas ao ensino e à literatura de língua inglesa. A ênfase nessas áreas não a desviou, contudo, de estudos da literatura de Judith Grossmann.

*Fernando Segolin* – Pós-doutorado pela Universidade de Lisboa, doutorado em Comunicação e Semiótica e mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). Professor titular de Literatura da PUC. Atualmente, faz parte do Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da mesma instituição, do qual foi criador e primeiro coordenador. Ao longo dos anos atuou nos cursos de pós-graduação como docente e pesquisador nas áreas da poesia e da poética em geral.

*Jerusa Pires Ferreira* – Pós-doutorado pela Erlangen Nürnberg, mestrado em História pela Universidade Federal da Bahia, doutorado em Ciência Social, Universidade de São Paulo. Ensaísta e professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Tradutora de Paul Zumthor e de Henri Meschonnic. Em 1993, ganha o prêmio Jabuti de Literatura.

*José Niraldo de Farias* – Pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Doutor em Literatura Hispânica e Comparada pela Universidade de Indiana, Estados Unidos e mestre em Teoria da Literatura

pela Universidade Federal da Bahia. É atualmente professor associado IV na área de Teoria Literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, onde exerce o cargo de Assessor de Relações Internacionais.

*Lígia Guimarães Telles* – Doutorado em Letras e mestrado em Letras pela Universidade Federal da Bahia. Professora de Teoria da Literatura do Instituto de Letras, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Tem artigos publicados em periódicos e revistas especializadas. Autora de *O périplo de Judith Grossmann* (2011).

*Luciano Rodrigues Lima* – Doutorado em Letras e Linguística e mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia. Professor do Departamento de Letras Germânicas da Universidade Federal da Bahia. É autor do livro *Clarice Lispector comparada*, atualmente, está desenvolvendo pesquisas para a publicação de um livro sobre a história da língua inglesa, sob a perspectiva crítica. É fundador do site *Literatura, Crítica, Teorias*, [www.docentes.uneb.br/lucianolima/](http://www.docentes.uneb.br/lucianolima/).

*Maria da Conceição Paranhos* – Doutora pela Universidade da Califórnia, Berkeley e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal da Bahia, onde foi professora do Departamento de Letras Vernáculas. Como poeta, possui diversos livros publicados, tendo estreado em 1969, com *Chão circular*, que recebeu o Prêmio Arthur de Sales. É também contista, dramaturga, tradutora, ensaísta, participando de antologias, revistas e periódicos especializados.

*Myriam Fraga* – Jornalista, conferencista, poeta e contista, pertence à Academia de Letras da Bahia desde 1985 e diretora executiva da Fundação Casa de Jorge Amado, desde 1986. Tem participado, como escritora convidada, de vários eventos no Brasil e no exterior, como Portugal, Cabo Verde e França, em universidades como Lisboa, Sorbonne Nouvelle, Rennes. Tem vários livros publicados, destacando-se: *Sesmaria* (1969, Prêmio Arthur de Sales), *As purificações ou o sinal de Talião* (1981), *Femina* (1996), *Poesia Reunida* (2008), além de estudos sobre Castro Alves, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Luiz Gama.

*Tania Franco Carvalhal* – Pós-doutorado pela Université de Paris IV, Sorbonne, doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo, mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Foi Professora Titular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Fundadora e primeira Presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic). Autora de vários livros (individuais e coletivos) e de um vastíssimo número de artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais. Foi Professora Emérita da UFRGS. Faleceu em 2006.

*Véra Dantas de Souza Motta* – Doutora em Artes Cênicas, mestrado em Letras e Linguística, licenciada em Letras e também Psicóloga pela Universidade Federal da Bahia. Professora titular da Universidade do Estado da Bahia. Psicanalista. Autora de ensaios e artigos sobre Literatura, Dramaturgia e Psicanálise.

*Viviane Ramos de Freitas* – Doutorado em andamento em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia, mestrado em English Literature pela University College of London, UCL e mestre em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa. Atualmente concentra a sua pesquisa nos estudos pós-coloniais, especificamente na obra da escritora caribenha Jean Rhys.



	COLOFÃO
Formato	17 x 24 cm
Tipografia	DTL Documenta
Papel	Alcalino 75 g/m <sup>2</sup> (miolo)
Impressão	Edufba
Capa e Acabamento	Cian Gráfica
Tiragem	400 exemplares

Aproximou-se e o recebi e um  
do novo, auroral, se inaugurou  
neste minuto. Este mundo  
dependia do meu am, que  
foi nos seus braços que

Os ensaios críticos e depoimentos aqui reunidos

percorrem os trajetos criativos da escritora  
Judith Grossmann, por sendas líricas e veredas

narrativas, de fragmentos biográficos ao  
percurso acadêmico, sem faltar sua expressiva  
contribuição como teórica e ensaísta.

Cleise Mendes

ISBN 978-85-232-1245-2



9 788523 212452



Fundação de Amparo  
à Pesquisa do Estado da Bahia