

A primeira aula, o vazio e a literatura

Pedro Meira Monteiro (Princeton University)

A primeira aula convoca, incova e provoca o vazio. Ela não existiria sem o vazio.

Quem já não experimentou o primeiro dos vazios que a primeira aula provoca? Atire a primeira pedra aquele que não sentiu um frio na barriga antes de pôr os pés numa sala de aula, em sua estreia como professor(a). Há que respeitar o peso e o significado daquele vazio que se “sente”, no momento decisivo em que o corpo é chamado a dizer coisas que são afinal indizíveis, como se a voz articulada fosse impotente diante de algo que sabemos fundamental, mas que nos escapa em todo o seu alcance. Como descrever o frio na barriga, como dizer até onde ele vai e até onde nos leva? Como verbalizá-lo?

Este primeiro vazio tem a ver com outro, que lhe é contíguo: o vazio a enfrentar, quando nos vemos diante de uma plateia, composta pelos rostos e por aquelas várias expressões que todos os que damos aula conhecemos tão bem: curiosas, indiferentes, serenas, impacientes, respeitosas ou não, circunspectas, incrédulas, amistosas, desafiantes. Como ignorar que o vazio tem a ver com a incógnita desse pequeno mar de emoções e predisposições que vão cifradas nas faces dos alunos? Há aí um vazio que é a própria ausência de qualquer explicação. Eu (eu-professor) não sei, de fato, o que esperar dos alunos, numa primeira aula. Entre eles e eu, perfila-se o gigantesco ponto de interrogação de todo curso que se inicia: para onde vamos? Chegaremos lá? O que nos aguarda? Quem somos? O que faremos juntos? O que deixaremos pelo caminho? E o que levaremos daqui, e de nós mesmos?

Por mais laica que seja a proposta, e por mais agnóstico que se diga o professor, o início de um curso é o verdadeiro momento de graça: tudo promessa, tudo incógnita. E aqui não resisto a um pequeno gesto moralizador, e digo algo que *deve ser*: ou nos abrimos para aquele vazio e mergulhamos nele, ou perecemos, esterilizados pelo poder daquilo que se pode sempre prever, e pela força que

sentimos quando sabemos de antemão o que virá, quando conhecemos enfim o que nos aguarda. A tragédia se arma aí, exatamente: se eu não me abro àquele vazio, separo-me daqueles rostos, desconectando-me para sempre do drama de suas próprias incógnitas. A partir daí, o palco é o do *show*, da *performance*, dos efeitos buscados com segurança e precisão. O reconforto é grande, e o sucesso é garantido. Mas a alma sai perdendo.

Se o professor é sempre um ator frustrado, como brincalhonamente sugere Antonio Candido, a sala de aula é no entanto um teatro de outra sorte: nela, as máscaras caem com frequência, e de fato nem sempre sabemos o que descansa atrás de uma máscara. O vazio tem também a ver com o temor deste momento em que as máscaras caem, quando eu não sustento mais a imagem que porto. Ler, ouvir e dizer os textos, numa aula de literatura, pode ser a maneira de franquear aquele vazio, de atravessá-lo. É uma maneira também de descobrir-se, de revelar-se.

* * *

Lanço aqui um projeto, e um desafio: pensar a primeira aula. Para tanto, poderíamos buscar inspiração naquilo que Adorno pensou em relação ao “ensaio como forma”. A “forma”, no caso, não é indiferente e prévia a um “conteúdo” que se separaria dela, e que viveria apesar e a despeito dela. É na *forma*, pela forma, que algo pode significar, e respirar.

Wittgenstein falava em signos que *respiram*. Pensemos assim: como respiramos na primeira aula? Qual o primeiro alento que nos leva, que leva a voz, e nos move com ela? Qual o momento em que nos sentimos não apenas movendo, mas co-movendo? Quando se *embarcou*, de verdade, num curso? Quando sentimos que já não é mais a profissão fria, burocrática, que nos movimenta, mas é já a profissão de fé que nos move – aquela que tem a ver com a entrega, com o deixar-se ir?

Pensemos, enfim, na *primeira aula como forma*.

* * *

Trago aqui, nisto que é apenas o primeiro capítulo de um livro por ora imaginário (intitulado, precisamente, *A primeira aula*), minha própria experiência como professor de literatura brasileira numa universidade estrangeira. Antes, contudo, convém recordar a geografia institucional e simbólica em que o estudo da literatura brasileira se torna possível, e ao mesmo tempo difícil, fora do Brasil.

Um professor de literatura estrangeira trabalha sempre a partir de uma cadeia de deslocamentos, e estranhamentos. O primeiro deles é, evidentemente, geográfico: saio do país, mas levo-o comigo, embora seja inevitável que este país que eu levo vá se desfazendo pelo caminho. A tentação de muitos de nós costuma ser remontá-lo (a esse país imaginário) a cada momento em que ele ameaça desfazer-se. No entanto, a postura mais produtiva, ou talvez mais interessante, estará menos no esforço de remontagem de uma ideia familiar, e muito mais na possibilidade de levar tal desmontagem a suas últimas consequências.

Mas o que significa levar às últimas consequências o abandono de uma ideia integral daquilo que seria a “literatura brasileira”? Aí, penso, está o segundo e fundamental deslocamento, mais que simplesmente geográfico. Em maior ou menor grau, todos nós alimentamos uma ilusão sobre a inteireza daquilo que estudamos. Dessa integridade imaginária provém, afinal de contas, a segurança que nos permite continuar, e que nos autoriza a falar de algo a que chamamos “literatura brasileira”. Mas, uma vez alheio a essa zona de conforto, um professor de literatura pode levar ao limite a desconfiança sobre aquilo que deixou. Esta seria uma forma de lutar contra o encantamento da origem, colocando sob suspeita aquilo que muitas vezes julgamos placidamente “representar”.

O problema se torna ainda maior quando o *cânon* a que nos prendemos ameaça falhar. Afinal, a ninguém ocorreria, no Brasil, questionar o estatuto e o lugar da literatura brasileira. Mas como trabalhá-la, e sustentá-la, num ambiente que não a reconhece, e em que sua validade não está garantida como um *a priori* – um ambiente, enfim, em que ela não é *naturalmente* importante?

Talvez somente o deslocamento e a desestabilização permitam compreender aquilo que qualquer literatura guarda de mais precioso: sua própria precariedade,

seus titubeios, seus espaços menos definidos, e os poros por onde ela se descobre única; única, justamente porque não se basta, porque se agita sem jamais cerrar-se.

Mas como transportar esse problema para a sala de aula? Como pensar a precariedade como algo fundante? É aí que o exercício da primeira aula pode ensinar muito.

É impossível, quando se lida com estudantes fora do Brasil, trabalhar com a auto-atribuída importância da literatura brasileira. Eles não conhecem o cânon, nem têm obrigação alguma de conhecê-lo. Pergunto-me: o que significa entrar numa sala de aula para ensinar literatura brasileira a alunos que não necessariamente ouviram falar de Machado de Assis ou Mário de Andrade? A zona de conforto desaparece, é claro, e a importância e a centralidade do cânon acabam falhando desde o princípio. Aí se revela, creio, a utilidade da literatura *contemporânea* – aquela, justamente, que ainda não se submeteu ao cânon, que ainda não se enregelou, portanto, no discurso canônico.

Tal problema tem-me levado à consideração, um tanto angustiada, daquilo que é a crise mesma do conceito de *história literária*. Um conceito ligado, como bem se sabe, a um horizonte de expectativas que apontam para um discurso sobre a língua e a nação. Isso é especialmente forte em ambientes como aquele em que muitos de nós trabalhamos: os departamentos de Espanhol e Português, que aliás provêm dos antigos (em alguns casos ainda existentes) departamentos de línguas românicas, ou *Romance languages*, como se diz em inglês. Toda a tradição da romanística europeia (sobretudo alemã, passando no entanto pela estilística espanhola) paira ainda sobre tais departamentos. Se somarmos a isso o fato de que os estudos literários brasileiros estão muito influenciados, ao menos nos Estados Unidos, pelo ambiente de reflexão dos “programas de estudos latino-americanos”, então o quadro se torna ainda mais complexo, porque a mirada institucional está todavia marcada pela tradição dos *area studies*, que são uma cria diletta da Guerra Fria, e que hoje sofrem uma crise talvez irreversível.

Em suma, a herança epistemológica dos departamentos de Espanhol e Português, assim como sua situação institucional, criam expectativas profundas, muitas vezes inconscientes, em torno do sentido identitário do estudo da literatura.

O que se espera é que, do estudo do Brasil, nasça algo que se chama... Brasil! No entanto, esse é um curto-circuito que apaga aquilo que a produção brasileira, ou sobre o Brasil, tem de mais interessante, que é a sensação de insuficiência dos marcos nacionais – algo que, no quadro teórico contemporâneo, na academia anglófona, é levado às últimas consequências pelos chamados estudos pós-coloniais, que se erguem muitas vezes sobre uma recepção (em inglês) do chamado desconstrucionismo, ou pós-estruturalismo, francês. Em outros termos, a herança institucional e epistemológica dos departamentos de Espanhol e Português, se tomada sem nenhuma desconfiança ou autoironia, leva a um isolamento, a um gueto ideal (talvez a um canto escuro e enganoso da caverna) em que o Brasil é bastante. Mas, como sugeria Drummond – naquela fórmula que João Cezar de Castro Rocha trabalhou recentemente –, “nenhum Brasil existe”.

Ao repropor a validade de tal fórmula, nem de longe pretendo defender alguma perda de especificidade quando se estuda a literatura brasileira. Penso tão-somente no fabuloso e fundante paradoxo a sugerir que o caráter universal de uma literatura está muitas vezes naquilo que ela tem de mais profundamente local; algo que, por sua natureza mesma, aponta para uma situação universal, isto é, para um horizonte de tradução em que o Outro aparece como uma gentil e generosa instância.

* * *

Mas voltemos ao chão, que neste caso são os textos e a prática de sala de aula. Rememoro aqui um exercício curioso que propus recentemente, num curso de literatura brasileira, numa daquelas “primeiras aulas” que justamente nos enchem de angústia.

Um pouco incomodado pela ideia amorfa de um “*survey*” de literatura brasileira, resolvi iniciar o curso com duas cenas: uma clássica, outra nem tanto. De um lado, lemos em sala de aula o primeiro capítulo de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, que traz o momento em que Fabiano sente a tentação – muito bíblica, aliás – de sacrificar o filho mais velho, devido à seca e ao fato de que o menino não podia

mais caminhar e acompanhar a família de retirantes. De outro lado, lemos uma passagem de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, chamada “De cor”, que mexe diretamente com a ideia do coração, e dos afetos entre pais e filhos. Na cena de Ruffato, um pai, seu filho pequeno e um conhecido caminham à beira da estrada, à noite, numa chegada meio onírica à cidade de São Paulo. Experto em geografia nacional, o filho vai adivinhando, um a um, os estados a que pertencem as inúmeras cidades que vão escritas nos letreiros dos ônibus, indicando o local de onde eles provêm (um *Bye-bye Brasil* às avessas, já se viu). Impressionado pelo conhecimento infalível da criança, o conhecido sugere ao pai que leve o menino a um desses programas de televisão. A televisão passa então a ser o que ela normalmente é: um horizonte de promessas não cumpridas.

O paralelo entre as cenas é mais ou menos evidente, e gerou uma boa discussão sobre estilo, temas e personagens. Mas a grande pergunta que pode rasgar esses textos, quando colocados em paralelo, recai sobre o alcance e os limites da ideia de *história literária*. O que, nestas cenas, as faz efetivamente “brasileiras”? Será produtivo seguir buscando uma espécie de característica irreduzível do cenário, que distinguiria tais cenas daquelas produzidas por outras literaturas? É claro que há continuidades: a paisagem revolta e dramática do sertão de Euclides da Cunha está em Graciliano Ramos. A tortura da seca de Graciliano está no Cinema Novo. O cinema brasileiro está em Luiz Ruffato, mas... quais foram os grandes cortes, quais os momentos de descontinuidade, o que escapa à linhagem mais ou menos segura de uma “literatura brasileira”? É possível que, em momentos assim, a introdução do contemporâneo ajude a colocar em suspenso os pressupostos sobre os quais se constroem nossas próprias fantasias a respeito de um caráter “brasileiro” da literatura.

Outro exemplo, que resultou em algo interessante, foi o início de um curso, também panorâmico, em que um tema bem pouco brasileiro, ou talvez bem brasileiro – quem sabe? – serviu como fio de leitura: refiro-me à questão da “delicadeza”.

A ideia original era que lêssemos, de Manuel Bandeira, alguns daqueles vários poemas em que nada aparentemente acontece, e em que no entanto tudo

parece acontecer, como que na contramão de qualquer gesto definitivo. O gesto recatado, o refluxo até o ponto mínimo, o nó infantil e gratuito da vida, é algo que aparece em Bandeira, como todos sabemos, a partir de cenas em princípio localizadas, referidas a paisagens mais ou menos identificáveis. Mas... e se nós nos jogarmos no contemporâneo? Onde re-encontrar, ou onde encontrar simplesmente, esses delicados momentos?

Talvez aí haja a possibilidade de pensar a literatura contemporânea naquilo que ela traz, no Brasil, de um embate entre um sentido forte de “presentificação” (como a nomeou Beatriz Resende) e, de outro lado, aquilo que é um *recolhimento* em relação ao mundo, ou o reencontro, por assim dizer, de uma delicadeza perdida.

Não sendo um especialista, eu jamais ousaria propor uma lista de autores que se alinhariam a essa tendência por um “recolhimento”. Entretanto, lembro aqui minha experiência com alguns alunos de graduação em Princeton, quando lemos trechos de *Caligrafias*, de Adriana Lisboa, e discutimos o quanto as formas breves, que tanto devem ao haiku e a certa delicadeza oriental (que pode ou não ser uma forma de “orientalismo” de nossa parte), servem de índice para a experiência de *presentificar* o mundo, revelando-o por flancos mais ou menos inesperados, mas não ali onde ele mostra sua potência aplastadora. Tratar-se-ia então de uma forma diversa de presentificação, como se falássemos de uma presentificação ao revés, como que evocando aqueles “pequenos nada” a que Bandeira se referia quando pensava na essência que caberia ao ouvido crítico escutar. Pois o que habita o horizonte de Adriana Lisboa é justamente tudo aquilo que, no mundo, escapa à potência, ou seja, aquela *delicadeza* que, no quadro da crítica brasileira contemporânea, tem em Denilson Lopes um exímio leitor, capaz de auscultar o que se desenrola, gratuito, à sombra dos monumentos.

* * *

Os exemplos poderiam acumular-se, e os nomes poderiam seguir cruzando-se. Mas eis então formulado o convite: testar, com a imaginação e a experiência, o que o vazio da sala de aula – a ausência de referências, sejam elas “nacionais” ou

“canônicas”, de alunos estrangeiros ou brasileiros – pode gerar de mais interessante. Ensaïemos, enfim, relatar o que dizemos sempre que o vazio nos espreita, sempre que nos descobrimos diante da delicada tarefa de enfrentar o silêncio: rompê-lo, quando é preciso, e mantê-lo, tanto quanto possível.