

01

ENTREVISTA COM FLÁVIO CARNEIRO

Flavio García (UERJ)
Lena Hauer (UERJ)

Recebido em 31 ago 2019.

Aprovado em 10 set 2019.

Flavio García concluiu, em março de 2016, seu terceiro Pós-Doutorado, com Bolsa de Estágio Sênior da CAPES, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), intitulado “Estudos Narrativos do Insólito Ficcional: mundos possíveis”, Desde agosto de 2014, é Bolsista PROCiência (UERJ/ FAPERJ). Coordena o Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ - SePEL.UERJ (www.sepel.uerj.br), o Núcleo de Estudos do Fantástico da UERJ - NEF. UERJ e a Unidade de Desenvolvimento Tecnológico Laboratório Multidisciplinar de Semiótica - UDT LABSEM, co-coordena o Dialogarts Publicações (www.dialogarts.uerj.br), e participa da Editoria-Chefe do Caderno Seminal (www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/cadernoseminal) e da Revista Abusões (www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/abusoes). É líder do Grupo de Pesquisa “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, certificado pela UERJ junto ao Diretório de Grupos do CNPq, e participa do Grupo de Pesquisa “Vertentes do Fantástico na literatura”, certificado pela Unesp. Foi eleito para coordenar (2011 - 2014; 2014 - 2016) o Grupo de Trabalho “Vertentes do Insólito Ficcional”, junto à ANPOLL (www.insolitoficcional.org). Suas publicações se concentram em torno do insólito ficcional e das vertentes da ficção fantástica; das obras de Mia Couto, Mário de Carvalho e Murilo

Rubião; e espriam-se pelas culturas e literaturas galega e africanas de língua portuguesa, em especial a moçambicana.

Lena Hauer do Rego Monteiro é aluna de literatura na UERJ. Desde 2018 integra o grupo de pesquisa “Estudos Narrativos: armação de mundos possíveis no universo do insólito ficcional”, coordenado pelo Prof. Dr. Flavio García. Em seu artigo, em fase de redação, Lena propõe analisar a presença de elementos próprios do gênero “fantástico” no romance *A confissão* (2006), do escritor e professor universitário Flávio Carneiro.



Flávio Martins Carneiro é natural de Goiânia, e Professor titular no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atuando na graduação e na pós-graduação. Além de professor e pesquisador, é também crítico literário, ficcionista e roteirista, tendo publicado vários livros. Algumas de suas obras têm edição em diferentes países, dentre os quais, Estados Unidos, México, Inglaterra, Alemanha, França, Portugal, Espanha e Colômbia. Ganhou prêmios literários como o Barco a Vapor e o Jabuti. Sua biografia mais detalhada, bem como suas publicações e outras informações acerca dele e de sua produção, podem ser consultadas em <http://www.flaviocarneiro.com.br/biografia/index.html>.

P.: Professor-pesquisador da UERJ, vindo, ao longo de mais de uma década, ministrando disciplinas na Graduação e na Pós-graduação, bem como orientando pesquisas de iniciação científica, mestrado e doutorado sobre a ficção fantástica, além de, é claro, ser prefaciador e apresentador de diferentes publicações acerca do tema, com destaque para *Os melhores contos fantásticos*, organizado por Flávio Moreira da Costa (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006), em que medida você se diria um especialista no fantástico?

R.: Não me considero um especialista no fantástico. Na verdade, não me considero especialista em nada. Talvez um especialista em ficção, mas isso é tão vago que é como dizer que não sou especialista em nada. Claro, dediquei mais de 30 anos aos estudos literários, e sempre fiz isso com muito empenho e seriedade, e talvez tenha alguma a coisa a dizer sobre esse campo quase infinito pelo qual se estende a literatura,

mas jamais me considere, e nem quero me considerar, um especialista neste ou naquele assunto.

Posso dizer, sim, que o fantástico sempre esteve no horizonte das minhas leituras, como pesquisador, professor, ficcionista, e que, além de algumas obras de ficção, escrevi alguns artigos sobre o tema.

O fantástico sempre me interessou e ainda me interessa, sobretudo porque me leva a outras questões. Por exemplo, a do próprio conceito de ficção, que implica outra ainda, a do conceito de realidade. E sempre estudei o fantástico no seu cruzamento com outro tema, o da *leitura*.

Tudo em que trabalhei até hoje, em todas as minhas áreas de atuação literária, está atravessado pela pergunta: o que é ler? Entendida no seu diálogo com outra pergunta de respostas sempre variáveis: o que é escrever? Questões que se desdobram numa terceira, mais afinada com esta entrevista: o que é escrever sua leitura, o que é escrever não apenas ficção, mas *sobre* ficção?

Meu primeiro livro de ensaio e crítica foi justamente sobre essas questões e se chamou *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor* (EdUERJ, 2001). Anos depois reescrevi esse livro, retomando antigas considerações teóricas e incorporando outras, e investindo um pouco mais numa escrita híbrida – entre ensaio, ficção e depoimento – num livro que veio a se chamar *O leitor fingido* (Rocco, 2010), que é o livro em que mais me aproximei das coisas que quero dizer. Ou pelo menos é o que me parece.

Também enveredei pelo estudo do policial, primeiramente no seu diálogo com o fantástico e depois como uma das modalidades mais ricas de uma ficção de entretenimento que foi se modificando no Brasil, do final do século XIX aos dias atuais. É este, inclusive, meu projeto de pesquisa atual, uma possível história da ficção de entretenimento no Brasil, dos folhetins à contemporaneidade.

Mas, sem dúvida, o fantástico sempre me acompanhou e me interessa ainda hoje.

P.: O que um pesquisador do fantástico precisa saber para não cometer equívocos, seja na docência, na pesquisa ou orientação de pesquisa, na produção em geral e, em especial, na crítica?

R.: Acredito que o primeiro passo seria estudar a história da discussão teórica em torno do conceito de gênero. De como se configura essa discussão, desde Aristóteles, passando pelo projeto romântico de transgressão pelo híbrido, pelo que não cabe em categorias fixas, projeto de alguma forma retomado pelas vanguardas modernistas e questionado pela ficção das últimas décadas dos séculos XX e início do XXI.

E aí tentar ver como se poderia entender o fantástico nessa discussão, se como gênero, modalidade, vertente, efeito instável, etc. E considero fundamental, também, uma pesquisa sobre formas de comparecimento do leitor na configuração do texto, na sua constituição como texto (e suas possibilidades de recepção), variando também, se possível, para um estudo de sua recepção real, o que implicaria, neste caso, também um estudo sobre mercado editorial, vida literária, etc.

Não é uma receita, claro, apenas uma hipótese de pesquisa, mas mesmo por esse caminho se pode cometer equívocos. Sempre cometemos equívocos.

P.: Um leitor desatento de Todorov defenderia até à morte que o teórico e crítico búlgaro mantém, até o final de seu paradigmático *Introdução à literatura fantástica* (São Paulo: Perspectiva, 1970), a ideia, repetida inúmeras vezes ao longo da obra, de que o fantástico se restringe ao Século XIX ou, talvez, que tenha despontado ao final do Século XVIII e se extinga nas duas primeiras décadas do Século XX. Você se alinha com esse leitor desatento?

R.: No último capítulo do livro, Todorov chega a afirmar que o fantástico não existe mais no século XX, que o gênero teria tido vida curta, tendo sido substituído, em certo sentido, pela psicanálise. Mas logo adiante, ao falar de Kafka – e, superficialmente, do sentimento do absurdo, de Sartre e Camus –, o autor deixa claro que o fantástico clássico teria se transformado numa outra maneira literária de se lidar com o sobrenatural, entre o estranho e o maravilhoso, mas sem se alinhar em definitivo com nenhum deles, sem se pautar pela hesitação, mas por aquilo que eu definiria, a partir do ensaio de Todorov, como *naturalização do sobrenatural*, presente, por exemplo, em *A metamorfose*.

P.: Retomando, inevitavelmente, a pergunta anterior, haveria como, com base nesse mesmo paradigmático livro de Todorov, dizer que haja, pelo menos, um fantástico tradicional ou clássico e outro moderno ou contemporâneo?

R.: Sabemos que ele não usa os termos “moderno” ou “contemporâneo”, mas acredito que se possa depreender, da leitura de *Introdução à literatura fantástica*, que Todorov sugere essa distinção entre um fantástico clássico e um fantástico moderno (não diria contemporâneo). E que a distinção entre eles estaria no modo de apropriação estética do sobrenatural, buscando criar uma atmosfera de medo (Lovecraft), a meio caminho entre realidade e imaginação (daí a hesitação em torno da existência ou não do evento sobrenatural), no caso do fantástico clássico, ou trabalhando com outro efeito, o de *estranhamento*, a partir de uma naturalização do sobrenatural, como, sobretudo, em Kafka, mas também em Blanchot.

Na interpretação – sempre uma forma de apropriação, de tomada do outro para mim – de Sartre, citada por Todorov, o fantástico deixaria de estar fora do homem, ou, pelo menos, fora do pensamento racional, para se transformar no próprio homem. Sartre, citado por Todorov: “não existe senão um objeto fantástico: o homem.”

Quer dizer, o pesadelo estaria não no sonho, na fantasia, ou no acontecimento sobrenatural que a ciência não saberia explicar, como acontece no fantástico clássico, mas no próprio cotidiano, na forma de inserção do indivíduo numa sociedade que, de repente, se mostra mais sobrenatural do que o pior pesadelo.

Nesse sentido me parece claro que Sartre busca em Kafka um exemplo literário do conceito filosófico do sentimento do absurdo, o que, a meu ver, parece equivocado. O absurdo de

Camus em *O estrangeiro*, por exemplo, é bem diferente do fantástico de *A metamorfose*. No primeiro, o estranhamento não se dá pelo sobrenatural, mas pela constatação, por parte do personagem, do súbito absurdo das convenções sociais mais banais, do cotidiano mais banal. Em Kafka, o sobrenatural se *impõe* sobre o cotidiano, sobre as convenções da racionalidade, se instalando com uma lógica própria, devastadora.

P.: Ousamos repetir que somente um leitor desatento de Todorov insistiria em dizer que ele atribui ao leitor, em seus diferentes atos de leitura, a capacidade de decidir se uma obra é ou não fantástica. Como você se posiciona acerca disso?

R.: Em sala-de-aula, faz alguns anos, apresentei aos alunos uma distinção conceitual que ainda precisa ser bastante aprimorada. Precisa tanto que nem cheguei a colocá-la no papel, num artigo ou algo de maior fôlego. Não chega a ser algo original, é uma conceituação que remete a Iser (leitor implícito), Eco (leitor-modelo), Jauss (leitor empírico), além do próprio Todorov, entre outros. Embora ainda precária, pode me ajudar talvez a responder a pergunta.

Acredito que possa haver, em todo texto, uma distinção entre efeito pretendido e efeito histórico. O primeiro diria respeito a traços do texto em si, que, cotejados com outros traços de outras obras do autor e/ou de outros autores que de alguma forma comparecem – explícita ou implicitamente – na obra analisada, podem fornecer ao crítico uma hipótese sobre qual teria sido o efeito pretendido. Não se trata, claro, de identificar a intenção do autor com aquele texto, mas de

buscar uma hipótese para melhor entendimento de que tipo de leitor aquele texto pretendia encontrar. Por outro lado, o leitor histórico seria o leitor real, de carne e osso, tomado não apenas individualmente, mas no contexto que o cerca, em termos de faixa etária, classe social, bagagem de leitura, momento histórico da leitura.

Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, de 1968, embora não seja incluído nos precursores da chamada estética da recepção e do efeito, formulada pela Escola de Constanza no final dos anos 1960 – o texto, digamos, fundador da escola, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, de Jauss, é de 1967 – teve o grande mérito de tocar num ponto fundamental para uma nova fase dos estudos literários, em que a teorização sobre a figura do leitor, e sobre seu papel na configuração final do texto, ganha um espaço relevante.

O ensaio de Todorov, no entanto, embora tenha o mérito de tocar nesse ponto, não chega a formular com exatidão uma teoria da recepção, embora se aproxime de algo como um diálogo entre o que chamei de efeito histórico e efeito pretendido. Ele diz, por exemplo, que o fantástico implica “não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também uma **maneira de ler**, que se pode definir por ora negativamente: não deve ser nem ‘poética’ nem ‘alegórica’.”

Ao afirmar isso, ele está considerando também o leitor real, empírico, histórico. Sem esquecer, claro, que todo texto tem também sua autonomia de letra impressa. E que é preciso

insistir “no fato de que não se pode falar de alegoria a menos que dela se encontrem **indicações explícitas no interior do texto**. Senão, passa-se à simples interpretação do leitor.” (grifos do entrevistado)

Quando, portanto, um leitor empírico interpreta como alegórico um texto como “Le Manuscrit trouvé à Saragosse”, de Jan Potocki, a narrativa não deixa de ser fantástica, porque há nela signos consistentes de um efeito pretendido ligado ao sobrenatural, à hesitação, etc. Mas o *efeito* de fantástico é substituído, para este leitor real, em efeito alegórico.

Acredito que o pesquisador deve trabalhar com o cruzamento desses dois efeitos – o pretendido pelo texto e o histórico – com um olhar ora voltado para o texto em si, com suas marcas próprias, que não podem ser alteradas sem o risco de se apagar o texto, ora para sua recepção em cada época e dentro de um grupo específico de leitores, levando-se em conta, aí, que é impossível definir exatamente o efeito real/histórico de um texto sobre determinado leitor, qualquer que seja, mas apenas buscar uma aproximação hipotética de qual poderia ser tal efeito, para determinado indivíduo leitor, dentro de um grupo (sempre limitado) de leitores.

P.: Já situado o professor, teórico e crítico, como é ser isso e, além disso, ser um ficcionista que se envereda pelo fantástico?

R.: Como ficcionista, procuro ter o rigor e a precisão do teórico ou do crítico. Como teórico ou crítico, procuro alcançar a capacidade de invenção e espanto (nada se cria sem espanto) do ficcionista.

O fantástico esteve presente desde os meus primeiros contos e também no primeiro livro, uma novela infanto-juvenil, publicada em 1986, mas o que disse no parágrafo anterior serve para tudo o que escrevo, seja um romance policial, seja uma crônica ou um ensaio.

Durante um tempo – eu diria que nos meus tempos de formação, como ficcionista e como crítico, pesquisador, professor – essa equação não ficou bem resolvida. O acadêmico assustava um pouco o ficcionista. Tanto que fiquei muitos anos sem escrever ficção, lá pelos anos 90. Mas à medida que fui escrevendo minha dissertação de Mestrado e depois a tese de Doutorado, e outros artigos curtos, fui percebendo uma coisa curiosa: o ficcionista não estava mudo, ausente, em fase de hibernação. Pelo contrário. Estava muito ativo.

Me dei conta de que pensava no primeiro parágrafo da dissertação ou da tese como se pensasse no primeiro parágrafo de um romance. E também na forma de fechar o capítulo, quer dizer, na hora do corte. Me peguei escrevendo tese como se fosse um folhetinista, com as técnicas de sedução do leitor usadas por um folhetinista, inclusive com o célebre: continua no próximo capítulo.

A partir de então, não apenas reescrevi tudo o que já havia escrito na área acadêmica (não era muita coisa na época) como passei a encarar a escrita ensaística como uma forma de narrativa, o que ela de fato é.

Aliás, me lembrei agora do argentino Ricardo Piglia, que dizia entender a crítica como uma variante do gênero policial.

Piglia escreve sobre isso num livro chamado *O laboratório do escritor*. Para ele, o crítico é como um detetive que tenta decifrar um enigma, mesmo que não haja enigma algum. É uma espécie de aventureiro seguindo pistas entre uma frase e outra, um texto e outro. O prazer da crítica, e da leitura de um modo geral, estaria nas próprias conjecturas, quer dizer, não na solução final, mas no caminho mesmo, no campo das hipóteses imaginadas no caminho.

Essa afinidade entre o crítico e o detetive – falo mais ou menos disso num artigo de 1997, publicado na **Matraga** daquele ano, chamado “No jardim de Borges” – se estenderia à afinidade entre o ficcionista e o crítico. Porque o crítico não é apenas um leitor de literatura. É um sujeito que *escreve* suas leituras sobre literatura. É, portanto, um escritor. E deve pensar no seu ofício como alguém que cuida não apenas da sua formação teórica, como leitor, mas também do seu *modo* de escrever.

Penso o mesmo em relação ao professor de literatura, que, no caso, não é um escritor, mas tampouco apenas um leitor de literatura, mas alguém que *fala* sobre literatura. Quando vou montar um curso na Letras, na graduação e na pós, penso em cada detalhe dessa narrativa. Porque, sim, todo curso é, de certa forma, uma espécie de rio. O rio e as aulas têm seu curso. Como toda narrativa é também um rio (lembremos: *Riobaldo*, o grande contador de histórias). Penso nesse rio-conto, rio-romance, como uma história que vou contar aos meus alunos naquele semestre. História, claro, de que eles também vão fazer parte.

P.: Entre 2006 e 2011, você publicou uma trilogia um tanto insólita. Na época, disse em entrevistas que quis escrever três romances que tivessem o Rio como cenário e que de algum modo dialogassem com gêneros considerados menores, de puro entretenimento, normalmente rejeitados pela crítica. Foram *O campeonato*, narrativa policial, *A confissão*, fantástico, e *A ilha*, ficção científica. O ficcionista estava influenciado pelo teórico e crítico, considerando que esses três gêneros se inscrevem no conceito de “literatura menor”? Aliás, o que seria “literatura menor” e que gêneros poderiam ser inscritos nela?

R.: É provável que sim, que o ficcionista estivesse influenciado pelo teórico e crítico, incomodado, este, com o pouco valor dado a certa literatura de entretenimento. É provável também que o leitor de Borges, Poe, Cortázar, Calvino, Machado, Hammett, Bradbury estivesse incomodado com essa distinção estúpida entre alta e baixa literaturas pautada pelo gosto de quem manda mais ou manda menos na república das letras.

O conceito de “literatura menor”, de Deleuze e Guattari, formulado nos anos 1970 e tão importante na área não apenas da literatura, mas dos estudos culturais, vai além da questão discutida aqui. Não se trata apenas de uma questão de gênero, mas de algo que envolve vários fatores, sociais, políticos, econômicos, não apenas estéticos. Diz respeito, também, a uma literatura produzida por minorias – em vários sentidos da palavra – e consumida por minorias. A ficção de Kafka, por exemplo, segundo Deleuze e Guattari, poderia estar incluída nesse grupo de uma literatura menor. Não acho que seja o

caso da ficção científica, do policial e do fantástico, que têm um grande público consumidor, fora da academia. Não se trata, portanto, de uma minoria. Ou de minoria apenas do ponto de vista acadêmico.

Quando pensei nessa trilogia, não pensei exatamente no conceito deleuze-guattarriano de literatura menor. Pensei em algo mais simples: gêneros considerados pela crítica e pela teoria, em especial as acadêmicas, como esteticamente inferiores.

E por que consideradas subliteratura? Isso certamente tem a ver com o fato de que, desde a antiguidade clássica, a ideia de uma arte superior tem a ver com uma arte consumida – não necessariamente produzida – por uma elite. O gosto popular sempre aparece associado a uma arte ou, no nosso caso, a uma literatura de baixa qualidade. De certa maneira, as próprias vanguardas modernistas no século XX reforçaram esse fosso entre alta e baixa literaturas. O que parece prevalecer é a máxima: se é popular, não pode ser bom. Ou: se vende muito, não presta.

Curioso é que muitos dos defensores dessa premissa – a meu ver não apenas falsa, mas perversa – desandam a enaltecer autores e obras canônicas, deixando de lado a história das recepções dessas obras e todo o entorno das suas publicações ao longo do tempo. Como se a obra já nascesse clássica. É o caso, só para citar um exemplo, de Machado de Assis. Machado foi um autor de folhetins, seguia as regras do jogo, ou seja, as regras do mercado editorial da época. Todo romancista que quisesse ter uma carreira literária no século XIX conhecia bem essas regras e jogava com elas.

Nossa ficção nasce como uma ficção de encomenda. Para quem? Para os donos de jornal, em primeiro lugar, mas, em termos de recepção, para o público-leitor da época, formado sobretudo por jovens – na sua maioria mulheres – da classe média-alta brasileira. Claro, escrevia-se também para os pares, outros escritores, e para uma crítica e uma história da literatura que pudesse preservar os escritos para a posteridade. Mas o romance só se tornava publicável se passasse pelo crivo do leitor ou da leitora de folhetins.

Então, se você queria escrever um romance, teria que encarar alguns desafios, algumas limitações: de linguagem (simples, fluente, ao gosto dos leitores da época), de espaço (o que lhe cabia no folhetim do jornal, para cada capítulo), de tema (nada que pudesse ferir o gosto pudico das jovens senhoras). E até de cenário (os romances brasileiros canônicos do século XIX têm, na sua maioria, a cidade do Rio como cenário, justamente porque é nesta cidade que estão os grandes jornais e onde moram os leitores que sustentam esses jornais). Esta seria, aliás, uma das possibilidades de explicação para o fato de o fantástico, a ficção científica e outros gêneros não terem frutificado no Brasil da segunda metade do século XIX, o de que o/a leitor/a da época não tinha interesse nesses temas, preferindo o drama romântico, *best seller* desde então.

Nosso ficcionista, que já nasce quase um profissional, teria ainda que saber não apenas escrever uma história longa, o romance, mas saber – e isso era fundamental – escrever *capítulos*. Talvez fosse isso que Haroldo de Campos quisesse sugerir quando afirmou que o personagem principal de *Dom Casmurro* não

era Capitu, mas o capítulo (lembramos: o verdadeiro nome de Capitu era Capitolina). O capítulo machadiano, sem deixar de atender à encomenda, rasurava, *adulterava* o capítulo romântico, padrão da encomenda.

Não há literatura menor. Há literatura mal escrita. E isso não depende de gêneros.

P.: Estamos equivocados ou, anos depois, *O campeonato* viria a integrar outra trilogia com *O livro roubado* e *Um romance perigoso*? Como se deu ou se dá essa transmigração de um mesmo romance de uma para outra trilogia? Elas têm alguma relação entre si, algo as aproxima?

R.: Não, não estão equivocados. De fato os policiais formam uma trilogia. Mas não foram pensados assim, não foi um projeto escrever dois policiais na sequência de *O Campeonato*, formando a trilogia. A ideia foi fazer uma série. Quis experimentar isso, a criação de um detetive que passava de um romance pra outro, em série.

O campeonato é um romance que dialoga com a tradição do gênero e dessa tradição faz parte o detetive em série. Todos heróis, num certo sentido. Poe criou essa tradição, com os três contos inaugurais do gênero, “Assassinatos da Rua Morgue”, “A carta roubada” e “O mistério de Marie Rogêt”, sempre com o mesmo detetive diletante, Dupin. Depois vieram Sherlock, Poirot, o Padre Brown, de Chesterton, e tantos outros. Mesmo os que pareciam tão diferentes, quase opostos ao modelo do detetive inglês, como Sam Spade, Marlowe, os americanos, também eles eram heróis, ao seu modo.

Meu projeto foi o de criar uma série não de heróis. Nem de anti-heróis. Quis criar uma série de *não-heróis*, o André e o Gordo. Acertam, erram, e a vida segue.

Parei no terceiro romance. Cheguei a começar a trabalhar num quarto romance – além de vasto material de pesquisa e milhões de anotações, tinha 30 páginas escritas – em que o homenageado da vez (em cada romance elegi um autor para homenagear) seria Chesterton. Mas não segui adiante porque um outro projeto de romance acabou se impondo, se posso dizer assim. Talvez venham outros romances com a dupla André e Gordo, no futuro, mas não tão cedo.

P.: Ainda que venha sendo comum, nos últimos dez anos, encontrarmos publicações nacionais de ficção científica e que o brasileiro venha consumido esse gênero cada vez mais, com um rápido crescimento de editoras especializadas em ficção científica, você diria que teve dificuldades para publicar os seus livros de ficção científica?

R.: Não sei se posso dizer que tenha livros de ficção científica. Livros no plural. Escrevi o *Lalande* (Global, 2000) como uma fantasia, uma história fantástica talvez. Uma menina que tenta descobrir de onde veio o nome da sua cidade, em que não existe espelho, uma cidade em que toda menina é educada pelo irmão mais novo e é proibido escrever livros com mais de 3 páginas. Foi o Gustavo Krause, aliás, numa resenha do livro, que me alertou para o fato de que se tratava de uma história passada no futuro e que poderia ser classificada como ficção científica.

A ilha (Rocco, 2011), sim, foi um romance pensado como ficção científica. Pensei como os outros dois da trilogia, um romance dentro do gênero, mas de certa forma transgredindo, por dentro, as regras do gênero. Não foi difícil publicar porque os tempos eram outros. Para vocês terem uma ideia, assinei com a Rocco o contrato para publicação de *A Ilha* antes mesmo de começar a escrever o livro. Só tinha a sinopse. A Vivian Wyler, minha editora na época, só leu a sinopse; mas a Vivian era uma editora de verdade, que acompanhava de perto a produção do autor, que acompanhou de perto a publicação de todos os meus livros para adultos, desde o primeiro, em 1994, *Da matriz ao beco e depois*, uma coletânea de contos – todos fantásticos, aliás, com exceção do último.

Hoje seria muito difícil publicar esse romance. Qualquer um. Hoje vivemos o caos, a tristeza. Vivi muitos momentos ruins no mercado editorial, principalmente no início da carreira, lá nos anos 80, com inflação diária e prestação de contas semestral (dos direitos autorais), sem reajuste. Levei muito tempo mandando originais pelo correio para as editoras, a maioria das vezes sem resposta alguma. Então penei um bocado, mas colocava tudo isso na conta do autor iniciante, desconhecido. Hoje é diferente, mais triste.

P.: Retomando a pergunta anterior, seja na posição unívoca de ficcionista, seja na conjunta de ficcionista e teórico e crítico, como situar a ficção científica no contexto das produções fantásticas ou pseudofantásticas – termo difundido por David Roas em *Tras los limites de lo real: una definición de lo fantástico* (Madrid: Páginas de Espuma, 2011) no Brasil ou

no exterior? Haveria, neste momento atual, seja no Brasil, seja mundo afora, um *boom* da ficção científica? Ela estaria se espalhando por múltiplos e diferentes *media*? Em qual(is) *media* estaria obtendo maior sucesso e difusão?

R.: Não acompanho de perto esse movimento, portanto, não saberia te responder com precisão. Quando escrevi *A ilha*, minhas referências foram os romances já clássicos de ficção científica. Sei pouco sobre a situação atual.

Mas li artigos e entrevistas recentes de dois ficcionistas e grandes pesquisadores nessa área, dentro e fora do meio acadêmico, o Nelson de Oliveira e o Roberto Causo, e eles afirmam que, sim, o gênero tem se expandido muito nos últimos anos, inclusive no Brasil. E isso dentro do próprio campo literário.

Não sei em outras *media*, mas posso talvez me arriscar a dizer que haveria certo tipo de ficção científica que caberia muito bem no cinema e na internet, aquele tipo que explora mais os efeitos especiais do que propriamente outros recursos narrativos, como a construção do narrador, por exemplo, ou uma montagem de enredo que deixa a cargo do leitor a configuração final, que deixa espaços para a imaginação do leitor em vários outros aspectos. Para esse tipo de ficção científica, o livro ainda é o melhor suporte.

P.: A que você atribuiria certa desigualdade entre as publicações estrangeiras, principalmente estadunidenses e as nacionais, de ficção científica na Contemporaneidade?

R.: Bom, publicação é uma coisa. Recepção é outra. Lembro que, quando eu era adolescente, publicavam muitos livros de

banca de revista no gênero. Tive um tio que colecionava esses livrinhos. Li muitos deles e talvez venha daí meu gosto por esse tipo de literatura. Mas são livros publicados à margem do cânone. E isso pode ter várias explicações.

E essa desigualdade não se restringe à ficção científica. Pode-se dizer o mesmo em relação ao romance policial, ao fantástico, ao terror, etc. Ou seja, aos gêneros de *entretenimento*. Os americanos sempre foram muito bons em criar entretenimento, conhecem bem o caminho das pedras nessa área. E têm a seu favor toda uma indústria cultural forte, agressiva, que invade os mercados estrangeiros de forma avassaladora. No cinema isso é mais evidente, mas acontece o mesmo na literatura ou, pelo menos, na literatura mais comercial, de entretenimento, como é o caso da ficção científica.

O erro de alguns acadêmicos é achar que essa publicação é toda ruim, o que absolutamente não é verdade. E achar que é ruim porque se vende em banca de revista.

P.: Nesse contexto atual, pode-se dizer que existe alguma preferência de gênero e temática no cenário literário nacional em relação ao cenário internacional?

R.: Essa é uma pergunta importante, que demandaria toda uma outra entrevista (*risos*). Vou tentar me ater aos pontos que considero principais, mesmo sabendo do risco de simplificar demais as coisas.

E vou falar da ficção, não da poesia, que já demandaria outro tipo de resposta. A começar pelo fato de que, enquanto a origem da nossa poesia remonta ao período colonial, nossa

ficção nasce moderna, em meados do século XIX, em pleno romantismo, com o surgimento dos primeiros jornais de grande circulação e de outros acontecimentos que marcariam a modernidade no Brasil, ou pelo menos na cidade do Rio de Janeiro, dentre eles o nascimento de um tímido, porém perceptível mercado literário, em que o romance era o gênero mais rentável economicamente, como ainda é até hoje, e aí não só no Brasil.

A pergunta fala de preferência de gênero. A primeira coisa a pensar seria: preferência para quem? Para o leitor comum, para o leitor acadêmico, para o crítico, o historiador, o editor, o livreiro?

Vamos pensar no editor estrangeiro. O que um editor europeu ou americano, por exemplo, busca quando se propõe a publicar um romance brasileiro? Qual seria sua preferência de gênero? Não seria o fantástico ou a ficção científica, com certeza. Porque para isso eles têm seus próprios autores. Também não seria o policial, já que a tradição do gênero é quase toda dominada pelos autores de língua inglesa. O que poderia interessar, portanto, a esse editor? A resposta demandaria outra pergunta, já que esse editor obviamente quer vender livros, então precisa se perguntar primeiro: o que poderia interessar, para um leitor – e aí seria preciso outro recorte: o leitor comum, que consome livros como entretenimento, não o leitor acadêmico – europeu ou americano, num romance brasileiro? Ora, o que ele não tem à mão, não conhece a não ser pela imprensa, e que poderia conhecer sem maiores riscos: a vida nas favelas, violência urbana (ele conhece a violência urbana, mas de outra

natureza), uma ou outra ficção baseada em fatos reais , etc . Ou seja, uma ficção pautada pelo documental, pelo depoimento de quem viveu os fatos narrados.

Isso me lembra uma mesa que aconteceu há muitos anos, na segunda edição da FLIP. Perguntaram à escritora espanhola Rosa Monteiro sobre escrita feminina. Ela disse: se perguntam a um homem sobre o que ele escreve, ele responderá: sobre a condição humana. Se fazem a mesma pergunta a uma mulher, espera-se que ela responda: sobre a condição feminina.

Guardadas as proporções e diferenças, é um pouco isso que se espera de um escritor europeu ou americano: que escreva sobre a condição humana. E, de um escritor brasileiro, que escreva sobre o Brasil. Como se fosse possível, para um escritor brasileiro, que escreve num português brasileiro, *não* falar sobre o Brasil. Estamos sempre falando do nosso país, independente do tema. E se optamos por uma história que se passa, por exemplo, numa cidade imaginária, ou em algum mosteiro da idade média, ou seremos considerados copiadores – lá vem aquele sujeito metido a Umberto Eco –, ou pouco patriota.

Por outro lado, a própria academia, ainda que por caminhos diversos, reforça esse equívoco, o de que escritor brasileiro sério não escreve policial, ficção científica, fantasia, escritor brasileiro sério escreve sobre o Brasil, ou, mais especificamente, sobre os problemas do Brasil. Desde pelo menos o final do século XIX, quando surgem nossas primeiras histórias de literatura, valoriza-se uma literatura nacional. Foi, em alguns momentos, um movimento necessário, de afirmação nacional,

etc., mas também acabou gerando um estereótipo, que se mantém ainda hoje, dentro e fora da academia.

P.: Perpassando as fronteiras da ficção fantástica, *lato sensu*, queremos saber se, enquanto uma parte considerável dos críticos parece se sentir mais confortável com obras antigas, você estaria indo na contramão dessa tendência, ocupando-se de obras contemporâneas?

R.: Escrever sobre o presente é difícil. Dentre outras coisas, porque leva o crítico a repensar certos pressupostos da crítica ou, talvez mais especificamente, da historiografia literária, desde que surge como discurso que se pretende científico, no século XIX, no bojo de um cientificismo que vem sobretudo dos estudos da natureza, como a biologia, a botânica, a química.

O primeiro desses pressupostos é que o verdadeiro cientista deve se distanciar do objeto analisado. A este se segue um outro, quase consequência, que é o de que o cientista deve interferir o mínimo possível no processo de surgimento e evolução do objeto analisado, sob o risco de falsear os resultados de sua análise.

No campo literário, ou mesmo no da história, isso significa que não se pode falar da obra de um autor vivo sem correr o risco de errar redondamente, porque o autor ainda não concluiu sua obra e qualquer “diagnóstico” crítico pode acabar se revelando equivocado, mais cedo ou mais tarde.

Essa ideia está embasada em dois erros.

Primeiro, o de acreditar que a obra de um autor está acabada quando seu autor morre. O que termina é sua produção

textual. Sua obra, jamais (a não ser, claro, que seja uma obra medíocre).

Segundo, o de que um crítico tem que ter sempre uma posição definitiva sobre este ou aquele autor. Ora, toda leitura é não apenas provisória como, sempre, parcial. Leio movido pelo que fui e pelo que sou no momento da leitura. E escrevo sobre essa leitura, ou escrevo *essa* leitura, movido também pela natureza parcial e transitória que molda o que fui, sou e, se não me tornar um indivíduo desprezível, sempre serei.

Durante muitos anos, de mais ou menos 1995 a 2005, escrevi quase semanalmente para o Jornal do Brasil e O Globo sobre lançamentos na área de ficção brasileira contemporânea. Este passou a ser, então, o meu foco de pesquisa, que se desdobrou num pós-doutorado e resultou no livro *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI* (Rocco, 2005), que traz um longo ensaio sobre momentos importantes da nossa ficção no século XX e logo depois breves análises de 65 obras de ficção brasileira publicadas nos primeiros anos do novo século, algumas delas, aliás, na linha do fantástico.

Nessa época, não eram todos os colegas que aceitavam como um trabalho de crítica literária séria o de escrever resenhas no jornal. Era uma atividade encarada como um “bico”, uma espécie de “crítica menor”, para brincar com a ideia de uma literatura menor. Esqueciam que boa parte da grande crítica brasileira surgida nos anos 50 ou 60, com nomes como, dentre tantos outros, Álvaro Lins e Antonio Candido, cresceu nos grandes jornais e seus suplementos literários, criando o que acabou se chamando “crítica de rodapé”.

Sempre discordei disso e mantenho minha opinião, a de que uma resenha pode ser boa ou ruim, mas não apenas por ser uma resenha, num jornal, e ainda por cima falando de um livro que acaba de ser lançado. Pode ser ruim por ser inconsistente ou por ser mal escrita, mas isso você também pode dizer de um ensaio na forma de artigo ou mesmo de livro, falando de um autor, sei lá, do século XII.

P.: Salvo engano, em seu último romance, percebe-se uma crítica aos livros de autoajuda e, principalmente, às ficções de autoajuda, mas não há, porém, no seu trabalho de crítico, nada acerca dessa questão. Quais são os critérios que você utiliza para a elaboração da crítica literária embutida no escopo ficcional? “Escondê-la” na ficção implica alguma estratégia?

R.: Nem sempre o autor concorda com o que pensam seus personagens. No caso de *Um romance perigoso* (Rocco, 2017), em que os detetives André e Gordo investigam um serial killer de escritores de autoajuda, concordo plenamente com eles. Acho o gênero não apenas ruim, é pior do que isso, é bem pior do que isso porque se trata não apenas de uma questão estética mas ideológica, embutida de forma perversa nesse tipo de ficção, se é que podemos chamá-la assim. Falei do assunto num artigo chamado “A ficção falsa”, que o leitor dessa entrevista pode ler no meu site: www.flaviocarneiro.com.br, sessão OBRAS/Artigos selecionados.

Certa vez, faz muito tempo, numa entrevista ao jornal Zero Hora, de Porto Alegre, eu disse que não escrevia sobre livro ruim. Continuo pensando dessa forma. Meu tempo é

curtíssimo e tenho certeza de que muitos projetos, de crítica e ficção, jamais chegarei a realizar. Então não vou perder meu tempo falando do que não presta. Claro, posso apontar pontos negativos numa obra que, no final das contas, tenha mais erros do que acertos, mas não é o caso desse tipo de ficção, a que já dediquei tempo suficiente no artigo citado.

P.: Na sua condição de professor, pesquisador, crítico e ficcionista, você diria que sente falta de materiais atualizados acerca da produção contemporânea em relação à produção que possa chamar de clássica?

R.: Acho que sim, mas já está melhor do que há uns 10 ou 20 anos. Outros críticos e, sobretudo, outros professores universitários, mais jovens ou com um pensamento menos antiquado, têm se dedicado ao estudo do contemporâneo. A UERJ, aliás, é pioneira nisso, seja através do **Projeto Escritor Visitante** – por um ano inteiro o escritor ministrava uma oficina literária gratuita, aberta a toda a comunidade, interna e externa, além de proferir a aula inaugural e participar de eventos na graduação e pós –, que trouxe para a UERJ autores como João Gilberto Noll, Sérgio Sant’Anna, Antônio Torres, Chacal, Ferreira Gullar, Rubens Figueiredo, Antônio Cícero e muitos outros, seja pelo trabalho incessante de pesquisa e oferecimento de cursos por parte de alguns professores, na linha de pesquisa Poéticas da Contemporaneidade, em que me incluo e que cheguei a coordenar por um tempo.

P.: O professor Flávio, que também é ficcionista, considera interessante a produção literária na grade curricular dos cursos de graduação em Letras?

R.: Sim, sempre achei, desde os tempos em que era aluno de graduação, na própria UERJ. Depois, no Mestrado e Doutorado da PUC-Rio, tive a oportunidade de participar de cursos ministrados por escritores, num projeto, se não me engano, da IBM. Fiz cursos com Márcio Sousa, Marina Colassanti e com o grande Dias Gomes – no caso, sobre escrever para teatro e televisão. Nesses cursos, o trabalho final poderia ser na forma de uma ficção. Aliás, foi do trabalho final do curso da Marina que resultou um dos meus romances infanto-juvenis, *O livro de Marco* (Global, 2003).

Depois, já como professor da UERJ, defendi a opção do aluno, com aval do orientador, de escrever ficção como trabalho final. Tive poucos colegas me apoiando nisso, como o Italo Moriconi e o Gustavo Krause. Houve muita polêmica em torno do assunto, sobretudo no nível da pós-graduação.

Não vejo por que um aluno de literatura não possa escrever, por exemplo, um romance como dissertação ou tese, desde que o tal romance tenha tido, como suporte, uma pesquisa acadêmica. Isso existe na UFRJ, na UFF, na PUC, mas na UERJ parecia o diabo em forma de proposta.

Eu mesmo orientei dois romances excelentes, defendidos como dissertação de mestrado: *Um beijo de Colombina*, de Adriana Lisboa, e *A vendedora de fósforos*, de Adriana Lunardi. Os dois escritos com base em extensas e consistentes pesquisas. O primeiro, sobre os poemas de Manuel Bandeira. O segundo, sobre o gênero “romance de formação.” Adriana Lisboa também defendeu, como tese de doutorado, sob orientação do

Gustavo Krause, o romance *Rakushisha*, para o qual pesquisou vida e obra de Bashô – me lembro de que ela estudou japonês para isso, tendo feito uma residência, com bolsa, no Japão, como parte do projeto. Quer dizer, nenhum desses belíssimos romances deve nada a uma tese mais acadêmica.

Não defendo, nunca defendi, o vale tudo, o “pode qualquer coisa então”. É preciso ter critérios rígidos para se aceitar um projeto dessa natureza, a começar pelo fato de que o aluno deve já ter demonstrado habilidade como escritor, não apenas pesquisador. Foi o caso da Adriana Lunardi e da Adriana Lisboa, que já tinham uma carreira como ficcionistas quando optaram por essa forma de trabalho final. Não digo que todo aluno que queira enveredar por esse caminho tenha que ser, de antemão, um escritor maduro, publicado, etc., mas caberia ao orientador atestar se o aluno de fato conhece o ofício.

A principal alegação contrária era: mas como avaliar uma dissertação ou tese ficcional? Que critérios a banca iria usar? Isso não é argumento. Isso é problema da banca, não do aluno. Nós, professores, que tenhamos coragem e competência para enfrentar o assunto, o de avaliar uma obra de ficção dentro da academia. E as bancas dessas defesas – dos romances citados – tiveram essa coragem e essa competência.

P.: O que a gente não perguntou, mas o professor, teórico, crítico ou ficcionista Flávio queria ter podido nos responder?

R.: Que pergunta generosa, tão importante nos dias que correm. Mas já falei demais. Muito obrigado a vocês, pelas perguntas. E aos leitores, pela paciência.