

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Ewerton Martins Ribeiro

RETRATO DE UM ESCRITOR BIFURCADO E DE SUA PAIXÃO PELA LITERATURA:
um biografema de Fernando Sabino com foco no livro *Zélia, uma paixão*

Belo Horizonte
2015

Ewerton Martins Ribeiro

RETRATO DE UM ESCRITOR BIFURCADO E DE SUA PAIXÃO PELA LITERATURA:
um biografema de Fernando Sabino com foco no livro *Zélia, uma paixão*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Área de Concentração: Literatura Brasileira. Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC). Orientadora: Myriam Corrêa de Araújo Ávila.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2015

R484r Ribeiro, Ewerton Martins
 Retrato de um escritor bifurcado e de sua paixão pela literatura : um
 biografema de Fernando Sabino com foco no livro *Zélia, uma paixão* / Ewerton
 Martins Ribeiro. Belo Horizonte: UFMG, FALE, 2015.
 244 f. ; enc.; 28 cm.

Orientadora: Prof^a. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC).

Dissertação (Mestrado) ó Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de
Letras, Programa de pós-graduação em letras: estudos literários pos-lit, 2015.

1. Biografema. 2. Crítica biográfica. 3. Saber narrativo. 4. Literatura brasileira
ó Dissertação. I. Ávila, Myriam Corrêa de Araújo. II. Universidade Federal de
Minas Gerais, Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 807

Agradeço

a Myriam Ávila pela excelente orientação, sem a qual este trabalho, tal como fora concluído, seria impossível;

a Bernardo Sabino, Eliana Sabino, Jacyntho Lins Brandão, José Castello, Lucas Mendes, Luis Moraes Coelho, Lygia Marina, Pedro Sabino, Silviano Santiago, Wilson Figueiredo, Zélia Maria Cardoso de Mello e Zuenir Ventura pelas entrevistas, orientações, informações, opiniões e/ou direcionamentos oferecidos; a Humberto Werneck, especialmente, pelo grande auxílio com fontes, documentos e informações;

aos professores Cláudia Campos, Leda Maria Martins, Ram Mandil e Reinaldo Marques, da UFMG, e José Luis de Diego, da Universidad Nacional de La Plata, pelas aulas no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (Pós-lit) da Faculdade de Letras da UFMG; aos demais professores do Programa pelas eventuais interlocuções;

às equipes do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro (Coordenadoria de Literatura), da Fundação Casa de Rui Barbosa, também no Rio (equipe da sala de consulta), da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, em Belo Horizonte (Eliani Gladyr da Silva), e do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG (Marcio Flavio, Antonio Afonso e Madalena Pereira) pela acolhida e auxílio;

às professoras Eneida Maria de Souza, emérita da UFMG, e Marília Rothier Cardoso, do Departamento de Letras da PUC-Rio, por aceitarem compor a banca examinadora;

aos amigos mestrands e doutorands do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (Pós-lit) pelas sugestões, dicas de leitura e pela companhia;

aos amigos jornalistas da Agência de Notícias do Centro de Comunicação (Cedecom) da UFMG, e aos familiares, pelo apoio;

ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (Pós-lit) da UFMG por acolher e subsidiar o projeto.

RESUMO

Esta dissertação encerra uma biografia do escritor mineiro Fernando Sabino (1923-2004); mais especificamente, um biografema, perspectiva biográfica idealizada por Roland Barthes em que o foco sai da trajetória diacrônica do biografado para ser dedicado a um específico fragmento de sua vida. O fragmento da vida de Fernando Sabino que motivou este trabalho é o romance-biografia *Zélia, uma paixão*, de 1991, livro publicado em um contexto conturbado, e que teve forte impacto negativo na imagem que do escritor se relegou ao cânone e à posteridade. Para compor o método com o qual se redigiu o biografema, os conceitos de *punctum* e *studium*, também concebidos por Barthes, foram deslocados do seu campo de origem, a fotografia, para o campo da narrativa textual, e foram então mobilizados de forma a serem reproblematisados nesse novo contexto. Também foram mobilizadas algumas reflexões contemporâneas sobre crítica biográfica e saber narrativo, assim como foram desenvolvidos alguns conceitos próprios no trabalho, como o de "proximidade afastada" e o de "imaginação criadora" — esta como um método mesmo para a construção do saber narrativo. Neste trabalho, elencou-se um conjunto de possíveis motivos para o escritor ter tomado a decisão de produzir o malsinado livro; também sugeriu-se qual seria o *punctum* do "retrato" pintado aqui sobre o escritor. Na pesquisa, foram realizadas entrevistas com jornalistas, escritores, teóricos, familiares e amigos de Fernando Sabino, além de consultas a quatro acervos literários que contém documentos sobre o escritor: Instituto Moreira Salles (RJ), Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ), Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (BH) e Acervo de Escritores Mineiros (BH).

Palavras-chave: Fernando Sabino. Zélia Cardoso de Mello. *Zélia, uma paixão*. Biografema. Crítica biográfica. Biografia. *Studium*. *Punctum*. Saber narrativo.

RÉSUMÉ

Ce mémoire aborde une biographie de l'écrivain mineiro Fernando Sabino (1923-2004); plus spécifiquement, un biographème, perspective biographique idéalisée par Roland Barthes dans laquelle le focus se déplace de la trajectoire diachronique de la personne en question vers un fragment spécifique de sa vie. Le fragment de la vie de Fernando Sabino qui a motivé ce travail c'est le roman-biographie *Zélia, uma paixão*, de 1991, un livre publié dans un contexte bouleversé, qui a eu un fort impact négatif dans l'image de l'écrivain que l'on a reléguée au canon et à la postérité. Pour composer la méthode par laquelle ce biographème a été rédigé, les concepts de *punctum* et *studium*, également conçus par Barthes, ont été déplacés de leur champ d'origine, la photographie, vers celui de la narrative textuelle, et ils ont été alors mobilisés de manière à être reproblématisés dans ce nouveau contexte. Certaines réflexions contemporaines sur la critique biographique et le savoir narratif ont été également mobilisées, ainsi que certains concepts propres à ce travail, comme celui de "proximité éloignée" et celui "d'imagination créatrice", ont été développés ô celle-ci comme une méthode de construction du savoir narratif. Nous avons énuméré un ensemble de motifs possibles pour lesquels l'écrivain ait pris la décision de produire ce malchanceux livre; nous avons aussi suggéré quel serait le *punctum* du "portrait" de l'écrivain peint ici. Dans notre recherche, des interviews avec des journalistes, des écrivains, des théoriciens, des amis et des membres de la famille de Fernando Sabino ont été réalisées, en plus de l'accès à quatre fonds littéraires qui contiennent des documents sur l'écrivain: Institut Moreira Salles (RJ), Fondation Maison de Rui Barbosa (RJ), Bibliothèque Publique Luiz de Bessa de l'État du Minas Gerais (BH) et Fonds d'Écrivains Mineiros (BH).

Mots-clés: Fernando Sabino. Zélia Cardoso de Mello. *Zélia, uma paixão*. Biographème. Critique biographique. Biographie. *Studium*. *Punctum*. Savoir narratif.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. O MÉTODO BIOGRÁFICO.....	14
3. A MARCA DE MÁRIO DE ANDRADE.....	52
4. A PAIXÃO DE FERNANDO SABINO.....	76
5. TORNAR-SE GRANDE.....	95
6. O LUGAR-COMUM SOBRE O ENSIMESMAMENTO.....	109
7. A FUNCIONALIDADE HUMANA DO ARTISTA.....	132
8. A GENEALOGIA DA PAIXÃO.....	151
9. A MARCA DE MÁRIO DE ANDRADE.....	220
10. CONCLUSÃO.....	230
11. BIBLIOGRAFIA.....	235
12. BIBLIOGRAFIA (RECORTES)	240
13. ENTREVISTAS REALIZADAS E ORIENTAÇÕES RECEBIDAS.....	243

1. INTRODUÇÃO

*O difícil é encontrar o elemento instigador.
Aquela frase, aquela palavra que deflagra a imaginação.
O escritor diante do papel em branco deve ser sempre um estreado.*
Fernando Sabino¹

O escritor mineiro Fernando Sabino (Belo Horizonte, 12/10/1923; Rio de Janeiro, 11/10/2004) levou a prelo mais de meia centena de livros (desconsideradas as antologias) e compôs uma das bibliografias mais volumosas e importantes² da literatura brasileira. Com exceção marcada para a poesia, transitou pelos principais e mais variados gêneros literários: romance, romance-biografia, novela, conto, crônica, ensaio, dicionário, ficção infantil, autobiografia, relato de viagem, tradução, reportagem literária, perfil, recriação literária.

Paralelamente, o escritor-artista avançou sobre campos como o cinema (em que, entre outras produções, dirigiu dez curtas-metragens autorais sobre grandes escritores brasileiros) e a música (área em que se fez baterista de jazz, ao ponto de se tornar figurinha recorrente nas *jam sessions* do Rio de Janeiro dos anos 1990 e de Nova Iorque de décadas anteriores). Também contribuiu como editor: fundou as notáveis Editora do Autor e Editora Sabiá com Rubem Braga para a publicação no Brasil de obras suas e de escritores canônicos nacionais e estrangeiros, alguns até então inéditos no país, como Salinger e Garcia Márquez.

Nesta dissertação faz-se, pois, uma biografia desse escritor. Mais especificamente, é uma biografia de Fernando Sabino escrita sob a perspectiva do biografema. Nessa perspectiva, foca-se não a trajetória diacrônica de vida (ainda que se possa de alguma forma abordá-la), mas sim um aspecto específico da vida da pessoa biografada. No biografema, o objetivo é, a partir desse específico aspecto, fazer um retrato da vida do personagem. O aspecto da vida de Fernando Sabino que motiva o biografema desta dissertação é o livro *Zélia, uma paixão*, escrito e publicado em 1991.

Quis perscrutar o(s) motivo(s) de o escritor ter decidido escrever e publicar o livro em um cenário que não parecia favorável à publicação. Isso porque trata-se de uma biografia de Zélia Cardoso de Mello, ex-ministra da Fazenda do Brasil que, na época da publicação, sofria

¹ STEEN, 1981, p. 33.

² Com efeito, a importância do conjunto de sua obra foi reconhecida pela Academia Brasileira de Letras em 1999 por meio do prêmio Machado de Assis e antes, em 1980, *O Grande Mentecapto* (Record, 1979) já recebera o Jabuti de Melhor Romance.

forte desaprovação popular em função de terem sido revelados aspectos da sua vida privada e em função de um controverso plano econômico³ que implementara quando ministra.

Aqui, o entendimento é que, em função desse cenário e dos acontecimentos anteriores e posteriores que se relacionam com a publicação da obra, esse livro se fez decisivo ó uma espécie de divisor de águas ó na trajetória pessoal e literária do escritor; decisivo e especialmente relevante na percepção que ficaria de Sabino para a posteridade. No decorrer do trabalho, discute-se a importância que *Zélia, uma paixão* teve para a imagem de Sabino que se relegou à posteridade; e para a posição que o escritor passou a ocupar, a partir de então, no cânone. Com essas reflexões, objetivou-se recolocar o escritor sob o duro escrutínio da posteridade, agora então sob um novo viés, mais problematizado e sofisticado.

Para que se possibilitasse a redação do biografema nos moldes propostos, foram mobilizados alguns conceitos teóricos concebidos por Roland Barthes: o *punctum* e o *studium* ó além do já citado biografema. Esses conceitos ó o *punctum* e o *studium* ó foram deslocados do campo da fotografia para o campo da biografia para serem reproblematisados neste. Também foram desenvolvidos alguns conceitos próprios no trabalho, como o de "imaginação criadora" como método de acesso a uma possibilidade de verdade que se esconderia por detrás da realidade (de trás daquilo que ousamos denominar "realidade"); e o de "proximidade afastada", este como recurso para se discutir as posturas paradoxais assumidas pelo biografado em sua trajetória ó e como exemplo mesmo dessa própria postura paradoxal.

Foram mobilizadas, ainda, as reflexões contemporâneas sobre crítica biográfica e saber narrativo.

Para direcionar a leitura, é profícuo apontar aqui as principais opções editoriais feitas no trabalho. Números romanos, por exemplo, foram convertidos em números arábicos, exceto quando esses eram indicações de páginas em volumes que usam os dois modelos. O texto, por sua vez, foi redigido em conformidade com a reforma ortográfica de 2009, e as citações foram

³ Zélia, como ministra do governo de Fernando Collor de Mello, havia levado a cabo dois planos econômicos sobre os quais recaiu forte desaprovação popular, principalmente em função de incluírem uma série de medidas econômicas desagradáveis. Entre essas medidas estavam o congelamento de salários, a demissão de funcionários públicos e a retenção por 18 meses de todo valor superior a 50 mil cruzados que houvesse nas poupanças dos brasileiros, medida que ficou conhecida como "confisco". Quando *Zélia, uma paixão* foi publicado, Zélia já havia perdido o seu cargo em função dessas medidas e de um escândalo amoroso que viera a público. Para piorar, o presidente Fernando Collor de Mello seria acusado de corrupção e, em seguida, em 1992, sofreria um processo de *impeachment*, o que o levaria a renunciar.

revisadas conforme essa reforma. Nas citações de Mário de Andrade, contudo, se preservou a forma particular com que o escritor redigia alguns termos.

Nomes de livros foram padronizados em itálico e com apenas a primeira letra da frase em maiúscula, mesmo nas citações. Nelas, também optou-se por corrigir a grafia de erros claros e precisamente delimitáveis; o objetivo foi minimizar as interferências e colaborar com o ritmo da leitura. Esse tipo de correção foi realizada, por exemplo, em relação ao nome da última esposa de Fernando Sabino: "Lygia Marina" muitas vezes era citada em livros e jornais como "Ligia".

Realizei pesquisas nos acervos do Instituto Moreira Salles e da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e nos arquivos da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa e do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, em Belo Horizonte. Consultei cartas, cadernetas, recortes de jornais e revistas (como artigos, reportagens, resenhas, entrevistas e crônicas), telegramas, faxes e papéis avulsos. Investiguei os documentos tanto no intuito de descobrir novas informações relacionadas ao recorte da pesquisa quanto interessado em refutar/confirmar/problematizar informações já apuradas na fortuna crítica preexistente.

Reli a maior parte da obra do escritor e consultei a fortuna crítica que, já produzida sobre ele, de alguma forma pudesse colaborar na análise do recorte. Nesse processo, acabaram por receber atenção privilegiada as cartas trocadas entre Mário de Andrade e Fernando Sabino entre janeiro de 1942 e janeiro de 1945 pelo motivo que o próprio decorrer da dissertação explicita: a formação intelectual possibilitada por essa troca de cartas vai, na leitura que se faz nesta dissertação, se relacionar com a motivação do escritor para escrever *Zélia, uma paixão* quase 50 anos depois. E vai colaborar para a reflexão sobre os possíveis significados desse livro para o escritor em sua trajetória.

Cabe dizer, face a tudo isso, que a fortuna crítica existente sobre o livro é quase nula, além de rasa. Em contrapartida, pude analisar uma vasta coleção de recortes jornalísticos do período de lançamento do livro, o que colaborou para que fosse possível problematizar as reflexões e fazer uma análise crítica mais abrangente.

Entrevistei familiares e amigos que conviveram com o autor ao tempo da publicação ou posteriormente, assim como jornalistas e escritores que, de alguma forma, pessoal ou profissionalmente, se relacionaram com o livro e/ou com o autor.

Reuni-me com Humberto Werneck em Belo Horizonte em diferentes ocasiões. No Leblon, visitei Anne Beatrice Estill, a segunda esposa de Sabino, e Zuenir Ventura. Também no Leblon, jantei com Eliana e Bernardo Sabino, filhos do escritor. Com Bernardo, reuni-me ainda outras vezes em Belo Horizonte.

Entrevistei Lygia Marina em Ipanema, na casa de cultura que ela então dirigia. Também em Ipanema, reuni-me com o jornalista Wilson Figueiredo na empresa em que ele, com mais de noventa anos, ainda bate ponto. Ainda em Ipanema, mas sempre em ocasiões diferentes, vali-me de um almoço marcado com Silviano Santiago por ocasião de uma entrevista sobre sua aula inaugural no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG para perquirir o teórico sobre Sabino em especial, sobre o artigo *O perseguidor*, que Silviano escreve em 2004 como obituário do mineiro.

Em Juiz de Fora, almocei com Pedro Sabino, o filho mais velho do autor, responsável por seus direitos autorais. Na UFMG, entrevistei Luis Moraes Coelho, enteado de Fernando, onde orientei-me ainda com Jacyntho Lins Brandão sobre alguns aspectos específicos que queria desenvolver no trabalho.

Zélia Cardoso de Mello eu entrevistei por e-mail já nos últimos meses do mestrado, depois de ter passado todo ele acionando fontes que pudessem intermediar nosso contato. Também por e-mail, entrevistei o jornalista Lucas Mendes, ele mesmo um desses nomes que colaboraram para que eu chegasse até a ex-ministra.

A pesquisa sobre a memória de uma vida coloca o pesquisador em confronto com questões éticas muito particulares: o que se pode/deve dizer e o que não se pode/deve dizer à respeito da intimidade daquele que se biografava. De fato, na pesquisa para este trabalho entrei em contato com algumas histórias insólitas. Conto algumas delas; outras, desconsidere.

Nas ocasiões em que precisei me decidir entre a omissão ou a revelação de alguma informação descoberta, não segui critérios acadêmicos-metodológicos para a tomada de decisão. Até porque desconheço a existência de tais critérios. Tampouco tive como critério a relevância do dado para o alcance de boas soluções para esta dissertação. Como critério, foquei-me na ética, ou melhor, em uma moral.

Cabe pontuar, contudo, que a frequência nos seminários de literatura comparada oferecidos pelo professor Reinaldo Marques na UFMG no segundo semestre de 2013 colaborou muito para que eu elaborasse e consolidasse essa moral. Ainda que eu tenha

apontado o desconhecimento da existência de critérios acadêmicos e metodológicos para a tomada de decisão sobre até onde ir, pude recorrer a esses seminários ó denominados *Arquivos literários e discursos críticos* ó para problematizar as minhas reflexões.

Assim, desprezei uma ou outra informação de que tomei conhecimento e que, de uma forma ou de outra, poderia acrescentar algo a esta biografia. O entendimento que restou desse esforço moral foi o de que, se a memória é importante, mais importante é o respeito à vida da qual se lembra. Um segundo entendimento despontou desse esforço: que é possível ser ético e sofisticado sem ser "chapa-branca".

Ao cabo, resultou da investigação uma dissertação que denota certa "intimidade unilateral" com o autor do qual se fez objeto de pesquisa. De alguma forma, produzir este trabalho foi para mim uma forma de "resolver" a relação com o escritor da minha mais antiga admiração. De resolver o enigma desse escritor, descobrindo não as respostas, mas, finalmente, as perguntas ô ou de grafá-lo; de cifrá-lo em sua impossibilidade, para finalmente poder seguir em frente.

Esta dissertação se organiza em dez capítulos: o primeiro é esta *Introdução*; o décimo é a *Conclusão*. Abaixo faz-se um resumo do que é abordado em cada um dos capítulos centrais.

O capítulo 2 é denominado *O método biográfico*. Nele, a metodologia desenvolvida para se produzir esta dissertação é apresentada em detalhes. O capítulo conta com reflexões sobre os desafios, as limitações e a potencialidade da biografia e com uma ampla problematização do conceito de biografema e dos conceitos de *studium* e *punctum*. Neste capítulo discute-se ainda a perspectiva da crítica biográfica e a ideia de "saber narrativo".

No capítulo 3, denominado *A marca de Mário de Andrade*, é iniciada a reflexão sobre a influência que esse escritor modernista e alguma coisa marxista terá sobre Fernando Sabino. Aqui, conta-se o processo de aproximação e rompimento entre os escritores e o retorno de Sabino a Mário. Para isso, toma-se como fio condutor da narrativa o casamento entre Fernando Sabino e Helena Valladares, sua primeira esposa.

No capítulo 4, chamado *A paixão de Fernando Sabino*, enseja-se uma discussão sobre os conceitos de *páthos* e paixão. Nele também se discute o momento vivido pela literatura brasileira ao tempo em que Sabino publica *Zélia, uma paixão*: nesse sentido, é realizada uma

reflexão sobre como esse livro se relaciona com esse cenário de inflexão, tanto colaborando com ele como sendo um reflexo seu.

No capítulo 5, *Tornar-se grande*, aprofunda-se a discussão sobre o caráter da relação mantida entre Mário e Sabino e estabelece-se o desejo que o escritor mineiro tem de alcançar certa grandiosidade artística. Nesse sentido, discutem-se os caminhos trilhados por Sabino na sua busca por alcançar uma literatura que satisfizesse as suas próprias expectativas e as de Mário de Andrade.

O capítulo 6 chama-se *O lugar-comum sobre o ensimesmamento*. Nele, o paradigma *kitsch* do escritor recluso ao fim da vida é problematizado. Também foi estabelecida aí uma reflexão ensaística sobre os lugares-comuns e a funcionalidade da linguagem: por meio dessa reflexão, propôs-se uma nova abordagem de um lugar-comum existente sobre a reclusão vivida pelo escritor nos últimos anos de sua vida.

No capítulo 7, denominado *A funcionalidade humana do artista*, retoma-se a reflexão sobre a influência que Mário teve sobre Sabino: agora, contudo, a aproximação, o rompimento e a reaproximação entre os escritores são discutidos tendo como fio condutor a relação que Sabino estabeleceu e vai estabelecer, no decorrer de sua trajetória de artista, com o poder, o universo político, o prazer e as facilidades burguesas. Discute-se, nesse sentido, a influência que sua relação com essas instâncias vai ter em sua literatura.

O capítulo 8, por sua vez, foi nomeado *A genealogia da paixão*: nele é apresentada uma cronologia da concepção do romance-biografia *Zélia, uma paixão* por meio da análise da fortuna crítica e da repercussão que a obra obteve na imprensa. O capítulo também sedia a discussão sobre os motivos de Fernando Sabino para produzir e publicar a obra.

Por fim, no capítulo 9, este também nomeado *A marca de Mário de Andrade*, foram reunidos alguns últimos apontamentos a respeito da influência do paulista sobre o escritor mineiro.

Esta dissertação deve ser lida como se "lê" um retrato, uma fotografia. Introdução e Conclusão são como a moldura que envolve o retrato, este retrato que eu dependuro agora na parede à sua frente (ainda que eu ó ainda ó esteja obstando a sua visão). Os capítulos centrais, por sua vez, são como o filme a partir do qual o biografema é *revelado*.⁴ Assim, ao se seguir

⁴ "Revelação", para o Houaiss: "conjunto das operações que têm por objetivo transformar uma imagem fotográfica latente em imagem visível estável." (HOUAISS, 2009).

essa linha de raciocínio, logo vai-se perceber que este microtexto que encerra a Introdução só pode ser uma legenda. Boa leitura.

2. O MÉTODO BIOGRÁFICO

Sobre "biografia"; | Os desafios de biografar; | A imaginação criadora como método; | O biografema; | O paralelo com a fotografia; | *Studium*; | *Punctum*; | Crítica biográfica; | O saber narrativo.

*Leno e Lilian, as traças literárias, não largam o livro do Sabino.
"Lilian! Ela fica esperando ele num quarto de Hotel em Paris e... "
" Não me conta o fim! Não me conta o fim"
Luis Fernando Verissimo⁵*

Biografia vem do grego *bíos*, vida, e *graph⁶* (ou *graphein⁷*): escrever. Uma vida escrita, portanto, ou, dizendo de outra forma, o ato de escrever uma vida. Para Houaiss, trata-se de um "gênero literário"⁸ em que se faz a narração "dos fatos particulares das várias fases da vida de uma pessoa ou personagem"⁹. Na biografia, é narrada "a história da vida de alguém"¹⁰.

Se Houaiss fala em gênero literário, os debates que recentemente vieram à tona sobre a liberdade ou não de se publicar, no Brasil, biografias não autorizadas, trouxeram a tona o entendimento desse gênero também como jornalístico e, por que não, histórico.

Esta dissertação é uma biografia do escritor mineiro Fernando Sabino. Uma biografia produzida a partir de uma específica perspectiva biográfica, a do biografema, conceito concebido pelo filósofo francês Roland Barthes. Para contextualizar o biografema e a específica metodologia de produção deste trabalho, cabe passar, antes, pelo entendimento do que seja uma biografia no sentido tradicional.

O que é uma biografia?

Em *O historiador e seu personagem: algumas reflexões em torno da biografia*, a historiadora Vavy Pacheco Borges rascunha alguma definição para o termo: "Biografia: espécie de história que tem por objeto a vida de uma só pessoa."¹¹ Em seu ensaio, Vavy vai fazer entender que a biografia é um gênero também histórico. Positivamente, neste trabalho vai-se entender que a biografia se situa congenitamente na imbricação entre literatura, história e jornalismo.

⁵ VERISSIMO, 29 de outubro.

⁶ NASCENTES, 1932, p. 111.

⁷ BORGES, 2001, p. 3.

⁸ HOUAISS, 2009.

⁹ HOUAISS, 2009.

¹⁰ HOUAISS, 2009.

¹¹ BORGES, 2001, p. 3

Esta imbricação é uma boa largada para duas discussões: a discussão sobre o movimento que Fernando Sabino faz em sua carreira e no cenário amplo da literatura nacional ao se propor escrever o romance da vida¹² de uma personagem real e pública de seu tempo; e a discussão sobre o movimento mesmo que o autor desta dissertação faz ao "biografemar" o próprio Fernando Sabino a partir desse específico momento de sua trajetória.

O desafio biográfico

Retomando um argumento de Jean Orioux em *A arte do biógrafo*, Vavy Pacheco diz que a biografia nasce de "uma longa intimidade"¹³ entre biógrafo e biografado, seja esta uma intimidade *de facto*, seja esta uma intimidade temática. "A biografia é um casamento"¹⁴, metaforiza.

Entusiasta da solteirice, não raro acuso a palavra casamento como sinônimo de "problema". Ora, como que a confirmar a minha (nada científica) "tese", Vavy vai demonstrar que esse casamento entre biógrafo e biografado de fato também tende aos seus particulares imbróglis.

Os problemas que se colocam, ao se propor escrever a história de um personagem ó chame-se isso de biografia, estudo de caso, microhistória ou trajetória, itinerário, percurso ó em nada são diferentes dos que se enfrenta em qualquer trabalho de pesquisa histórica. São os mesmos, mas, ao que me parece, olhados através de uma lente de aumento [...]. Encontram-se bastante imbricados.¹⁵

Vavy vai demonstrar que são muitos esses problemas potenciais pertinentes ao fazer biográfico. E que, se não lhes dermos a devida atenção, eles podem comprometer a qualidade e a pertinência de uma biografia de diferentes formas. Passemos por cada um deles, portanto, desembaraçando-os.

Do caráter inalcançável da verdade

Um dos principais problemas que acometem os biógrafos tradicionais é o "ideal de contar a verdade"¹⁶ de uma vida, como se existisse mesmo uma verdade maior sobre uma existência ó uma verdade única que, com um grande esforço, pudesse ser alcançada e reportada. De tão "íntimo" que se torna do seu biografado ao fazer o seu esforço de pesquisa,

¹² SABINO, 1991, p. 7.

¹³ BORGES, 2001, p. 2.

¹⁴ BORGES, 2001, p. 2.

¹⁵ BORGES, 2001, p. 5.

¹⁶ BORGES, 2001, p. 3.

esse biógrafo passa a acreditar, de forma um tanto positivista, que enfim o conheceu total e definitivamente.¹⁷

O curioso é que esse disparate do biógrafo leva a outro: a crença em sua capacidade de, por meio da linguagem, representar o seu biografado tal qual ele é na realidade, com objetividade, identidade e perfeita precisão (quando a linguagem é por natureza precária, dada inevitavelmente ao equívoco, à contradição, à parcialidade).

Se por um lado esse problema parece tolo assim descrito, sua observação pormenorizada se justifica quando percebemos que grande parte das biografias comerciais que hoje abundam nas livrarias são um exemplo de sua recorrência.

Forças em constante disputa

Para lidar especificamente com esse problema do "ideal da verdade", é profícuo mobilizar alguns entendimentos correntes no campo da história, sobretudo na reflexão histórica contemporânea. Nela ó e também no jornalismo, se pensarmos mais na teoria que na prática da profissão ó já se preconiza não ser viável o estabelecimento de verdades absolutas sobre os fatos decorridos. Ao contrário, entende-se com algum nível de consenso que possíveis são apenas as construções de sentido, estas sempre em afirmação ou refutação de um construção de sentido anterior.

Aqui estou pensando principalmente com Foucault, quando este diz que

As forças que entram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta. Elas não se manifestam como formas sucessivas de uma intenção primordial; como também não têm o aspecto de um resultado. Elas aparecem sempre na álea singular do acontecimento"¹⁸.

O que é possível depreender da colocação de Foucault é que, sendo o acaso da luta uma variável constante, e não havendo uma destinação, não haverá nunca uma verdade final, posto que não há resultado: as verdades serão sempre provisórias ô sempre precárias; sempre construções de sentido. E estarão, ainda, sempre na iminência de se defrontarem com versões contraditórias de si, embate do qual uma das partes sairá vitoriosa (e se tornará então a verdade provisória da vez) e a outra será subjugada, relegada ao esquecimento.

¹⁷ Aqui, a semelhança entre a relação biógrafo/biografado e a que se estabelece num casamento em crise (em que o marido e a esposa reiteram diariamente: "você não é a pessoa com quem me casei!") não é mera coincidência: seja na relação biógrafo/biografado, seja nas relações erótico-amorosas, o conhecimento que se tem da alteridade será sempre precário.

¹⁸ FOUCAULT, 1986, p. 28.

As relações de força e poder são intrínsecas ao processo de construção do saber. Daí a relevância de se mobilizarem entendimentos do campo da história para a projeção de um trabalho biográfico na área de literatura.

A utopia do escopo total

Tendo em vista esse problema, Vavy Pacheco Borges fala sobre um "escopo difícil"¹⁹ de certas biografias (estas que comentamos terem espaço privilegiado nas gôndolas das livrarias), que visam "cobrir a história de uma vida do berço ao túmulo, tentando inutilmente abarcar toda a riqueza incomensurável de uma vida"²⁰. O mote, nesse sentido, é mais um vez o precário ideal de contar a suposta verdade absoluta sobre uma existência.

Nesse sentido, é o saber histórico que pode colaborar com o biógrafo para que ele não incorra em tais deslizes na hora de lançar seu olhar para o tempo que já se foi: dessa perspectiva menos pretensiosa, pode o biógrafo finalmente assumir que história é representação, não encarnação da realidade. Vavy Pacheco sintetiza essa ideia com menos palavras: "Não se chega 'ao passado', mas se constroem representações do passado."²¹

A percepção da alteridade é precária

Em seu ensaio, a professora da Unicamp sugere que a precariedade da nossa percepção da alteridade é o que subjaz a nossa dificuldade em biografar.

Os problemas de interpretação de uma vida são riquíssimos, pois nos defrontam com tudo que constitui nossa própria vida e as dos que nos cercam. Num círculo vicioso, exigem de nós autoconhecimento e preocupação com a compreensão dos outros seres humanos; mas, ao mesmo tempo, podem acabar por reforçar em nós tudo isso.²²

Nesse sentido, são as fontes encontradas que vão (ou ao menos deveriam) estabelecer "os limites, os níveis em que podemos nos aprofundar na vida de uma pessoa"²³.

Um bom biógrafo é o que aceita que as fontes encontradas encerram, ao mesmo tempo, a potencialidade e as limitações do seu trabalho biográfico. Um bom biógrafo é o que assume que o resultado de seu trabalho será sempre precário e reluzirá sua própria limitação.

É nesse sentido que, com Sabino, cabe indiciar que um bom biógrafo ousa imaginar.

¹⁹ BORGES, 2001, p. 3.

²⁰ BORGES, 2001, p. 3.

²¹ BORGES, 2001, p. 6.

²² BORGES, 2001, p. 2.

²³ BORGES, 2001, p. 6.

Imaginação criadora como método

Além de objeto, Fernando Sabino tornou-se também fonte de metodologia para esta biografia. Com ele, estabeleceu-se aqui a imaginação criadora também como método biográfico.

Em diversos momentos de sua obra, Sabino vai sugerir que "a realidade não é a melhor transmissora da verdade"²⁴. Diz o escritor: "Acho fundamental que a realidade possa ser recriada, transfigurada, ou simplesmente modificada, se quisermos transmitir ao leitor uma impressão da verdade."²⁵

A tese que Sabino vai defender em entrevistas e em diversos momentos de sua obra é que a imaginação criadora talvez seja o recurso mais honesto para se acessar alguma espécie de verdade subjetiva que subjaz à realidade tangível. O escritor vai afirmar que é essa verdade que ele busca na execução de seu ofício de escritor: uma verdade que está além (ou melhor, aquém) da realidade que acessamos.

Sabino estabelece sua alegoria por meio da conhecida imagem do tabuleiro de damas²⁶, que o escritor acusa não ser preto com quadrados brancos nem branco com quadrados pretos, mas sim de outra cor, uma cor oculta, sobreposta por quadrados pretos e brancos. Para Sabino, essa real cor do tabuleiro, objetivamente inacessível, simboliza a verdade que se esconde por baixo da aparente realidade: "só se revela através da sua imaginação criadora"²⁷; só pode ser acessada mobilizando-se a imaginação criadora como método.

Ao estabelecer essa sua perspectiva, Sabino entra em diálogo com o que Jacques Rancière defende em *A partilha do sensível* quando este afirma: "O real precisa ser ficcionado para ser pensado."²⁸ Para Rancière, "fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis."²⁹

Eneida Maria de Souza também vai dizer que, no exercício da prática da crítica biográfica, "o apelo ao ficcional atua como procedimento que formaliza o texto e o molda segundo princípios comuns à arte da escrita."³⁰ O que Eneida diz? Que a crítica biográfica prevê a ficcionalização dos dados. "Ficcionalizar os dados significa considerá-los como

²⁴ CASTELLO, 1986, p. 44.

²⁵ STEEN, 1981, p. 31.

²⁶ Essa alegoria é tão importante para Sabino que ele a usa para nomear a sua autobiografia: *O tabuleiro de damas* (SABINO, 1988).

²⁷ SABINO, 2001, p. 8.

²⁸ RANCIÈRE, 2005, p. 58.

²⁹ RANCIÈRE, 2005, p. 53.

³⁰ SOUZA, 2011, p. 9.

metáforas, ordená-los de modo narrativo, sem que haja qualquer desvio em relação à 'verdade' factual"³¹.

Essa inexistência de desvio em relação à verdade factual se dá por meio de uma premissa: a ética do escritor em buscar, como regra, entrar em harmonia com os dados documentais do biografado.

Para que se alcance uma verdade que seja ao mesmo tempo inteligível e ética sobre a realidade, é preciso ficcionalizar o real. É isso o que se faz aqui. Fingir, como ensinou Fernando Pessoa, ser dor a dor que deveras se sente, pois só assim se poderá vislumbrá-la com alguma mínima veracidade.

O exemplo jornalístico

O afazer jornalístico é ilustrativo da ideia de que "a realidade não é a melhor transmissora da verdade"³². A entrevista jornalística, em específico, é exemplar nesse sentido: sua prática demonstra como a realidade precisa "ser recriada, transfigurada, ou simplesmente modificada"³³ por meio da imaginação criadora para que se dê "ao leitor uma impressão da verdade"³⁴.

Ao transformar em texto escrito uma entrevista que fez oralmente, o jornalista não pode se limitar a transcrever *ipsis litteris* aquilo que o entrevistado falou por meio de sua dicção oral. Se fizesse isso, o resultado seria absolutamente ininteligível para os leitores.³⁵

Ao passar para o papel uma entrevista oral, cabe ao jornalista, ao contrário, de fato reescrever o argumento do seu entrevistado ordenando pensamentos esparsos de modo narrativo. Para ser *funcionalmente* fiel ao que ele *parece* ter querido dizer, o jornalista precisa sintetizar os fragmentos incompletos³⁶ que o entrevistado oferece da sua ideia.

O paradoxo da entrevista

³¹ SOUZA, 2011, p.11.

³² CASTELLO, 1986, p. 44.

³³ STEEN, 1981, p. 31.

³⁴ STEEN, 1981, p. 31.

³⁵ Escapam dessa regra aqueles entrevistados que falam com palavras medidas e bem pontuadas, sempre em ordem direta e com sintaxe precisa; que pensam completamente suas frases antes de iniciá-las e que incrivelmente não contam com nenhum cacoete oral. Esse entrevistado, tão raro, fala como se discursasse, mesmo e isso inevitavelmente me faz suspeitar de alguma psicopatia sua. De toda forma, cabe dizer que, por experiência própria, trata-se de uma exceção, não da regra e que, a bem da verdade, esse entrevistado quase sempre acaba por só falar platitudes, já que precisa se submeter a método tão restritivo de interlocução.

³⁶ Com o perdão da redundância empregada aqui, que nos pareceu profícua para se evidenciar didaticamente qual é o ponto.

Para alcançar aquilo que o entrevistado parece ter querido dizer, o entrevistador precisa, por exemplo, imaginar pontuações para os momentos em que esta não se explicita; adequar a sintaxe à semântica e vice-versa; pacificar imprecisões (ainda que caiba manter outras, também com o objetivo de ser didático); resolver paradoxos narrativos; preencher lacunas (e completar frases que tenham sido interrompidas antes de seu desfecho) com, por exemplo, complementos tenham sido sugeridos por meio de recursos orais (como entonação e a gesticulação), ou mesmo com complementos que possam ser deduzidos do conjunto argumentativo geral; adequar a ordem narrativa a uma premissa compreensivelmente lógica; em suma: é preciso recriar, transfigurar, por meio da imaginação criadora, para justamente assim chegar mais perto da verdade do entrevistado.

Uma curiosidade sobre isso tudo: se o jornalista não se der a liberdade de fazer essas adequações, seu texto será absolutamente indecifrável — ainda que, no sentido objetivo, ele seja absolutamente fiel ao que disse o entrevistado. Dito de outra forma, o ônus de ser absolutamente fiel (no sentido estrito do termo) ao que disse o entrevistado é o de ser ininteligível, o que nos apresenta um paradoxo interessante da profissão: para ser de fato "fiel" à palavra do entrevistado, é preciso alguma infidelidade para com a literalidade do que ele diz; é preciso alguma infidelidade para com ele. Não por outro motivo, Myriam Ávila fala num certo "'perigo' que a palavra falada representa para o pensamento"³⁷ em seu ensaio *A última entrevista no Brasil*, em que aborda, de Derrida, a sua particular "preocupação com a exposição midiática".³⁸

O caráter imprescindível da ética

Nesse movimento de reunir ininteligíveis fragmentos de pensamento em períodos sintaticamente inteligíveis, nesse movimento de cometer uma infidelidade para com o entrevistado em prol de certa fidelidade à sua própria argumentação, o jornalista inevitavelmente precisa se valer de alguma dose de arbitrariedade; de alguma violência em relação ao entrevistado e seu desejo de controle sobre seu discurso, sua crença na literalidade do mesmo. Essa liberdade que o jornalista precisa se conceder para alcançar a verdade de sua entrevista ilustra o quanto a ética é imprescindível à profissão.

Infelizmente, não é raro que profissionais se valham justamente dessa liberdade inerente à própria dinâmica entrevista para, subvertendo-a, escapar do seu compromisso com a verdade do entrevistado, em vez de buscá-la. Valem-se dessa liberdade para imaginar

³⁷ ÁVILA, 2014, p. 31.

³⁸ ÁVILA, 2014, p. 33.

ideologicamente, à revelia do seu objeto de perscrutação, já não mais em harmonia com as suas intenções. No que diz respeito a entrevista com escritores, especificamente, Derrida vai sugerir que existe um risco de se enquadrar o literato em "certo imaginário"³⁹ sobre a atividade, num processo que refletiria certa estereotipia, mesmo, capaz de reduzir o entrevistado a um "item de vitrine."⁴⁰

Nesse sentido, uma premissa indispensável a toda essa dinâmica da profissão é a intenção de "entrar em harmonia" (o que é mesmo uma perspectiva de Barthes) com a verdade do entrevistado, com a realidade de sua existência, com a subjetividade de seu discurso, com as intenções de sentido que o entrevistado parece ter manifestado, dialogando com elas, em vez de prescindir delas. Assim, o bom entrevistador (e por "bom", aqui leia-se "ético") é aquele que se submete irrestritamente à verdade subjetiva que perscrutou da interlocução objetiva que teve com o entrevistado.

O bom jornalista vai ser fiel a essa verdade em cada letra do seu discurso. Infelizmente, o mundo da comunicação não é feito majoritariamente de bons jornalistas.

Vemos redundar situações em que entrevistados, ao lerem suas entrevistas nos grandes jornais, acusam: "Mas se eu quis dizer o exato contrário disso!" Ou: "Mas aqui suprimiram o essencial do que eu disse, fazendo parecer que eu quis dizer outra coisa!". Não é que as palavras ali usadas não fossem as do entrevistado. Não raro, são. É que a forma como elas foram organizadas, suprimidas, condensadas, destacadas, *idealizadas* ó ou mesmo o fato de, ao contrário, serem reproduzidas tal como foram proferidas em fala ó fez com que o sentido por elas professado fosse de encontro, e não ao encontro, do sentido intentado pelo entrevistado. Por aspectos próprios da oralidade, e pelo caráter subjetivo de todo esse processo de interlocução entre jornalista e fonte, as palavras sofrem deslocamentos de toda ordem.

Penso em Antoine Compagnon, que vai afirmar que "toda prática do texto é sempre citação"⁴¹; que "escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação [...] une o ato de leitura ao e escrita."⁴² Compagnon vai afirmar isso para, nesse contexto, situar os deslocamentos que a palavra sofre na citação. Para Compagnon, "a repetição das palavras do outro é uma arte de produzir simulacro"⁴³; "toda citação é simulacro, todo simulacro é

³⁹ ÁVILA, 2014, p. 33.

⁴⁰ ÁVILA, 2014, p. 34.

⁴¹ COMPAGNON, 1996, p. 41.

⁴² COMPAGNON, 1996, p. 41.

⁴³ COMPAGNON, 1996, p. 79.

engano."⁴⁴ Já no que diz respeito à questão da oralidade, cabe voltar a Derrida, cuja teoria, lembra Myriam Ávila, "propõe que a oralidade seja vista como a inscrição de um traço."⁴⁵ Diz Myriam sob esse aspecto oral do discurso. "Se a voz é fruto de uma encenação, a entrevista de improviso será sempre proliferadora de mal-entendidos, uma peça teatral que não se ensaiou e sem texto de apoio, um cheque em branco remetendo desordenadamente a possibilidades de endosso."⁴⁶

Há muito o que se pensar sobre o caráter problemático de uma atividade profissional que é toda perpassada pela subjetividade em sua rotina produtiva, mas que ainda hoje entrega à sociedade, como produto de seu ofício, um discurso que não se assume como simulacro, mas sim se vende com o *status* de transcrição objetiva da realidade. Não por outro motivo, já teria dito Mark Twain que "a entrevista é a arte do equívoco".⁴⁷ Também por tudo isso, Fernando Sabino optou por não dar mais entrevistas nos seus últimos anos de vida.

Arnaldo Bloch vai comentar que

A posição de entrevistado sempre o incomodou: [Sabino] argumentava que, se fosse fundo na alma, estaria desperdiçando sua matéria-prima literária em benefício de uma versão empobrecida, declaratória, anterior à descoberta da verdade. Pois para Fernando Sabino a verdade só é possível através da distorção do real, meticulosamente enredada pela literatura."⁴⁸

No dia 12 de julho de 1999, Sabino aceita ser entrevistado por Zora Seljan, a quem deixa claro que só o faz por ela ser uma "querida amiga". Na ocasião, Sabino fala sobre um motivo para não dar entrevistas, trazendo a responsabilidade para si. "Muitas vezes, quando emito uma opinião, nem bem acabei de dizê-la e já estou pensando justamente o contrário."⁴⁹ Mas o argumento principal do escritor vai ser o de, na vida, já ter dito tudo o que devia. "Nada tenho a dizer de novo além do que já disse ao longo da vida. Em geral confio no entrevistador, não confio é no entrevistado"⁵⁰, ironizava.

O tema da (ausência de) autoconfiança é interessante para se pensar esse incômodo de Sabino. Certa vez, Geneton Moraes Neto tentara entrevistar Fernando para, provavelmente, o *Jornal do Brasil*. Ao receber uma rara aprovação do escritor para a entrevista (em função de indícios percebidos nos documentos, supõe-se que Geneton tenha enviado o seu texto para a

⁴⁴ COMPAGNON, 1996, p. 80.

⁴⁵ ÁVILA, 2014, p. 31.

⁴⁶ ÁVILA, 2014, p. 32.

⁴⁷ ÁVILA, 2014, p. 35.

⁴⁸ BLOCH, 2005, p. 21.

⁴⁹ Conforme documento avulso disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁵⁰ Conforme documento avulso disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa.

aprovação do entrevistado), o jornalista comentou com Sabino: "É hora de você recuperar a autoconfiança como entrevistado."⁵¹

Mas não se tratava de um problema de autoconfiança, exatamente. Sabino optava por não conceder mais entrevistas por não acreditar, metodologicamente, nelas. Dizia já ter dito tudo o que deveria dizer, seja por meio da obra, seja por meio de entrevistas passadas, mas o que o frustrava mesmo era a capacidade dos jornalistas de distorcer seus argumentos em prol de uma linha editorial já previamente pensada para a sua entrevista.

Sabino mais Barthes

Falava-se aqui sobre a imaginação criadora como método biográfico. É preciso pontuar que a imaginação criadora que esta dissertação mobiliza para a produção de uma biografia sobre Sabino não é exatamente a imaginação da ficção, ainda que provenha dela. É também uma imaginação criadora, portanto criativa, mas não totalmente livre.

A despeito da liberdade da imaginação criadora pertencente ao campo da ficção, a imaginação aqui mobilizada "entra em harmonia"⁵² (para retomar uma imagem de Barthes) com a realidade de uma existência, em vez de prescindir dessa realidade; dialoga com ela, de forma a considerá-la e discuti-la em si mesma.

Trata-se, portanto, de uma imaginação criativa, mas de uma imaginação delimitada por um consistente parâmetro, a saber, a busca incessante de uma espécie de harmonia com a existência real do ser biografado.

Podemos denominar essa imaginação aqui mobilizada de "imaginação biografemática": uma imaginação que não se aparta da realidade, mas sim que se faz no seio dessa realidade.

A imaginação biografemática se faz no íntimo da realidade, em diálogo com ela. Lacan já sugeria, nos seus seminários, que a realidade é a nossa maior fantasia.

Biografia, uma definição

As considerações de Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, ainda que na maioria das vezes tenham como tema a autobiografia, colaboram para a reflexão sobre o fazer biográfico genérico que se faz aqui. E, principalmente, colaboram para a elaboração de uma definição mais profunda para o termo.

⁵¹ Conforme documento avulso disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁵² BARTHES, 2012, p. 33.

Lejeune define a autobiografia como uma "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade."⁵³ Da biografia, por sua vez, Lejeune lembra o que ele diz ser seu sentido antigo e mais comum: a "história de um homem (em geral célebre) escrita por outrem."⁵⁴

Somadas, as definições de Lejeune e Vavy Pacheco (e, por que não, do dicionário Houaiss) colaboram para que aqui se possa rascunhar uma definição autoral de o que seja uma biografia:

A biografia é uma narrativa retrospectiva histórica, literária e jornalística que uma pessoa real faz da existência de outrem (em geral célebre, mas não necessariamente), tendo por objeto sua diacrônica trajetória individual, em particular a história de sua personalidade e de sua interação com o mundo.

Como (não) funciona uma biografia

Lejeune retoma o *efeito de real* de Barthes⁵⁵ para pensar a (auto)biografia. A leitura que o pensador faz é bastante interessante para a problematização do funcionamento de um texto biográfico e inclusive no sentido de se perceber o quanto uma abordagem positivista (como a do próprio Lejeune) pode ser restritiva a uma reflexão que se queira contemporânea sobre a biografia. Diz Lejeune:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem fornecer informações a respeito de uma "realidade" externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o "efeito de real", mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira.⁵⁶

Há pouco Vavy Pacheco foi lembrada em relação ao momento em que diz que "não se chega 'ao passado', mas se constroem representações do passado"⁵⁷; lembrada também quando aponta o equívoco que é tentar "cobrir a história de uma vida 'do berço ao túmulo', tentando inutilmente abarcar toda a riqueza incomensurável de uma vida."⁵⁸ Ora, o recado que Vavy

⁵³ LEJEUNE, 2008a, p. 14.

⁵⁴ LEJEUNE, 2008b, p. 53.

⁵⁵ BARTHES, 1984, p. 131-136.

⁵⁶ LEJEUNE, 2008a, p. 36.

⁵⁷ BORGES, 2001, p. 6.

⁵⁸ BORGES, 2001, p. 3.

deixa para Lejeune é claro: se é preciso abdicar do "ideal de contar a verdade"⁵⁹ de uma vida, como se lhe fosse possível haver de fato uma verdade única, já não é mais tempo de se falar em "prova de verificação" entre realidade e representação, tampouco de aludir à semelhança entre a representação e o verdadeiro.

Com Vavy, já se estabelecera claramente o equívoco que é imaginar uma alegoria como capaz de retratar o real com fidelidade. Com Vavy (e também com Barthes e Sabino), percebe-se o quanto se faz tortuoso o caminho de um biógrafo que se supõe capaz de alcançar o verdadeiro de uma vida por meio de sua representação em semelhança. Com eles, torna-se impossível não refutar um argumento que se proponha, em signo, verificável no que diz respeito à sua relação com o referente. Nesse sentido, aqui passa-se por Lejeune menos para construir, e mais para desconstruir alguns saberes sedimentados sobre a questão biográfica.

Contra Lejeune; a favor da biografia

Na biografia (no movimento mesmo de significação de um referencial por meio da linguagem), a percepção desse referencial é subjetiva⁶⁰ (pois depende do olhar do biógrafo, que é singularmente perspectivo), plural (pois pode variar de biógrafo para biógrafo, de perspectiva para perspectiva) e sempre precária (na medida em que um signo nunca é capaz de abarcar toda a complexidade do seu referente; ao contrário, o reduz a uma chave de entendimento). Em face a essas constatações, já não cabe mais exaltar ideias como semelhança ao referencial, sugerindo para tal relação uma prova de verificação. Tal movimento parece tentar abarcar de forma simplista e redutora uma realidade discursiva que é complexa e irredutível.

Nesse sentido, no entendimento desta dissertação, a biografia não está em oposição a todas as formas de ficção, como sugere Lejeune; pode, ao contrário, se dar em diálogo com elas (como se faz exemplo o próprio livro de Sabino, *Zélia, uma paixão*).

No entendimento desta dissertação, "a biografia é uma narrativa retrospectiva histórica, literária e jornalística", como se sugeriu na definição aqui proposta para o termo, e, portanto, pode se valer da ficção em diferentes elementos seus. Como exemplo, o estilo narrativo ou, mesmo, a imaginação criadora, o contanto que esta esteja deslocada para a "imaginação biografemática" aqui estabelecida. Uma biografemática imaginação criadora:

⁵⁹ BORGES, 2001, p. 3.

⁶⁰ Eneida Maria de Souza vai falar em uma "desestabilização do referencial" (SOUZA, 2011, p. 23) ao tratar desse ponto. "A desestabilização do referencial produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais subordinada à prova de veracidade." (SOUZA, 2011, p. 23).

aquela que possibilita encontrar "a verdade que se esconde sob as aparências"⁶¹, aquela que permite enfim tocar a realidade como se tocam (se tocam?) Deus e Adão no sublime afresco de Michelangelo⁶² pintado no teto da Capela Sistina, no Vaticano ou seja, precária e fugazmente.

Quanto à verdade, o objetivo agora não é mais alcançá-la, abarcá-la, mas sim se aproximar dela à mínima distância impossível, como num sonho mesmo, e sentir, como que caducamente o seu hálito imponderável. Esta é a relação que a imaginação biografemática estabelece com a verdade: entra em contato com ela ao tempo em que a estabelece; e a estabelece em harmonia com a realidade referencial.

Verdade não é; verdade são

No pacto referencial de Lejeune, "a fórmula deixaria de ser 'eu abaixo-assinado' e passaria a ser 'juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade'"⁶³. Adaptando Lejeune: no sentido mais contemporâneo que se propõe aqui, a fórmula passa a ser "juro dizer *uma* verdade, somente *uma* verdade, nada mais que *uma* verdade".

O próprio Lejeune já rascunhara uma problematização às assertivas de seu pacto. Ele diz em dado momento:

raramente a forma do juramento é tão abrupta e total: uma prova suplementar de honestidade consiste em restringir a verdade ao *possível* (a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc.) e em demarcar explicitamente o *campo* ao qual o juramento se aplica (a verdade sobre tal aspecto de minha vida, sem me comprometer sobre tal outro aspecto).⁶⁴

Ainda assim, Lejeune não alcança a questão principal, que é anterior a qualquer argumento sobre esquecimentos, erros e deformações involuntárias: pensar nos seus termos é considerar a utópica possibilidade de que, fosse possível superar de alguma forma esses equívocos, se poderia enfim alcançar alguma verdade absoluta sobre a vida biografada utilizando-se para isso a linguagem.

É preciso demarcar em ordem direta: já é tempo de não mais se considerar (nem mesmo em termos de oposição, como faz Lejeune) a hipótese de alguma verdade absoluta: cabe, finalmente, introjetar que a verdade depende sempre da apreciação que se faz da

⁶¹ SABINO, 2001, p. 8.

⁶² BUONARROTI, 2009, p. 69.

⁶³ LEJEUNE, 2008a, p. 36-37.

⁶⁴ LEJEUNE, 2008a, p. 36-37.

realidade, e que tal apreciação é por natureza singular, portanto perspectiva, e por isso precária.

Como Vavy nos sugere, verdade não *é*: a verdade *são*.

Verdade, uma definição: representações hipotéticas, precárias, plurais, portanto perspectivas, e potencialmente antagônicas de algo que reside no plano metafísico e que não pode ser plenamente acessado no plano físico.

A verdade: algo que pode ser precariamente acessado por meio da imaginação criadora.

De desafio a potencialidade

O pacto autobiográfico reúne três textos⁶⁵ nos quais, no decorrer das décadas, Lejeune vai sofisticando uma mesma reflexão sua sobre a questão biográfica: *O pacto autobiográfico*⁶⁶, *O pacto autobiográfico (BIS)*⁶⁷ e *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*⁶⁸.

No *Bis*, o pensador rascunha algumas desconfianças sobre as afirmativas que havia feito no passado; as mesmas que aqui estamos buscando desconstruir. Em dado momento, Lejeune se questiona: "quem pode afirmar onde termina, dependendo da época e do tipo de leitor, a transparência e a verossimilhança, e onde começa a ficção?"⁶⁹. Positivamente, *Zélia, uma paixão* é justamente um exemplo da impossibilidade de ser assertivo nesta dissociação que Lejeune propõe em retórica.

Lejeune considerara um desafio da biografia literária o fato de ela "pretender ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte"⁷⁰. Ao meu ver, não se trata exatamente de um desafio: assumindo-se o que já se disse aqui sobre o caráter impossível do acesso ao verídico, o que antes se tomava por desafio se transfigura em potencialidade.

Vavy Pacheco resolve a reflexão nesse quesito: ela vai demarcar que a biografia oscila entre o conhecimento e a arte, entre a 'ciência' e a 'arte', entre a história e a ficção⁷¹: "as reflexões atuais que aproximam a história e a ficção mostram como muito sutis os limites

⁶⁵ *O pacto autobiográfico* (LEJEUNE, 2008a, p. 13-47), *O pacto autobiográfico (BIS)* (LEJEUNE, 2008b, p. 48-69) e *O pacto autobiográfico, 25 anos depois* (LEJEUNE, 2008c, p. 70-85).

⁶⁶ LEJEUNE, 2008a, p. 13-47.

⁶⁷ LEJEUNE, 2008b, p. 48-69.

⁶⁸ LEJEUNE, 2008c, p. 70-85.

⁶⁹ LEJEUNE, 2008b, p. 60-61.

⁷⁰ LEJEUNE, 2008b, p. 61.

⁷¹ BORGES, 2001, p. 3.

entre as duas"⁷², diz. Nesse sentido, Vavy aponta a biografia como "um espelho ao mesmo tempo científico e poético, ou seja, ao mesmo tempo natural e mágico"⁷³ de uma vida.

Ainda que pertinente, a ideia de "espelho" ainda não parece ser a melhor opção para a metáfora que se pede aqui. Pensemos então a biografia como um retrato. Um retrato pintado à mão pelo biógrafo, com as tintas de sua preferência, e em seu particular estilo; um retrato fotografado pelo biógrafo, com a luz de sua preferência, o enquadramento de seu gosto, no ínfimo instante do seu clique emocional. Ao falar em fotografia, esta dissertação começa a se afastar da ideia básica de biografia para aproximar-se do conceito de biografema proposto por Barthes. Mais um instante e chegaremos a ele. Por ora, ainda a biografia.

Somos todos personagens

Quando fala sobre autobiografias, Lejeune acusa que, ocasionalmente, "a narração em terceira pessoa pode comportar intromissões do narrador em primeira pessoa."⁷⁴ Lejeune chama a atenção para "a evidência de que a primeira pessoa é um papel"⁷⁵ nesses casos. Correto, mas poder-se-ia ser mais preciso generalizando: em uma biografia, todo enunciado, em primeira, segunda ou terceira pessoa, remete a um papel.

Aqui se discute o conceito de biografia para se estabelecer a metodologia por meio da qual se produziu esta dissertação, que é uma biografia de Fernando Sabino. Curiosamente, *Zélia, uma paixão* é também uma biografia, em seu caso de Zélia Cardoso de Mello e que se faz exemplo de texto em terceira pessoa que comporta intromissões na primeira pessoa do narrador.

Sabino fala de si mesmo e de suas interações com a personagem biografada. Diz em dado momento, por exemplo:

A esta altura do meu relato, percebo que os fatos não parecem reais e os figurantes falam e agem como personagens de ficção.

Sem poder colocar na abertura a advertência de praxe nos filmes e romances americanos, de que tudo não passa de imaginação, valho-me pelo menos de uma paráfrase, para exprimir este estranho fenômeno:

"Os personagens e acontecimentos deste livro têm tudo para ser fictícios. Qualquer semelhança com fatos ou pessoas da vida real deveria ser mera coincidência."⁷⁶

⁷² BORGES, 2001, p. 5.

⁷³ BORGES, 2001, p. 7.

⁷⁴ LEJEUNE, 2008a, p. 18.

⁷⁵ LEJEUNE, 2008a, p. 21.

⁷⁶ SABINO, 1991, p. 204.

Em trechos como este, quem fala é o Sabino-narrador, não o Sabino-autor. Ora, o Sabino-narrador é um personagem: verdadeiramente, qualquer que seja a sua *diegese*, todo narrador é, ao seu modo, um personagem.

Seja homodiegético, como Sabino, ou hetero ou autodiegético, como tantos outros foram e são, todo narrador, em sua narração, acaba por interpretar um papel.

Todo personagem é um papel.

Eu, quando surjo em primeira pessoa nesta dissertação, não transmito encarnado a pessoa real que escreve, o referente; remeto a ela por meio de uma significação ô precária como toda significação. *Eu*, quando aqui escrevo, encarno também uma espécie de personagem; o acadêmico que produz o seu trabalho de conclusão de curso. Somos todos personagens.

Narradores devem ter suas a suas relações de identidade ou semelhança com o autor problematizadas. Tanto quanto podem ser problematizadas as relações de identidade ou semelhança existentes entre o sujeito que foi biografado (por exemplo, a Zélia Cardoso de Mello real) e a imagem que de tal sujeito é construída por meio da linguagem (a Zélia Cardoso de Mello personagem do livro).

O Fernando Sabino ao qual me refiro neste discurso ó o homem real, físico, tal qual resultou de si em seu ato de existência ó é inalcançável por meio da linguagem. A relação de diferença e semelhança que ele estabelece com o "Fernando Sabino" que ora eu (o narrador) construo como personagem desta minha história é por natureza problemática. Assumidamente precária, ela não se propõe como verdade, mas sim como verdade criativa; verdade biografemática.

Entre a identidade e a semelhança

No início deste texto, falou-se em serem muitos os potenciais problemas pertinentes ao fazer biográfico. Alguns deles podem ser delineados retomando-se as reflexões de Lejeune ô que incorre, por exemplo, no equívoco de usar a palavra "identidade" para dizer: "na biografia, o autor e o narrador estão por vezes ligados por uma relação de *identidade*"⁷⁷, ao que completa: "essa relação pode permanecer implícita ou indeterminada, ou ser explicitada, por exemplo, em um prefácio."⁷⁸

⁷⁷ LEJEUNE, 2008a, p. 38.

⁷⁸ LEJEUNE, 2008a, p. 38.

Há que se repudiar esse uso do termo e reafirmar: diga-se o que quiser em prefácios, nunca haverá identidade, no sentido estrito do termo⁷⁹, entre autor e narrador. Nem em uma autobiografia escrita em primeira pessoa em que se jure ó "em uma prefácio" ó só dizer a verdade, nada mais que a verdade; nem em uma biografia clássica, escrita em terceira pessoa. A linguagem, por natureza, é um engodo em relação ao que referencia; sua relação com o referente é simbólica, e portanto precária.

Lejeune chega a dizer que "pode ser também que nenhuma relação de identidade seja estabelecida entre o autor e o narrador"⁸⁰. A colocação induz ao erro. Não é que "pode ser"; é que, necessariamente, nunca haverá uma completa relação de identidade entre o autor e o narrador.

Ao se substituir o termo identidade por semelhança, e perpassar a ideia de semelhança com a perspectiva de harmonia elaborada por Barthes (o biógrafo que "entra em harmonia"⁸¹ com a realidade da existência do biografado), aproximamo-nos do que se entendeu aqui, neste trabalho, como biografia.

Gide teria sugerido que "as memórias só são sinceras pela metade, por maior que seja a preocupação com a verdade: tudo é sempre mais complicado do que o dizemos. Talvez se chegue mesmo mais perto da verdade no romance"⁸². A ironia é que aqui temos Gide citado pelo próprio Lejeune.

Positivamente, talvez se chegue mais perto da verdade por meio da imaginação. Justamente por isso, a imaginação é aqui recurso indispensável para o sucesso biográfico. A imaginação criadora; a imaginação biografemática: uma biografemática imaginação criadora, capaz de, em harmonia com a realidade da existência a ser biografada, construir sentido sobre ela.

O risco do biógrafo

Em dado momento de seu livro, Lejeune cita um "sistema de explicação que implica a ideologia do historiador."⁸³ Sem perceber, o pensador rascunha algo sobre a posição discursiva (pensando aqui nos termos da Análise do Discurso de linha francesa) a partir da qual o biógrafo profere a sua narrativa, posição necessariamente perpassada pela historicidade do biógrafo, por sua ideologia, pelo contexto social em que ele se insere e por seus afetos,

⁷⁹ "Identidade", para o Houaiss: "qualidade do que é idêntico". "Idêntico", para o Houaiss: aqui "que em nada difere". (HOUAISS, 2009). Uma representação necessariamente difere do seu referente.

⁸⁰ LEJEUNE, 2008a, p. 38.

⁸¹ BARTHES, 2012, p. 33.

⁸² LEJEUNE, 2008a, p. 42.

⁸³ LEJEUNE, 2008a, p. 37.

suas paixões. Com tudo isso, como insistir em pensar na relação entre referente e significação em termos absolutos? Não; não se insistirá mais.

"Tentarmos compreender um personagem é já uma forma de gostar dele, de apreciá-lo"⁸⁴, acerta Vavy Pacheco Borges em seu *O historiador e seu personagem*. Pois, de tal afeto, decorre um outro risco do biógrafo aqui ainda não abordado: o risco de, em sua visão retrospectiva, se ver seduzido por certa perspectiva determinista. "Sabendo como tudo acabou, o historiador corre o risco de construir para seu personagem 'um percurso orientado', muitas vezes disfarçado atrás de ideias de 'destino incontornável', 'vocação irresistível', etc..."⁸⁵, ideia que é sintetizada no nome do best-seller do sociólogo Duncan J. Watts: *Tudo é óbvio: desde que você saiba a resposta*.⁸⁶

Nesse sentido, Vavy lembra que "é preciso se pensar tanto nas determinações da sociedade (em que o/a biografado/a se criou e viveu) quanto no papel do 'acaso', tomando-se como tal os inúmeros pequenos fatos e incidentes para os quais não se conhecem explicações."⁸⁷ Em outras palavras, é preciso desconfiar, no processo biográfico, de tudo aquilo que muito facilmente se propõe como um saber conclusivo acerca do ser a que se quer biografar.

Vavy orienta o biógrafo a pensar sobre como se deu a vida do biografado *em particular*, fugindo dos lugares-comuns generalizantes: "os atores históricos (nós todos) não são modelos de coerência, de continuidade, de racionalidade"⁸⁸, lembra; assim, "não mais se concebe a biografia como uma evolução linear com um encadeamento de causas e efeitos"⁸⁹: ao contrário, é preciso pensar sempre "as tensões entre o vivido e o imaginado e desejado; entre a razão e a paixão"⁹⁰; entre o coerente e o inoportuno.

Como que em homenagem a Vavy, os desvãos da paixão vão merecer um capítulo exclusivo nesta narrativa.

A importância do detalhe

Para a teórica, a psicanálise tem grande importância e traz importante contribuição para o fazer biográfico. Segundo Vavy, ela colaborou "para mostrar a importância do

⁸⁴ BORGES, 2001, p. 6.

⁸⁵ BORGES, 2001, p. 7.

⁸⁶ Na obra, o sociólogo exemplifica a facilidade com que nos valem do senso comum para conferir novos sentidos para o passado a partir dos desdobramentos do presente e demonstra como esse procedimento normalmente se faz combustível para os equívocos de interpretação da realidade. "O resultado é que ele [o senso comum] é maravilhoso para *dar sentido* ao mundo, mas não para compreendê-lo." (WATTS, 2011, p. 39).

⁸⁷ BORGES, 2001, p. 6.

⁸⁸ BORGES, 2001, p. 7.

⁸⁹ BORGES, 2001, p. 7.

⁹⁰ BORGES, 2001, p. 7.

detalhe"⁹¹, "para iluminar a questão de se atribuir uma racionalidade ao indivíduo; para mostrar a importância da 'dominância subjetiva'; para mostrar a dificuldade de se provar muitos desses aspectos e como somente se pode captá-los por formas muito indiretas".⁹²

Ora, curiosamente, o detalhe e a subjetividade são aspectos centrais da perspectiva biografemática. São eles os principais aspectos que colaboram para distinguir (não por oposição, mas por singularidade) o biografema da biografia tradicional.

É hora de falar sobre o biografema.

Vavy Pacheco Borges escreveu as suas *reflexões em torno da biografia* já no século 21. E mesmo assim a historiadora vai afirmar que neste tempo ainda "não há métodos canônicos para se escrever a história de uma vida, ou falando comumente, para se produzir uma biografia."⁹³ Não havendo métodos canônicos para se escrever a história de uma vida, opta-se aqui pelo método que se descobriu mais profícuo para a empreitada: o biografema. (E tratar o termo por "método" por si só já me parece, aqui, uma ousadia).

Sobre o conceito, o professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul Luciano Bedin da Costa também diz em seu *Estratégias biográficas: biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller*: "não há fórmulas para tais estratégias biográficas"⁹⁴.

Sem sugerir uma fórmula, nos próximos entretítulos vou rascunhar um método, ou melhor, delinearei as premissas com as quais vou contar para a produção desta biografia de Fernando Sabino.

A desenvoltura do biografema

Barthes não alcança a sua definição para o conceito de biografema em um golpe só. Ao contrário, vai rascunhando-o com calma no decorrer de sua obra, distraidamente, como que sem intenção formal. Em *Sade, Fourier e Loyola*, por exemplo, livro de 1971, o filósofo faz alguns primeiros apontamentos sobre o tema. Para tanto, usa a si mesmo como objeto de análise, e com isso oferece uma proposta para o termo.

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: "biografemas", cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como [...] um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de

⁹¹ BORGES, 2001, p. 5.

⁹² BORGES, 2001, p. 5.

⁹³ BORGES, 2001, p. 5.

⁹⁴ COSTA, 2011, p. 13.

imagens [...] é entrecortada, à moda de soluços salutar, pelo negro apenas escrito no intertítulo, pela irrupção desvoluta de *outro* significante.⁹⁵

Perceba-se que, para produzir o biografema, Barthes não demanda um biógrafo qualquer: pede um biógrafo que seja, especificamente, *amigo* e *desenvolto*. Cabe aqui retomar que tal relação de "amizade" entre biógrafo e biografado fora elencada também por Vavy Pacheco quando a historiadora afirma que tentar "compreender um personagem é já uma forma de gostar dele"⁹⁶.

Positivamente, assumir esse afeto, assumir essa espécie de *paixão* que inevitavelmente se estabelece entre biógrafo e biografado na produção de uma biografia é um primeiro passo para se superar a perspectiva positivista da produção biográfica à qual, entre outros, Lejeune alude.

Por outro lado, Barthes também fala em desvolutura. Tal desvolutura é o que aqui nos permite tomar o objeto desta biografia também como fonte de metodologia e sugerir a imaginação criadora como um recurso para biografar. Seguimos com Barthes, portanto.

Barthes ainda fala em "*outro* significante", capaz de ir tocar o futuro do biografado. De fato, a biografia é um outro significante: uma representação, que como representação não estabelece uma relação de identidade com o seu referente, mas de harmonia; e que assim se faz capaz de, autonomamente, em função de sua congênita mobilidade, dirigir-se ao futuro, rompendo com qualquer ideia de inexorabilidade do destino.

Com o biografema, o futuro do passado é reescrito.

A parte diz do todo

Em *A câmara clara*, livro de 1979, Barthes retoma o conceito, evoluindo em sua problematização.

Nesta obra, publicada apenas um ano antes de seu falecimento, o teórico reflete sobre a sua relação com a fotografia e um seu desejo algo ontológico de descobrir a qualquer preço o que a fotografia é *em si*; o seu "traço essencial"⁹⁷, aquele que poderia distingui-la em meio à ampla comunidade das imagens. Na abordagem que faz da fotografia, Barthes traça um paralelo que colaborará na compreensão dos sentidos inerentes ao seu conceito de biografema.

Ela [a fotografia] me permite ter acesso a um infrassaber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um ðeuð

⁹⁵ BARTHES, 2005, p. XVII.

⁹⁶ BORGES, 2001, p. 6.

⁹⁷ BARTHES, 2012, p. 13.

que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de "biografemas": a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia⁹⁸.

Essas passagens ajudam a demonstrar os motivos porque aqui se mobilizam as reflexões de Barthes para lançar um novo olhar biográfico para a vida de Fernando Sabino.

Em 1991, o lançamento de *Zélia, uma paixão* surge como um marco para certa inflexão vivida pela carreira do autor: ele, que até então fazia de si um artista extrovertido e participativo, querido pela crítica e pelos leitores, "transformava-se, de repente, num escritor maldito, associado à escória da classe política"⁹⁹, como diz Arnaldo Bloch no perfil que traça do autor, e se torna cada vez mais recluso. Nesse sentido, a publicação do livro e o momento da vida de Sabino em que ela acontece se fazem um "objeto" capaz de colaborar no avanço da compreensão sobre a trajetória desse artista. E o biografema, em seu interesse pelo fragmento, pela parte, pelo traço, se apresenta como a metodologia ideal para perscrutar este fragmento de vida.

Analisar este momento da vida de Sabino, com atenção dedicada, é a chave para que se possa obter uma compreensão mais sofisticada, e principalmente menos maniqueísta, de quem foi Fernando Sabino. É nesse sentido que o biografema se faz uma metodologia ímpar para esta dissertação.

O biografema permite ajustar o zoom biográfico a não mais que um detalhe da vida do biografado, a publicação do romance-biografia em 1991.

O objetivo desse ajuste de zoom é finalmente possibilitar a percepção daqueles detalhes, daquelas ranhuras, daquelas nuances que só se veem de perto, em atenção dedicada. O biografema fomenta essa perscrutação.

Vavy Pacheco dedica parte de seu ensaio para mostrar "a importância do detalhe"¹⁰⁰ e a importância que ele tem "para iluminar a questão de se atribuir uma racionalidade ao indivíduo; para mostrar a importância da 'dominância subjetiva'; para mostrar a dificuldade de se provar muitos desses aspectos e como somente se pode captá-los por formas muito indiretas."¹⁰¹

Positivamente, uma forma de se obter uma impressão honesta do todo é por meio da parte, do detalhe: a parte possibilita essa percepção exemplar, criativa, subjetiva, indireta do todo.

⁹⁸ BARTHES, 2012, p. 34.

⁹⁹ BLOCH, 2005, p. 22.

¹⁰⁰ BORGES, 2001, p. 5.

¹⁰¹ BORGES, 2001, p. 5.

A parte possibilita uma percepção não generalizante de um conjunto.

O paralelo com a fotografia

Em vez de investigar, de Sabino, o transcorrer histórico de toda a sua vida, como que numa panorâmica; em vez de biografar-lhe a vida de forma ampla, tal como se faz numa biografia tradicional (de viés jornalístico e poder-se-ia dizer comercial); mirei o escritor como que pela lente de uma teleobjetiva. Mas não de um ponto distante, como se faz com tal lente; mantive-me colado a ele, de forma a inevitavelmente focalizar-lhe apenas uma pequena parte sua, e ser *afetado* por ela.

Foquei minha teleobjetiva em um ponto, fotografando-lhe uma específica passagem da existência: produzi um biografema com foco nos acontecimentos que se relacionaram direta e especificamente com *Zélia, uma paixão*.

Interessaram-me, pois, a produção do livro, os acontecimentos prévios que com ele se relacionam e as consequências de sua publicação — o que, vale dizer, me levou tanto ao início de sua juventude, nas cartas trocadas com Mário de Andrade, como aos últimos dias de sua vida, quando, ensimesmado em seu apartamento em Ipanema, Sabino quis morrer só (o que é uma forma de estar consigo mesmo).

Tal método permitiu que aqui se enxergasse um Sabino inédito. Justamente por isso, o paralelo com a fotografia é tão caro ao raciocínio desta dissertação.

Os recursos da fotografia

Em *A câmara clara*, Barthes desenvolve, para além do biografema, outros dois conceitos filosófico-estéticos bastante interessantes: o conceito de *studium* e o conceito de *punctum*. Se Barthes cunha tais conceitos para interpretar a fotografia, aqui eles são mobilizados como recurso para se lançar um olhar dedicado à vida de Sabino e se construir um seu biografema.

A ideia adveio de uma específica colocação de Barthes: "a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia"¹⁰². No ensejo desse paralelo proposto pelo filósofo (e já que eu me proponho, em metáfora, fazer aqui uma espécie de "fotografia" desse específico momento da trajetória de Sabino), desloquei também os conceitos de *studium* e *punctum* do campo da fotografia para o campo da biografia — isso, contudo, mantendo intactas as suas estruturas conceituais, gestadas com precisão pelo pensador francês.

¹⁰² BARTHES, 2012, p. 34.

É a investigação do *studium* e do *punctum* do retrato que aqui se faz de Sabino que vai possibilitar a descoberta de um novo Fernando Sabino.

Entendamos o *studium* e o *punctum*.

O *studium*

Para Barthes, *studium* e *punctum* são perspectivas de apreciação que dizem da capacidade de uma foto despertar ou não o interesse do espectador; de tal foto "existir" ou não para esse espectador¹⁰³.

O *studium*, para Barthes, remete à vastidão; ele diz respeito à percepção ampla que o espectador tem da imagem. O que diz Barthes sobre o *studium*: "ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura"¹⁰⁴.

Segundo Barthes, o *studium* desperta moderadamente o interesse: ele "tem a ver com um afeto *médio*, quase com um amestramento"¹⁰⁵. Para Barthes, o *studium* é aquela "aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, [...] mas sem acuidade particular"¹⁰⁶, que fazemos sobre algo.

O *studium* é aquele olhar distraído que lanço para Sabino por ocasião do lançamento de *Zélia, uma paixão* como um todo e digo: "puxa; foi mesmo complicado isso aí".

A indolência do *studium*

Coligidos, alguns trechos de *A câmara clara* fazem Barthes explicar muito claramente o seu entendimento para o termo, que aqui passa a ser também o meu.

O *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: gosto / não gosto, *I like / I don't*. [...] É da ordem do *to like*, e não do *to love*; mobiliza um meio desejo, um meio querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos "distintos".

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo¹⁰⁷, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre criadores e consumidores. [...] Isso ocorre um pouco como se eu tivesse de ler

¹⁰³ BARTHES, 2012, p. 28.

¹⁰⁴ BARTHES, 2012, p. 29.

¹⁰⁵ BARTHES, 2012, p. X.

¹⁰⁶ BARTHES, 2012, p. 31.

¹⁰⁷ Se "reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo", aqui, neste trabalho, reconhecer o *studium* também será, para você, o leitor, encontrar fatalmente as intenções deste biógrafo que agora fala: entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las; discuti-las em si mesmo. Ao reconhecer o *studium* desta biografia, o leitor descobrirá nela os mitos deste biógrafo e fraternizará com eles.

na Fotografia os mitos do Fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles.¹⁰⁸

O *studium* é, de certa forma, indolente. Não desperta a paixão, mas o apreço; em vez de ferir, manifesta-se pacificamente.

O *punctum*, por sua vez, surge justamente para quebrar o *studium*; contrariá-lo.

O *punctum* é um ponto que faz extravasar proativamente a imagem ó portanto, aqui, a biografia ó para despertar a atenção da recepção de forma aguda e pungente.

Para Barthes, o *punctum* é uma espécie de ferida, de picada.

A picada do *punctum*

Para Barthes, não é o espectador que vai buscar o *punctum* (tal como ele investe conscientemente sobre o *studium*): "é ele [o *punctum*] que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar."¹⁰⁹ Quando eu tomo uma fotografia em mãos, eu busco apreciar nela o seu plano geral, mas não ser ferido por algum detalhe seu. Se um detalhe desponta da imagem, isso não se dá em função de interesse prévio do espectador em sua busca. O *punctum*, nesse sentido, é um acaso.

Positivamente, Barthes vai dizer que "o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)."¹¹⁰ O *punctum* é um acaso que fere.

Na "fotografia" que nesta biografia se faz do momento da vida de Sabino em que ele escreve e lança o livro, o *punctum* há de ser aquilo que vai ferir de morte o biógrafo à sua revelia. Ao ler o retrato que aqui se faz de Sabino, o leitor não raro será ferido de morte tal como fora o biógrafo quando de sua escrita.

Ao tempo deste parágrafo ó ou da revisão do mesmo ó, o biógrafo já fora ferido de morte pelo *punctum*. Juntos, mais à frente, biógrafo e leitor vão se confrontar com tal flechada, e morrer juntos.

A foto que desperta o interesse é aquela que contém um *punctum* e nos faz encontrá-lo; ser feridos por ele. Se o interesse que a foto me desperta não fere a minha percepção, nela não há *punctum*; não me *punge* verdadeiramente.

Em outras palavras: a intensidade e a forma com que a foto desperta o interesse do espectador ajudam a dizer se nela há *studium* e *punctum* ou apenas o primeiro.

¹⁰⁸ BARTHES, 2012, p. 33.

¹⁰⁹ BARTHES, 2012, p. 31.

¹¹⁰ BARTHES, 2012, p. 33.

Muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes diante do meu olhar. Mas mesmo entre as que têm alguma existência a meus olhos, a maioria provoca em mim apenas um interesse geral e, se assim posso dizer, *polido*: nelas, nenhum *punctum*: agradam-me ou desagradam-me sem me pungir.¹¹¹

Pense naquela biografia que, apesar de ter despertado o seu interesse durante a leitura, não te arrebatou, em nenhum momento, por nenhum aspecto (o detalhe) em particular. Esta, portanto, é uma biografia sem *punctum*. Pense agora naquele outro texto biográfico que, à sua revelia, te fez ficar pensando na vida do personagem biografado por dias. Estou falando daquele texto que, em determinada passagem, te fez exclamar algo como "Puxa! Por essa eu não esperava!". Esta é uma biografia que, além de *studium*, contém um *punctum*.

O *punctum* dessa biografia é aquilo que te faz se emocionar; é aquilo que te afeta, que provoca uma catarse de seus próprios sentimentos por meio do texto. Seu *punctum* é esse aspecto que lhe toca de forma especial, atípica, pungente.

O retrato-biografia que contém um *punctum* é perpassado pela paixão.¹¹²

Barthes sugere que esse *punctum* pode estar delimitado ou não, e que, a despeito disso, ele será sempre um suplemento: o *punctum*, diz Barthes, "é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*."¹¹³

O *punctum* desta biografia de Sabino já estava em sua trajetória. Acrescenta-se aqui, contudo, a sua percepção consciente. O que é quase que uma forma de acrescentá-lo, mesmo. Afinal, quem dirá que existe aqui de que ainda nada se disse?

No instante em que somos feridos pelo *punctum* de Sabino, o acrescentamos ao nosso repertório de conhecimento sobre o escritor, feridos de morte. E nesse mesmo instante descobrimos que tal dor sempre estivera ali, e a gente sem enxergar.

No sentido de Barthes, o *punctum* é, apesar de imanente, algo que só tem relevo a partir da mirada alheia, e não de forma autônoma à recepção.

O *punctum* depende da recepção.

***Punctum*: transbordamento**

Ainda mais algumas palavras sobre o *punctum*, conceito imprescindível para a leitura que aqui se faz da trajetória de Sabino face a *Zélia, uma paixão*.

¹¹¹ BARTHES, 2012, p. 33.

¹¹² Em um capítulo específico desta dissertação, a biografia é analisada especificamente pela perspectiva da paixão.

¹¹³ BARTHES, 2012, p. 57.

Em Barthes, o *punctum* é aquilo que projeta a existência do que é retratado para além dos enquadramentos da foto. Aqui, o *punctum* é o que projeta a existência do que é tratado na biografia para além de seus limites próprios de narrativa. Sobre isso, diz Barthes:

Diante de milhares de fotos, inclusive daquelas que possuem um bom *studium*, não sinto qualquer campo cego: tudo o que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta, uma vez ultrapassado esse enquadramento. [...] No entanto, a partir do momento em que há um *punctum*, cria-se (advinha-se) um campo cego [...]. O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver.¹¹⁴

Havendo *punctum*, há, na biografia, um extracampo sutil; havendo *punctum*, o "retrato" que a biografia faz do biografado lança o desejo para além daquilo que ela, a biografia, dá a ver.

Nesta biografia de Fernando Sabino, há *punctum*. O desejo transcende as páginas da narrativa, para alcançar a realidade atemporal.

Nesta narrativa, a paixão e a imaginação causam transbordamento.

Studium e punctum aplicados à biografia: uma síntese

Aqui, já se sabe, há um biografema de Fernando Sabino concebido a partir da conceituação de Barthes para o termo. Este biografema foi produzido levando-se em consideração o paralelo ("A Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia"¹¹⁵) que o filósofo possibilita com sua argumentação.

Com esse seu argumento, Barthes possibilita aproximar, em metáfora, o biografema da fotografia. Assim como a fotografia é um recorte em História, o biografema é em biografia. O biografema, diz-se aqui, extrapolando Barthes, é um retrato.

Nesse sentido, este biografema se vale dos conceitos de *studium* e *punctum*, que foram deslocados em metáfora do campo da fotografia para o campo da biografia, sem prejuízo de nenhuma das características que Barthes lhes atribuiu.

Por meio da perspectiva do *studium*, considere, para a construção do biografema, o plano amplo (com alguma coisa de crônico, ainda que recortado a um específico acontecimento) do período em questão da vida de Fernando Sabino. Mobilizando o conceito do *punctum*, alcancei (ou melhor, fui alcançado por) aquilo que deste biografema partiu da cena em minha direção, pungindo-me, ferindo-me, tantalizando-me.

¹¹⁴ BARTHES, 2012, p. 57-58.

¹¹⁵ BARTHES, 2012, p. 34.

Aqui, o biografema é o "retrato" feito do momento de sua vida em que Sabino escreve e publica *Zélia, uma paixão*¹¹⁶. E, seguindo a linha do estabelecimento de paralelos que aqui se faz, o *studium* é, do biografema, ou seja, desta "fotografia", os fatores (ou as características, os aspectos) deste acontecimento que despertam "um afeto *médio*" em nossa recepção.

Por sua vez, o *punctum* desse biografema-fotografia é o fator (aquele aspecto pontual) que surgiu da cena na direção de nós, espectadores, pungindo, ferindo, tantalizando; é aquilo que, de pungente, durante o fazer biográfico, acabamos vendo se depreender da cena em nossa direção.

As intenções do escritor

Conforme Barthes, encontrar o *studium* é como "encontrar as intenções do fotógrafo."¹¹⁷ Assim, deslocando seu raciocínio para o objeto deste biografema, encontrar o *studium* de *Zélia, uma paixão* é como encontrar as intenções do biógrafo Sabino.¹¹⁸

Falar em intenções é sempre uma ousadia. Como toda ousadia, um risco. Especialmente quando o verbo usado é "encontrar", em vez de uma opção mais relativista, como, vá lá, "conjecturar" ô mal optando. É preciso esclarecer, portanto, que quando aqui se diz "encontrar", fala-se em algo para além de qualquer suposta "verdadeira intenção autoral"; fala-se sobre a busca de alguma verdade possível. Quando digo "encontrar", penso na ideia de "entrar em harmonia"¹¹⁹ com as intenções do fotógrafo (do biógrafo), tocar tal intenção de forma inconsciente; "discuti-las em mim mesmo"¹²⁰ na concepção que faço do seu biografema.

Ao ser ferido pelo *punctum* de tal biografema de Fernando Sabino, fui tocado por aquilo que faz de tal trecho de vida uma "fotografia" especialmente interessante, uma fotografia ímpar em sua capacidade de dar a entender quem foi esse escritor mineiro. Ao registrar esse processo na construção deste biografema, possibilito a quem lê esta biografia vivenciar essa mesma experiência pungente.

Ler esta biografia há de ser, para o leitor, como que revelar uma foto de Sabino. Nessa revelação, na medida do contato dos cristais de prata com a emulsão fotográfica, surgem no papel o *studium* e desponha, dele, seu *punctum*.

¹¹⁶ Retrato que, como todo retrato, remonta uma vida inteira, assim como possivelmente monta uma vida possível para além do instante de sua eternização.

¹¹⁷ BARTHES, 2012, p. 33.

¹¹⁸ E seguindo-se esta linha de raciocínio, é preciso admitir: se o leitor deste biografema que ora faço de Fernando Sabino sair em busca de seu *studium*, possivelmente ele também há de encontrar a intenção deste biógrafo que agora escreve: a minha intenção em biografar o autor de *O encontro marcado*.

¹¹⁹ BARTHES, 2012, p. 33.

¹²⁰ BARTHES, 2012, p. 33.

O *studium*, que é o plano amplo da fotografia ó ou seja, o decorrer de toda a biografia, em si ó, afeta o leitor medianamente.

O *punctum*, que é um ponto específico que parte do meio da foto em sua direção ó ou seja, algo que, do meio de tantas palavras, sequestra a atenção ó, o fere de morte.

Ou de vida.

O paradoxo do *punctum* é que, ao ferir de morte, ele vivifica.

Ao se lançar luz sobre este momento da vida de Sabino, uma imagem se revela.

Para Barthes, "o *studium* está, em definitivo, sempre codificado"¹²¹, ou seja, tem sua mensagem constituída segundo um código acessível à recepção. "O *punctum* não"¹²²; não necessariamente.

O que Barthes sugere é que muitas vezes o efeito do *punctum* é "seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certo e no entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio."¹²³

O que Barthes quer dizer com isso é que o acesso ao *punctum* depende da recepção: é a própria recepção que, individualmente, o encontra e lhe confere o sentido de sua existência. Efetivamente, o *punctum* é uma perspectiva de apreciação singular, que pode ser consciente ou inconsciente.

Barthes também demarca essa questão importante: a existência do *punctum* independe de uma percepção consciente que o espectador venha a ter desse *punctum*.

Com Barthes, vemos agora um espectador pungido, ferido, tantalizado por algo que mira em um retrato, que mira em uma biografia. Perguntamos a esse espectador: "mas o que é que tanto te toca nessa imagem?". Para Barthes, seria coerente ouvirmos o seguinte em resposta: "não sei! Não consigo identificar o que me punge, não consigo destacar o que me fere, sou incapaz de delimitar as características e dimensões disso que me tantaliza!"

Para Barthes, importa é se o *punctum* fere ou não, e não se acreditamos ou não estarmos sendo feridos por um *punctum*.

Cabe ainda dizer que, se o *punctum* é algo que salta do retrato na direção do espectador, a capacidade de um ponto em particular funcionar como *punctum* para certo espectador depende de uma íntima sintonia entre ele e aquilo que ele observa. Em outras palavras: aquilo que para mim pode despontar como um *punctum*, para você pode soar completamente inosso, integrando apenas o *studium* daquilo que observamos.

¹²¹ BARTHES, 2012, p. 53.

¹²² BARTHES, 2012, p. 53.

¹²³ BARTHES, 2012, p. 56.

Está claro o ponto a que quero chegar: aquilo que em determinado momento feriu de morte o autor desta biografia pode, a rigor, soar apenas assim-assim para você que agora a lê.

(Mas eu duvido.)

Cifrar e decifrar

"Decifrar a alma dessa mulher será para mim enfrentar a esfinge com seu enigma: decifra-me, ou te devoro"¹²⁴, disse Sabino. Aqui, no entanto, ao contrário do que se deu com Sabino em relação a Zélia, busca-se não decifrar um enigma, mas *cifrá-lo*: cifrar no sentido dicionarizado de "dar a conhecer; revelar, indicar; dizer o essencial de"¹²⁵, isso em consciência de que tal ação se dará necessariamente por meio de um código, sempre disposto aos acasos e mal-entendidos: uma representação do passado, em suma; *uma* revelação do passado, e não *a* revelação do mesmo.

A construção do sentido histórico se dá como um trabalho de representação: sem pretensão alguma de "esgotar o absoluto do eu"¹²⁶, posto que uma vida é irredutível à singularidade.

Se a singularizamos, é unicamente com o objetivo de torná-la minimamente apreciável à nossa limitação intelectual, demandante de um código. É preciso ciência, contudo, de que toda codificação é uma simplificação; toda singularização é uma redução.

Aqui, cifra-se Sabino reduzindo-o a símbolos, signos; reduzindo-o ao ponto de nos permitir, precariamente, enxergá-lo (e isso é tanto!).

Aqui, cifra-se Sabino de forma a se codificar o *punctum* de sua trajetória.

O *punctum* é particular

O *punctum* não é universal. Ao contrário, costuma surgir embasado por uma referência pessoal, um contexto restrito.

Dessa forma, já se disse aqui que o que ora desponta para este biógrafo como o *punctum* do período em que Fernando Sabino escreveu e publicou *Zélia, uma paixão* pode em nada coincidir com aquilo que ao leitor vai ferir, pungir, tantalizar, deste mesmo período que aqui é narrado.

¹²⁴ SABINO, 1991, p. 9.

¹²⁵ HOUAISS, 2009.

¹²⁶ BORGES, 2001, p. 6.

No livro *A câmara clara*, Barthes analisa uma série de fotografias de forma a nelas localizar *studium* e *punctum*. Em certo retrato, Barthes vai suspeitar que o *punctum* são uns sapatos de presilhas usados por uma mulher.

Contudo, depois de alguma reflexão, Barthes acaba chegando à conclusão que, para si, o *punctum* daquela imagem era, mesmo, um colar que a personagem trazia no pescoço, e não os sapatos¹²⁷.

Barthes explica o motivo de aquele colar ser, especificamente para ele, o *punctum* da foto: tal colar era semelhante a um colar que o filósofo sempre vira sendo usado por uma pessoa de sua família por quem ele tinha afetuosa memória.

É preciso ter em mente que o *punctum* tem certas características próprias, mas sua definição enquanto tal passa, em última instância, pelo crivo e juízo da recepção.

Foucault ajuda a contextualizar a ideia de que o saber que aqui se constrói, por efetivo, é assumidamente perspectivo¹²⁸. Muito aquém de se atingir o estatuto de verdade universal, o que se faz aqui é apenas partir ao encontro de uma íntima verdade, que se dá na ciência do pesquisador de sua precariedade enquanto biógrafo.

O desejo de escritura

Dominique Viart disse que

numa biografia, mais do que a verdade de uma vida, o que é posto em questão é a arqueologia do próprio desejo de escritura e de, sobretudo, suas improbabilidades. Ao escrever sobre o outro, aquele que escreve estaria ao mesmo tempo atestando sua impossibilidade de lidar com a vida deste outro em si mesmo.¹²⁹

Quem conta é Luciano Bedin da Costa, que foi coorientado por Dominique Viart em Lille, na França. O argumento de Dominique e Costa contextualiza a gênese desta biografia de Fernando Sabino, que fora motivada por alguma impossibilidade do biógrafo de lidar com a vida deste outro, Fernando Sabino, enquanto alteridade.

Ao biografar, acabo pondo em questão a arqueologia do meu desejo de escritura; meu *páthos* e as impossibilidades dessa minha paixão.

O biógrafo é, por natureza, uma vítima da paixão.

¹²⁷ BARTHES, 2012, p. 56.

¹²⁸ Ou seja, é um saber construído por um sujeito que, "olha de um determinado ângulo, com o propósito deliberado de apreciar, de dizer sim ou não, de seguir todos os traços do veneno, de encontrar o melhor antídoto. Em vez de fingir um discreto aniquilamento diante do que ele olha, [...] é um olhar que sabe tanto de onde olha quanto o que olha." (FOUCAULT, 1986, p. 30).

¹²⁹ COSTA, 2011, p. 11.

A particularidade do biografema

Em seu livro *Estratégias biográficas: biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller*, Luciano distingue metodologicamente o ato de biografemar do ato de biografar, focando nas particularidades do primeiro método, em que pese elas nem sempre serem necessariamente antagônicas às particularidades da biografia tradicional.

Luciano aponta o biografema como uma "potência de vida" que, ao mesmo tempo, "inevitavelmente nos coloca diante de uma microexperiência de morte"¹³⁰. Faço minhas as suas palavras.¹³¹ No biografema,

a consciência histórica cede lugar à consistência biográfica. Ao invés de apegar-se à cronologia, historiografia, linearidade, memória, profundidade, causa, finalidade, contexto, intenção, influência, profundidade, e conjunto (palavras de ordem de uma consciência histórica), a consistência biográfica se vê enamorada de séries disjuntivas, fragmento, paradoxo, efeito, superfície, a-historicidade, acontecimento, esquecimento, do que é errante e fugidío. Ao lidar com isto que não se prende, o biografema inevitavelmente nos coloca diante de uma microexperiência de morte. De que forma, então, é possível capturar as inúmeras mortes em vida e as constringidas vidas na morte?¹³²

Luciano pergunta "de que forma, então, é possível capturar as inúmeras mortes em vida e as constringidas vidas na morte?"¹³³. Fala quase como se nos perguntasse, retórico: De que forma, então, seria possível capturar as inúmeras mortes em vida vividas por Sabino (a morte dos três melhores amigos de uma vida inteira, a morte de sua imagem pública, construída por toda uma vida, a morte de mais um relacionamento amoroso) e as constringidas vidas na morte (a vida vivida a partir de então)?

O biografema é a metodologia (ou potência de metodologia) perfeita para a biografia de Fernando Sabino.

Luciano diz ainda que, no biografema, "a consciência histórica cede lugar à consistência biográfica".¹³⁴ Ora, um método em que a consciência histórica cede lugar à consistência biográfica é como um convite à imaginação.

Advém, pois, daí, a perspectiva de se tomar a imaginação criadora como método.

Fragmentos: caminho para o todo

¹³⁰ COSTA, 2011, p. 12.

¹³¹ Aqui mesmo eu comentei que "o paradoxo do *punctum* é que, ao ferir de morte, ele vivifica". Positivamente, esse é um paradoxo não só do *punctum*, mas do biografema, mesmo.

¹³² COSTA, 2011, p. 12.

¹³³ COSTA, 2011, p. 12.

¹³⁴ COSTA, 2011, p. 12.

Com Luciano, pensei a consistência biográfica deste biografema na medida de um apego "às séries disjuntivas, ao fragmento, ao paradoxo, ao efeito, à superfície, ao inusitado, ao a-histórico, ao acontecimento, ao esquecimento, ao expressável, ao que foge."¹³⁵ Essa reflexão pautou um marcado critério de construção desta biografia: a opção por fragmentos de texto, em vez daquelas tradicionais massas imensas (e não raro insossas) de palavras.

Com o que desenvolve ao longo das 175 páginas de seu *Estratégias biográficas*, Luciano traça um pensamento que calha com o contexto do objeto deste trabalho: *Zélia, uma paixão* de certa maneira significou uma morte em vida para Sabino; em contrapartida, do Sabino-memória, cujo falecimento fez dez anos em 2014, veem-se hoje emergir constrangidas (e outras nem tão constrangidas assim) "vidas na morte".

O biografema, em toda a sua fragmentação e seu apreço pelos paradoxos, é o artifício perfeito para ir ao encontro dessa errância. Esta dissertação é, em si, ela mesma um paradoxo. Nela, parto de um pressuposto afetivo para a construção de um saber acadêmico, que se espera íntegro, formal e de rigor. E, para cumprir com essa convicção, aqui me valho de uma metodologia que não só não prescinde do afeto, como o mobiliza, assim como à imaginação. Nisso, o biógrafo, no seu ato de biografar, se contempla em sua própria precariedade, em sua própria incapacidade biográfica.

Mas biografema (não) é biografia

Aqui, a contradição não é acidental. É instrumental. Serve para tentar detalhar o que é por demais sofisticado para ser explicitado em uma construção simples.

Porque "o biografema [...] não é avesso a biografia. Ele faz parte desta sendo-lhe ao mesmo tempo exterioridade."¹³⁶

O biografema faz-se um tipo de biografia ao mesmo tempo em que é alheio à biografia, dadas as suas singularidades. Um paradoxo (entre tantos que esta dissertação vai encerrar).

O biografema se "envereda também ali onde a vida parece mais escassa"¹³⁷, diz Luciano Bedin. Enveredando-se por lá, ele descobre vida em abundância; vida que fere.

O biografema é um recurso sofisticado que serve de instrumento para uma abordagem biográfica que não se quer simplista.

O biografema é sofisticado.

¹³⁵ COSTA, 2011, p. 45.

¹³⁶ COSTA, 2011, p. 13.

¹³⁷ COSTA, 2011, p. 16.

Gostaria de anotar que sou fã de Sabino desde a infância, o que me rendeu um singular conhecimento do conjunto de sua obra e de sua trajetória de homem e artista. Em contrapartida, a universidade e o seu rigor científico me ajudaram com certo distanciamento crítico que me possibilitara apreciar tal obra *também* tomado pela razão, e de posse de um consistente método.

Pessoalmente, gosto da maior parte da obra do escritor e em alguns casos, esse gosto se dá confessadamente tomado por um afeto que subjuga todo critério estético que se gostaria sensato. Em outros, esse gosto se dá em diálogo com rígidos critérios de apreciação.

Criticamente, percebo um significativo volume de obras suas como de qualidade mediana e ocasionalmente, produções muito pouco sofisticadas, mesmo. Ao mesmo tempo, minha apreciação crítica coloca grande parte de sua obra (especialmente as produções de menor fôlego, como as novelas, as crônicas e os contos, além de o romance *O encontro marcado*) em um trânsito entre o bom e o excelente.

A vida andava me *parecendo meio escassa*, como diria Luciano, no que diz respeito à apreciação que então, após 1991, se passou a fazer de Sabino e sua obra. Ao meu ver, o escritor viera sendo relegado depois de *Zélia, uma paixão* a uma representatividade no cânone aquém daquela que sua obra, como um todo, por seu volume, por sua qualidade (mensurada por minha apreciação crítica e pelas premiações recebidas) e por sua notável penetração social, parecessem merecer.

A sensação era de que o livro, na imagem negativa que imprimira sobre o escritor no tecido social, de alguma forma, e com alguma injustiça estética, conspurcara a sua obra como um todo, genericamente. Publicações posteriores e anteriores de Sabino parecem ter sido, gradativamente, menoscabadas, a partir de então.

O leitor desta dissertação, ao lê-la, possivelmente há de se confrontar com um seu *studium*: a intenção deste biógrafo que ora escreve de elucidar o contexto no qual o livro *Zélia, uma paixão* fora concebido e, com isso, significar melhor a obra, desprendendo-a de lugares-comuns que colaboram para que ela (e seu autor, em função dela) seja apreciada por critérios mais políticos que estéticos.

Luciano Bedin da Costa afirma algo curioso em seu livro: "A escritura biografemática surgiu-me como tentativa de sustentar alguma forma provisória ao condenado a desaparecer, ao prestes a ser fuzilado pelos acontecimentos ditos importantes."¹³⁸ Com Bedin, posso afirmar que a escritura biografemática surgiu-me como tentativa de fazer aparecer o provisoriamente desaparecido: fuzilar os acontecimentos ditos corriqueiros com certa luz crítica ao lugar-comum; iluminar o entendimento fácil, rasteiro, jogando a luz justamente sobre o comprometimento de sua facilidade. Para mim (e Luciano), o biografema parece ser uma forma de escapar ao destino historiográfico, este que se da a partir de constantes disputas de força e poder¹³⁹.

Vavy Pacheco Borges afirma que "a vida, na atual crise de valores, aparece como um valor inconfessável"¹⁴⁰. Nesta dissertação, confessam-se algumas vidas.¹⁴¹

A vida é um valor. Pois falemos do que importa: falemos sobre vidas.

Crítica biográfica

Cabe dizer, agora, que este é um trabalho de crítica biográfica. A opção feita por essa metodologia se deve ao fato de que "a crítica biográfica, por sua natureza compósita [e transdisciplinar], englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção"¹⁴², como coloca Eneida Maria de Souza.

Em suas *Notas sobre a crítica biográfica*, Eneida diz que nela se questiona "os antigos enfoques analíticos, centrados nas datas impostas pelo discurso oficial, nos grande acontecimentos".¹⁴³ Na crítica biográfica, ao contrário, se preconiza "a mimetização e a desconstrução dos modelos canônicos da historiografia literária; e [...] a leitura da abordagem biográfica tradicional."¹⁴⁴

Nesse sentido, Eneida fala de certo "lugar intermediário ocupado pela crítica biográfica ô entre a teoria e a ficção, entre o documento e a literatura"¹⁴⁵: "a diferença quanto à crítica biográfica praticada durante esses últimos anos consiste na possibilidade de reunir

¹³⁸ COSTA, 2011, p. 15.

¹³⁹ "As forças que entram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta." (FOUCAULT, 1986, p. 28).

¹⁴⁰ BORGES, 2001, p. 2.

¹⁴¹ A do biógrafo, que escreve sobre o seu objeto de pesquisa, o seu biografado; a deste biografado, que ora também escreveu sobre o seu objeto de apreciação, a sua biografada; e sobre esta biografada.

¹⁴² SOUZA, 2007, p. 105.

¹⁴³ SOUZA, 2007, p. 109.

¹⁴⁴ SOUZA, 2007, p. 111.

¹⁴⁵ SOUZA, 2007, p. 113.

teoria e ficção, considerando que os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida."¹⁴⁶

É nesse metafórico "lugar intermediário" que esta dissertação se situa. Na crítica biográfica, a vida surge como texto.

Os grandes temas existenciais da literatura [como a paixão?] guardam sua natureza ficcional e se espraiam na página aberta do espaço textual e nos interstícios criados pelo jogo ambivalente da arte e do referente biográfico. Ao se considerar a vida como texto e as suas personagens como figurantes deste cenário de representação, o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção.¹⁴⁷

Cabe também demarcar que a crítica biográfica se distingue do simples ensaio.

A distinta dicção da crítica biográfica frente ao ensaio de vocação teórica ou de natureza interpretativa reside na condensação entre ficção e teoria, narratividade e argumento teórico. Nesse sentido, há maior liberdade criativa por parte do crítico, por revigorar o enredo narrativo e permitir associações entre texto e contexto, obra e vida, arte e cultura.¹⁴⁸

Eneida aponta como inerente à crítica biográfica certa "inserção do intelectual no texto por ele assinado"¹⁴⁹: na crítica biográfica "o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção."¹⁵⁰

Diz Eneida: "A sedução pelos manuscritos, cadernos de notas, papéis esparsos, correspondência, diários de viagem e fotos tem como contrapartida a participação efetiva do pesquisador para a construção de ensaios de teor biográfico."¹⁵¹ Nesse sentido, "A crítica biográfica é "uma prática narrativa que une objetividade com estilo pessoal".¹⁵²

Trata-se de um procedimento teórico "dotado de liberdade criativa, por conceder ao crítico certa flexibilidade ficcional sobre o objeto em análise, não se prendendo à palavra do autor, mas indo além dela"¹⁵³, pois "nas entrelinhas dos textos consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do autor."¹⁵⁴

¹⁴⁶ SOUZA, 2011, p. 21.

¹⁴⁷ SOUZA, 2007, p. 113.

¹⁴⁸ SOUZA, 2011, p. 9.

¹⁴⁹ SOUZA, 2007, p. 111.

¹⁵⁰ SOUZA, 2007, p. 105.

¹⁵¹ SOUZA, 2011, p. 9.

¹⁵² SOUZA, 2011, p. 9.

¹⁵³ SOUZA, 2011, p. 20.

¹⁵⁴ SOUZA, 2011, p. 20.

Aqui já se disse que o *punctum* é algo que desponta do retrato na direção da apreciação, e não ao contrário. Contudo, essa projeção do *punctum* na direção do espectador vai depender de sua subjetividade.

Dessa forma, ainda que passivo, o espectador é também um ator do diálogo, já que a projeção do *punctum* é contingente e depende da dialética particular estabelecida entre o retrato mirado e aquele que mira, em sua subjetividade.

No registro narrativo (a crítica biográfica) que se faz dessa dialética, "a figura do escritor substitui a do autor"¹⁵⁵, diz Eneida.

Pois, com Eneida, afirma-se: esta dissertação não tem autor, mas sim escritor.

Pertinência da crítica biográfica

"Dentre as particularidades da crítica biográfica"¹⁵⁶, Eneida enumera algumas que são especialmente caras ao conjunto metodológico que se estabeleceu para esta dissertação e como a *vida literária*, que segundo Eneida é "componente imprescindível para a compreensão da obra dos autores"¹⁵⁷, e o próprio biografema. Eneida lista essas particularidades:

"a construção canônica do escritor, por meio do exame dos rituais de consagração de sua imagem, dos protocolos de inserção cultural na vida literária de sua época e das providências relativas à publicação, divulgação e estudo de sua obra"¹⁵⁸; "a reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor, sua linhagem e sua inserção na poética e no pensamento cultural da época"¹⁵⁹; "a eliminação da distância entre polos constituintes do pensamento binário, ou seja, as categorias referentes ao exterior/interior, à causa/efeito, ao anterior/posterior"¹⁶⁰;

a ampliação das categorias de texto, de narrativa e da própria literatura, considerando-se o alto grau de interligação dos discursos e da contaminação dos mesmos entre si, procedimento comum à linguagem operacional das ciências humanas, incluindo-se aí a teoria da literatura, a história, a semiologia, a antropologia e a psicanálise¹⁶¹;

e a própria

¹⁵⁵ SOUZA, 2007, p. 110.

¹⁵⁶ SOUZA, 2007, p. 106.

¹⁵⁷ SOUZA, 2011, p. 12-13.

¹⁵⁸ SOUZA, 2007, p. 106.

¹⁵⁹ SOUZA, 2007, p. 106.

¹⁶⁰ SOUZA, 2007, p. 107.

¹⁶¹ SOUZA, 2007, p. 107.

caracterização da biografia como biografema (Roland Barthes), conceito que responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole.¹⁶²

Com o biografema, o *studium*, o *punctum*, a imaginação criadora e a crítica biográfica, aqui se conta uma vida-e-morte do escritor Fernando Sabino.

O saber narrativo da biografia

Eneida ainda fala que a opção pela crítica biográfica, numa perspectiva de "desmistificação das metanarrativas legitimadoras da ciência e da integridade ilusória do sujeito"¹⁶³, resultaria em um "saber narrativo"¹⁶⁴; um saber narrativo capaz de propor uma "articulação entre obra e vida"¹⁶⁵, um saber narrativo "engendrado pela conjunção da teoria e da ficção e pelo teor documental e simbólico do objeto de estudo."¹⁶⁶

Segundo Eneida, este saber narrativo,

ao retirar do discurso crítico o invólucro da ciência, distingue-se do mesmo por meio de sua atitude avessa à demonstração e à especulação, ao se concentrar na permanente construção do objeto de análise e nos pequenos relatos que compõem a narrativa literária e cultural. A forma ensaística, ao inscrever-se sob o signo do precário e do inacabado, ajusta-se à reflexão narrativa que joga com os intervalos e os lapsos do saber, permitindo o gesto de apagar e de rasurar textos que se superpõem.¹⁶⁷

Trata-se aqui de um "saber da escrita como enunciação"¹⁶⁸, em que se toma a "narrativa como modo de contar os acontecimentos, recurso amplamente derivado do gênero constituinte do romance e da narrativa em geral."¹⁶⁹

Nessa perspectiva, "cenas domésticas e aparentemente inexpressivas para a elucidação dos fatos históricos passam a compor o quadro das pequenas narrativas, igualmente responsáveis pela construção do sentido subliminar da história."¹⁷⁰

Literatura é ouro azul

¹⁶² SOUZA, 2007, p. 106-107.

¹⁶³ SOUZA, 2007, p. 108.

¹⁶⁴ SOUZA, 2007, p. 108.

¹⁶⁵ SOUZA, 2007, p. 105.

¹⁶⁶ SOUZA, 2007, p. 108.

¹⁶⁷ SOUZA, 2007, p. 108.

¹⁶⁸ SOUZA, 2007, p. 108.

¹⁶⁹ SOUZA, 2007, p. 109.

¹⁷⁰ SOUZA, 2007, p. 109.

A reflexão de Eneida ainda explica a opção feita por mobilizar alguns excertos da narrativa (quase sempre mais ensaística, mas também literária) do próprio Fernando Sabino para, inclusive por meio delas, contar uma sua biografia. "A literatura, rica em cenas dessa natureza e pródiga na arte das subjetividades, é convocada a servir de *corpus* analítico para o discurso histórico, o que contribui [...] para a exploração de narrativas ficcionais com valor enunciativo."¹⁷¹

Para defender essa posição, Eneida convoca Barthes, que afirma: "O saber dramático [...] suplanta o epistemológico, ao operar nos interstícios da ciência e promover a encenação de subjetividades."¹⁷²

Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é "articular temas construídos nas obras como eventos pessoais e tentar, principalmente, enlaçar as múltiplas paixões que regem tanto a vida como a literatura"¹⁷³ ô exclamação para o fato de a paixão ser aqui uma chave mesmo da leitura que se faz da vida de Fernando Sabino.

Nesse contexto, o que entra em pauta é "o movimento paradoxal de proximidade e distanciamento entre literatura e vida, ficção e documento."¹⁷⁴ Na construção desse saber dramático, os detalhes vão ter relevância ímpar como recurso para se promover a (re)significação do biografado no cânone.

A abordagem histórica de personagens canonizadas pela tradição procura igualmente apontar detalhes biográficos, até então vistos como insignificantes ou censurados, com o objetivo de remodelar o perfil da pessoa escolhida como objeto de análise. Diante dessa demanda de ordem cultural e política, o texto teórico e reflexivo se mantém no limite entre a confissão naturalizada da experiência do autor e sua reelaboração imaginária, polos que se associam e se chocam no ato da escrita.¹⁷⁵

A imaginação criadora é o recurso metodológico deste biografema. Dela resulta um saber narrativo ô que pode ser acessado a partir de agora.

¹⁷¹ SOUZA, 2007, p. 109.

¹⁷² SOUZA, 2007, p. 109.

¹⁷³ SOUZA, 2011, p. 13.

¹⁷⁴ SOUZA, 2011, p. 13.

¹⁷⁵ SOUZA, 2007, p. 111.

3. A MARCA DE MÁRIO DE ANDRADE

Dilema matrimonial; | Devoção, rompimento e retorno ao mestre; | A marca de Mário e o destino de artista; | Vocação, talento e convicção; | O voo de Ícaro; | A busca pelo sol.

O que é, de fato, a amizade senão uma proximidade tal que dela não é possível fazer nem uma representação nem um conceito?
Giorgio Agamben¹⁷⁶

Na epígrafe que abre este capítulo, o filósofo Giorgio Agamben fala sobre a dificuldade de conceituarmos a amizade em função da proximidade que é própria a esse tipo de relação. A despeito dessa dificuldade, neste capítulo perscruta-se a amizade entre Fernando Sabino e Mário de Andrade no que ela colabora para um melhor entendimento da gênese de *Zélia, uma paixão*.

O encontro e a marca

Quando recebeu a primeira das "quarenta e tantas cartas"¹⁷⁷ que trocava com Mário de Andrade até o final da vida deste¹⁷⁸, Fernando Sabino mal tinha completado 18 anos. A carta era uma resposta do modernista a um jovem escritor que lhe havia enviado o seu livro de estreia¹⁷⁹ pedindo opinião. A proatividade de Sabino, que não conhecia Mário pessoalmente, dera início não só a uma intensa correspondência como também a uma frequente amizade.

A última carta trocada entre os dois de que se tem registro data de seis de janeiro de 1945, a menos de dois meses do falecimento do progenitor do Macunaíma. Nela, o tom proposto é o de reconciliação, num momento em que nem Mário nem Sabino não conseguiam mais abdicar daquilo que, no fim, de alguma forma os afastou.

Em se tratando de Sabino, pode-se dizer que "no fim tudo dá certo"¹⁸⁰, e que, "se não deu certo, é porque ainda não chegou no fim"¹⁸¹. Positivamente, o desfecho para o que Mário e Sabino viveram ainda estaria longe; mais de cinquenta anos à frente.

Proponho que, daqueles anos 1940 em diante, a marca impressa pelo experto paulista no neófito mineiro agiria sobre este sub-repticiamente, como um dispositivo¹⁸² mesmo de autocobrança por excelência, superação, grandiosidade artística ô pelo resto de sua vida.

¹⁷⁶ AGAMBEN, 2009c, p. 85.

¹⁷⁷ (SABINO, 1996, p. 242). Sabino afirmava ser essa uma expressão recorrentemente usada por seu pai, da qual ele se apropriou.

¹⁷⁸ Entre janeiro de 1942 e janeiro de 1945.

¹⁷⁹ *Os grilos não cantam mais*. (SABINO, 1984).

¹⁸⁰ SABINO, 1996, p. 612.

¹⁸¹ SABINO, 1996, p. 612.

¹⁸² Toma-se aqui o conceito de dispositivo de Agamben: "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e

Esta marca seria o maior empecilho e, ao mesmo tempo, o maior catalisador para que, no fim, tudo desse certo na trajetória artística de Sabino.

Aqui vê-se em xeque também a própria ideia de o que significa "dar certo" e "dar errado". Por ora, demarquemos o paradoxo do parágrafo anterior: já se disse o quanto eles seriam recorrentes aqui.

O dilema matrimonial

As correspondências entre Mário e Sabino começam em 1942, pautadas por questões prioritariamente artísticas: "O problema da sinceridade do artista, a importância ou desimportância do sucesso, a necessidade de escrever e ao mesmo tempo ganhar a vida, o aprimoramento do estilo, a opção entre a arte social e a arte-pela-arte"¹⁸³, lista Sabino. Naquelas correspondências, Mário "discursa sobre questões artísticas e estéticas, revela dúvidas e inquietações pessoais, expõe juízos melancólicos e pessimistas sobre os valores de uma civilização baseada demais nas facilidades e de menos na responsabilidade do ser humano."¹⁸⁴, lembra Matildes Demétrio dos Santos, estudiosa das correspondências do modernista, autora de *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*.

Entre os temas recorrentes estavam a liberdade e o engajamento social do autor face a seus compromissos pessoais.

Com o tempo (e o aprofundamento da amizade), Fernando foi "passando das questões artísticas ou meramente estéticas para os problemas pessoais. Deveria ou não aceitar aquele emprego? Resistiria às tentações da facilidade, por mim confundida, segundo ele, com um falso conceito de felicidade?", questiona-se o mineiro. "Em outras palavras: o casamento em perspectiva, sendo eu tão jovem, não seria fatal para a minha vocação de escritor?"¹⁸⁵

Sabino refere-se a seu noivado com Helena Valladares, filha de Benedito Valladares, então governador de Minas Gerais e aliado político de Getúlio Vargas. Naquela época, o potencial noivado levava Fernando para bem mais perto do poder e do universo da política do que ele dizia querer estar, e Mário, desafeto de Getúlio e entusiasta da independência do artista em relação ao poder, tinha ressalvas quanto a essa aproximação. Mário não deixou de

os discursos dos seres vivos." (AGAMBEN, 2009a, p. 40). E como sugere o filósofo, "na raiz de todo dispositivo está [...] um desejo demasiadamente humano de felicidade." (AGAMBEN, 2009a, p. 44).

¹⁸³ SABINO, 1996, p. 240.

¹⁸⁴ SANTOS, 1998, p. 223.

¹⁸⁵ SABINO, 1996, p. 240-241.

externar tais ressalvas a Sabino por cartas e nos encontros que tiveram, conforme dão conta as próprias correspondências trocadas entre os dois.

Esse dilema matrimonial daria ensejo a certa rusga moral que, subliminarmente, pautaria a relação dos escritores pelo resto de suas vidas. Ficaria a questão a perpassar todas as suas correspondências: afinal, é ou não possível ao artista ser plenamente livre em sua produção artístico-estética tendo, no âmbito pessoal de sua vida, se "comprometido"?

Por mais discutida que fosse, essa questão nunca seria completamente desfechada pelos escritores. Não por outro motivo, ela, na aporia que encerra, pautaria o dilema artístico que Fernando Sabino enfrentaria por toda a sua trajetória, até *Zélia, uma paixão*. Essa aporia ajudar a explicar, aqui, em algum momento, o livro.

Devoção ao mestre

"Quer saber de uma coisa, Mário? Eu tenho necessidade de saber o que você pensa de tudo, se meu último conto deu certo, se dois maços de cigarro por dia é muito para minha saúde, como deverá ser a capa do meu livro, se devo casar em abril ou maio."¹⁸⁶ Sabino se tornaria, no decorrer de sua correspondência e amizade com o modernista, extremamente dependente de seus conselhos e submisso à sua tutela.

Contudo, esse desejo de tutoria não seria unilateral. Mário também se regozijaria em tutelar, e com Sabino o modernista vai "adotar a atitude do homem que tem uma história a contar, conselhos a dar, que orienta e instrui sobre matéria de vida e de arte, com transparência, lisura e sabedoria"¹⁸⁷, conta Matildes Demétrio dos Santos.

Mário quer Sabino orbitando em volta dele: "A resposta [para você alcançar os objetivos esperados por nós para a sua carreira literária] será você continuar me sugando, tirando de mim tudo o que possa auxiliar você, fazer o mesmo com os outros, com todos, porque a única coisa que importa é você."¹⁸⁸ Matildes explica essa relação.

Face à precocidade do contista mineiro, o missivista vai cultivar a plenitude de sua eficácia crítica e muito à vontade começa a tecer uma amizade, apegando-se ao que vigorosamente podia contribuir para a educação e formação de um futuro grande escritor. Nessa correspondência, Mário atinge um novo limite superior como se quisesse superar a influência devastadora da Guerra Mundial sobre o corpo e a mente das pessoas para comunicar àquele principiante das letras suas experiências de velho.¹⁸⁹

¹⁸⁶ SABINO, 2003, p. 153.

¹⁸⁷ SANTOS, 1998, p. 221.

¹⁸⁸ SABINO, 2003, p. 22.

¹⁸⁹ SANTOS, 1998, p. 221

O casamento é um problema, Sabino

Sabino alienou ao mestre decisões importantes não só de sua carreira, mas também de sua vida pessoal. Contudo, não estava preparado para cumprir com o que viesse pela frente. O resultado seria que Sabino se ressentiria fortemente com Mário ao tomar consciência do grande receio de seu mestre quanto à influência que a felicidade do casamento vindouro ó e as demais facilidades político-econômicas advindas dele ó poderiam ter sobre a liberdade do seu espírito artístico. A verdade é que Mário vislumbra nessas facilidades político-econômicas possíveis implicações e compromissos capazes de comprometer a direção da trajetória literária que ambos projetavam para o mineiro ô ou, talvez, como muito se sugere em *off* no circuito acadêmico-literário e jornalístico, Mário estivesse apenas apaixonado¹⁹⁰ mesmo por seu discípulo, e por isso fosse avesso ao seu casamento. Independentemente de quais fossem os reais motivos para tal receio quanto ao casamento, eles levaram Mário a entrelinhar constantemente em seus argumentos a sugestão de que seria necessário Sabino abdicar do melhor para si, como sujeito (ou seja, abdicar naquele momento do casamento), para alcançar o melhor para si como artista; para alcançar o melhor de si para a arte.

O mestre é ambíguo

Mário atua sobre Sabino por vias tortuosas. Ao tempo em que sugere de modo indireto que a dedicação a uma felicidade pessoal pode ser um problema para a boa construção de uma trajetória artística, Mário esquiva-se de se posicionar de forma clara quando é confrontado diretamente. "Eu não sei, Fernando, eu não estou aconselhando nada, V. tem de resolver sozinho. Mas haverá mesmo o que resolver! Tudo não estará indo certo?"¹⁹¹, escapa o modernista. Em outros momentos, provoca novamente: "O que importa não é exatamente você mas a obra-de-arte [...] um objeto que vai agir sozinho, por si mesmo, sem mais a interferência de você."¹⁹² Outrossim, diz, contraditório: "Você achará que a solução para tudo isso é casar, e tem razão"¹⁹³.

Matildes vai explicar que

Mário não abandonava seu posto de mestre vigilante e sem ter ainda uma opinião muito precisa sobre os novos rumos de seu orientando, desdobrava-se em

¹⁹⁰ A título de ilustração, duas declarações de afeto que Mário faz a Sabino: "Eu já quero tanto bem você, você já está de tal forma dentro da minha vida que eu acho impossível a gente se detestar e mesmo se separar" (SABINO, 2003, p. 174); "é que eu sei que agora eu dava a vida por você." (SABINO, 2003, p. 114).

¹⁹¹ SABINO, 2003, p. 97.

¹⁹² SABINO, 2003, p. 22.

¹⁹³ SABINO, 2003, p. 120.

argumentos, querendo e fingindo não querer influir na vida e na orientação do jovem escritor que, para surpresa do orientador, envelhecia prematuramente.¹⁹⁴

Sabino envelhecia prematuramente, mas não aos olhos de Mário, e sim em função dos olhos de Mário. "Às vezes, Mário, me detenho a pensar se não sou um velho"¹⁹⁵, diz o mineiro.

Como um Dorian Gray às avessas, Fernando tentara fazer de si a pintura que sofre o ônus da vida, em vez do homem que a desfruta sem envelhecer. Obviamente, não suportara o fardo, ainda mais no auge da juventude. O embate entre essas duas perspectivas lhe conferia rugas.

Com isso, Sabino envelhecia sem desfrutar o tempo e a experiência pertinente ao envelhecimento.

Ainda que Sabino escapasse de sua meta em seus arroubos hedonistas, a vitalidade que deveria vivenciar no auge de sua juventude acabava por ser reclamada por sua obra e pelo dilema que enfrentava cotidianamente: tudo sob a convivência e o ambíguo estímulo de Mário, que forçava Sabino a cumprir, aos 20 anos de idade, a inalcançável expectativa que o modernista tinha para sua trajetória de artista como um todo, em perspectiva atemporal.

O lugar vazio e ininteligível que sobra entre o dito e o não-dito, ou entre o dito e o sugerido pelas colocações e (im)posturas de Mário, faz Fernando sofrer e envelhecer por dentro. Contudo, o escritor segue em devoção ao seu mestre. "Não havia limites para a sinceridade e a espontaneidade do mestre e o escritor precoce prosseguia na sua profissão de fé"¹⁹⁶, apenas "com as vacilações naturais de um principiante."¹⁹⁷

Mário não confia

Conforme dão conta as últimas correspondências de *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*, livro em que Sabino colige a sua trajetória epistolar com Mário, o paulista não acreditava que Sabino fosse capaz de, casado e integrado à alta burguesia política e econômica do estado, não se submeter (nem submeter sua arte) às facilidades burguesas. Sabino sintetiza a desconfiança do paulista face às escolhas que ele insinuava fazer para sua própria vida da seguinte forma: "Resistiria às tentações da facilidade, por mim confundida, segundo ele, com um falso conceito de felicidade?"¹⁹⁸

¹⁹⁴ SANTOS, 1998, p. 225.

¹⁹⁵ SABINO, 2003, p. 83.

¹⁹⁶ SANTOS, 1998, p. 225.

¹⁹⁷ SANTOS, 1998, p. 225.

¹⁹⁸ SABINO, 2003, p. 8.

Em seus argumentos, Mário recorrentemente dava a entender que não: que, de posse de tal facilidade (dito de outra forma: casado), Sabino provavelmente não seria capaz de resistir às tentações da facilidade.

E Mário não escusa manifestar a outros essa sua descrença na capacidade que o escritor teria de resolver o seu dilema maior. Matildes conta que "em carta a Henriqueta Lisboa, de 18-12-44, o desencantado mestre não esconde seu desapontamento com o antigo orientando ao perceber que ele vivia uma relação conflituosa entre o 'dever sacrificial' e a 'felicidade externa'".¹⁹⁹

Então decida por mim!

Mário tanto insiste nessa desconfiança que Sabino, discípulo devoto (ao menos até então), em certo momento colocaria mesmo nas mãos do modernista a contingência de sua felicidade matrimonial, como uma espécie de prova de fidelidade. Sabino perguntaria:

Aquilo que a realização da obra de arte exige de nós é este sentimento que já tenho, anterior e inato, ou tem de ser a negação deliberada de toda felicidade, de todo ideal fora da arte, tem de ser uma dor posterior, adquirida? [...]. Em duas palavras: eu tendo em vista uma felicidade muito esperada [...], acha que isso irá impedir de me realizar como escritor? É imprescindível que eu dispense essa oportunidade de ser feliz, que eu sofra vendo os meus sonhos desabarem, minhas esperanças frustradas, tudo fracassado na vida, para que venha a criar alguma coisa?²⁰⁰

O aspecto mais perverso das relações de veneração é o assujeitamento da parte que venera. A ingenuidade da colocação de Sabino demonstra o grau de submissão psicológica com que ele já estava comprometido ao tempo de suas primeiras correspondências com o modernista. Afinal, quem em sã consciência consideraria outorgar a um mentor intelectual uma decisão prioritariamente pertinente à sua vida pessoal e tão fundamental como um casamento? Apenas o ser devoto, aquele que tem no objeto de sua devoção uma crença transcendental e dogmática.

Cristo seria a salvação

Não por outro motivo, Sabino só conquistaria alguma emancipação (ainda que precária) em relação à ascendência que Mário exercia sobre seu espírito com a substituição do objeto de sua veneração por outro mais abrangente, subjugante, definitivo: Cristo.²⁰¹

¹⁹⁹ SANTOS, 1998, p. 228.

²⁰⁰ SABINO, 2003, p. 28.

²⁰¹ Por ocasião de uma carta em que Mário dizia "O Cristo não salvará você da sua derrota como artista" (SABINO, 2003, p. 197), mais do final das correspondências, Fernando demarca definitivamente a sua posição

Ao discutir o desafio que é biografar no capítulo anterior, retomei Vavy Pacheco, no que ela comenta que "a biografia é um casamento"²⁰² para refletir sobre o quanto são fonte de imbróglis os matrimônios de todos os tipos. Aqui, na relação entre Sabino e Mário, será também o casamento o fio condutor de seus desencontros.

É importante demarcar, nesse sentido, que ao tempo das primeiras correspondências Sabino ainda não havia explicitado a Mário qual era a "felicidade muito esperada" que ele andava tendo em vista. Sabino só iria fazê-lo, objetivamente, citando a palavra "casamento", tempos depois. Assim, de início sem saber que aquilo de que tratavam era exatamente um matrimônio, Mário arriscou um curioso chute, bem ao seu modo particular de chutar: "Si amor, si riqueza, deve ser uma destas duas."²⁰³

A ironia dessa cena: Mário atira no que não vê e acerta logo em dois alvos de uma vez ô e com uma bala só: se por um lado Fernando noivava por amor, seu casamento de fato lhe sedimentaria na mais alta burguesia política e financeira²⁰⁴ do estado, quiçá do país.

A questão financeiro-burguesa relativa ao casamento de Fernando vai ser problematizada mais à frente, pois é significativa para que se possa avançar na compreensão dos dilemas vividos pelo escritor.

Não case, Fernando Sabino

Mário nunca diz a Fernando que ele não deve se casar. Ao menos não diretamente. Em contrapartida, não se furta de insinuar, o tempo todo, e das mais variadas (e indiretas) formas, que uma "facilidade" de tal vulto seria fatal para a sua realização como escritor. "Aqui está o busílis: O difícil, o difícilíssimo, o tremendamente difícil é você, no convívio de sua facilidade (principalmente se for a riqueza), conservar a integridade moral do seu destino de artista."²⁰⁵

Há que se atentar que Mário diz "principalmente", e não "exclusivamente". O modernista considerava não só a facilidade burguesa como um problema, mas também a

sobre o assunto, de alguma forma afastando-se parcialmente da ascendência do mestre terreno. Diz Sabino na sua última carta enviada ao amigo, datada de 11 de dezembro de 1944: "Pode ficar certo, Mário, que não me atemoriza saber também que 'se Cristo quiser agir, ele matará o artista em mim'. Porque eu não quero com o Cristo me engrandecer artisticamente, mas justamente me perder em Cristo, como você prevê. Não me desculpo no Cristo: não sou católico do tom maior, do heroísmo, cavalgando sinos, empunhando a Cruz à frente das multidões em marcha, querendo impor pela força aquilo que devia se ensinar pela humildade. A fé em mim não foi uma vitória. É uma fé que eu trago em mim desde a infância, e vem resistindo, eu mesmo não sei por quê. Poderia ser apenas mais um dos meus preconceitos burgueses, pela comodidade de ter com que me justificar. Uma salvaguarda, como disse você. Não será mais. Porque eu não a descobri, descobri apenas a necessidade de ser fiel a ela. [...] Agora darei o melhor de minhas forças para preservá-la." (SABINO, 2003, 205-206).

²⁰² BORGES, 2001, p. 2.

²⁰³ SABINO, 2003, p. 30.

²⁰⁴ Depois do casamento o mineiro inclusive receberia de presente do sogro um cartório que lhe garantiria, se não riqueza, um inestimável conforto financeiro e prestígio social.

²⁰⁵ SABINO, 2003, p. 33, grifo nosso.

própria felicidade em amor como um complicador para a realização de um destino grandioso de escritor. "O difícil é você, em seguida, cumprir com os deveres que essa facilidade lhe impõe"²⁰⁶, insiste o modernista.

Para Matildes, "o mestre pede quase que paternalmente ao jovem escritor que se torne um artista honrado."²⁰⁷ Percebe-se, no entanto, no decorrer do epistolário, e especialmente na radicalização que acontece quando das últimas correspondências, que as comunicações de Mário são sim paternas, mas são muito mais que simples pedidos: funcionam como cobranças, como demonstrações da decepção, como manifestações de desistências. O mestre não facilita para o pupilo, que anseia por uma mínima palavra de aprovação, ou ao menos de aceitação, para se permitir salvar a si mesmo afetivamente. Quanto a isso, diz um austero Mário: "Não hesito em afirmar: toda facilidade, toda felicidade é desmoralizante."²⁰⁸

Segundo Matildes, Mário tinha a "intenção disfarçada de dizer"²⁰⁹ ó demonstrada segundo Matildes especialmente na carta de 24 de dezembro de 1943 ó que

por intemperança ética, Fernando Sabino estava prestes a ceder aos prazeres e facilidades da vida e perder, antes de conseguir, sua identidade e papel social. Com nitidez, Mário percebia a ameaça do ficcionista, por ser profissionalmente bom, se descuidar do seu ofício, banalizar-se, perdendo a intensidade e a empolgação.²¹⁰

Daí, explica Matildes, o rigor e a ansiedade de Mário por fazer se realizar em Sabino o seu ideal de arte.

Segundo a pesquisadora, Mário pretendia "despertar-lhe a responsabilidade cultural, ética e política na dramatização dos destinos da sociedade"²¹¹. Contudo, o que consegue, trocando-se em miúdos, é supor um futuro desencaminho para o escritor à revelia de sua realidade presente. De alguma forma, Mário parece cobrar que Sabino encontre em sua literatura um significado para o mundo antes mesmo de colaborar com Sabino para que ele encontrasse o próprio mundo; antes mesmo de colaborar para que ele encontrasse, em sua literatura, o seu próprio significado.

"O simpático missivista vai ao extremo de prever o futuro promissor que aguardava o jovem contista"²¹², lembra Matildes. O que se percebe, no entanto, é que é essa tentativa de premonição de Mário (e sua ingerência no sentido de tentar direcionar a carreira do mineiro

²⁰⁶ SABINO, 2003, p. 36.

²⁰⁷ SANTOS, 1998, p. 223.

²⁰⁸ SABINO, 2003, p. 34.

²⁰⁹ SANTOS, 1998, p. 227.

²¹⁰ SANTOS, 1998, p. 227.

²¹¹ SANTOS, 1998, p. 227.

²¹² SANTOS, 1998, p. 222.

ao futuro que ele acreditava ser o mais adequado) vai marcar profundamente a relação que Sabino vai estabelecer (e tentar estabelecer) com sua obra, com a cultura, com a sociedade e com a política. Com a arte, que seria uma forma abrangente de se tratar de todas essas vertentes.

O verbo se fez carne

Mas São Mário não era tão mal assim. Ele não se priva de sugerir uma saída para o labirinto em que se transformou a contingência do casamento — ainda que esta saída também tenha parecido, ao distinto modo modernista, também labiríntica. "É você não perder jamais de consciência que a sua felicidade deve ser também um objeto de aprimoramento pessoal. [...] A vida tem de ser, muito mais que um viver-se, um continuado repensar-se [...] Mas a gente tem vergonha de se repensar"²¹³, calcula Mário.

Talvez consciente do peso que teria uma colocação definitiva na direção contrária, Mário acaba por afirmar em ordem direta a Sabino: "Não recuse a felicidade"²¹⁴. Afirma isso em ordem direta enquanto o entrelinhado de suas cartas diz o contrário. Afirma como que pretendendo a resignação, sem contudo nunca a ter alcançado completamente, ao que parece.

Nesse sentido (e em se tratando de Mário de Andrade), a afirmativa "não recuse a felicidade"²¹⁵ não viria sem um complemento provocativo e pungente: "O momento há-de-vir em que você perceberá meio assustado que ela foi imensa e que não foi bastante."²¹⁶

Honrar a confiança do mestre

Não perder de vista que a felicidade deve ser também objeto de aprimoramento. Tomar a vida como, muito mais que um viver-se, um continuado repensar-se. A interlocução de Mário é decisiva para que o Sabino-escritor passe da potência à realização. "Senti que de algum modo você acredita em mim, no meu esforço para produzir alguma coisa"²¹⁷, vai dizer Fernando em função do estímulo torto de Mário. Ao mesmo tempo, essa interlocução vai determinar peremptoriamente como esse escritor irá buscar se realizar e se realizar no decorrer da sua carreira.

Tocado pelas palavras de Mário, Sabino faz delas uma espécie de código, e com ele estabelece a diretriz que seria perseguida por toda a vida. Uma convicção.

²¹³ SABINO, 2003, p. 34-35.

²¹⁴ SABINO, 2003, p. 36.

²¹⁵ SABINO, 2003, p. 36.

²¹⁶ SABINO, 2003, p. 36.

²¹⁷ SABINO, 2003, p. 105.

Sob o estigma de Mário, por toda a sua carreira o mineiro irá (re)pensar continuamente a si mesmo como escritor e a sua literatura como arte²¹⁸, em busca de atender às expectativas do antigo professor que, de algum momento em direção ao futuro, passariam a ser também as suas.

Sabino entende o recado do mestre e o transforma em certa determinação abnegada. "O que me importa é aquilo que eu hei de ser, custe o que custar. O que eu hei de fazer ó o resto interessa exclusivamente pela possibilidade que oferece de me levar a tal fim. Ou se não me impede de chegar lá"²¹⁹.

Sabino fica então noivo, crente de que será capaz de "conseguir ma singularização do seu plural"²²⁰ capaz de satisfazer a si e a Mário, desfrutando do melhor dos dois mundos: dos prazeres do mundo físico e das transcendências do metafísico. Contudo, noivo, o que Sabino vê é a profecia do mestre logo se concretizar ô muito antes do que ele poderia imaginar.

Já em julho de 1943, a realidade confirmava as desconfianças do modernista de que a vida social, política e particular de Sabino iriam lhe tolher a arte. "Pois é, velho Mário, deram agora para ficar contra mim"²²¹, confessa Sabino em relação à "tradicional, respeitabilíssima e honrada família mineira"²²² na ocasião.

Àquela época, com o noivado, Sabino inevitavelmente estreitara suas relações com a burguesia (melhor seria dizer aristocracia) mineira. "Minha posição de futuro genro do Governador é a mais insustentável possível ô nada de pessoal, mas que ele não me veja nunca: eu entro, ele sai, ele vai, eu não vou"²²³, diz o jovem *príncipe*²²⁴.

Em carta, Sabino vai reportar ao amigo de São Paulo que essa esfera conservadora da sociedade mineira considerava a "literatura boêmia, coisa de vagabundo ó e vai por aí afora, aquilo tudo que você já sabe: 'é o cúmulo o noivo da filha da gente ir ao Rio para ver exposição de pintura! Malandragem!"²²⁵, vai dizer Sabino.

Em função dessa oposição que lhe fazem, Fernando se bagunça, ao tentar se arrumar.

De modo que eu, que no princípio não conhecia as divinas vantagens da hipocrisia, tomei posição, não bajulei, fiquei contra o que achava errado, me abstive de lamber

²¹⁸ Aqui entremostro o negativo da fotografia que nesta dissertação sugere o caminho artístico trilhado por Fernando Sabino até *Zélia, uma paixão* e os motivos que o levam a publicar o livro. O retrato, revelado, ainda poderá ser entrevisto outras vezes.

²¹⁹ SABINO, 2003, p. 42.

²²⁰ SABINO, 2003, p. 175.

²²¹ SABINO, 2003, p. 118.

²²² SABINO, 2003, p. 118.

²²³ SABINO, 2003, p. 119.

²²⁴ *Príncipe consorte* fora um apelido que o escritor Eduardo Frieiro deu a Sabino em função da projeção que ele passara a ter na burguesia mineira depois de se tornar noivo de Helena Valladares. (BLOCH, 2005, p. 82).

²²⁵ SABINO, 2003, p. 118-119.

os pés de ninguém como os outros. Daí haver atritos, eu ser criticado, censurado, os bajuladores entram em cena, caluniando cada vez mais por verem que o terreno é propício, e então eu sou farrista, namorador, leviano e literato.²²⁶

A verdade é que, como a pedir um "eu avisei" de Mário, logo os dilemas da futura vida matrimonial ó e da vida social-burguesa e política a ela inevitavelmente entrelaçadas ó não tardaram a interferir em sua produção artística. "Não tenho conseguido calma para me concentrar, pensar. Minha vida cada vez mais agitada, tudo saindo ao contrário, todo mundo contra mim, me chateando, me atrapalhando"²²⁷, reclama Sabino.

Neste momento, a sua fé na capacidade de Mário de perceber os riscos e as possibilidades existentes para a sua carreira de artista acabam por se renovar. Seria inevitável que Sabino pensasse: *como Mário pudera estar tão certo!*, e se prostrasse aos pés do mestre, devoto.

De fato, se alguém era capaz de prever o futuro àquele tempo, este alguém era Mário de Andrade. "Entre os campeões do movimento modernista no Brasil, Mário se destacava pela amplitude da sua cultura, pela vastidão dos seus conhecimentos. Tinha uma visão panorâmica abrangente"²²⁸, diz Leandro Konder. Ele "dispunha de um quadro de referências muito mais rico do que todos os outros", afirmara o filósofo marxista. Diz Konder:

Se o velho Hegel tinha razão quando escreveu que "a verdade é o todo", Mário pode ser considerado, no meio dos modernistas, aquele que mais se aproximou do conhecimento da verdade. Ou, se concluirmos que a verdade é sempre plural, aquele que conseguiu chegar mais perto de um maior número de verdades.²²⁹

Para Fernando, o contraponto à postura da elite mineira da época ó algo entre aristocrática e burguesa, como se disse ó é Helena, sempre partidária do marido (segundo o próprio): "Helena sempre ao meu lado, a ponto de ficar louca com a oposição que me fazem"²³⁰, diz o noivinho.

Um noivinho que não tardaria em tornar-se homem casado e logo pai do primeiro dos sete filhos que iria ter: nascia Eliana.

Então seja meu padrinho, Mário de Andrade!

²²⁶ SABINO, 2003, p. 119.

²²⁷ SABINO, 2003, p. 118.

²²⁸ KONDER, 1991, p. 43.

²²⁹ KONDER, 1991, p. 43.

²³⁰ SABINO, 2003, p. 119.

A despeito de toda tentativa e promessa mútua de conciliação, a consumação do casamento de Sabino desferiu um duro golpe em sua amizade com Mário. Mário demonstra recorrentemente estimar Helena, poupando-a de toda crítica que fazia ao contexto que a sediava; contudo, não tinha dúvidas quanto a atacá-lo diretamente.

O foco da atenção crítica de Mário era preciso: as implicações estéticas e políticas a que o casamento poderia submeter Sabino.

Politicamente, o casamento aproximava Sabino de uma esfera do poder que Mário execrava. Esteticamente, o casamento (e somando-se aqui também esse aspecto político que o envolvia) representava para Mário um grandessíssimo risco para o cumprimento do destino artístico do escritor.

Mário entendia que o compromisso com Helena (que Mário suspeitava poder transfigurar-se num certo compromisso com o poder) poderia, de alguma forma, descentrar Sabino em relação ao objetivo que os dois tinham para a sua carreira.

Para Mário, aquilo era muito mais que um casamento. Aquilo era uma pedra no meio do caminho. O matrimônio colocaria Mário e Sabino face à maior de todas as suas divergências, qual nunca conseguiram superar totalmente.

Tudo começou quando, meses antes do enlace matrimonial, Sabino soubera da possibilidade de ter ninguém menos que Getúlio Vargas em seu casamento como o padrinho da parte da noiva.

De súbito me assustei, quando me vi ante a perspectiva, não do compromisso a que a paixão juvenil me precipitava, mas de ter, como padrinho da noiva que escolhera, nada menos que o próprio Presidente da República, cuja ditadura já aprendera a repudiar. Eu ia me casar com a filha do Governador!²³¹

Sabino, como se disse, não se sentia confortável em estar próximo a Getúlio: tanto em sua vida profissional; ainda mais em sua vida pessoal. Assim, como forma de fazer frente a tal desagravo, Sabino convidaria Mário de Andrade, desafeto de Getúlio, para figurar na cerimônia como o padrinho pelo seu lado da força.

A bibliografia deixa claro que Sabino tem nessa sua atitude uma certa excitação política, perpassada pelo frescor da juventude: um engajamento *kitsch*. "Não haveria melhor desagravo, para o homem independente que eu pretendia ser, que ter em contrapartida um dos maiores adversários do ditador como padrinho."²³²

²³¹ SABINO, 1996, p. 241.

²³² SABINO, 1996, p. 241.

Para Sabino, convidar Mário era mais do que fazer um afago honroso a um amigo escolhido: era também uma forma de demonstrar ao mesmo que ele, um futuro grande escritor, estava cumprindo com o que o próprio Mário lhe exigira: a independência do artista em relação à política; a intransigência do escritor face a qualquer tolhimento de sua liberdade de criação e fundamentação existencial. Com o convite, Sabino tentava simbolizar o seu despreendimento em relação ao universo burguês da noiva. Esse cenário contextualiza o quanto foi decepcionante para Sabino ver Mário recusar a função. "O convite foi feito pessoalmente num encontro nosso no Rio só para esse fim. Ele aceitou, mas pouco depois alegava numa carta alguns motivos o seu tanto evasivos, para que eu o dispensasse de comparecer, indicando alguém para representá-lo."²³³

O matrimônio colocaria Mário e Sabino face à maior de todas as suas divergências, repito. Divergência a qual nunca conseguiriam superar totalmente.

Mário se inclui fora do casamento

Mário não aceita o convite.

Meu querido Fernando,

Estou despeitado mas vamos ser razoáveis, eu tenho que desistir de ser testemunha no casamento de você. Acabo de receber, são onze horas, um telefonema da Panair, avisando que não há mais lugar de avião para mim, nem via Rio. Desde quarta-feira passada, dia 17, que pedi passagem pra Belo Horizonte, na Panair, pro dia 5 ou 9 de junho que são os dias de avião daqui pra lá. Meu secretário é testemunha, pois foi ele quem pediu. Só ontem, indo todos os dias lá, como não recebiam resposta de Poços, esperei na Companhia que telefonassem pra lá. E a resposta foi que já tinham mandado um aéreo comunicando que não havia mais passagem pro dia 5 nem pro dia 9.

Só havia ainda a esperança de seguir via Rio, que agora acaba de ser negada. Estou na mão, como você vê.²³⁴

Mário oferece diversas desculpas para justificar sua ausência como padrinho no casamento. Primeiro, alude à burocracia: o modernista não teria conseguido uma passagem de avião comercial de São Paulo para Belo Horizonte. "E o recurso de me servir duma das passagens oficiais, sempre reservadas, não me convém aceitar, você já sabe os porquês"²³⁵, vai ainda dizer.

Em seguida, contudo, Mário justifica-se dizendo que, na verdade, sua ausência seria mesmo melhor, dada a rusga que seu apadrinhamento causaria na elite político-burguesa que sediaria o evento. "Eu sinto que não devemos insistir, Fernando, tanto mais que essa minha

²³³ SABINO, 1996, p. 241.

²³⁴ SABINO, 2003, p. 179.

²³⁵ SABINO, 2003, p. 179.

paraninfagem não iria satisfazer muita gente, e com razão. Praquê insistir num malestar que, mesmo pra nós, só pode ter uma satisfação o seu tanto obsessiva de não-m'importismo?"²³⁶ Assim elencadas, as justificativas de Mário soam como aqueles pretextos que citamos para não dizer os verdadeiros motivos que nos tomam.

E sua fieira de evasivas é extensa. Por exemplo, Mário sugere que o seu pudesse não ser o nome mais adequado à função, mas sim o de alguém menos crítico ao cenário político ô como se coubesse a ele e não ao noivo avaliar o nome que gostaria de ter como o de seu padrinho. "Procure entre os seus parentes ou de Helena, alguém mais consentâneo com as exigências do mundo. Do mundo exterior"²³⁷, diz Mário. Que não se faz de rogado, e elenca ainda a desculpa da saúde:

Ser testemunha do seu casamento, abusando da sociedade, me atirando num trem sacudido de trinta horas inteiramente desaconselhável pra minha úlcera que exige repouso, seria apenas uma vaidade minha, e bem temerária. Vamos evitar tudo.²³⁸

Em malabarismo retórico, Mário ainda tergiversa sobre como a sua recusa colaboraria para a manutenção de certa intimidade da amizade.

Eu creio que a satisfação será muito mais perfeita, num caso puramente social como esse, se preservando mais íntima e nossa. Você não imagina como eu me senti feliz com o seu desejo e como tudo se completou maravilhosamente quando conheci Helena. Eu tive dela uma sensação tão grave de segurança, de naturalidade, de desartificialismo, e foi assim como si eu a conhecesse desde o princípio do mundo. Hoje eu sei que dependerá só de você preservar a felicidade da sua casa e a companheira admirável que encontrou. Não preciso de mais.²³⁹

A esquivia de Mário enseja um hiato de quase um ano na troca de correspondências entre os literatos, e fomenta o agravamento dos seus desentendimentos. "Guardei comigo a decepção, mas me retraí"²⁴⁰, confessaria Sabino tempos depois.

Não bastasse a recusa....

A evasiva de Mário quanto ao casamento magoa profundamente Sabino, e certo silêncio se instaura: silêncio que nem mesmo o retorno da verborragia estética comum entre os dois, um ano depois, conseguiria aplacar. Pelo resto de suas vidas, o silêncio poderia ser escutado no intervalo entre cada palavra dita; escrita.

²³⁶ SABINO, 2003, p. 179.

²³⁷ SABINO, 2003, p. 180.

²³⁸ SABINO, 2003, p. 180.

²³⁹ SABINO, 2003, p. 179-180.

²⁴⁰ SABINO, 1996, p. 241.

O envelhecido menino em que Sabino se transformara não entende a recusa, ainda mais em face de suas justificativas tão frágeis. Por não entendê-la, não a aceita, e se fecha, ressentido.

Conquanto não bastasse a recusa em ser padrinho do aluno, Mário ainda cometeria um segunda indiscrição ó e já então fatal ó em relação a Sabino: criticaria ferinamente²⁴¹ o mineiro em carta enviada a Paulo Mendes Campos, carta da qual Sabino tomaria conhecimento à revelia de Mário. Em tal carta²⁴², Mário teria escrito: "Tenho uma enorme esperança em você [Paulo], muita no Hélio, alguma no Otto e nenhuma no Fernando."²⁴³

Sabino conta que não soube o que Otto achou do *alguma*, mas que o seu *nenhuma* o deixou revoltado. "Imediatamente enviei uma carta ao Mário, acusando-o de covardia por não ter ido apadrinhar o meu casamento, e por não me ter dito diretamente o que pensava de mim."²⁴⁴ Diz Sabino: "despejei numa carta toda a minha mágoa ante o que me parecera uma deserção."²⁴⁵

A carta a que Sabino se refere foi a enviada em 27 de novembro de 1944, quase um ano depois da última correspondência postada para Mário. Sobre esta carta, Sabino diz nela que ela "será longa e arrancada a força ô para que ela não te fira apenas, mas ferindo te faça me escutar, que eu preciso de você, e você está se negando a me ouvir."²⁴⁶

A relação entre Mário e Sabino ganha contornos dramáticos a este tempo. O drama que se conta aqui, pois, ainda em introito, vai, proponho eu, ter o seu desfecho maior cerca de 50 anos depois, com a publicação de *Zélia, uma paixão*.

Há que se dizer que, mesmo em face do mais grave entrevero, Sabino nunca renegara a tutoria de Mário. Ao contrário, deixara sempre claro que precisava de Mário, que não abria mão de Mário, que queria a sua tutoria e que não podia seguir sem ela. "Em nome de nossa amizade, que permanece e permanecerá inviolada, te peço que não me recuse mais sua palavra, não desista de mim"²⁴⁷, diz Sabino nesta mesma carta de novembro de 1944.

²⁴¹ SABINO, 1996, p. 241.

²⁴² Não se conhece totalmente tal carta, senão por esta citação feita pelo próprio Fernando em uma nota de rodapé. Segundo conta o próprio Sabino em entrevista a Edla Van Steen, em certo momento Paulo descobriu que havia perdido as cartas trocadas com Mário: "uma empregada jogou fora, parece". (STEEN, 1981, p. 28).

²⁴³ SABINO, 2003, p. 207.

²⁴⁴ SABINO, 2003, p. 207.

²⁴⁵ SABINO, 1996, p. 241.

²⁴⁶ SABINO, 2003, p. 183.

²⁴⁷ SABINO, 2003, p. 189-190.

Contudo, sendo esta uma carta escrita também para ferir, Sabino não se priva de complementar assim o seu argumento: "Não desista de mim. Toda e qualquer recusa sua será covardia. Então, eu é que desistirei de você."²⁴⁸

Sabino parece querer dizer que quer continuar sendo um discípulo. Mas que já não é mais capaz de abdicar de sua crescente necessidade de alguma autonomia de pensamento, de sua necessidade de ser mirado não mais naquela posição de inocência que ocupara no início de suas correspondências. Que precisa, de alguma forma, encontrar o seu próprio caminho para, paradoxo, realizar justamente o que Mário queria dele.

Neste momento, Sabino começava o seu ambíguo movimento de afastamento e aproximação em relação a Mário que associa, neste trabalho, à publicação de *Zélia, uma paixão* 50 anos depois.

A defesa de Mário

Ao se defender de suas incertezas quanto ao destino artístico de Sabino, Mário vai dizer que duvidou de Sabino como escritor e como artista, especificamente, e não por causa do casamento, tampouco por causa das benesses que o mesmo lhe trouxe. "Nada tem que ver com o seu casamento [...]. Isso ainda nada, absolutamente nada tem que ver com o seu cartório. A minha dúvida de você como artista, Fernando, vem da sua psicologia."²⁴⁹

O que Mário entrelinhadamente sugere é que o problema nunca seria a influência de fatores externos sobre a tentativa de Sabino de manter certa rota, mas sim a sua própria psicologia de não segui-la.

Como sempre, Mário não diz isso diretamente. Diz é de soslaio, diz de esguelha, desdizendo ô assim como desdiz dizendo, de forma a se comprometer mesmo.

O que mais Mário diz, em suas cartas, é que não dirá.

E aqui, não é por covardia não, Fernando, é por coragem: eu tenho que me retrair e não dizer mais. Porque si eu dissesse, eu punha diante de você um problema que jamais você não deve ter²⁵⁰. Que eu não tive. Que no momento que me puseram ele

²⁴⁸ SABINO, 2003, p. 190.

²⁴⁹ SABINO, 2003, p. 196.

²⁵⁰ A dupla negativa alcançada pelo emprego simultâneo de "jamais" e "não" na frase em grifo nos coloca em reflexão infinita sobre o que Mário gostaria de suscitar *de fato* com o seu argumento. "Eu punha diante de você um problema que jamais você não deve ter". Sabino jamais deve enfrentar o problema ou jamais deve se esquivar de enfrentar o problema (ainda que sob a consequência "certa" de ser devorado por ele)? Se a sintaxe da frase discretamente sugere que a segunda opção é a correta, o contexto semântico do período faz entender que a correta é a primeira. E assim ficamos, perplexos diante da ambiguidade proposta por Mário. Aqui, retomo o argumento de Sabino para escapar de ser devorado por mais este enigma: "Nem preto com quadrados brancos, nem branco com quadrados pretos. De outra cor, com quadrado pretos e brancos". Ao meu

pela frente, mataram uma obra minha. Que todos os poucos que eu sei que tiveram, se perderam. Se estragaram. Se suicidaram.²⁵¹

Entre o privar o seu pupilo de um enfrentamento qual se acredita que ele não será capaz de vencer e o sentimento da necessidade de colaborar com o mesmo na construção de seu caminho de artista, Mário se mostra mais obscuro que o próprio Hermes. Assim, aquilo que não possibilita acessar com a razão, Mário marca com a emoção; aquilo que não possibilita acessar com o espírito da objetividade, Mário marca, subjetivamente, na alma.

Mário de Andrade marcou a alma de Fernando Sabino com uma convicção. A convicção da arte.

Vocação, talento e convicção

Entrevistado para esta dissertação, Humberto Werneck sugeriu que "uma coisa é você ter vocação, outra coisa é você ter talento. Está cheio de escritor por aí que tem uma vocação do caralho, mas não tem talento"²⁵², diz Humberto, sugerindo por consequência que também há aqueles que, ao contrário, possuem um grande talento, mas nenhuma vocação para realizá-lo.

Nesta dissertação, alcança-se a ideia de que, para além do talento e da vocação, o artista ainda demanda um terceiro condão, este o único capaz de realmente lhe manter em constante movimento na direção da realização do seu destino de artista: a convicção.

A vocação, ao meu ver, apela em uma direção; inclina-nos para o lado da realização, e com alguma disposição, realmente o mas sem nenhuma garantia. O talento, por sua vez, capacita-nos a trilhar esse caminho, caso assim decidamos. Ainda assim, o cenário que se tem é de pura contingência. É a convicção que, de fato, propicia o movimento.

Talento: um carro de motor potente. Vocação: aquela disposição de pegar a estrada rumo ao desconhecido, que nos toma pelas manhãs, dia após dia. Convicção: é a chama que faz do motor um motor ligado; a força que mantém a marcha engrenada. A convicção é a energia que põe o carro à frente, em movimento, eterno movimento. Mesmo que ele chegue à beira de um precipício.

ver, Mário, com toda a sua erudição, quis afirmar nem a primeira nem a segunda opção, mas sim uma terceira, capaz de incluir as outras duas, mesmo elas sendo antagônicas. A cor real do tabuleiro. Imaginação.

É importante ainda demarcar que, a este tempo, nada mais era simples entre Mário e Sabino, e muito do que se dizia se dizia desdizendo (e muito do que se desdizia se desdizia reafirmando). Preocupados com a manutenção da amizade em um tempo de afastamento moral, os dois brilham em tornar (para si mesmos) herméticas as suas intenções para com o outro.

²⁵¹ SABINO, 2003, p. 197. Grifo nosso.

²⁵² Entrevista. *Humberto Werneck*. 13 de novembro de 2014.

A(lguma) reconciliação

Em *Improviso do amigo morto*, texto escrito três décadas depois de sua correspondência com Mário²⁵³, Sabino lembra que em seguida ao maior entreviro entre os dois, o modernista "respondeu se defendendo" de ter se ausentado do casamento.

Em carta de 3 de dezembro de 1944, Mário afirma que desistiu de apadrinhar o amigo em público justamente porque "chegara à convicção de que você preferia que eu recusasse!"²⁵⁴. Segundo Mário, Sabino tanto insistira para que o modernista conservasse a sua liberdade de aceitar ou não, que nisso Mário teria sentido "a sugestão da recusa. Então recusei."²⁵⁵

Sabino conta que, mesmo face à fragilidade dos pretextos de Mário, fora a São Paulo para que celebrassem a paz. "E voltamos a nos corresponder."²⁵⁶

Contudo, sem nunca recuperar a leveza das primeiras cartas.

Neste mesmo *Improviso do amigo morto*, Sabino apresenta uma nova versão para a ausência de Mário como seu padrinho no casamento, qual ele só teria descoberto tempos depois do ocorrido: a falta de dinheiro.

O episódio não teria maior importância se não se tratasse de Mário de Andrade. E se o motivo que ele deixou de alegar em sua defesa não me parecesse hoje claro, transparente, acrescentando-lhe uma dimensão humana que a minha inexperiência de jovem impedia de apreender: a recusa em comparecer não se devia apenas a motivos de saúde como a princípio tentou alegar [...] nem aos sentimentos equívocos que posteriormente invocou. Devia-se pura e simplesmente, descobro agora, à sua precária condição econômica.²⁵⁷

Sabino faz lembrar os custos que adviriam a quem aceitasse ser padrinho do seu casamento.

Quem vivia praticamente da mão para a boca [...] não poderia enfrentar por conta própria transporte e hospedagem em Belo Horizonte, ser padrinho de um solene casamento realizado em ambiente e oficial no próprio Palácio do Governo, vestido no mínimo de fraque. E ainda por cima arcar com um presente que, a seus olhos, fosse digno de tão altas paraninfagens.²⁵⁸

²⁵³ Pelo trecho "Se estivesse vivo, [Mário] estaria fazendo este mês oitenta anos", é possível mensurar que tal texto tenha sido escrito em outubro de 1973.

²⁵⁴ SABINO, 2003, p. 192.

²⁵⁵ SABINO, 2003, p. 192.

²⁵⁶ SABINO, 1996, p. 241.

²⁵⁷ SABINO, 1996, p. 241.

²⁵⁸ SABINO, 1996, p. 241.

Para justificar seu ponto, Sabino retoma cartas de Mário a Murilo Miranda e Henriqueta Lisboa em que o próprio modernista explica ser a falta de verba um motivo determinante para que se visse impedido de participar do casamento em Belo Horizonte.

Fato é que, independentemente dos motivos que levaram Mário a recusar o convite para o casamento de Sabino, e independentemente de Mário ter se retratado depois de manifestar sua descrença no futuro artístico de Sabino, a relação entre mestre e discípulo nunca se reestabeleceu a contento. Entre aproximações e afastamentos, Mário e Sabino sedimentaram sua relação no seio da ambiguidade, do paradoxo, da metafísica, do transcendente: para sempre estariam, os dois (Mário no além, Sabino no aquém), perpassados por aquela marca impressa pelo primeiro no segundo nos seus três anos de convívio.

Dessa marca, Sabino nunca escaparia dela, contudo, alcançaria o limite de sua impossibilidade.

Preparo para voar

Em diversos momentos de suas correspondências, Mário questiona Sabino sobre sua capacidade de dar conta da missão que, naquela interação entre os dois, traçava-se para ele. "Pense seriamente sobre você, sobre si você sente mesmo em si a fatalidade pesada de ser artista, sobre si tem coragem e força para aguentar o tranco duro que vai ser o seu."²⁵⁹ Curioso é perceber como a convivência dos dois dá conta, remetendo aos seus primórdios, de que algum desastre já estava previsto para inescapavelmente acontecer, nalgum momento. "Naquela nossa conversa no Hotel você talvez sem saber estava me dando por perdido, perdendo sua confiança em mim, prevendo um desastre e querendo adiar"²⁶⁰, lamenta-se Sabino.

Em sua última carta, Mário acusa Fernando de ter se acovardado depois do sucesso de *A marca* e face aos desafios que se impunham para o seu futuro de artista. "Você está acovardado"²⁶¹, diz diretamente o mestre. "A ponto de se prevenir sobre a possibilidade de abandonar a literatura!"²⁶², assusta-se Mário. Mas Mário teme a responsabilidade de dizer, definitivamente, o que Sabino precisa fazer. Daria ele conta de sua missão?

Como foi dito, Mário de Andrade sugeriu que as dificuldades que Sabino enfrentaria ao tentar caminhar na direção do seu destino de artista deveriam advir da sua própria

²⁵⁹ SABINO, 2003, p. 23.

²⁶⁰ SABINO, 2003, p. 186.

²⁶¹ SABINO, 2003, p. 211.

²⁶² SABINO, 2003, p. 211.

psicologia²⁶³, que poderia tentá-lo a não seguir o seu caminho, e não de fatores externos. Guardemos por ora essa memória e pensemos agora em Dédalo e Ícaro, seu filho, presos num confinamento pelo rei Minos.

Dali, Dédalo e Ícaro não tinham como escapar. Nem pelo mar, que o "o rei mantinha severa vigilância sobre todos os barcos que partiam e não permitia que nenhuma embarcação zarpassse antes de rigorosamente revista"²⁶⁴. Nem por terra, que Dédalo e Ícaro estavam mesmo presos numa ilha.

Com o isolamento que estabelece a pai e filho, Minos faz-se símbolo dos limites da vocação: uma fronteira ao talento. Com o impedimento que sua barreira marítima propicia, Minos como que dá a entender: aqui está o limite até onde vai o dom. Mas Dédalo decide que seu filho, sob a sua direção, será capaz de transcender tal limitação. Dédalo decide, contra todos os indícios, que seu filho irá voar.

Dédalo constrói, junto ao filho, asas feitas de cera e de penas. Dédalo constrói, junto ao filho, asas feitas exclusivamente para um preciso "voo de brigadeiro". Um brigadeiro só voa em perfeitas condições, daí o chamado "céu de brigadeiro". Voasse portanto o brigadeiro com asas feitas de cera e de penas, voaria ele tão longe do mar (cuja umidade emperra as asas) quanto longe do sol (cujo calor as derrete).

Com asas de cera e de penas, o voo perfeito para Ícaro é o voo da justa medida.

Com as suas próprias asas

"Enquanto dava as instruções e ajustava as asas aos ombros do filho, Dédalo tinha o rosto coberto e suas mãos tremiam."²⁶⁵ Por que as mãos de Dédalo tremiam?

Ora, Dédalo é como Mário de Andrade: ao tempo em que teme que seu protegido não seja capaz de encontrar a exata justa medida para seu voo (e por isso treme), precisa permitir que, sozinho, o seu aprendiz se lance aos ventos. Dédalo é Mário de Andrade: Fernando Sabino é Ícaro.

Dédalo chorou ao colocar as asas no filho e recomendar o seu voo com conselhos. De então em diante, o filho estaria para todo o sempre por sua própria conta. Como esse mestre que de dado momento em diante precisa que seu discípulo faça o restante de sua jornada sozinho (sim, alguns clichês mostram-se insuperáveis para ilustrar o que se passou entre

²⁶³ SABINO, 2003, p. 196.

²⁶⁴ BULFINCH, 2006, p. 157.

²⁶⁵ BULFINCH, 2006, p. 158.

Mário e Sabino), Mário se isenta de tentar dizer tudo, participar de tudo ô ainda que, nas entrelinhas, tudo já houvesse sido extenuadamente repisado por ele.

E é o caso de você, meu Fernando. Vou falar nisto aqui pela última vez com você. Não quero mais que conversemos sobre isto, é excessivamente doloroso e responsabilizante para mim. [...] Indicar diretamente só pra você, os seus caminhos possíveis de homem-artista (não separe o homem do artista, [...]) indicar os seus caminhos de homem isso é muita responsabilidade para mim. Tanto mais que, você sabe, tudo me levaria a indicar, a aconselhar a você uma tomada de posição que iria pôr você imediatamente em oposição com tudo o que perfaz você, em oposição e luta com seu passado, com sua família, com a família de sua noiva (não com ela, sei), e faria da sua vida uma coisa sempre, sempre insolúvel, amargamente e chochamente insolúvel, cor-de-cinza. [...] Então, me'irmãozinho querido, vamos parar com estas conversas sobre a 'participação' do artista. Você sabe o meu pensamento qual é. É geral e não pra você em particular."²⁶⁶

Mário sabia da responsabilidade que assumia ao cobrar tanto, e tão especificamente, uma determinada postura de Fernando. Mas, a este tempo, ninguém mais podia abdicar: Mário já havia cobrado, reiterado, exigido ô imprimido a sua marca. Era tarde demais para se voltar atrás.

Pai e filho alçam voo. "Ao ver os dois voarem, o lavrador parava o trabalho para contemplá-los e o pastor apoiava-se no cajado, voltando os olhos para o ar, atônitos ante o que viam, e julgando que eram deuses aqueles que conseguiam cortar o ar der tal modo."²⁶⁷

Ao ver os dois voarem, os que viam viram deuses.

A mitologia desse voo de Dédalo e Ícaro é recontada em *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*.

A marca de Mário

Se por um lado essa influência de Mário lançou Sabino em direção ao seu destino artístico-literário, por outro fez de fato de sua vida essa coisa "sempre insolúvel, amargamente e chochamente insolúvel, cor-de-cinza" de que Mário fala: uma resistente sensação de "ainda não cheguei lá".

Mário, ao mesmo tempo em que se assusta; ao mesmo tempo em que diz que não vai mais dizer, diz: Mário segue descascando Fernando como se aproveitasse, contra o correr das horas, o tempo que lhe parecia fugir; como se sacasse, de seu resto de vida visível, a oportunidade de legar a Sabino a sua marca intelectual.

²⁶⁶ SABINO, 2003, p. 173-174.

²⁶⁷ BULFINCH, 2006, p. 158.

Mário descascaria Sabino pela última vez na carta de 6 de janeiro de 1945: não haveria tempo para novas correspondências.

Deixe, por um momento, Fernando, que eu maltrate você com essas palavras que lhe fedem a insulto. Não são insultuosas, Fernando, mas podem se tornar insultuosas. Serão insultuosas no momento em que você não puser a sua técnica, a sua virtuosidade e o seu malabarismo a serviço de alguma coisa que seja pra todos digna e nobre.²⁶⁸

O trecho é o exemplo derradeiro de que, mesmo nos últimos momentos, Sabino e Mário ainda não tinham se acertado quanto à capacidade de Fernando de dar o preciso destino à sua vocação.

Os incontáveis debates entre os dois, pessoais e epistolares, durante todos os três anos de convivência, ainda que tão constantes e intensos, não concorreriam para que eles conseguissem reduzir as suas divergências estéticas a um denominador comum.

Já debilitado de saúde, Mário por fim diz que "Talvez seja melhor depois desta troca de cartas, não voltarmos imediatamente a tratar de tudo o que estas cartas dizem. Passado algum tempo, você vai ver que havemos de sorrir de tudo isso"²⁶⁹, diz, como que emocionado.

Não houve tempo para sorrirem de nada, porém nem tempo para revisionismos, nem tempo para reconciliações.

Mário morreria dois meses depois de um infarto do miocárdio, sem que ele e Sabino entrassem em consenso quanto a essas questões.

Sua marca, contudo, ficaria impressa em Sabino.

Em direção ao sol

Ícaro, "exultante com o voo, começou a abandonar a direção do companheiro e a elevar-se para alcançar o céu."²⁷⁰ O perigo: a ambição desmesurada.

"Poderei dizer da sua 'ganância' estética?... Veja bem: não disse sua ganância de sucesso embora esta também exista [...]. A sua ganância de sucesso se confunde, por enquanto, com o natural arroubo e o natural excesso de vitalidade do moço"²⁷¹, diz Mário de Andrade sobre Sabino. Ou Ícaro, que no decorrer das décadas seguintes começaria a abandonar o companheiro e a elevar-se para alcançar o céu.

Dédalo, por sua vez, ficara pelo caminho. Ícaro seguira em direção aos céus.

²⁶⁸ SABINO, 2003, p. 211.

²⁶⁹ SABINO, 2003, p. 200.

²⁷⁰ BULFINCH, 2006, p. 158.

²⁷¹ SABINO, 2003, p. 196-197.

As palavras de Mário ficaram marcadas em Fernando Sabino para sempre. A um olhar retrospectivo, não é difícil perceber que a trajetória do mineiro em larga medida se deu de forma a satisfazer as cobranças que Mário fazia ao jovem que, nem bem saía da adolescência, alcançava prestígio literário com um livro de contos e uma novela elogiados pela crítica. Não é de se estranhar que, na ausência do mestre, Sabino se distraísse em seu voo e visasse algo além de si. Afinal, fora também o próprio mestre que estimulava o jovem escritor a pretender o primeiro lugar; fora o próprio mestre que convencera o filho de sua capacidade de voar.

Mas o mestre alertara: "você não irá estourar por aí, ganhando a batalha de um golpe só"²⁷². Era preciso encontrar o voo da justa medida. Sempre em frente. Mas sempre no cálculo preciso de um voo impossível.

É patente que Mário planta em Sabino a marca de uma necessidade. A necessidade de diversificar sua produção, de avançar sempre, de fazer sempre melhor, para ter alguma mínima chance de alcançar o que deseja para si e sua carreira: a alta literatura.

O voo que Mário e Sabino supõe como possível é o voo de Ícaro. Ícaro seria capaz de fazer as concessões necessárias para alcançar tal projeção? Ícaro seria capaz de lidar com os efeitos que tal busca teria sobre seu espírito? Por grande parte de seu voo, sim. Ao ver Ícaro voar sob a tutela de seu mestre, "o lavrador parava o trabalho para contemplá-los e o pastor apoiava-se no cajado, voltando os olhos para o ar, atônitos ante o que viam, e julgando que eram deuses aqueles que conseguiam cortar o ar der tal modo."²⁷³

Durante décadas, ao ver Sabino voar sob a tutela de seu mestre onipresente, os que viam viram deuses.

"A proximidade do ardente sol amoleceu a cera que prendia as penas e estas desprenderam-se. O jovem agitava os braços, mas já não havia penas para sustentá-lo no ar. Lançando gritos dirigidos ao pai, mergulhou nas águas azuis do mar."²⁷⁴ Como o maior perigo, a busca desbragada pela beleza; o eterno desejo de superação.

"A proximidade do ardente sol amoleceu a cera que prendia as penas e estas desprenderam-se"²⁷⁵: no fim, Ícaro gritava pelo pai, já não mais capaz de ouvi-lo.

Ouçó, em *Zélia, uma paixão*, o grito de Fernando Sabino no qual ecoa o nome de Mário de Andrade, sem resposta.

Com *Zélia*, Sabino fez seu derradeiro voo em direção ao sol. Voo tolo, voo burro, suas asas derreteram de uma só vez, escritor em queda livre.

²⁷² SABINO, 2003, p. 20.

²⁷³ BULFINCH, 2006, p. 158.

²⁷⁴ BULFINCH, 2006, p. 158.

²⁷⁵ BULFINCH, 2006, p. 158.

Contudo, diferentemente do que significara, para Ícaro e Dédalo, o voo do primeiro em direção ao sol, para Sabino o seu voo era também de obediência ao pai, e não apenas de insubordinação. Para Sabino, seu voo em direção ao sol fora paradoxalmente o cumprimento da marca do mestre.

Se Dédalo pediu a Ícaro para voar em uma exata altura, nem demasiadamente baixa nem demasiadamente alto, mas sim em conformidade com o seu exemplo de pai, Mário, ao contrário, pedira que Sabino na verdade rompesse com o seu exemplo; que voasse o seu próprio voo.

Quanto mais Mário de Andrade aprofundava-se no conhecimento da obra e da personalidade de Fernando Sabino tanto mais evidente se torna o desejo de aproximação e vontade de transformá-lo no escritor por excelência, talvez aquele que gostaria de ter sido no início de sua carreira.²⁷⁶

Como sugere Matildes no trecho acima, uma mirada retrospectiva permite perceber que Mário "procurou conservar acima de todas as facilidades que a vida [a Sabino] lhe oferecia a integridade de seu destino de escritor."²⁷⁷ Mas "e Fernando Sabino? Como reagiria à influência vasta e incalculável de Mário de Andrade?"²⁷⁸

Como Ícaro, Sabino voaria fixo em direção ao sol; até que, em 1991, suas asas se desfizessem de uma só vez.

Escritor em queda livre.

Na marca que imprimira no filho, Mário sacramentara: "não economize nada, gaste tudo, jogue todas as suas cartas na mesa e não blefe. E se o livro não sair bom, diga: perdi."²⁷⁹ Fernando Sabino aceitara o conselho e o colocara em prática até a última consequência.

Sabino "tocará seu projeto de vida até o naufrágio final"²⁸⁰, como dirá Arnaldo Bloch. Paradoxalmente, o naufrágio do escritor será aqui a chave para a emergência de sua mitologia.

²⁷⁶ SANTOS, 1998, p. 222, grifo nosso.

²⁷⁷ SANTOS, 1998, p. 223.

²⁷⁸ SANTOS, 1998, p. 225.

²⁷⁹ SABINO, 2003, p. 212.

²⁸⁰ BLOCH, p. 44.

4. A PAIXÃO DE FERNANDO SABINO

Páthos; | Paixão como afecção, como ação, como dispositivo da contingência humana; | Paixão como chave do conhecimento, como acesso para a alteridade; | Inflexão da literatura brasileira; | A paixão e a virtude; | Os paradoxos da paixão.

Esse *páthos* malgrado
entre Zélia e Sabino
(destrói o vento a haste
leva a flor ao desatino)
o Destino diz de lado
rindo o seu sorriso fino:
ô Por mim que te apaixonaste.²⁸¹

Pelo que Fernando Sabino põe já no título do seu livro, o objeto de sua construção biográfica, Zélia Cardoso de Mello, era para ele uma espécie de paixão. Nesse sentido, tomo aqui o termo como mote para ensejar uma discussão sobre a relação entre o autor e o objeto de sua construção textual; sobre a distância, a proximidade e as possíveis interseções entre essas duas instâncias, autor e mundo²⁸²; e também sobre a "autonomia relativa da língua em relação à realidade."²⁸³

O *páthos*

A palavra "paixão" remete ao latim *passione*, "sofrimento"²⁸⁴. Sofrimento é também um significado para o grego *páthos*.²⁸⁵ Ah, o *páthos*: origem semântica das nossas tantas patologias.

Escolho pensar a paixão assim: exatamente como uma enfermidade. Mas doença em que sentido?

²⁸¹ Versos inspirados no poema que Drummond dedica a Fernando Sabino por ocasião de *O Encontro Marcado* (SABINO, 1999). Os versos constam na orelha do livro:

"O encontro malgrado
entre a vida e Marciano
(destrói o vento a haste
sem que à flor cause dano)
Deus murmura de lado
entre divino e humano:
ô Comigo é que o marcaste."

²⁸² Por "mundo", tomo aqui especialmente as ideias que Antoine Compagnon trabalha no terceiro capítulo de *O demônio da teoria*, denominado *O mundo*; mais especificamente, as reflexões que ele faz sobre mimêsis e realismo. "Tudo o que a linguagem pode imitar é a linguagem" (COMPAGNON, 2012, p. 99). diz, o que nos parece bastante interessante par ao que se vai discutir nesta dissertação, em especial no capítulo *A genealogia da paixão*.

²⁸³ COMPAGNON, 2012, p. 97.

²⁸⁴ NASCENTES, 1932, p. 581.

²⁸⁵ NASCENTES, 1932, p. 598.

Em breve orientação oferecida a mim para este trabalho, Jacyntho Lins Brandão, professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, lembrou-me que o sentido de *páthos* é o sentido mesmo de *afecção*: "Pois o *páthos* é algo que me dá; não é uma coisa que eu *faço*"²⁸⁶, pontuou Jacyntho na ocasião de fato em diálogo com Descartes, quando este diz o seguinte no início do seu *Paixões da alma* (também chamado de *Tratado das paixões*): "Tudo quanto se faz ou acontece de novo é geralmente chamado pelos filósofos uma paixão em relação ao sujeito a quem acontece, e uma ação com respeito àquele que faz com que aconteça."²⁸⁷ Lembremo-nos, pois, do que diz Descartes: a paixão é algo que nos dá, algo que nos toma.

Assim como na doença, na paixão algo nos afeta; por algo somos afetados. "O ser apaixonado, por exemplo, está tomado por Eros, está fora do próprio controle"²⁸⁸, ilustra Jacyntho.

Sabino sempre visou manter o *controle* de sua obra e de sua carreira em suas mãos. E, de algum modo, sempre conseguiu manter esse controle. Até a publicação de *Zélia, uma paixão*.

A passividade da paixão

Como categoria aristotélica, o Houaiss traduz o verbete *paixão* como algo "que indica a passividade, a inatividade perante uma ação alheia."²⁸⁹ Nas considerações do dicionário sobre a palavra, também se cita Kant de forma a nos permitir pensar essa "inatividade" como, na verdade, certa sujeição a uma "inclinação emocional violenta, capaz de dominar completamente a conduta humana e afastá-la da desejável capacidade de autonomia e escolha racional."²⁹⁰

Desse modo, mais do que uma inatividade perante uma ação alheia, a paixão seria uma alienação disposta que se faz da atividade própria a outrem, sendo este outrem não alguém, mas uma inclinação emocional singular, capaz de dominar nossas condutas e regê-las à margem de nossa escolha racional.

Aqui, cabe pensar neste outrem como um outro de si; um si em uma disposição emocional particular: aquém e além da consciência e da inconsciência, agindo também de um outro lugar, inalcançável e incontrolável.

²⁸⁶ Orientação. Jacyntho Lins Brandão. 4 de agosto de 2014.

²⁸⁷ DESCARTES, 1973, p. 227.

²⁸⁸ Orientação. Jacyntho Lins Brandão. 4 de agosto de 2014.

²⁸⁹ HOUAISS, 2009.

²⁹⁰ HOUAISS, 2009.

O dicionário ainda define *paixão* como um possível "martírio"²⁹¹, um potencialmente "grande sofrimento"²⁹² e sempre na perspectiva daquilo que "ofusca a razão"²⁹³, que "supera os limites da razão"²⁹⁴. A sugestão é de certa perda de controle, no entendimento do controle como algo diretamente ligado à razão.

Disso tudo surge uma questão: depois que o controle é "perdido", quem o assume? Não estaria este controle ainda em algum lugar do ser, alguma interseção entre consciência e inconsciência que, por natureza, não habita nenhuma dessas duas instâncias, sendo assim inalcançável?

A sugestão que se depreende aqui: talvez a paixão possa ser mais do que apenas passividade.

A paixão do artista é a arte

A proposta desta biografia é tomar a vida de um escritor a partir de um específico livro, ou seja, entendendo-se que este livro é especialmente relevante para a compreensão de uma trajetória diacrônica de artista. Tendo este livro o nome *Zélia, uma paixão*, faz-se conveniente investigar os diversos sentidos possíveis da palavra e como ela, empregada, pode ajudar a compreender o significado de tal obra, assim como o seu significado no contexto da trajetória do seu autor.

O Houaiss nos sugere a paixão também como aquele *entusiasmo* que um artista transmite por meio de sua obra; o calor, a emoção, a vida que se depreende dali, em sensibilidade. Ora, *Zélia, uma paixão* é a paixão criadora de Sabino projetada ao seu máximo expoente: a radicalização de sua busca pela literatura, positivamente transformando-se, por isso, em seu romance derradeiro, o último suspiro de seu *entusiasmo*²⁹⁵.

No livro, descobre-se o entusiasmo que o artista transmite por meio de toda a sua obra e a vida (ou morte) que daí se depreende. A obra pede que se convoque Aristóteles ao biografema, para que ele se torne minimamente inteligível. "Não há teoria da alma, da contingência humana, da liberdade e da ação que não estabeleça um vínculo, estreito ou frouxo, com certa visão das paixões"²⁹⁶, diz-nos Michel Meyer em seu prefácio à *Retórica das paixões*, obra do citado filósofo grego. Mas o que é de fato a paixão para Aristóteles?

²⁹¹ HOUAISS, 2009.

²⁹² HOUAISS, 2009.

²⁹³ HOUAISS, 2009.

²⁹⁴ HOUAISS, 2009.

²⁹⁵ Não por acaso, do grego *enthousiasmós*: "inspiração divina". (NASCENTES, 1932, p. 276).

²⁹⁶ MEYER, 2000, p. L.

"As paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer"²⁹⁷, responde o grego. O que ele nos diz é que as paixões causam mudanças nas pessoas e fazem variar os seus julgamentos, os seus juízos.

A paixão é o dispositivo responsável pela contingência humana.

Sabino acusou-se apaixonado por Zélia Cardoso de Mello como forma de explicar o seu desejo e o seu intuito de escrever-lhe a biografia. Positivamente, face a tal paixão, Sabino produziu uma obra completamente diferente de tudo o que já havia produzido (como também diferente do que até então se produzia no país), o que levou a imprensa a imediatamente acusar o autor de efetivamente estar "variando" em seu julgamento. Posteriormente, os pares, parentes e amigos chegaram a uma segunda conclusão: Sabino havia *mudado* o com todo o peso pejorativo que se pode imprimir nessas duas sugestões.

O escritor varia em seu juízo. O escritor mudou. Imprensa e comunidade: ambas estiveram corretas, ao seu modo, em seus julgamentos. E ambas estiveram erradas, ao mesmo tempo, no seu procedimento reflexivo ao julgar.

Tendo em perspectiva a paixão que tomara Sabino, procede sim afirmar que o escritor variou seu juízo ao projetar *Zélia, uma paixão*, claro. Afinal, a paixão faz o juízo variar. Absurdo, no entanto, é inferir disso que variar o julgamento, ou seja, ser acometido por uma paixão, é *a priori* negativo.

Para Aristóteles, não devemos ser julgados bons ou maus em razão das paixões em sentimos²⁹⁸, pois "um homem não escolhe suas paixões"²⁹⁹, como também nos lembra o filósofo Gérald Lebrun em seu ensaio *O conceito de paixão*. E, como se poderá ver logo mais neste capítulo, será justamente a paixão (e a variação de julgamento que lhe é inerente) o dispositivo que, na contramão da ideia estrita de passividade que corre no saber popular, fará o homem se mover; *agir*.

Para Gérald Lebrun, inclusive, como o homem não escolhe suas paixões, "ele não é, então, responsável por elas, mas somente pelo modo como faz com que elas se submetam à sua ação. É desse modo que os outros o julgam sob o aspecto ético, isto é, apreciando seu caráter."³⁰⁰

²⁹⁷ ARISTÓTELES, 2000, p. 5.

²⁹⁸ LEBRUN, 2009, p. 14.

²⁹⁹ LEBRUN, 2009, p. 14.

³⁰⁰ LEBRUN, 2009, p. 14.

De que forma Fernando Sabino reagiu à sua paixão? De que forma ele fez sua paixão por Zélia se submeter à sua ação? Aqui, o que se vai perceber é que Sabino escolheu fazer, da sua paixão, literatura. O que se poderia esperar de um escritor dedicado à literatura.

Zélia, uma paixão, como obra ó para além da crítica pormenorizada de seu conteúdo estético ó, é um significativo movimento de um homem da literatura em busca de sua transcendência artística. Em outros termos: o livro representa uma ação de paixão pela convicção na arte; "arte de ação pela arte"³⁰¹, como resume Silviano Santiago ao falar do projeto estético de Mário de Andrade, projeto Sabino em parte se propusera a emular.

Essa consideração ó a ser mais profundamente desenvolvida no decorrer deste trabalho ó nem imprensa, nem sociedade, fizeram. Faremos aqui, pois.

A paixão é a consciência de si

Aqui ainda não se definiu claramente o que, para Aristóteles, é a paixão. Michel Meyer continua a nos ajudar nisso. Ele diz que, para Aristóteles, "as paixões são as representações que os outros concebem de nós"³⁰², representações que, ao mesmo tempo, "refletem, no fundo, as representações que fazemos dos outros, considerando-se o que eles são para nós, realmente ou no domínio de nossa imaginação."³⁰³ Nesse sentido, as paixões são formas da consciência de si. De si e da alteridade.

A curiosidade: se por um lado a paixão aliena a consciência, ou aliena-se dela, por outro é na própria paixão que tomamos, justamente, consciência da nossa existência própria; e consciência da alteridade. Nisso percebemos: a paixão é, por natureza, um paradoxo.

Com seu malsinado livro, Fernando Sabino toma a sua última, maior e definitiva consciência de si e dos outros. É por meio dessa consciência que ele vai decidir alienar-se, relativamente, da alteridade. Ao escrever *Zélia, uma paixão*, Sabino se torna completo por meio de um paradoxal antagonismo.

Reduzir para entender

Vivemos num mundo em que cotidianamente "a paixão é tratada de maneira rarefeita e simplificada"³⁰⁴, conforme sugere Adauto Novaes em *Por que tanta paixão?*³⁰⁵ Para o

³⁰¹ Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,nos-70-anos-de-morte-de-mario-de-andrade-ainda-e-tempo-de-estudar-sua-obra,1637275>. Acesso em 18/03/2015.

³⁰² MEYER, 2000, p. XL.

³⁰³ MEYER, 2000, p. XLI.

³⁰⁴ NOVAES, 2009, p. 9.

³⁰⁵ Ensaio com o qual apresenta a coletânea *Sentidos da paixão*, publicada pela Companhia das Letras em 2009.

escritor, "o mercado cultural apropria-se de algumas ideias de paixão dando a elas um caráter difuso e homogêneo para que possam ser consumidas como objeto."³⁰⁶

Diz Aداuto: "a racionalidade do mercado traz em si a lógica da dominação dos sentidos"³⁰⁷, e completa: "na construção dos grandes modelos teóricos e políticos que, na sua positividade, procuram dar respostas totalizantes às interrogações da sociedade, não há lugar para o sujeito da paixão."³⁰⁸

Face à dificuldade de abordar os aspectos mais complexos de *Zélia, uma paixão*, o que se fez ó especialmente nas apreciações da crítica e da imprensa, em seguida disseminadas na sociedade ó fora buscar qualquer resposta mais definitiva, positivista e totalizante para as contradições interpretativas que o advento daquele livro trazia.

Afinal, como singularizar com o pensamento objetivo e racional o subjetivo e aparentemente irracional movimento que Sabino fazia no tabuleiro de sua trajetória artística? Como compreender aquele livro de vocação tão ininteligível? Face à impossibilidade de desvendar um sentido próprio para o livro, um sentido minimamente sofisticado, que contemplasse não só o ambiente político no qual ele se deu mas também o seu amplo viés estético e a trajetória do artista, optou-se por reduzi-lo a esse ambiente político, significando-o exclusivamente a partir dele. Com isso, sedimentou-se um senso comum sobre o livro mais raso que um pires; um *mainstream* capaz de se retroalimentar dia após dia com um abundante mais do mesmo insosso.

Jorge Amado fala sobre uma espécie de diretriz subjetiva que, em função dessa limitação interpretativa da imprensa, acaba por percorrer as redações àquele tempo: segundo Jorge Amado, na incapacidade de perscrutar um sentido mais sofisticado para o livro que ultrapassasse a óbvia crítica política, "a ordem correu entre a gentalha: *vamos acabar com ele*."³⁰⁹

Reduziu-se o livro a uma abordagem maniqueísta, rechaçando tudo aquilo que não se podia compreender satisfatoriamente. Aqui, não escapo de recordar o que Caetano Veloso canta em Sampa: posto que "à mente apavora o que ainda não é mesmo velho"³¹⁰, "afasto o que não conheço."³¹¹

Aداuto ajuda a explicar esse contexto em que se inseriu o livro de Sabino ao afirmar que "o pensamento objetivo ignora o sujeito da paixão e não reconhece que ela pode ser

³⁰⁶ NOVAES, 2009, p. 9.

³⁰⁷ NOVAES, 2009, p. 9.

³⁰⁸ NOVAES, 2009, p. 9.

³⁰⁹ AMADO, 2006, p. 263.

³¹⁰ Disponível em www.caetanoveloso.com.br. Acesso em 19/03/2015.

³¹¹ Disponível em www.caetanoveloso.com.br. Acesso em 19/03/2015.

também sujeito do conhecimento"³¹². Para Adauto, o pensamento objetivo é incapaz de perceber "que o homem está todo inteiro nas suas paixões"³¹³, como já dissera Fourier.

Ao escrever o livro, Fernando Sabino está, finalmente, *todo inteiro*. O Fernando Sabino que escreve *Zélia, uma paixão*, sincrônico, é potencialmente o *sujeito do conhecimento* do Fernando Sabino diacrônico.

O retrato (um biografema) que se pode fazer de Fernando Sabino a partir da paixão inerente ao livro *Zélia*, possibilita conhecer a história do homem Fernando Sabino ou seja, sua biografia.

Paixão não é cadeado, é chave

De maneira geral, há na forma cotidiana de se lidar com as paixões uma tendência a se condenarem os afetos "através de um moralismo ressentido"³¹⁴, como resumirá Adauto. No entanto, veremos com Gérald Lebrun que essa condenação é um equívoco. "Esses movimentos da alma [as paixões] são um dado da natureza humana e não se trata de extirpá-los nem de condená-los."³¹⁵ Para Lebrun, ao contrário, "devemos contar com as paixões. Devemos até aprender a tirar proveito delas."³¹⁶

O desfecho experimentado por Sabino em parte se explica no fato de, em algum momento de nossa história humana moderna, termos, para atingir certo ideal de agente racional, procurado afastar as paixões da estrutura que mobilizamos para conferir sentido ao mundo; termos apartado as paixões de nossa estrutura cognitiva, fraturando-nos. Nesse sentido, é interessante o que diz Adauto Novaes:

A teoria política tornou-se um conjunto de normas e ideias intemporais, válidas para todos os momentos e circunstâncias e, portanto, separadas dos impulso afetivos do pensamento e da ação. A busca do sujeito da paixão, a partir da crise dos grandes modelos explicativos e políticos, é um dado novo."³¹⁷

O que Adauto vai permitir entender é que a busca do sujeito da paixão é um recurso ó ainda que novo (ou talvez por isso) ó providencial para se compreender aquilo que, por meio dos grandes modelos explicativos e políticos do passado, não se conseguiu. O que Adauto vai permitir supor é que a busca do sujeito da paixão é um recurso estratégico para se perscrutar um novo Fernando Sabino. Ao se perscrutar esse novo Sabino por meio de *Zélia, uma paixão*,

³¹² NOVAES, 2009, p. 7.

³¹³ NOVAES, 2009, p. 7.

³¹⁴ NOVAES, 2009, p. 7.

³¹⁵ LEBRUN, 2009, p. 14.

³¹⁶ LEBRUN, 2009, p. 13.

³¹⁷ NOVAES, 2009, p. 9.

vai-se começar a perceber que, curiosamente, no livro Fernando vai se debruçar justamente sobre o espectro político da época, e seu "conjunto de normas e ideias intemporais", para desconstruí-lo (ou ao menos retratá-lo). E isso por meio de uma biografia romanceada, escrita com tratamento literário.

Com seu livro, Sabino vai subverter o *modus operandi* político-social-literário em vigor, o *status quo* artístico da época, o *establishment* da dicotomia objetividade/subjetividade, razão/emoção. Com *Zélia, uma paixão*, Fernando Sabino será vanguarda.

O parágrafo anterior pede um parêntese na discussão sobre a paixão para que se pontue que vanguarda é essa em que Sabino se insere ou ajuda mesmo a estabelecer. Façamos esse parêntese, para em seguida voltarmos à reflexão sobre a paixão e, sem mais demora, concluí-la.

Positivamente, o movimento que Sabino faz é arrojado em mais de um aspecto. Cabe pensar, por exemplo, em como o livro contextualiza uma inflexão vivida pela literatura brasileira no fim do século 20, fazendo-se não só um exemplo dessa inflexão mas também uma de suas primeiras forças motrizes, mesmo.

Àquele tempo, a literatura brasileira vivia um momento-chave: despontava no ambiente literário brasileiro o indício de um certo rompimento com a idealização da literatura, o que abriria espaço para uma produção literária mais pragmática e comercial, mais alinhada aos modos norte-americanos de produção (e conseqüentemente mais apartada da influência francófila), modos que se relacionavam, por exemplo, ao *new journalism*.

Era um momento em que começam a surgir no Brasil biografias não puramente literárias, obras produzidas por nomes que daí em diante iriam se consolidar como referências para este tipo de produção. Fernando Morais, por exemplo, que já vinha com *Olga*, livro de 1985 reeditado em 1994, lançaria *Chatô, o rei do Brasil*, em 1994. Ruy Castro, por sua vez, autografaria *O anjo pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues* em 1992 e *Estrela Solitária: Um brasileiro chamado Garrincha* em 1995, entre tantos livros da mesma linhagem que viriam a seguir.

Com seu livro de 1991, Fernando Sabino positivamente não só integra essa inflexão vivida pela literatura brasileira como de alguma forma parece se apresentar como um de seus precursores; um de seus estabelecedores; um catalisador e ao mesmo tempo um dos sintomas desse momento de inflexão.

Silviano Santiago fala sobre Sabino ser pioneiro ao se aproximar do modelo literário americano. "O amor pelo cinema, pelos romances policiais [...] e uma longa estada em

Manhattan logo após o fim da Segunda Guerra, fizeram com que desse por encerrado o ciclo do modo francês de ser escritor para inaugurar, entre nós, o modo norte-americano."³¹⁸ Silviano vai dizer ainda: "Fernando Sabino tem o perfil mais singular da literatura brasileira no século 20. É uma celebridade, no sentido hollywoodiano e global da palavra."³¹⁹

Cabe perceber que essa inflexão da literatura brasileira da qual Sabino é um dos protagonistas (ou seja, um dos que nela batalham) reverberou em diversas vertentes, uma delas a sempre malvista "literatura encomendada": naquele momento, se aprofundaram as discussões sobre obra de encomenda ser ou não arte menor, a despeito de a prática já ser comum há mais tempo em outros cosmos literários, como o norte-americano³²⁰.

Com efeito, a temática vai ganhar fôlego ao ponto de vir a reverberar em diversas frentes neste século 21: desde a coleção *Plenos Pecados*, da editora Objetiva, em que se encomendou a sete autores de renome que escrevessem sobre um vício capital (inveja, luxúria, avareza, preguiça, ira, soberba e gula) às vésperas da entrada do novo século³²¹; passando pela popular coleção de livros lançada a seguir por meio do projeto literário *Amores Expressos*, da editora Companhia das Letras, que levara vários escritores brasileiros a diferentes cidades do mundo para que escrevessem encomendadas histórias de amor nelas ambientadas; até os recentes editais Funarte³²², como por exemplo o da Bolsa Fundação Biblioteca Nacional / Funarte de Criação Literária, que oferece prêmios de assistência financeira de forma a patrocinar escritores iniciantes durante a produção de romances, contos, crônicas, novelas e poemas — sendo estes inclusive previamente projetados, em consonância com a formalidade burocrática dos editais — algo até há algum tempo impensável para o universo da arte.

Nesse sentido, é profícuo perceber que, para além de todo o aspecto político envolvido na obra, Sabino está se afastando de certa "boa prática" pertinente à sua área de atuação no período para adentrar um universo relativamente desconhecido; afastando-se dos escritores brasileiros do período, ou de até o período, para se aproximar de novas influências, estrangeiras.

Um escândalo literário

³¹⁸ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

³¹⁹ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

³²⁰ No Brasil, Paulo Leminski possivelmente fora um dos que deram início a essa modalidade produtiva. Diz-se que no início dos anos 1980 o poeta já escrevia o romance *Agora é que são elas* sob contrato.

³²¹ Disponível em http://www.objetiva.com.br/colecao_ficha.php?id=18. Acesso em 02/04/2015.

³²² A Fundação Nacional de Artes (Funarte) é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/>. Acesso em 28/03/2014.

No dia 26 de outubro de 1991, uma semana após o lançamento, Roberto Ventura vai fazer uma das mais apuradas e profundas análises da obra que seriam publicadas na imprensa – talvez a única mais focada na obra, em si, que na realidade em que Sabino se baseou.

No texto *A mexicanização de Zélia e Sabino*, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, Roberto Ventura vai perceber que, além de reportar um escândalo político, o livro foi em si mesmo um escândalo literário.

O que o crítico vai diagnosticar é que, com o livro, Sabino "rendeu-se, como escritor, à realidade especular da cultura de massa. Abordou a vida amorosa e política de Zélia como drama passionnal, segundo as expectativas romanescas do grande público"³²³.

Ventura vai dizer que, por isso, "o escândalo é político mas também literário. Teria o escritor mineiro, radicado no Rio, sucumbido às tentações do sucesso fácil de um folhetim sensacionalista."³²⁴

Silviano Santiago terá um olhar mais sofisticado para este deslocamento que Sabino faz na literatura. Para Silviano (que escreve o texto abaixo em 2004, ou seja, depois de o livro sobre Zélia ter sido lançado), Fernando é no que diz respeito à prática dessa literatura mais próxima do modelo literário americano é sempre "escreveu-a sem cair nas graças do entretenimento de alta³²⁵ qualidade."³²⁶

Se Silviano evidencia de Sabino o lado mais sofisticado de sua literatura (talvez o faça por elegância, mesmo, já que o texto que produzia na ocasião era um obituário de Sabino) e Ventura o aproxima do sensacionalismo de massa, Eneida Maria de Souza colabora para que, no contexto da produção textual contemporânea, especialmente a biográfica, se desfça essa polaridade alta cultura e cultura de massa. De alguma forma, a apropriação que fazemos aqui do discurso de Eneida colabora para situar Sabino nesse novo lugar literário atravessado de pós-modernidade.

A proliferação de práticas discursivas consideradas "extrínsecas" à literatura, como [...] as biografias, [...] além da imposição de leis regidas pelo mercado, representam uma das marcas da pós-modernidade, que traz para o interior da discussão atual, a democratização dos discursos e a quebra dos limites entre a chamada alta literatura e a cultura de massa.³²⁷

À cultura de massa

³²³ VENTURA, 26 de outubro de 1991.

³²⁴ VENTURA, 26 de outubro de 1991.

³²⁵ Ainda que, como se poderá perceber pela apreciação crítica que nesta dissertação é feita de *Zélia, uma paixão*, com o livro Sabino parece ter caído nas graças de um entretenimento de *baixa* qualidade.

³²⁶ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

³²⁷ SOUZA, 2007, p. 105-106.

A leitura de Eneida é por demais sofisticada para as apreciações que se faziam à época do lançamento do livro, sem que com isso se esteja desmerecendo a pertinência das mesmas. Ao contrário, apenas delimita-se sua pertinência temporal.

Nesse sentido, cabe elaborar que, para Roberto Ventura, Fernando inspira-se mesmo

nas formas da literatura popular e da cultura de massa, sobretudo no folhetim, quer em sua versão literária, quanto televisiva. Daí o tom de chanchada e fotonovela, que predomina em todo o 'romance'. *Zélia* traz os clichês melodramáticos das novelas radiofônicas e dos scripts latinos, que marcaram os primórdios da telenovela brasileira nos anos 60. O livro é uma sucessão de cenas e diálogos grotescos, como as declarações cafajustes de amor em quartos de hotéis ou os bilhetinhos eróticos trocados nas reuniões ministeriais.³²⁸

À época, Ventura vislumbrava uma "mexicanização" da telenovela brasileira, uma inflexão, ao seu ver; um retrocesso. Sob esse estigma, o professor iria perceber que esse movimento em direção ao popular, à cultura de massa, não era exclusivo da teledramaturgia brasileira, reverberava na política e nas artes, fazendo-se Sabino um precursor de tal movimento na literatura.

Esta mexicanização se estende além dos domínios da TV. A política é apresentada [...] de forma espetacular, orientada por critérios promocionais que mimetizam os dramalhões da cultura de massa. *Zélia*, de Sabino, com seu enredo patético, faz parte desta tendência.³²⁹

Com tudo isso, Sabino sinaliza com sua obra uma direção inédita para a qual poder-se-ia encaminhar (e de fato se encaminhara) certa vertente da literatura brasileira. Uma cena em que se problematizariam aspectos como encomenda de obra literária, pagamento para produção literária, mobilização de tratamento literário para a construção da imagem de personalidades públicas, diálogo com a cultura de massa, apelo popular, autoficção; remuneração pela produção artística.

Nesse sentido, o livro sugere um movimento do autor em direção a uma outra ideia de literatura, que com alguma tolerância se poderia aqui chamar de uma "não-literatura".

Esse raciocínio é em parte fundamentado pelo que diz o próprio Sabino em uma entrevista concedida³³⁰ em 1994. Nela, quando perguntado se o livro *Zélia, uma paixão* teria sido uma aventura extraliterária, Sabino diz:

³²⁸ VENTURA, 26 de outubro de 1991.

³²⁹ VENTURA, 26 de outubro de 1991.

³³⁰ A entrevista consta das *Obras reunidas* do autor, mas infelizmente sem a informação sobre o veículo em que circulou, tampouco o nome do jornalista que teria feito sua interlocução.

Ao contrário: foi uma experiência literária, um desafio apaixonante. Sempre constituiu um problema para mim conciliar os fatos e personagens reais com os de ficção. Problemas de tempo e espaço, cronologia e topografia, constituem em geral um risco para a verossimilhança. Tolstói conseguiu botar Napoleão e o General Kutuzov praticamente de ceroulas em *Guerra e Paz*, mas ele escreveu cinquenta anos depois dos eventos. Já Flaubert, quando foi processado, declarou que Madame Bovary era ele mesmo, desvinculando-a de qualquer realidade. Infelizmente não sou nem Tolstói nem Flaubert. Zélia não sou eu, é ela própria. Ainda assim pude escrever em termos de ficção, com as limitações que a realidade me impunha, sobre uma personagem real, inserida na própria conjuntura histórica de nosso tempo. E que foi de uma admirável compreensão, colaborando para que eu enfrentasse esse desafio literário, enfrentando ela própria com bravura as consequências da temeridade de ser fiel à sua verdade.³³¹

Sabino se desafia, experimenta literariamente. "Sempre às voltas com a coincidência, Fernando Sabino engendrou um relato (ou uma novela?) absolutamente original em nossas plagas. A realidade e a ficção aparentes aparecem entremeadas organicamente a ponto de o leitor chegar à desconfiança"³³², diz David Neves sobre o livro. Positivamente, o escritor vai buscar a novidade por toda a sua trajetória, como que tentando alcançar algo. Mas o que Sabino tanto busca alcançar?

Em 1991, Sabino vai dizer: "Para mim representava uma experiência inédita e excitante. Que romancista teve uma personagem tão expressiva à sua disposição na vida real?"³³³ Essa sua sofreguidão pelo novo explica-se no seu desejo de transformar-se, finalmente, naquele escritor que Mário de Andrade lhe convencera que ele precisava ser; a convicção na necessidade de se tornar esse escritor.

Justifica essa sofreguidão a convicção na necessidade de devotar-se à literatura. De tornar-se, sob a marca de Mário de Andrade, nem maior nem menor do que si mesmo: e do seu exato tamanho, a conversão impossível.

É esse exato tamanho próprio que Sabino vai buscar com sofreguidão. Mas essa questão será mais profundamente discutida no próximo capítulo e nos demais. Por ora, voltemos ao tema da paixão, para uma mínima ordenação dessa narrativa apaixonada.

Para a gente se habitar do outro

Fim do parênteses, retorno à paixão (como se dela houvéssemos saído).

Para Adauto, "ao reconhecermos as particularidades das paixões, tentamos abrir um espaço à invenção do saber, ou melhor, a novos saberes que correspondem às experiências

³³¹ ENTREVISTA, 1996, p. 100, grifo nosso.

³³² NEVES, David. E. *A paixão segundo F. S.* Sem data.

³³³ SABINO, 1991, p. 253.

afetivas"³³⁴. O que Aduato diz dialoga com o entendimento de Aristóteles de que a paixão é a forma de o outro nos habitar (ou de nós nos habitarmos pelo outro).

Habitados pelo outro, podemos inventar novos saberes; novos saberes que correspondam a experiências afetivas e efetivas.

Para Aristóteles, a paixão é justamente o "outro em nós, o humano em sua diferença, portanto sua individualidade"³³⁵. Nesse sentido, a paixão é de algum modo uma espécie de resposta que damos à existência do outro e à percepção que temos da própria existência da alteridade: é evidenciarmos a nossa individualidade justamente ao sermos traspassados pelo outro.

Repita-se um entendimento de Aristóteles (via Meyer) dada a sua importância para a discussão de agora: "As paixões refletem, no fundo, as representações que fazemos dos outros, considerando-se o que eles são para nós, realmente ou no domínio de nossa imaginação."³³⁶ Com efeito, "a paixão é, portanto, relação com o outro e representação interiorizada da diferença entre nós e esse outro. A paixão é a própria alteridade, a alternativa que não se fará passar por tal, a relação humana que põe em dificuldade o homem e, eventualmente, o oporá a si mesmo"³³⁷.

A paixão, por paradoxal, é o que põe em dificuldade o homem e eventualmente o opõe a si mesmo. Pois Sabino que o diga: nada o colocou em maior dificuldade que seu livro *Zélia, uma paixão*, este em que se fizera a mais explícita manifestação da sua maior paixão.

Um segredo, se alguém ainda não o decifrou: a maior paixão de Fernando Sabino não fora Zélia. A maior paixão de Sabino sempre fora a literatura.

A paixão de Fernando Sabino

Segundo Aristóteles, a paixão é a forma de o outro nos habitar. Ou de nos habitarmos pelo outro. Por meio de sua paixão ó a literatura ó, Sabino habitou-se da humanidade inteira, em seu maior ato de amor. Afinal, como o próprio Sabino nos diz,

o ato de criação é um ato de amor, e eu não posso conceber amor do qual não participem pelo menos dois. E isso é o que eu acho de trágico, de dramático no dilema do escritor e do seu destino de artista. É que escrever é um ato solitário. Ou ele fica sozinho, como um demônio, amando apenas a si mesmo, ou ele, como um santo, sai amando a humanidade inteira.³³⁸

³³⁴ NOVAES, 2009, p. 10.

³³⁵ MEYER, 2000, p. L.

³³⁶ MEYER, 2000, p. XLI.

³³⁷ MEYER, 2000, p. XXXV.

³³⁸ Fernando Sabino em 1976, no Programa Fantástico, da Rede Globo de Televisão. Disponível em www.youtube.com/watch?v=on66qzbsnBM. Acesso em 30/12/2014.

Algo que será reiterado de diferentes formas aqui: com *Zélia, uma paixão*, Sabino habita-se da humanidade inteira, podendo assim amá-la por meio de sua literatura. Faz isso isolando-se.

Passividade ativa

Se por um lado a paixão pode colocar o homem em oposição a si mesmo, por outro ela também pode colocá-lo em diálogo consigo: a paixão coloca o ser, no seu âmbito de sujeito-essência, em diálogo com o seu predicado; em diálogo com o seu âmbito de manifestação, de realização. A paixão faz do homem um sintagma transitivo; *intratransitivo*.

Isso porque a paixão é, também, ação: "Se há paixão é porque o homem não pode deixar de agir"³³⁹, diz Meyer; agir em resposta à paixão.

A explicação de como paixão pode ser, ao mesmo tempo, passividade e atividade, Descartes oferece:

Tudo quanto se faz ou acontece de novo é geralmente chamado pelos filósofos uma paixão em relação ao sujeito a quem acontece, e uma ação com respeito àquele que faz com que aconteça; de sorte que o agente e o paciente sejam amiúde muito diferentes, a ação e a paixão não deixam de ser sempre uma mesma coisa com dois nomes, devido aos dois sujeitos diversos aos quais podemos relacioná-la.³⁴⁰

Para Sabino, escrever seu livro fora *praticar* a paixão, fora *agir*, no sentido de se movimentar para atender à sua paixão e mais: agir em conformidade com a sua verdadeira natureza humana; agir pautado por uma paixão, na medida em que a ação se dá em direção à virtude. Ser agido, para usar um particípio ilógico.

E sim, em direção à virtude. Pois, conforme aponta Michel Meyer, "restituídas a seu substrato ontológico, as paixões poderão dar nascença à virtude, que desenvolve no homem sua verdadeira natureza"³⁴¹. Uma verdadeira natureza humana de ação.

Zélia, uma paixão é Sabino em diálogo consigo mesmo, é Sabino, o escritor, em plena ação, e apaixonado em sua própria ação, em diálogo com a humanidade inteira, então habitada em si.

Uma palavra sobre a virtude

Gérard Lebrun nos diz uma palavra sobre a virtude e o homem:

³³⁹ MEYER, 2000, p. LI.

³⁴⁰ DESCARTES, 1973, p. 227. Grifo nosso.

³⁴¹ MEYER, 2000, p. LI.

O homem 'virtuoso' não é aquele que renunciou às suas paixões (como seria possível?), nem o que conseguiu abrandá-las ao máximo. O homem virtuoso ou 'bom' é o que aprimora sua conduta de modo a medir da melhor maneira possível e em todas as circunstâncias o quanto de paixão seu atos comportam *inevitavelmente*.³⁴²

O que nos diz Gérard Lebrun? Antes de mais nada, que as paixões são inevitáveis. E em segunda instância, o que diz? Diz que, em contrapartida, continuamos tendo liberdade em relação à forma com que vamos lidar com essas paixões.

Gérard Lebrun diz mais: diz que o caráter virtuoso do homem será estabelecido não pelas paixões que lhe tomam, mas pela forma com que ele vai lidar com elas, face ao seu caráter inevitável. Para Gérard Lebrun, a virtude advém justamente da nossa ação de medir as paixões, visando à justa medida.

O alcance da virtude, para Gérard Lebrun, passa por conhecer as próprias paixões, assumir a sua fatalidade; entrar em harmonia com o seu fatalismo, mensurando-o em si, em ciência.

Retomemos o que Jacyntho Lins Brandão lembrou a esta dissertação: que o *páthos* é algo que nos dá, uma afecção. Fernando Sabino lidou com a sua paixão, a paixão que o *afetou*, de forma a transformá-la, na medida da sua (im)possibilidade, em literatura. Ao transformar a sua paixão em arte, Sabino pode finalmente medi-la.

Mas e a crítica: como a crítica lidou com o seu próprio *páthos* face a *Zélia, uma paixão*?

O espectador prudente

Três parágrafos atrás, falei em "justa medida". De fato, para Gérald Lebrun, entre os limites extremos a que a paixão pode ir, "há uma gama na qual se pode estabelecer a conduta correta ou média, a saber, a que nos permite evitar [...] reações estereotipadas"³⁴³. Lebrun vai explicar qual seria o caminho para se descobrir essa conduta correta, média.

Aristóteles não fala nunca de uma lei moral que me proíba de praticar um ato qualquer. Aqui, a regulação ética não é exercida através de uma lei judaico-cristã, mas pela opinião de um espectador prudente, que aprovará/desaprovará minha conduta e avaliará se eu soube usar convenientemente minhas paixões.³⁴⁴

³⁴² LEBRUN, 2009, p. 15.

³⁴³ LEBRUN, 2009, p. 15.

³⁴⁴ LEBRUN, 2009, p. 17.

Para julgar a paixão, Lebrun (com Aristóteles) conclama a recepção. Mas avisa: para ser digna de julgar a paixão, a recepção (o espectador) precisa ser antes de mais nada *prudente*. Mais à frente, no capítulo *A genealogia da paixão*, vai-se discutir a prudência com que a imprensa e a crítica receberam *Zélia, uma paixão*. A prudência de uma imprensa onde, afirma-se, ora se condenou o livro sem nem mesmo tê-lo lido. "Trata-se da paixão de quem escolheu o livro sem ler"³⁴⁵, ironiza Humberto Werneck.

Afecção, ação, liberdade, problema e solução: paixão

Há que se pesar a pluralidade ambígua que advém do entendimento da paixão como também ação, e não só passividade; o sentido de a paixão ser "a realização da *praxis* que avançará num sentido ou no outro, sinal do bem e do mal, portanto sempre perigosa para o homem sensato"³⁴⁶, que visa o seu próprio controle. Desse entendimento, depreendem-se duas conclusões, uma mais óbvia e outra sutil.

A conclusão mais óbvia está expressa literalmente: a paixão é perigosa para o homem sensato. A conclusão mais sutil, em contrapartida, é que abdicar dessa paixão (para evitar o perigo, quem sabe) acaba por ser abdicar também da ação e em última instância, abdicar da relação mesma com o mundo.

Depreende-se disso, ainda, um terceiro desenlace: que a paixão é ambígua, plural, portanto complexa, e paradoxal, de forma a poder potencialmente encerrar contiguamente perspectivas antagônicas.

Um apontamento que Michel Meyer faz sobre a paixão (com Aristóteles, quase sempre) exemplifica essa ambiguidade e essa amplitude de sentido: o filósofo belga nos sugere pensar a paixão também como, veja só, liberdade (talvez em relação a algum si): pois "a paixão é também liberdade."³⁴⁷

Aqui, o tema liberdade ilustra mais uma vez a ambiguidade da teoria das paixões: ela (a teoria) possibilita refletir sobre a paixão como liberdade e também como tolhimento (ambos de algum controle, ou próprio ou externo); possibilita pensar a paixão como "concomitantemente problema e solução"³⁴⁸.

E a ambiguidade é ampla: estaria a paixão na consciência e na inconsciência, participaria da ação e do pensamento, estaria no âmbito do sentimento e também ó por que

³⁴⁵ Entrevista. *Humberto Werneck*. 13 de novembro de 2014.

³⁴⁶ MEYER, 2000, p. LI.

³⁴⁷ MEYER, 2000, p. LI.

³⁴⁸ MEYER, 2000, p. LI.

não? ó no da razão: "de uma outra visão da razão. [...] A paixão é, talvez mais que a loucura, o arauto de *uma* racionalidade impossível."³⁴⁹

Michel Meyer perscruta, na paixão, uma potência de "arremessar-nos para além da separação da consciência e do inconsciente, para um domínio mais próximo de sua origem"³⁵⁰. A paixão de Sabino: potência de arremessar-nos para mais próximo de *alguma* origem; além do visível. Perscrutemos, pois, também, alguma origem, além do visível; penetrando (como ensina Drummond, um dos mestres de Sabino) "surdamente no reino das palavras".³⁵¹

Paixão é liberdade

Na sua apresentação à coletânea *Os sentidos da paixão*, publicada pela Companhia das Letras em 2009, Adauto Novaes repercutiu Michel Meyer (e por conseguinte Aristóteles) ao dizer que as paixões "podem ser também uma afirmação de liberdade"³⁵², uma estranha liberdade: o movimento de libertar-se do domínio da razão sem, necessariamente, apartar-se dela completamente, mantendo-se junto a uma nova racionalidade, impossível.

Para Sabino, publicar *Zélia, uma paixão* fora reafirmar a liberdade da sua fé; reafirmar a sua liberdade de acreditar, liberdade de se submeter, liberdade de... de não ser livre: "Não acredito no Deus Collor, mas sou devoto e Nossa Senhora Zélia Maria Cardoso de Mello."³⁵³ Para Sabino, publicar tal livro fora reafirmar, em seu extremo, a sua liberdade de ser até insensato; reafirmar a sua liberdade, no extremo de sua (im)possibilidade.

Para Sabino, publicar *Zélia, uma paixão* fora reafirmar a liberdade de ter e fomentar a esperança, fora reafirmar a sua liberdade artística de errar rude mesmo ao final, fora reafirmar a sua liberdade de ser otimista e de acreditar em um futuro melhor contra seja qualquer indício: "sou otimista, porque, como diz meu irmão Gerson, o otimista também erra, mas sofre menos."³⁵⁴

Para Sabino, publicar *Zélia, uma paixão* fora reafirmar a sua liberdade de criar autonomamente, reafirmar a liberdade da sua arte: *Zélia* fora o movimento definitivo que Sabino faz no tabuleiro da sua vida em reafirmação a uma sua definitiva capacidade de não se

³⁴⁹ MEYER, 2000, p. LI. (Tem sido recorrente, neste trabalho, a abordagem de tessituras tidas como impossíveis: "realidades impossíveis", "verdades impossíveis" e, agora, "racionalidades impossíveis". Tal arrojo é consequência de este trabalho mobilizar ó como instrumento mesmo ó um recurso ímpar, talvez único capaz de possibilitar, quando necessário, tocar o impossível: a imaginação).

³⁵⁰ MEYER, 2000, p. LI.

³⁵¹ ANDRADE, 2012, p. 11-12.

³⁵² NOVAES, 2009, p. 7.

³⁵³ BLOCH, 2005, p. 25.

³⁵⁴ SABINO, 1976, p. 207.

trair nem de fazer "da Literatura apenas um jogo hábil para merecer os aplausos da crítica"³⁵⁵, sua maior preocupação e objetivo desde a juventude.

Publicar *Zélia, uma paixão* fora, para Sabino, reafirmar uma convicção (que é "muito mais nobre do que a espontaneidade e muito mais espiritual que a sinceridade"³⁵⁶): a convicção de que seria, até o final (e até as últimas consequências), "um perseguidor, o perseguidor do Santo Graal da literatura"³⁵⁷, como sintetizou um certo Silvano Santiago.

"Nada de grande se fez sem paixão", terá dito Hegel³⁵⁸.

Nem um grande equívoco.

Perder é vencer

"O homem não é [...] aquele que, no segredo de si mesmo, consegue a todo momento a vitória sobre si mesmo; é aquele cujas paixões, à vista de todos, são proporcionais à causa que as produz e à situação que as suscita"³⁵⁹, diz Lebrun.

Sabino, imprudente como só são os honestos, pôs sua paixão à vista de todos, para ser medida por todos³⁶⁰ quanto às suas relações proporcionais.

Vale repetir: "O homem não é [...] aquele que, no segredo de si mesmo, consegue a todo momento a vitória sobre si mesmo; é aquele cujas paixões, à vista de todos, são proporcionais à causa que as produz e à situação que as suscita."³⁶¹ Ora, a causa a produzir a paixão de Fernando Sabino fora a causa da literatura, a mais importante causa de sua existência. A situação que suscitara sua paixão fora a conjuntura social, política e ó especialmente ó econômica do país ô e seu desejo de imprimir definitivamente em sua obra a "responsabilidade humana coletiva"³⁶² que Mário de Andrade por toda a vida (e morte) lhe cobrara; fazer da arte mais do que arte de ação política: torná-la arte de ação pela arte; arte de ação *política* pela arte.

Fourier terá dito que o homem está todo inteiro nas suas paixões³⁶³. Sabino completou-se quando finalmente entregou-se, por inteiro, à sua paixão pela literatura e aos movimentos (simulados?) que ela lhe levava a fazer.

³⁵⁵ SABINO, 2003, p. 206.

³⁵⁶ SABINO, 1976, p. 209.

³⁵⁷ SANTIAGO, 2004.

³⁵⁸ LEBRUN, 2009, p. 18.

³⁵⁹ LEBRUN, 2009, p. 17.

³⁶⁰ Aqui vale lembrar a questão da necessária prudência daqueles que medem: "A regulação ética não é exercida através de uma lei judaico-cristã, mas pela opinião de um espectador prudente, que aprovará/desaprovará minha conduta e avaliará se eu soube usar convenientemente minhas paixões." (LEBRUN, 2009, p. 17, grifo nosso).

³⁶¹ LEBRUN, 2009, p. 17.

³⁶² SABINO, 2003, p. 15.

³⁶³ NOVAES, 2009, p. 7.

Ao se completar, Sabino se perdeu. Entregar-se por inteiro à sua paixão pela literatura e aos movimentos que ela lhe levava a fazer fora, para Sabino, ao mesmo tempo, entregar-se à esfinge.

"Decifra-me, ou te devoro", diz o monstro. E o homem se cala, sem medo. E espera.

Fazer o homem, ao seu tempo, perder-se na literatura é garantir a vitória do artista intemporal. Ser devorado é decifrar o enigma.

Recepção

O dicionário anteriormente invocado também nos traz uma sua definição para *páthos*. Diz o Houaiss: *páthos* refere-se a certa "qualidade no escrever [...] ou na representação artística [...] que estimula o sentimento de piedade ou a tristeza"³⁶⁴; algo como um "poder de tocar o sentimento da melancolia ou o da ternura".³⁶⁵ Para o Houaiss, o *páthos* traz em si um caráter tocante ou patético, e gera, na experiência do espectador, do leitor, o sentimento de dó, compaixão, ou empatia.

Zélia, uma paixão não despertou o *páthos* do Houaiss na recepção de sua época.

³⁶⁴ HOUAISS, 2009.

³⁶⁵ HOUAISS, 2009.

5. TORNAR-SE GRANDE

A marca de Mário de Andrade; | Desejo de grandiosidade; | A falta de imaginação (de fôlego); | Literatura em transformação; | O paradoxo filial; | A saída é inovar.

*Tem um momento da vida em que a gente descobre que não é eterno. Nem genial.
É aí que a gente precisa começar.*
Fernando Sabino³⁶⁶

O germe da grandiosidade

Logo no início de sua correspondência, Mário de Andrade instigara as pretensões artísticas de Fernando Sabino. "Você chegará a ótimo, talvez grande escritor"³⁶⁷, diz o modernista na primeira de suas cartas, de 10 de janeiro de 1942. Mário sugere a Sabino um seu potencial. "Não tenha vergonha de confessar a si mesmo (não a mim) que você tem ótimas qualidades, é muito inteligente, é orgulhoso de si, tem desprezo pela frouxidão alheia e quer chegar e há-de chegar."³⁶⁸

Contudo, ao mesmo tempo em que inculcava esse germe de grandiosidade no discípulo, essa espécie de esperança-e-crença, o paulista alertava para o risco de, a uma mínima distração, o pretense literato ficar pelo caminho do destino almejado. "Si você não fizer coisas maravilhosamente bem feitas com técnica, com estilo, com arte de escrever, com bom gosto espiritual, você será apenas 'mais um'."³⁶⁹

Ao expor esse desafio, o tutor faz clara a sua exigência por nada menos que a excelência. "Você não pode se dar por destino conseguir um segundo lugar: você tem que pretender ao primeiro. [...] Você dever querer ser tudo e o maior."³⁷⁰

Com essas suas colocações, Mário de Andrade abre caminho para elencar os requisitos que, ao seu ver, o rapaz precisaria cumprir para chegar *lá*: "É preciso ter uma ambição enorme, uma paciência enraivecida, um desejo de se 'vingar' da vida, e uma ensolarada saúde mental. Você tem isso?"³⁷¹, perguntava.

Assim, o mestre inculcava no discípulo uma semente de grandiosidade que, regada por toda uma vida, engendraria algo que nem Mário poderia antever.

Mário encerra essa sua primeira carta com uma provocação que, dado o seu sentido profundo, provavelmente escapou ao garoto de dezoito anos que Sabino então era o sem

³⁶⁶ ...disse *quase* isso, conforme, entre outras fontes: Entrevista com Fernando Sabino. Programa Roda Viva. TV Cultura, 1989.

³⁶⁷ SABINO, 2003, p. 14

³⁶⁸ SABINO, 2003, p. 21.

³⁶⁹ SABINO, 2003, p. 14.

³⁷⁰ SABINO, 2003, p. 21.

³⁷¹ SABINO, 2003, p. 21.

deixar de, por isso, o marcar (talvez tenha marcado justamente por isso): "E não seria possível botar um bocado mais de responsabilidade humana coletiva nas suas obras?..."³⁷².

Aos dezoito anos, Sabino pouco compreendeu do que Mário buscava. No entanto, à parte o hermetismo de Mário, alguma coisa dessa sua provocação marcaria aquele pretense literato recém-saído da adolescência, aluno dedicado.

Estava plantado certo germe de grandiosidade que acompanharia Sabino por toda a sua trajetória de artista, causando inquietação.

O romance, a alta literatura

Em 1943, numa crítica comparativa entre as incipientes obras de Fernando (prosa) e Hélio Pellegrino (poesia), Mário antecipa que, no futuro, haverá de se falar de Sabino nos seguintes termos: "Fernando era um temperamento delicado, com um fino senso of humour, insuperável no revelar as situações subtis da psicologia humana."³⁷³ A despeito da precisão dessa descrição premonitória, Mário não a cunha em tom elogioso. Na verdade, seu tom, provocativo, transita entre o sincero e o irônico.

Mário quer algo mais de Fernando. Alguma outra entrega, alguma grandeza de obra de arte maior que aquela que seus textos de menor fôlego, como contos e novelas, seriam capazes de envergar. Mário não quer conto, quer romance. Mário quer o peso, não leveza. Mário quer densidade literária; alta literatura.

Sabino se seduzirá por esse destino grandioso de artista traçado para si. Décadas depois, o escritor vai assumir: "Passei a vida me preparando para me tornar um romancista"³⁷⁴ ô um preparo eterno, sem desfecho. Para algo que, plenamente, nunca chega.

Nos anos 40, quando as relações entre Mário e Sabino estremecem, este vai desconfiar estar armando para si uma emboscada ao comprar o projeto estético de Mário para si e partir em uma quixotesca busca pela narrativa grandiosa, pela alta literatura, pelo fôlego dos campeões. Na última carta enviada ao modernista, Sabino, ressentido pelos motivos que ao fim os fizeram se afastar, diz:

Me refaço da ilusão de ter literariamente me revestido da importância de 35 anos. Para iludir os outros ô inclusive você. De ter largado os meus contos, honestos, sinceros, meus, que me levariam devagar, mas levariam, para me meter prematuramente numa experiência literária, que, se me valeria apenas como um

³⁷² SABINO, 2003, p. 15.

³⁷³ SABINO, 2003, p. 162.

³⁷⁴ SABINO, 2007, p. 208.

treino, um afiar de instrumento, poderia também ter me levado inconscientemente para o terreno quem sabe da mistificação mais completa.³⁷⁵

Sabino suspeitava que o projeto literário que ele e Mário estabeleceram fosse impróprio para si, talvez por demais grandioso e talvez visasse à realização de uma literatura maior que o seu próprio tamanho. Se ver na situação de construir essa imagem de si não fora confortável para Sabino, que ataca:

Você duvida da minha evolução literária, por causa da 'ganância estética'. Meu Deus! Eu também duvidaria, se continuasse acreditando em você, no seu conceito de arte. Vamos ser práticos: se arte é fazer justamente aquilo que a gente não é, então prefiro desistir de vir a ser artista.³⁷⁶

Como uma criança de dez anos para quem todo entrave tem o peso de uma aporia, Sabino faz birra, bate os pés no chão. Mas Mário morreria pouco tempo depois, o que levaria o escritor a suplantar toda a sua revolta e reassumir, por completo, o projeto do modernista para a sua trajetória de artista.

Sabino direcionaria suas forças para o romance, mas sempre com a impressão de estar, de algum modo, cometendo um engano: "não acredito que corresponda, em qualidade, ao que [com Mário] espero de mim. Ao contrário, tenho sempre a vaga impressão de estar havendo algum equívoco."³⁷⁷

Sem imaginação

Mas não seria fácil perseguir o romance. O escritor enfrentaria uma singular dificuldade para concluir toda obra de fôlego que empreendera.

O escritor e jornalista Sérgio Rodrigues vai arriscar uma explicação para essa dificuldade de Sabino, dizendo que Sabino fora um "escritor de prosa soberba, mas sem imaginação"³⁷⁸. A hipótese de Sérgio é que Sabino só teria se realizado como romancista enquanto encontrou assunto na sua própria biografia.

Romances como *O encontro marcado* e *O menino no espelho* dão consistência para a hipótese. O quelônico *O grande mentecapto*, ao contrário, fragiliza-a um pouco, posto que o livro escapa relativamente da biografia do seu autor. *Os movimentos simulados*, por sua vez, pouco se relaciona demarcadamente à biografia do autor.

³⁷⁵ SABINO, 2003, p. 205.

³⁷⁶ SABINO, 2003, p. 205.

³⁷⁷ SABINO, 1976, p. 202.

³⁷⁸ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/posts/sabino-um-mestre-sem-imaginacao/>. Acesso em 23/02/2015.

Sabino certamente não fora um escritor de, no estrito senso da expressão, "pouca imaginação". A pluralidade de assuntos que o escritor aborda em sua tão vasta obra de crônicas e contos demonstra isso. Contudo, faltava-lhe sim alguma coisa o a que denominaríamos com mais precisão se usássemos a expressão "imaginação de fôlego". Faltava a Sabino aquela imaginação que, ao contrário dos achados singulares, dos estalos estéreis, das genialidades comezinhas, é capaz de sustentar uma narrativa por dezenas e dezenas de páginas, retroalimentando-se a cada lauta superada. Essa, a Sabino, faltava de fato.

Insights podem sustentar contos e crônicas dignos de prêmios. Para um romance, contudo, é preciso imaginação de fôlego. Sabino não vai ignorar essa sua dificuldade: quando entrevistado por Clarice Lispector "entre maio de 1968 e outubro de 1969"³⁷⁹, o escritor vai reconhecer: "é penoso ter de inventar."³⁸⁰ Também, a Edla van Steen, vai dizer que a dificuldade era "encontrar o elemento instigador. Aquela frase, aquela palavra que deflagra a imaginação."³⁸¹

Sérgio Rodrigues também vai dizer que, a despeito dessa dificuldade, "*O encontro marcado* é um romance que bastaria para justificar qualquer obra"³⁸². Trata-se efetivamente de uma das grandes obras da literatura brasileira. Mas não; aquele livro não bastaria. "Fica faltando dizer alguma coisa"³⁸³, pontuaria o próprio Sérgio. E também Sabino. Na citada entrevista a Clarice, realizada anos depois de *O encontro marcado* ser lançado, a escritora vai perguntar a Fernando qual fora a sua maior decepção na vida. Sabino não tergiversa para responder: "Foi a de não me ter ainda realizado como romancista."³⁸⁴

Depois de *O encontro marcado*, Sabino sentia ainda não ter se realizado como romancista. Com efeito, depois da sua estreia no gênero, demoraria 23 anos para publicar um novo romance. Mas nem este ó *O grande mentecapto* ó nem qualquer outro romance seu viria a ombrear com a sua obra-prima inaugural.

Fernando nunca se tornaria um romancista de ofício.

As asas de Ícaro

Quando de suas reflexões sobre a "falta de fôlego" de Sabino, Sérgio vai ser perguntar, retórico: "Por que Fernando Sabino, depois de um voo tão ambicioso [*O encontro marcado*],

³⁷⁹ LISPECTOR, 2007, p. 7.

³⁸⁰ LISPECTOR, 2007, p. 32.

³⁸¹ STEEN, 1981, p. 33.

³⁸² Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/posts/sabino-um-mestre-sem-imaginao/>. Acesso em 23/02/2015.

³⁸³ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/posts/sabino-um-mestre-sem-imaginao/>. Acesso em 23/02/2015.

³⁸⁴ LISPECTOR, 2007, p. 34.

guardou as asas no sótão e mergulhou de cabeça, livro após livro, década após década, na ligeireza da crônica?"³⁸⁵. O escritor vai responder o que se pôs acima: que, apesar de ser um "escritor de prosa soberba"³⁸⁶, Sabino era "sem imaginação"³⁸⁷, o que lhe dificultava o exercício do romance e ao tempo em que, contrapartida, lhe facilitava a prática de gêneros de menor fôlego como o conto e a crônica.

A alegoria que Sérgio cria é providencial. Depois de *O encontro marcado* (1956), Sabino de fato guardara as suas asas no sótão, aquelas asas com que nascera mas que não se desenvolveram a ponto de se fazerem um consistente talento para o voo. Face à sua vocação, contudo, Sabino insistira esporadicamente em arriscar, entre longos hiatos, bater-lhes o pó para tentar novamente o empreendimento do voo e a frágil esperança de escapar da ilha criativa em que se descobrira preso. Porém, face à debilidade dessas asas, os seus seriam mesmo sempre voos baixos e aqueles em que, dada a proximidade do mar, a umidade emperra as asas.

Lembremos a vocação como aquilo que, com alguma disposição, nos inclina na direção da realização, mas sem nenhuma garantia. Lembremos o talento como aquilo que, caso algo externo nos faça escapar da contingência, nos capacita a voar na direção dessa realização. Lembremos por fim a convicção como aquilo que faz confluírem vocação e talento para que finalmente se inicie o movimento, o voo livre.

Lembremos a convicção como aquilo que, unicamente, propicia e mantém constante o movimento.

Em *Zélia*, a paixão que afetou Sabino finalmente desalgemou a sua convicção de forma a possibilitar que nele confluíssem vocação e talento, estartando o movimento. Ao mesmo tempo, essa mesma paixão desarrazoou o talento, levando nosso Ícaro a se deslumbrar com o voo que se via a empreender, e então voar em direção ao sol.

Com *Zélia, uma paixão*, Sabino voou em direção ao sol.

O afogado

³⁸⁵ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/posts/sabino-um-mestre-sem-imaginacao/>. Acesso em 23/02/2015.

³⁸⁶ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/posts/sabino-um-mestre-sem-imaginacao/>. Acesso em 23/02/2015.

³⁸⁷ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/posts/sabino-um-mestre-sem-imaginacao/>. Acesso em 23/02/2015.

A anedota abaixo foi Humberto Werneck quem contou, mas Wilson Figueiredo repetiu-a com mínimas variações e mais gente³⁸⁸, que não estou lembrando agora.

Por causa da sua dificuldade em empreender uma narrativa de longo fôlego, Sabino andava ressentido com o romance, e passara a dizer aqui e ali que o gênero se esgotara. Sabino dizia que era tempo de alguma outra coisa, que ninguém sabia ainda o quê. Questionava: "Escrever romance para que, depois de Dostoiévski? Para ser lido por quem?"³⁸⁹ Bem. Ao saber desse papo, Autran Dourado saiu-se com esse achado: "O Fernando é engraçado: agora que não dá mais conta de nadar, quer esvaziar a piscina"³⁹⁰.

A anedota é engraçada, mas, ainda que tenha incorrido nesse equívoco de condenar o gênero, logo Fernando iria perceber que a questão não era exatamente externa. "O que significa isso? Que o romance tradicional estará definitivamente ultrapassado, como gênero literário? Talvez para mim, que sou filho ingrato."³⁹¹ Ou, ao contrário, talvez fosse exatamente externa, no sentido de geral, e não apenas pessoal. "Naquela época todos os valores começavam a se desintegrar. Tudo estava sendo questionado, contestado, inclusive a arte em geral e a literatura em particular. A crise não era só minha, mas do mundo todo. Eu estava vivendo um momento difícil, que não era só meu, e eu não percebia."³⁹²

Em que se pese como geral ou pessoal essa dificuldade vivida em relação ao romance e à maior profundidade inerente ao gênero, Fernando sabia que, se na prosa curta batia recordes nadando de costas, na prosa longa ele, com crise ou sem crise, sobrevivia e no bater de braços do afogado. Pois Sabino fora de fato um escritor de vocação (inclinação), talento (capacidade) e convicção (efetivação). Contudo, seu talento, especificamente, nascera em uma ilha.

Nas praias dessa ilha, Sabino nadava de braçadas, recordista. Se tentava alcançar o continente, no entanto, afogava-se assim que afastava-se da orla, dado o seu pouco fôlego.

Humberto Werneck sintetizaria esse quadro por meio de uma recomendação ao escritor: "Sabino: profundidade não dá pé."³⁹³

Uma última palavra (do próprio Sabino) sobre essa sua dificuldade para cumprir com a cobrança que Mário lhe deixara de fazer literatura de fôlego, em profundidade. "Fiquei vinte e

³⁸⁸ Tendo a desconfiar das histórias que são repetidas à exaustão. Positivamente, é essa desconfiança que motiva essa dissertação, desejo de repassar a história consolidada sobre o livro *Zélia, uma paixão*. No que diz respeito à fala de Autran Dourado, replico a história menos supondo que ela tenha se dado tal como hoje é relatada, e mais pelo seu caráter ilustrativo de um ponto. E porque é boa, mesmo, e merecer ser passada de boca em boca.

³⁸⁹ SABINO, 1976, p. 210.

³⁹⁰ Entrevista. Humberto Werneck. 13 de novembro de 2014.

³⁹¹ SABINO, 1976, p. 211.

³⁹² STEEN, 1981, p. 37.

³⁹³ Entrevista. Humberto Werneck. 13 de novembro de 2014.

três anos sem publicar romance, o que não quer dizer que não tenha escrito nenhum. As tentativas que fiz foram muitas. [...] Não correspondiam ao que eu, no fundo, sem saber, desejava exprimir."³⁹⁴

Uma última palavra, depois da última: "Acho que obscuramente estou sempre escrevendo um romance."³⁹⁵

Naturalmente. Àquele tempo, Fernando escrevia, em vida, o romance que aqui se conta agora, em teoria.

Caçador de vanguardas

Mesmo face à própria limitação, o estigma da alta literatura seguiria reverberando dentro de Sabino, causando dor. O seu íntimo ideal de realizar alguma transcendência artística ia ser obstado, na prática, por essa competência mais voltada para a literatura comezinha. Isso posto, Sabino iria pensar em estratégias que lhe permitissem cumprir a meta de Mário, cumprir a sua meta de alcançar o topo: Sabino iria se tornar um caçador de vanguardas.

Sabino passaria então a se inserir onde despontasse uma tendência, uma novidade. Perseguiria a *avant-garde* (ou o que lhe parecesse com ela) ao ponto de, como já se disse a respeito de *Zélia, uma paixão*, em certos casos não se saber se Sabino passara a integrar um movimento inovador que já houvesse despontado ou se ele mesmo é que partia na frente da guarda, pioneiro e em insegurança, desbravando possibilidades.

Sabino percebia que a literatura, naquela segunda metade do século 20, acelerava seu passo, transformando-se cada vez mais rapidamente em algo novo, sempre. Sabino acelera também o seu passo, tentando alcançar a literatura por trás, no contrapé.

Em 1991, Sabino e a literatura vão tropeçar um no outro, indo os dois ao chão.

Monstro sagrado da literatura

Em *Retrato em claro-escuro*, texto de 1975, Paulo Mendes Campos cita uma fala de Sabino que ilustra a sua percepção da literatura como campo em transformação, especialmente no decorrer da segunda metade do século 20 e o seu desejo de acompanhar tal transformação e participar dela em sua vanguarda.

Estou desmentindo toda a minha vida, pois desde cedo quis sempre o primeiro lugar. Não há mais lugares para monstros sagrados. A literatura passou a ser outra coisa,

³⁹⁴ STEEN, 1981, p. 34.

³⁹⁵ STEEN, 1981, p. 37.

que a gente ainda não sabe qual é [...]. O mundo mudou tanto e tão depressa, que tenho a impressão de que isso se deu numa quarta-feira de abril.³⁹⁶

Em Sabino, resistia o desejo, ou melhor, a convicção (a marca de Mário) de que era preciso buscar o primeiro lugar; tornar-se um "monstro sagrado" das literaturas. Pois Mário dissera: "você não pode se dar por destino conseguir um segundo lugar: você tem que pretender ao primeiro [...] Você deve querer ser tudo o e o maior."³⁹⁷

O desafio, para Sabino, era manter-se em tal convicção em um tempo em que, para si, a própria literatura já não oferecia mais lugar para novos monstros sagrados.

A fala, proferida no mínimo duas décadas antes da publicação de *Zélia, uma paixão*, nos dá pistas do sentido que a escrita desse livro teve para Sabino. Para o escritor, *Zélia, uma paixão* fora uma nova possibilidade de experimentar algo também novo, de fazer algo que ainda não houvesse sido feito, de dialogar com os novos tempos e com aquilo em que a literatura estaria se tornando: de dar mais um passo, um diferente passo, na direção de seu destino de artista.

Eneida Maria de Souza demarca os "princípios que regem a biografia contemporânea"³⁹⁸: certa "fusão do gênero romanesco à história de vida e sem atribuir maior peso ao registro do fato."³⁹⁹ Ora, pois não é exatamente a radicalização dessa fusão a que aspira Sabino com *Zélia, uma paixão*? Efetivamente. Nesse sentido, *Zélia, uma paixão*, para Sabino, fora uma sua derradeira tentativa de alcançar a literatura por meio de alguma experimentação mais arrojada; de, colocando-se em diálogo com a outra coisa em que a literatura estava se tornando ("que a gente ainda não sabe qual é"⁴⁰⁰), alcançar o panteão.

Sabino desejava se tornar um monstro sagrado da literatura mundial. *Zélia, uma paixão* fora mais um passo, ainda que um mau passo, dado pelo escritor em direção a este objetivo.

A passagem de Mário pela vida de Sabino fez com que a literatura passasse a ocupar, nela, um inegociável primeiro lugar.

Destino de grande escritor

³⁹⁶ CAMPOS, 1996, p. 17.

³⁹⁷ SABINO, 2003, p. 21.

³⁹⁸ SOUZA, 2007, p. 108.

³⁹⁹ SOUZA, 2007, p. 108.

⁴⁰⁰ CAMPOS, 1996, p. 17.

Na sua correspondência com Sabino, Mário de Andrade conferia ares épicos ao futuro artístico do garoto, como nos dá conta este trecho de suas correspondências já parcialmente citado:

Pra aguentar com um destino desses, antes de mais nada, é preciso ter uma ambição enorme, uma paciência enraivecida, um desejo de se "vingar" da vida, e uma ensolarada saúde mental. Você tem isso? Não seja tímido nem humilde não, que então é fracasso na certa.⁴⁰¹

Sabino assustara-se com tal grandiloquência. Contudo, assustando-se, convenciona-se da necessidade de apostar tudo, de colocar tudo o que pudesse de si em sua literatura o mesmo que para isso precisasse extirpar, de si, aquilo a ser oferecido à arte.

Mário não pedia por menos: "Não economize nada, gaste tudo, jogue todas as suas cartas na mesa e não blefe. E si o livro não sair bom, diga: perdi. E comece outra partida"⁴⁰². Mário pedia franqueza, lealdade, imparcialidade e uma "ausência total de complacência para consigo mesmo"⁴⁰³. Sem isso, no entender de Mário, seria impossível alcançar um grande destino de escritor.

Uma carta em que Sabino evoca a sinceridade da sua literatura e a espontaneidade⁴⁰⁴ da sua arte exemplifica o nível da exigência de Mário. Profundo, o modernista viria a mostrar a Sabino que até mesmo tal espontaneidade precisaria ser repensada, pois já advinha comprometida, e que era preciso, por isso, ir além: superar o si mesmo constituído socialmente, historicamente, ideologicamente, em busca do artista, a ser forjado em total abdicação, sob o estigma de uma convicção.

No seu caso, o seu maior perigo é ser si mesmo. A tal 'sinceridade' que você invoca é o seu maior perigo. E que sinceridade se você não é você! A sua sinceridade por enquanto é a sua espontaneidade. E a sua espontaneidade são dez milhões de anos de crimes humanos, dois mil anos de traição ao Cristo, duzentos anos de burguesia capitalista, vinte e um anos de filhinho de papai, quinze anos de aluno de escolas e professores que ensinaram de acordo com tudo isso. Isso é a sua 'sinceridade'. E você sabe que ela não vale um tostão.⁴⁰⁵

Com foco nesse destino grandioso de artista, Mário não dá trégua. Aqui ele está em sua última carta, e escreve como se soubesse mesmo ser esta a sua última chance de dispor sobre o pupilo. Pois o faz sem mais ressalvas:

⁴⁰¹ SABINO, 2003, p. 21.

⁴⁰² SABINO, 2003, p. 212.

⁴⁰³ SABINO, 2003, p. 212-213.

⁴⁰⁴ Um dos capítulos de seu *O encontro marcado* viria justamente a se chamar *A geração espontânea*.

⁴⁰⁵ SABINO, 2003, p. 213.

Até agora escolheram por você. [...] Agora é que você vai construir a 'sua' sinceridade, e a espontaneidade de você. Porque agora é que você vai escolher. [...] Agora é que você vai saber. Mas pra saber você precisa estudar e refletir muito. Leve três anos pra escrever o seu romance novo. Ou cinco. Não faz mal. [...] Adquirir pelo sofrimento perfeito da análise da vida e dos 'seus' autores, uma coisa muito mais nobre que a espontaneidade e muito mais espiritual que a sinceridade: a convicção. Uma convicção.⁴⁰⁶

Sabino segue à risca a orientação do mestre. Sabino adquire uma convicção. A convicção de que a literatura ó não o escritor, não o homem, não o livro, não a obra, tampouco a qualidade da obra, mas a literatura ó é e deveria ser sempre o que mais importa; acima de tudo e todos.

Como um pai

Para Matildes Demétrio dos Santos, com a relação que estabelece com Sabino, "Mário entra na categoria dos professores sábios que ambicionam refazer o mundo à custa da análise e reflexão de suas próprias ideias e experiências"⁴⁰⁷. Nessa perspectiva, sua relação com Sabino repercute o clichê do pai que aspira um caminho digno para o filho, face à sua própria experiência, seus erros e seus acertos; o do pai que se permite ingerir nas decisões do filho e no caminho a ser trilhado por ele no intuito de que o mesmo repita seus acertos sem ter de, para isso, experimentar os erros do caminho. Vitória sem trajetória, é o que buscam os pais.

Esta postura de Mário reitera o caráter paradoxal da relação que o modernista mantém com Sabino. Ao mesmo tempo em que na prática busca certa vitória sem trajetória para o mineiro, Mário cobra de Sabino que ele mesmo não empreenda esse caminho: "Vocês exigem saber o que vão encontrar no fundo obscuro do túnel"⁴⁰⁸, vai acusar Mário em 23 de janeiro de 1943. "Praque imaginar si do outro lado do túnel faz dia ou faz noite? Só tem um jeito de saber: é ir até lá"⁴⁰⁹, afirma em seguida.

Mário diz isso ao tempo em que, na prática, critica regularmente o pupilo em suas investidas de, efetivamente, "ir até lá". Afinal, "ir até lá" implicaria em arcar com os ônus e bônus, os ganhos e perdas inerentes ao trajeto. E Mário, como os "professores sábios que ambicionam refazer o mundo à custa da análise e reflexão de suas próprias ideias e

⁴⁰⁶ SABINO, 2003, p. 213-214.

⁴⁰⁷ SANTOS, 1998, p. 223.

⁴⁰⁸ SABINO, 2003, p. 95.

⁴⁰⁹ SABINO, 2003, p. 97.

experiências"⁴¹⁰, quer privar o aluno do sofrimento do processo, na suspeita de sua incapacidade de suportá-las.

Como no clichê da relação paterna, Mário quer que Sabino não repita os seus erros mas o priva da travessia que proporcionaria o aprendizado necessário para esta não repetição. De alguma forma, tem-se aqui mais um entre os tantos paradoxos que vão estar entrelinhados na relação entre Mário e Sabino.

Para não repetir os erros do mestre, é preciso conhecê-los a fundo. E, para conhecê-los dessa forma, não basta alcançá-los teoricamente: é preciso vivenciá-los. Ora, pois vivenciá-los, por si só, já implicaria em repeti-los! O que era inicialmente justamente o que se buscava evitar.

A tutoria que Mário de Andrade propõe a Fernando Sabino se dá por meio da aporia de um paradoxo, como se em seu desafio a esfinge propusesse "Decifra-me ou te devoro", mas não propusesse nenhum enigma.

Sobre luz e sombra

Na carta que escreve a Mário em 11 de março de 1943, Sabino diz: "Na verdade eu quis saber se do outro lado do túnel era dia ou noite. Mas é verdade também que eu vou até lá."⁴¹¹ Contudo, em 23 de janeiro de 1943 Mário tinha avisado a Sabino qual era o verdadeiro risco do túnel: "O perigo não é encontrar noite lá, mas encontrar a noite e imaginar que é o dia."⁴¹²

A frase de Mário enseja a questão por trás de *Zélia, uma paixão*: afinal Zélia era noite, noite em que Sabino fotografava com flash dedicado, ou era, de outro modo, o puro ocaso, ocaso do qual Sabino, um otimista, só vira a luz, sem vislumbrar o breu que já advinha?

Dizendo de outra forma: Zélia Cardoso de Mello era mesmo uma madrugada que Sabino vislumbrara iluminado pelo sol, na direção do qual voava, ou era, positivamente, ela também um sol, um sol que apenas (como todo sol) em certa hora entardeceu?

Numa das primeiras cartas trocadas com Sabino, Mário garantiria ao novato: "Você tem os direitos da idade, de querer saber e de querer ser"⁴¹³ e logo faria uma indicação que marcaria toda a produção futura o escritor: a de que um caminho para a realização literária de

⁴¹⁰ SANTOS, 1998, p. 223.

⁴¹¹ SABINO, 2003, p. 101.

⁴¹² SABINO, 2003, p. 97.

⁴¹³ SABINO, 2003, p. 20.

seu destino grandioso de artista seria o investimento em distintas frentes de atuação. "Você não irá estourar por aí, ganhando a batalha de um golpe só"⁴¹⁴, diria o modernista.

Para ganhar a batalha por pontos ó e alcançar o seu destino de escritor ó seria preciso inventar e reinventar a literatura, inventar-se e reinventar-se como artista, como escritor. Constantemente.

Sabino queria mesmo saber e, mais do que tudo, queria mesmo ser. Assim, não seria difícil para o jovem literato deduzir, dessas suas interlocuções com Mário, que um caminho para alcançar tal destino grandioso de artista pudesse ser a prática de diferentes gêneros literários. Experimentar.

Como comenta Matildes Demétrio dos Santos na análise que faz da correspondência de Mário de Andrade com Sabino, todas as suas reflexões "visavam provocar no prosador a indispensável avaliação constante do seu trabalho, sem a euforia e o orgulho advindos das benesses conquistadas"⁴¹⁵. Essa postura do mestre marcou Sabino com certa sensação da obrigação de sempre se superar, a sensação de culpa por usufruir dos louros advindos de seu próprio trabalho e, simultaneamente, a eterna sensação de ainda não ter "chegado lá".

Com efeito, em busca dessa superação, o escritor vai transitar durante toda a sua carreira pelas mais variadas categorias literárias, levando a prelo mais de meia centena de livros (desconsideradas ainda as antologias), compondo uma das bibliografias mais importantes, volumosas e diversificadas da literatura brasileira.

Sabino viria a publicar romance, novela, conto, crônica, ensaio, dicionário, ficção infantil, autobiografia, relato de viagem, tradução, reportagem literária, perfil, recriação literária...

...e romance-biografia, com *Zélia, uma paixão*.

A busca da pluralidade

Em um pequeno texto chamado *Zélia*, trazido a público em 2001 na miscelânea *Livro aberto: páginas soltas ao longo do tempo*, Sabino conta o que o motivou (ou o que ele acreditara tê-lo motivado) a escrever *Zélia, uma paixão*. "Foi precisamente uma experiência literária inédita que me desafiou: escrever em termos de ficção sobre uma insigne personagem da vida real"⁴¹⁶. Em outras palavras, Sabino diz que buscava pluralizar a sua obra; buscava o ineditismo.

⁴¹⁴ SABINO, 2003, p. 20.

⁴¹⁵ SANTOS, 1998, p. 227.

⁴¹⁶ SABINO, 2001, p. 624.

Essa busca por se reinventar em novas experiências literárias de fato vai perpassar toda a sua trajetória. Um livro exemplar dessa busca é *O encontro das águas*⁴¹⁷, obra em que Fernando compila, em maio de 1976, um afetivo argumento de reportagem sobre o estado do Amazonas com especial atenção a Manaus e à pororoca.

O encontro das águas já seria, como pontuou o escritor Márcio Souza na introdução da obra, "um livro em cima do momento [...], quentíssimo"⁴¹⁸, assim como viria a ser, em 1991, *Zélia, uma paixão*. Nele, Sabino ora reporta, ora explicita certo deslumbre (qualquer semelhanças com *Zélia, uma paixão* não é só coincidência) com o seu objeto.

Márcio dirá que, com *O encontro das águas*, "a voz de Fernando ganha [...] importância inédita, numa área onde o ineditismo tem sido utilizado para encobrir conceitos de exploração e colonialismo"⁴¹⁹.

Não obstante o deslumbre de Fernando com Manaus (e o de Márcio com o olhar mesmo que Sabino lança à sua cidade natal), será com *Zélia, uma paixão* que o escritor mineiro encontrará o verdadeiro divisor de águas⁴²⁰ de sua literatura, um ponto de inflexão em sua apreciação crítica na percepção de si que ficaria para a posteridade.

O novo de novo

No ensaio *A ficção de Fernando Sabino*, de 1983, Fábio Lucas sustenta que a linguagem da ficção do escritor mineiro, já ao tempo de sua estreia, incorpora, "pode-se dizer que inconscientemente, os sinais da nova dicção narrativa".⁴²¹ A afirmação é exemplo de como Sabino tentará manter desde o início certa proximidade com a vanguarda, com a novidade, como recurso para se realizar como escritor.

Em um ensaio de 1984, Marco Aurélio Matos também sugere que já no início a obra de Sabino caminha em direção a esse objetivo: o de se renovar a cada publicação, o de se reinventar constantemente. Em *Fernando Sabino: o verbo como aventura*, Matos cita *A marca*, primeira novela do autor, para dizer que o livro colocava "seu autor, ainda jovem, no rol dos que vinham tentando dar uma configuração mais forte e original à ficção brasileira"⁴²².

Essa busca por novas dicções, essa busca por uma configuração literária "mais forte e original", demonstra-se uma constante no decorrer da trajetória literária de Sabino.

⁴¹⁷ SABINO, 1984.

⁴¹⁸ SOUZA, 1984, p. 5.

⁴¹⁹ SOUZA, 1984, p. 6.

⁴²⁰ Aqui se vai falar, no próximo capítulo, sobre os lugares-comuns. Toda forma, de antemão, justifico o meu "divisor de águas" com o que diz o próprio Sabino sobre o tema: "Ninguém escapa ao lugar-comum." (SABINO, 1984, p. 171).

⁴²¹ LUCAS, 1996, p. 23.

⁴²² MATOS, 1996, p. 35, grifo nosso.

No desmembramento analítico que faz da obra de Sabino, Fábio Lucas diz que "na temática das crônicas, ficam as inspirações do momento, os dias velozes"⁴²³, e que "na arquitetura das ficções, [fica] o desafio do tempo, a inspiração de imortalidade"⁴²⁴. Essa inspiração de imortalidade, enquanto fio condutor da ficção de Sabino, ilustra também o fio condutor da carreira visada para si pelo autor, sob o signo de Mário de Andrade: um desejo ora renegado, ora confessado, de tornar-se um monstro sagrado da literatura.

Esse cenário contextualiza a justificativa que Sabino dá para ter se decidido a escrever e publicar o livro *Zélia, uma paixão*:

A esta altura, cabe a pergunta: o que me levou a escrevê-lo?
Ao contrário do que tem sido propagado pelos que não o leram, foi precisamente uma experiência literária inédita que me desafiou: escrever em termos de ficção sobre uma insigne personagem da vida real.⁴²⁵

Sabino defende *Zélia, uma paixão* não como uma experiência extraliterária, mas literária; não como um ponto fora da curva na sua produção e carreira, mas como um novo ponto à frente — sempre em frente, uma convicção.

Zélia é Sabino mantendo-se na busca por sua verdade artística. *Zélia* é Sabino indo ao encontro de seu destino de escritor. *Zélia* é o destino do escritor se revelando como uma tragédia.

⁴²³ LUCAS, 1996, p. 32.

⁴²⁴ LUCAS, 1996, p. 32.

⁴²⁵ SABINO, 2001, p. 624.

6. O LUGAR-COMUM SOBRE O ENSIMESMAMENTO

O paradigma *kitsch* do escritor recluso ao fim da vida; | Lugares-comuns; | Funcionalidade da linguagem; | Contra o lugar-comum; | Cristo tem poder; | Retorno a si; | O escritor reunido.

O lugar-comum é "a glorificação histórica de tudo o que se aprova."
Flaubert⁴²⁶

Em 1986, na cinzenta manhã de uma quinta-feira carioca, o jornalista José Castello reuniria Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos e Hélio Pellegrino no apartamento de Sabino em Ipanema, que fica ali na altura do Posto 8, na rua Canning. O mote era o aniversário de trinta anos de *O encontro marcado*: pautado por Humberto Werneck, Castello entrevistaria conjuntamente os quatro para produzir uma reportagem para a revista *Istoé*.

Nesse encontro, enquanto os "mosqueteiros da mineiridade"⁴²⁷ discutiam "o sentido de suas vidas"⁴²⁸ sob a perspectiva do encontro que a vida marcou entre eles, Sabino parecera cabisbaixo, e postara-se um tanto retraído; a Castello, o escritor se mostrara como um homem mal resolvido.

Eu via o Hélio consagrado, psicanalista vitorioso, homem de esquerda respeitado, figura mítica, excessivo em seus discursos. Otto pragmático, figura mítica, bem-sucedido profissionalmente, personalidade contagiante, embora depressiva. Paulo, prestigiadíssimo como cronista e poeta, às vezes incomunicável de tão bêbado. Os três, radicais, cheios de imperfeições, idiossincráticos, cada um a seu modo. Só Fernando parecia não ter completado ainda o seu ciclo, como se não tivesse lutado sua última batalha, e sem pender para nenhum dos lados. Um retrato com pouco contraste, granulado, em meio à cintilância transparente e iracunda dos três companheiros⁴²⁹.

O ano era 1986, e Fernando estava a menos de dois meses de completar sessenta e três anos de idade: ainda assim, Castello vai demarcar que o escritor aparentava ser um homem e um artista ainda em formação; um homem e um artista que, diferentemente dos demais da sua geração, ainda alimentava a expectativa de lutar a "sua última batalha"⁴³⁰ — uma batalha interna entre suas múltiplas e contraditórias possibilidades de existência, quais o escritor não conseguia conciliar.

O ano era 1986: ali, Sabino já havia alcançado o auge da sua carreira. Ainda assim, por dentro, em ânimo (ou seja, em espírito, em alma, em gênio), o escritor ainda fazia de si o

⁴²⁶ SABINO, 1984, p. 41.

⁴²⁷ CASTELLO, 1986, p. 44.

⁴²⁸ CASTELLO, 1986, p. 44.

⁴²⁹ BLOCH, p. 48, grifo nosso.

⁴³⁰ BLOCH, p. 48, grifo nosso.

mesmo jovem escritor que, mal saído da adolescência, fora tocado por uma irrevogável sina, fora marcado por uma inabdicável demanda, um estigma que o pautaria por toda uma vida.

O ano era 1986, e o dia, 21 de agosto: uma manhã cinza no Rio de Janeiro. A esse tempo, Sabino já havia alcançado a maturidade dos sessenta anos de idade. Mesmo assim, por dentro, o escritor ainda buscava, em si, a precisa e definitiva forma de honrar o seu primeiro e maior mestre e de cumprir com o seu inegado destino de artista — cumprir com a convicção que um dia abraçara para nunca mais abdicar: fazer, de vocação e talento, uma convicta realização da literatura.

Se o ano era 1986, desde os anos 1940 Fernando já entendia que a vocação do artista implica necessariamente na responsabilidade do artista: este fora o legado que Mário de Andrade deixara para o pupilo, e que Sabino abraçara completamente. Sabino sentia que precisava, de alguma forma, dedicar-se ainda a cumprir essa sua responsabilidade.

O ano era 1986, mas Sabino ainda sentia faltar algo para que sua vocação se fizesse satisfeita. Em 1986, faltava a Sabino escrever *Zélia, uma paixão*.

Lugar-comum e equívoco

Arnaldo Bloch, biógrafo de Sabino, também percebe que, nesta entrevista, Castello antevira traços do ensimesmamento⁴³¹ que dos anos 1990 em diante se tornaria um dos maiores lugares-comuns a serem repetidos sobre os últimos anos de vida do escritor mineiro.⁴³² Ora, mas nada mais redutor e propício ao equívoco que o lugar-comum repetido à exaustão.

O dicionário⁴³³ reporta o termo como uma ideia vulgar, um dito trivial, uma frase batida: algo que não contém originalidade. Uma banalidade, um chavão, um estereótipo; um clichê, afinal.

Como teria colocado Henry Louis Mencken, aqui parafraseado por Humberto Werneck, "os clichês têm origem no 'medo do desconhecido', no conforto medíocre de quem, preferindo não arriscar, se basta com fórmulas prontas."⁴³⁴ Lugar-comum: o confortável sofá em que se assenta a preguiça — e, não raro, a covardia.

Para Werneck, que escreveu um dicionário sobre o tema, os lugares-comuns estão intimamente ligados à funcionalidade da linguagem, essa "necessidade de que cada palavra,

⁴³¹ "O jornalista José Castello, na ocasião, viu em Fernando possíveis traços do encerramento que o dominaria anos depois." (BLOCH, 2005, p. 48).

⁴³² BLOCH, 2005, p. 48.

⁴³³ HOUAISS, 2009.

⁴³⁴ WERNECK, 2009, p. 9.

esse precário instrumento de comunicação, chegue o mais perto possível daquilo que se quer dizer"⁴³⁵. Nesse sentido, para Humberto, "se escrever vale a pena, deve ser para enunciar algo que se pretende novo"⁴³⁶; assim, os lugares-comuns seriam como "detritos verbais"⁴³⁷ a colaborar para o distanciamento entre o que se diz e o que se quer, de fato, comunicar.

Nessa perspectiva, os lugares-comuns colaboram para que a linguagem não seja funcional, ou ao menos para que se limite a sua potencialidade comunicativa. Desconstruir o lugar-comum é colaborar para que o dito signifique mais precisamente o referencial.

O sentido e o semblante

O lugar-comum, por sua própria natureza, reitera um entendimento que, na medida de sua repetição, tende a ir se afastando gradativamente do referencial a que conferia sentido. Quanto mais se consolida, mais o lugar-comum perde a sintonia com a realidade a que inicialmente significava. Com o lugar-comum "*Fernando Sabino foi um homem e artista recluso no fim de sua vida*", não foi diferente⁴³⁸: de tanto ser repetida, a ideia contida na frase tornou-se autônoma, uma "verdade" para além de sua conexão com a realidade; um entendimento apartado da realidade que o ensinou.

Falamos aqui de algo próprio dos lugares-comuns: em algum momento, o referencial empírico perde seu diálogo com o signo que o significa; em algum momento, a significação rompe com a realidade a que haveria de conferir o preciso sentido. Ao fim, sobra um semblante e um sentido completamente autônomos em relação à realidade que os ensinou.

O objeto e/é a metodologia (outra vez)

De objeto, Fernando Sabino já foi mobilizado aqui também como método: convoquei as elucubrações que o escritor faz sobre o potencial que a imaginação tem de ser recurso para se acessar alguma verdade que se esconda por trás da realidade (daquilo que chamamos de realidade). Agora, o escritor é mais uma vez deslocado de objeto para referencial metodológico em função de um compêndio seu sobre o tema dos *Lugares-comuns*⁴³⁹, escrito à moda flaubertiana.

⁴³⁵ WERNECK, 2009, p. 10.

⁴³⁶ WERNECK, 2009, p. 10.

⁴³⁷ WERNECK, 2009, p. 8.

⁴³⁸ Em que se pese a expressão "não foi diferente" agora já me parecer, ao tempo desta revisão, ela também um lugar-comum.

⁴³⁹ SABINO, 1984.

Em seu livro *Lugares-comuns*, Sabino lembra que "a trivialidade [do lugar-comum] nasce da sua repetição"⁴⁴⁰, e sugere

não misturar meios e fins, não fazer da palavra um símbolo da coisa expressa, em vez de seu veículo. Trata-se de não confundir, como observou Bergson, "o sentimento, que vive em perpétua mutação, com seu objeto exterior permanente, e sobretudo com a palavra que exprime este objeto".⁴⁴¹

Sabino faz um alerta sobre o momento em que o signo adquire vida própria e passa a significar a si mesmo, e não mais a realidade que o embasou (ainda que mantenha uma relação *kitsch*, de mau gosto, com tal realidade). Nesses casos, a realidade segue simultaneamente se desprendendo de tal signo, já que este se fez estático enquanto a realidade (por sua natureza volátil), mantém-se na transformação constante que é própria da sua natureza.⁴⁴²

"À força de se repetir"⁴⁴³, diz Sabino, o lugar-comum "acaba por negar sua origem, impondo símbolos, conceitos ou juízos que emprestam ao todo atributos da parte, subordinam o essencial ao acidental, restringem, generalizam".⁴⁴⁴

Este é o momento em que é profícuo deter-se sobre o lugar-comum para desconstruí-lo: esta desconstrução possibilitará problematizar a assertiva "*Fernando Sabino foi um homem e artista recluso no fim de sua vida*" e entender como sua apreciação rasteira é contraproducente para uma percepção sofisticada da trajetória biográfica do escritor.

Como diria Fernando Sabino, "já que as ideias se impõem pela repetição, vamos repetir o que pretendemos impor"⁴⁴⁵: urge desconstruir o lugar-comum "*Fernando Sabino foi um homem e artista recluso no fim de sua vida*" para que se possa construir alguma biografia do escritor.

O lugar-comum e o *kitsch*

⁴⁴⁰ SABINO, 1984, p. 11.

⁴⁴¹ SABINO, 1984, p. 32.

⁴⁴² Aqui, entende-se a realidade como instância passível de ser acessada de duas formas (ambas precárias). A primeira: acessada pela percepção, acesso que, exclusivo ao instante presente, se faz naturalmente obnubilado pelo escuro do contemporâneo de que nos fala Agamben (AGAMBEN, 2009b). A outra: acessada pela memória, acesso que se dá do instante seguinte ao instante presente, em diante. Esta segunda forma, além de precária, é volátil. Por que volátil: porque memória é processo contínuo, de reconstrução constante, e esta reconstrução ainda se dá em diálogo com a precária e obnubilada percepção que se tem da realidade presente. De forma que: o sentido da realidade, na medida em que a realidade já passou ó e ela sempre já passou, pois o presente é passado já no instante em que o miramos (AGAMBEN, 2009b, p. 64-65) ó é eternamente instável, sempre novo. O lugar-comum, por sua vez, cristaliza para toda a eternidade um olhar lançado para a realidade em um determinado instante. Aí o problema: o lugar-comum fica, enquanto seu referencial segue.

⁴⁴³ SABINO, 1984, p. 15.

⁴⁴⁴ SABINO, 1984, p. 15.

⁴⁴⁵ SABINO, 1984, p. 21.

"*Fernando Sabino foi um homem e artista recluso no fim de sua vida*". A frase, em dado momento de sua trajetória de frase, deixou de dialogar com a realidade que a embasou, com suas idiossincrasias e eternas possibilidades de (re)interpretação, para pôr sob o foco, como significado, um estrito paradigma *kitsch*: o do artista recluso — este que, pela natureza do seu mito, é necessariamente amargurado⁴⁴⁶. "Não há verdade que resista a este massacre de vulgaridade, fomentado pela presunção. Tudo se confunde"⁴⁴⁷, acusa Sabino.

Mas que fique claro: não é que o mito, por via de regra, proceda ou não proceda. A questão não é ó ao menos não de antemão ó essa. A questão é que ele, agora, já não remete ó mais ó a uma realidade específica, particular, mas a um ideal estético. Como diz Léon Bloy, parafraseado por Sabino, "o lugar-comum, mesmo nascendo de uma verdade, é 'o mal de que se morre'."⁴⁴⁸ Em outras palavras: o lugar-comum mata a verdade de dentro para fora — e assume seu lugar.

Vale repetir: não é que o mito proceda ou não proceda: a questão é justamente que ele procede, sim, e necessariamente — mas procede, também necessariamente, *mal*. Trata-se de "ideias que só se impõem pelo fato de ser repetidas; hábitos que se formam pelo fato de ser impostos; palavras cuja significação original há muito se perdeu e que são usadas como rebanhos pacíficos"⁴⁴⁹, como Sabino vai argumentar.

Como também observou Sabino, agora parafraseando Vossler, o lugar-comum tem uma função muito particular: o de facilitar a vida dos mentecaptos. "[Por meio do lugar-comum], o conhecimento científico, os conceitos e verdades eternas se tornam palavras-chaves, fórmulas e terminologias que qualquer idiota pode manejar."⁴⁵⁰

A ideia aqui, pois, é escaparmos de cumprir a sina de Geraldo Viramundo⁴⁵¹, o maior de todos os mentecaptos, e conseguirmos lançar um olhar biográfico para Fernando Sabino para além de fórmulas-chave⁴⁵².

A pedra no meio do caminho

⁴⁴⁶ Não escapo de vislumbrar esse paradigma com a imagem de um Sabino com a barba rala por fazer, os olhos fundos de quem não dormiu mais que três horas na noite anterior, o pijama cinza por trocar, a cama desarrumada, a mantinha jogada de lado, parte ao chão, o cabelo ainda por pentear, e uma profundidade resignada nos olhos, minutos contados à espera do fim.

⁴⁴⁷ SABINO, 1984, p. 15.

⁴⁴⁸ SABINO, 1984, p. 13.

⁴⁴⁹ SABINO, 1984, p. 35.

⁴⁵⁰ SABINO, 1984, p. 15.

⁴⁵¹ Protagonista de *O grande mentecapto*.

⁴⁵² Curiosamente, *Zélia, uma paixão* acabaria por se fazer o maior lugar-comum da obra de um crítico do lugar-comum: com o livro, Sabino caía no lugar-comum da busca pelo best-seller.

A realidade é uma rocha bruta, com suas arestas e imperfeições, a dar trabalho para a interpretação: exige a sofisticação do pensamento; pensar nem dentro nem fora da caixa, mas para além da perspectiva que contempla a existência de uma caixa. O lugar-comum, em contrapartida, na medida de seu caráter *kitsch*, é o astigmatismo que possibilita a qualquer idiota enxergar, na pedra, uma rocha razoavelmente comum, razoavelmente uniforme, de contornos razoavelmente definidos, e perfeitamente compreensível (aquela que o mentecapto ó cismado a esperto ó dispõe "fora da caixa" para, em seguida, se condecorar pelo grande feito).

A realidade é uma rocha bruta, com suas arestas e imperfeições, sendo lapidada incessantemente pelo vento histórico da memória, e inalcançável: sua compreensão, sempre precária, exige reflexões sincrônicas e diacrônicas, todas ainda assim fadadas à obsolescência imediata a partir do instante em que são proferidas. O lugar-comum, em contrapartida, na medida de sua perspectiva *kitsch*, é o mísero e instantâneo olhar que nosso amigo "ruim das vistas" lança para esta rocha dentro de um quarto fechado, sem ventilador ou janela, em absorto soslaio.

A realidade tem formas indetermináveis, e sua verdade é inacessível pelo pensamento objetivo. O que leva a pensar, com Sabino, que a verdade dessa realidade só pode ser tocada por meio da imaginação, como num sopro. O lugar-comum é a pedra desenhada por uma descompromissada criança de três anos no auge de sua "criatividade". A verdade da realidade é a pedra que oblitera o caminho até do desenhista mais experto.

Crisálida

Para Humberto Werneck, os lugares-comuns são como "antiborboletas": "não são nada bonitas, mas, de certa forma, voam ô e como proliferam!"⁴⁵³. Para ele, essas ideias prontas fazem percurso inverso ao dos insetos no decorrer do tempo histórico: enquanto na metamorfose original a lagarta rompe o casulo como algo novo, inédito e belo, nos lugares-comuns "o que foi uma linda borboleta regride à condição de nada atraente lagarta".⁴⁵⁴

Em função disso, Humberto recomenda certa "desconfiança diante de tudo aquilo que, no ato de escrever, saia pelos dedos com demasiada facilidade".⁴⁵⁵ Para o escritor, "nada de verdadeiramente bom costuma vir nesse automatismo".⁴⁵⁶ Positivamente, nada é mais fácil de se escrever sobre Fernando Sabino hoje que a sugestão de ele ter sido "*um homem e artista*

⁴⁵³ WERNECK, 2009, p. 7.

⁴⁵⁴ WERNECK, 2009, p. 7.

⁴⁵⁵ WERNECK, 2009, p. 10.

⁴⁵⁶ WERNECK, 2009, p. 11.

recluso no fim de sua vida". Nenhum entendimento sobre sua trajetória se nos apresentou mais pacífico de ser pastoreado que este.

De alguma forma, este trabalho, em constante estado de preparação, recolhido como uma crisálida, lateja latente a expectativa de alguma rebelião, alguma revelação contra esse entendimento comum.

Um lugar-comum para não pensar

Em seu irônico relicário das ideias prontas, o que Sabino diz é que, para muitos, o pensamento independente é totalmente impossível, e para a grande maioria é bastante penoso.⁴⁵⁷ Nesse sentido, "os lugares-comuns são antes de tudo um pequeno número de fórmulas usadas pelo homem que não exerce a sua faculdade de pensar, aquele que jamais foi tentado a compreender o que quer que seja, 'o autêntico e indiscutível burguês'"⁴⁵⁸ ô diz, parafraseando Léon Bloy.

O lugar-comum, a ideia pronta, o clichê estão diretamente ligados à ideia de preconceito, especialmente no sentido mais etimológico da palavra: a do conceito pré-concebido, que insiste em se afirmar e reafirmar à revelia da realidade e de sua transformação constante. O lugar-comum, em suma, é estado da arte do conforto cerebral.

O que nos diz Hannah Arendt:

Clichês, frases feitas, adesão a códigos de expressão e conduta convencionais e padronizados têm função socialmente reconhecida de nos proteger da realidade, ou seja, da exigência de atenção do pensamento feita por todos os fatos e acontecimentos em virtude de sua mera existência. Se respondêssemos todo tempo a esta exigência, logo estaríamos exaustos.⁴⁵⁹

Mas é preciso dizer não a este tipo de conforto.

Um lugar-comum clássico: reduzir personalidades históricas a lugares-comuns

Na introdução de *Lugares-comuns*, Fernando Sabino recupera algumas das várias ideias prontas que se consolidaram sobre as personalidades históricas mais famosas. O que Sabino comenta é que "a ideia original, assim castigada, acaba completamente perdida e estará no lugar-comum como Pilatos no Credo ô porque Pilatos ficou sendo apenas uma figura que entrou no Credo por acaso. Depois de ter lavado as mãos."⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ SABINO, 1984, p. 13.

⁴⁵⁸ SABINO, 1984, p. 24.

⁴⁵⁹ ARENDT, 2000, p. 6.

⁴⁶⁰ SABINO, 1984, p. 15.

Com ironia, lista Sabino:

Assim, "penso, logo existo" se tornou a única razão de Descartes ter existido, ante a qual melhor fora não ter pensado. "Ser ou não ser" ô eis a questão a que o lugar-comum reduziu toda a obra de Shakespeare, com a dúvida de ter sido ele mesmo o seu autor, ou Bacon ô ao que se acrescenta o lugar-comum de afirmar: quem quer que tenha sido, foi um poeta genial a quem chamamos de Shakespeare. Nero nasceu, viveu e aconteceu, para tanger a lira diante do incêndio de Roma e depois se matar dizendo que o mundo ia perder um grande artista. Napoleão será sempre um homem com dois dedos enfiados entre os botões do colete, com representante em quase todos os hospícios do mundo. Waterloo passou a ser a batalha que todo general tem de enfrentar mais dia menos dia, e Santa Helena uma ilha conhecida pelo seu rochedo. Arquimedes poderia ter levado o resto da vida sem tomar banho e não deixaria de ser um homem que saltou da banheira e saiu despido a gritar "Eureka!" pelas ruas. Diógenes foi aquele que viveu dentro de um tonel, pediu a Alexandre que não lhe tapasse o sol e um dia (ou uma noite) saiu com uma lanterna na mão à procura de um homem. César, o mesmo a quem se deve dar o que é dele, foi um imperador romano que, ao ser apunhalado, exclamou: "Tu também, Brutus?" Antes, porém, já tinha dito, ao cruzar um rio chamado Rubicão, não se sabe bem a propósito de que, *alea jacta est* [a sorte está lançada], pouco antes de chegar, ver e vencer.⁴⁶¹

À exemplar lista de Sabino, pois, acrescento eu um último nome ô o dele mesmo, "Fernando Sabino". Ao modo irônico do nosso escritor, digo que

tornar-se um homem e um artista recluso no fim da vida por causa de *Zélia, uma paixão* tornou-se a única razão de Fernando Sabino ter existido, ante a qual melhor fora nem tê-lo sido.

Segundo o lugar-comum, Sabino nasceu, viveu e aconteceu para escrever *Zélia, uma paixão*, frustrar-se com a má recepção obtida pela obra, sofrer a morte de seu último melhor amigo, Otto Lara Resende, separar-se em seguida de sua esposa Lygia e então, por tudo isso somado, recolher-se como um clássico em si mesmo, aguardando o fim da vida.

Assim desenhado em sua obviedade, o clichê nos surpreende por seu aspecto caricato. Assusta-nos, também, pensar na nossa incapacidade de resistir à sua sedução.

Para além da aprovação

Segundo Sabino, Flaubert entendia o lugar-comum como "a glorificação histórica de tudo o que se aprova"⁴⁶². Sua enunciação, destarte, seria a reiteração da ideia de que as maiorias têm sempre razão, e as minorias, nunca.

O francês tão apreciado pelo mineiro rascunhara ele mesmo um dos primeiros, se não o primeiro dicionário a compilar essas ideias prontas, obra que Sabino verteu para o português

⁴⁶¹ SABINO, 1984, p. 15-16.

⁴⁶² SABINO, 1984, p. 41.

e equipou com um instigante ensaio introdutório, texto do qual são oriundas as citações feitas neste capítulo. Equipou, também, de um dicionário de sua autoria, a que chamou de *Esboço de um dicionário brasileiro de lugares-comuns e de ideias convencionais*. (No qual consta o verbete "X - Do problema"⁴⁶³, quando nesta dissertação a letra problemática é obviamente o Z).

Com seu dicionário, Sabino sugere formas de se (tentar) escapar do lugar-comum (ainda que no posfácio da obra ele mesmo venha a sacramentar que ninguém é capaz de escapar completamente dele⁴⁶⁴). Nas saídas que sugere, Sabino afirma que "é preciso reabilitar para a literatura as ideias cuja expressão a frase feita consumiu. Surpreender o lugar-comum como a um inimigo e libertar a verdade que possa encerrar".⁴⁶⁵

Sabino diz que "é preciso antes de mais nada fazer de cada palavra escrita um elemento permeável à expressão de uma ideia. Não deixar que se corrompam na justaposição"⁴⁶⁶, e também diz que "escrever bem não é repetir o que já foi bem escrito: é revalorizar os meios de expressão, juntar ou separar palavras para fazê-las reagir, servir-se do que já foi dito para dizer pela primeira vez"⁴⁶⁷.

"*Fernando Sabino foi um homem e artista recluso no fim de sua vida*": seguindo os conselhos do próprio escritor, é hora de desconstruir o lugar-comum; surpreendê-lo no contrapé como a um inimigo, e fazer suas palavras reagirem; servir-nos delas, no que com elas já foi dito, para algo dizer pela primeira vez. Libertar a verdade que elas possam encerrar, lembrando sempre que "a realidade não é a melhor transmissora da verdade"⁴⁶⁸: reabilitá-las para a literatura, reabilitando, por conseguinte, a própria.

Desconstruindo o lugar-comum

Fernando Sabino de fato se recolheu em sua última década de vida. As fontes bibliográficas existentes dão conta disso; as entrevistas realizadas confirmam a hipótese; nenhuma fonte refuta a assertiva. Qual seria então a questão?

Mesmo no jornalismo, que como sabemos é a disciplina mais rasa de perscrutação do mundo, há muito já se sabe que "o quê" é apenas uma entre no mínimo seis macroquestões iniciais que devem ser evocadas para a investigação de qualquer realidade humana. Além do

⁴⁶³ SABINO, 1984, p. 167.

⁴⁶⁴ SABINO, 1984, p. 171.

⁴⁶⁵ SABINO, 1984, p. 36.

⁴⁶⁶ SABINO, 1984, p. 31.

⁴⁶⁷ SABINO, 1984, p. 36.

⁴⁶⁸ CASTELLO, 1986, p. 44.

fato, em si, e no que ele consiste, ensina-se logo ao foca⁴⁶⁹ que ele deve (se) perguntar no mínimo "Quem?", "Como?", "Onde?", "Quando?" e "Por quê?" acerca do que quer seja que se venha a considerar um assunto. Quanto a Sabino, a questão é exatamente essa: importa-nos mais, agora, aquilo que está para além do fato em si.

Se sua reclusão é um fato, como ela se deu? Quando? E por que ocorreu? Se sua reclusão é um fato, quem/o que a motivou? E quais são as suas particularidades que (em vez de um paradigma generalizante) a tornam única, como de fato é único tudo o que existe e acontece?

As respostas para essas perguntas não podem ser encontradas na ideia generalista do artista recluso e amargurado que só se vislumbra ao usar um mesmo prisma-padrão, que só se percebe ao forçar o encaixe, numa mesma fôrma (quebradas as arestas das pedras, seriam as pedras ainda as pedras?), de nomes como Fernando Sabino e Raduan Nassar, Fernando Sabino e Rubem Fonseca, Fernando Sabino e Dalton Trevisan, Fernando Sabino e Marcel Proust, Fernando Sabino e Salinger, Fernando Sabino e Thomas Pynchon. Não. À revelia de toda particularidade, o lugar-comum do artista recluso e amargurado no fim da vida acaba por desconsiderar, em si, o sujeito; os sujeitos. Ao contrário, põe em evidência um borrão, que, não se duvide, talvez tenha menos de semelhança que de diferença em relação ao ser da realidade a que referencia.

O borrão acaba não sendo ninguém, senão uma ideia ordinária. Um ordinário lugar-comum, a conspurcar a memória.

Desconstruir o lugar-comum é refutar essas aproximações para mirar exatamente os distanciamentos: o que há de particular na reclusão de Sabino; o que confere a ela especificidade em relação à ideia generalista de um escritor recluso e amargurado no fim da vida.

"É fácil acusar a existência de um lugar-comum, mas nem todos sabem dizer em que consiste a verdade que o inspirou"⁴⁷⁰, lembra-nos o escritor em seu ensaio. Pois a epifania de Castello mencionada no início deste capítulo, antevendo em 1986 os primeiros traços do ensimesmamento do escritor (ensimesmamento que só se tornaria um clichê na virada da década), é uma chave para a compreensão da especificidade da reclusão de Fernando, assim como é chave para minarmos os entendimentos ordinários preexistentes sobre o assunto. Tal chave colabora para a desconstrução de importantes lugares-comuns repetidos a respeito de tal ensimesmamento ô que são, principalmente, três. Passo por eles.

⁴⁶⁹ Jargão para jornalista recém-formado ou inexperiente.

⁴⁷⁰ SABINO, 1984, p. 25.

Lugar-comum número um:

Fernando Sabino se recolheu em si, isolando-se do mundo exterior, em função da repercussão negativa que *Zélia, uma paixão* teve junto à crítica, junto à imprensa especializada, junto aos pares; junto à sociedade, em geral.

Lugar-comum número dois:

Fernando Sabino se recolheu em si, isolando-se do mundo exterior, em função da morte do último de seus melhores amigos, Otto Lara Resende 28/12/1992), depois de já terem falecido, não há muito tempo, Paulo Mendes Campos (1/7/1991) e Hélio Pellegrino (23/03/1988).

Lugar-comum número três:

Fernando Sabino se recolheu em si, isolando-se do mundo exterior, em função de sua separação de Lygia Marina algum tempo após o lançamento de *Zélia, uma paixão*.

A percepção que Castello tem em 1986 (e não só ele: antes, em 1983, Carlos Drummond de Andrade já acusava em carta o início desse ensimesmamento do amigo, pedindo: "Volte, Fernando Sabino"⁴⁷¹), se não faz ruir esses três pilares do entendimento apressado, no mínimo colabora para abalar as estruturas das verdades prontas existentes sobre o tema.

Quando da entrevista de Castello com os quatro mineiros, Zélia Cardoso de Mello sequer existia na realidade particular de Sabino, tampouco na realidade da política pública do país. Se a entrevista para a *Istoé* acontece no dia 21 de agosto de 1986, Collor só viria a se candidatar em 1989, assumindo a presidência em 1990. Zélia, por sua vez, tornar-se-ia ministra apenas em março desse ano: e Sabino publicaria seu livro só em outubro de 1991⁴⁷², cinco anos depois de falar ó ou silenciar ó a José Castello.

Quando Castello entrevista os "quatro mineiros do apocalipse"⁴⁷³, todos, estavam, obviamente, ainda vivos. Assim, Sabino não poderia já estar se ressentindo da vida pela ausência dos amigos. Hélio vivera até março de 1988. Paulo resistira, copo à mão, até ver os fogos na entrada de 1991. Otto, por sua vez, vivera até dezembro de 1992.

⁴⁷¹ ANDRADE, 1996, p. 22.

⁴⁷² BLOCH, 2005, p. 22.

⁴⁷³ Título da entrevista feita por Narceu de Almeida Filho com os escritores em 1979 (SABINO, 2002, p. 303).

Quando da entrevista de Castello com Fernando, Hélio, Otto e Paulo, Lygia e Fernando também estavam longe de se separar. A entrevista acontece em 1986; a separação do casal se dá só sete anos depois, "no começo de 1993"⁴⁷⁴.

Face a essas datas, o apontamento de Castello vai fazer perceber que o ensimesmamento de Sabino não fora iniciado pela repercussão negativa de *Zélia, uma paixão*, nem pela morte dos amigos, tampouco em função de sua separação de Lygia Marina. Se estes acontecimentos podem ter colaborado para a intensificação da reclusão do escritor, o que os dados sugerem com mais clareza é que tais acontecimentos não a causaram⁴⁷⁵, já que ocorreram depois.

O que reenseja a pergunta: o que então causou a reclusão de Sabino? Por que ele se retraiu, se recolheu, se ensimesmou: o que o motivou, ou dizendo de outra forma: por que Fernando Sabino, afinal, *voltou-se a si*?

Sobre a azáfama do dizer

Às vezes, desconstruir equívocos recorrentemente repisados mostra-se mais importante do que sugerir qualquer possibilidade de afirmação. Com a azáfama de resposta controlada por um instante, deixo sobrar o desconforto do vazio, ao tempo deste título, para que a poeira dos lugares-comuns desconstruídos se assente entre as ruínas.

Outro clichê: introspecção como falha de caráter

"Pela tendência à cristalização, as frases feitas resistem através dos tempos, mas as palavras que a compõem perdem a potencialidade, neutralizam-se diante da imposição rítmica do texto"⁴⁷⁶, insiste Sabino a lembrar. Pois hoje, quando mais uma vez o adjetivo "recluso" é justaposto⁴⁷⁷ ao substantivo "escritor", o que se depreende? Não raro, certo lustroso lugar-comum a vender a ideia de que a reclusão (o ensimesmamento, a introversão, o recolhimento)

⁴⁷⁴ Entrevista. *Lygia Marina*. 6 de outubro de 2014.

⁴⁷⁵ Lygia Marina corrobora esta percepção ao afirmar em entrevista que, na verdade, a sua separação de Sabino fora motivada, parcialmente, por um já crônico desejo do autor de se autoisolar, em vez de esse desejo de se autoisolar ter sido causado pelo rompimento da relação. (Entrevista. *Lygia Marina*. 6 de outubro de 2014).

⁴⁷⁶ SABINO, 1984, p. 31.

⁴⁷⁷ Pensemos nos já citados Raduan Nassar, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan; pensemos em Marcel Proust, Salinger, Thomas Pynchon, como exemplos da sedimentação deste lugar comum. No Google, a pesquisa pela exata expressão "escritor recluso" alcança 5.850 resultados. Já a busca pela exata expressão "artista recluso" vai ainda mais longe: são 6.790 resultados para o termo (Acesso em: 05/01/2015). Em que se pese, é importante demarcar que, mais do que um lugar-comum como termo, em linguagem escrita, aqui se fala em um lugar-comum como ideia pronta, um chavão de entendimento que não precisa estar exatamente expresso nos termos apresentados para se fazer presente.

contém, em sua natureza, algo de congenitamente negativo, infrutífero, traumático, soturno⁴⁷⁸, concernente mesmo à solidão que é própria da atividade literária.

Quem percebeu haver um lugar-comum (incorporado por um juízo de valor) disseminado sobre a dicotomia introversão/extroversão ó ou ao menos sistematizou mais didaticamente tal questão ó foi Susan Cain, autora de um best-seller recente, *O poder dos quietos*. Em seu livro, Susan diagnostica que o pensamento corrente considera a extroversão um valor e a introversão um problema, uma fraqueza, o que, não obstante, não encontra amparo na realidade funcional da vida das pessoas, conforme dão conta as pesquisas de desempenho que seu livro colige.

A conclusão a que Susan chega ó e este é o ponto alto de sua pesquisa ó é que o lugar-comum que associa a introversão a uma perspectiva taciturna⁴⁷⁹ de participação social não tem sustentação na realidade como via de regra. Além disso, Susan percebe que ter liberdade (não sofrer preconceito) para vivenciar a introversão tem grande impacto na criatividade e no desenvolvimento dos introvertidos.

Em fevereiro de 2012, ano da publicação de seu livro, Susan reportou uma síntese de suas ideias em uma conferência no TED⁴⁸⁰. Nessa sua conferência, a escritora explica que as nossas instituições mais importantes, como as escolas e os locais de trabalho, são desenhados majoritariamente para os extrovertidos e para a sua necessidade de muita estimulação. Isso, conseqüentemente, dialoga com a disseminação de um novo sistema de crenças, por meio do qual se defende que toda a criatividade e produtividade é oriunda de um ambiente gregário, coletivo.

Em contrapartida, esse mesmo sistema de crenças faz com que a introversão seja diretamente associada à amargura, o que, conforme as investigações de Susan, é um equívoco clichê. "A solidão muitas vezes é um ingrediente crucial para a criatividade"⁴⁸¹, resume a autora ó isso enquanto defende que aos introvertidos seja permitida e fomentada a vivência de sua introversão e individualidade, por só assim eles poderem colaborar com o mundo com o melhor de si, tal como já conseguem fazer os extrovertidos.

⁴⁷⁸ Não obstante, já dissera o próprio Sabino: "quando um substantivo e um adjetivo aparecem sempre juntos acabam formando um lugar-comum." (Sabino, 1984, p. 11). Permitindo-me aqui uma hipérbole, já imagino o clichê do "escritor recluso" como uma ideia quase tão antiga quanto a da própria literatura.

⁴⁷⁹ "Taciturno", conforme o Houaiss (2009), significa, em sua primeira acepção, "que é de poucas palavras; calado", e em sua segunda acepção, aquele que é "tomado pela tristeza ou insatisfação; melancólico, triste, sombrio".

⁴⁸⁰ TED é uma fundação sem fins lucrativos que sedia/realiza conferências ao redor do mundo para difundir ideias. Disponível em www.ted.com/talks/susan_cain_the_power_of_introverts. Acesso em 02/01/2015.

⁴⁸¹ Disponível em www.ted.com/talks/susan_cain_the_power_of_introverts. Acesso em 02/01/2015.

Susan Cain, com Jung, ainda argumenta que tendemos a ser, todos, introvertidos e extrovertidos, simultaneamente: uns mais para lá do que para cá, outros mais cá ô mas sempre num misto entre as duas posturas. Susan diz ainda que esse sistema de crenças tende a fazer com que introvertidos forcem-se a ser extrovertidos para melhor se adequarem aos anseios sociais.

Em função de sua badalada trajetória de escritor ó que, como se sabe, começou ainda na adolescência ó Sabino nunca tivera a oportunidade de vivenciar o seu lado introvertido: aquele que, segundo Susan, todos temos. Mário de Andrade (como não poderia deixar de ser, sempre ele) também antevira isso. A preocupação de Mário fora com as consequências que a vazão exclusiva que Sabino dava ao seu lado extrovertido poderia ter em sua plena realização como artista, a plena realização de seu destino de escritor:

Você é tão solicitado pelo ambiente altoburguês que perfaz você, e por outro lado você é tão sensual no gozo da vida e ama tudo, conjuga o verbo 'tudoamar', que não sei como você vai ajeitar isso tudo, a sua vida particular, a sua vida pública, o homem, o artista, o estético que você... são e é. Acho muito penoso e difícil você conseguir uma singularização do seu plural que te e me satisfaça. Acho difícil. Você é muito solicitado pelo prazer e a facilidade da vida. E por seu lado é muito sensual.⁴⁸²

Sobre o seu lado ensimesmado, Sabino já havia dito algo nos idos dos anos 1970: "Talvez no fundo haja timidez, é possível. Todo mundo gosta de se dizer tímido no fundo, eu também."⁴⁸³

"No fundo".⁴⁸⁴ Em seguida, Sabino diria: "Indecisão, eis a palavra. Me sinto dividido dramaticamente em dois, ante qualquer alternativa".⁴⁸⁵ Um escritor desde sempre partido em dois: não é esta a imagem que se está estabelecendo de Sabino aqui, desde o início?

Mais cedo se perguntou: o que causou então a reclusão de Sabino? Por que ele se retraiu, se recolheu, se ensimesmou? Perguntou-se da forma definitiva: afinal, por que Fernando Sabino *voltou-se a si*? Com Susan Cain, a reclusão de Sabino explica-se para além do lugar-comum que por tanto tempo a encerrou.

Retornar a si, para Sabino, fora cumprir, finalmente, com a expectativa do mestre Mário de Andrade, de alguma forma superando-a. Retornar à sua introspecção, para Sabino,

⁴⁸² SABINO, 2003, p. 175.

⁴⁸³ SABINO, 1976, p. 208.

⁴⁸⁴ SABINO, 1976, p. 208.

⁴⁸⁵ SABINO, 1976, p. 208.

fora finalmente "ajeitar isso tudo"⁴⁸⁶ ô cinquenta anos depois. Retornar a si, para Sabino, fora vencer a vida, ainda que pelo avesso ô e não abdicar dela, como se poderia pensar.

Certa vez, Sabino escrevera que "nem sempre a chamada sabedoria popular coincide com a sabedoria propriamente dita. O lugar-comum [...] não é necessariamente uma verdade muitas vezes repetida, longe disso, funda-se geralmente na ignorância, no preconceito, na superstição".⁴⁸⁷ Retornar a si, e se ensimesmar, para Sabino, pode ter significado exatamente o contrário do que o lugar-comum sugeriu acreditar. Para Sabino, retornar a si talvez tenha sido ir ao encontro de sua vida, e não para longe dela; cumprir finalmente com seu encontro marcado consigo mesmo.

O retorno a si

Poeira ao chão, a resposta, afinal, à questão: o porquê de Fernando Sabino ter *voltado a si*. As mais instigantes perguntas, me parece, são aquelas cujo enunciado, mesmo após toda reflexão, ainda encerram sua melhor possibilidade de resposta. Pois aqui vamos assim, quase numa tautologia. Fernando Sabino voltou a si por finalmente ter-se reencontrado.

O retorno a si, no caso de Fernando, antes de ser uma reclusão obscura e amargurada, pode ser mais bem lido como uma resolução de alguma luminosidade oblíqua. Esta é a tese que se descobre aqui: a despeito de qualquer colaboração que as intempéries posteriores tenham feito ao seu movimento de introspecção, na verdade Fernando Sabino decide voltar a si, e inicia tal movimento (não estou falando de consciência sobre o movimento que se faz, mas do simples movimento), apenas para fazer retonar, a si, aquilo que, de si, em si se fazia ausente: completar-se, finalmente, consigo mesmo.

Sabino começa tal movimento muito antes da morte dos amigos, da separação de Lygia, da má recepção a *Zélia*. E o completa após *Zélia* só porque agora, finalmente, pode; só porque agora, finalmente, depois de ter radicalizado o seu projeto literário ao ponto de toda simulação do homem se fazer ruir, agora se restou essência.

Fernando Sabino volta a si por ter, com *Zélia, uma paixão*, finalmente encontrado algum fim possível para o ciclo em que estava; por ter, com o livro, de alguma forma encontrado um fim possível para a jornada qual empreendera anos antes sob a orientação de Mário de Andrade. Uma jornada por se encontrar; uma jornada de paixão. Após *Zélia*, o encontro marcado consigo mesmo finalmente se realiza, em avesso. Ele é realizado.

⁴⁸⁶ SABINO, 2003, p. 175.

⁴⁸⁷ SABINO, 1984, p. 19.

Finalmente de posse daquilo que, um dia, por latente, passou a lhe fazer incompleto, Sabino pôde retornar ao interior de si para se completar consigo mesmo; para completar seu ciclo que começou e só poderia terminar em seu interior.

O reencontro da vocação

Quem conta é o apóstolo Lucas: havia um filho, um pai, uma herança. O filho requisitou ao pai a herança. O pai antecipou a herança ao filho. Essa herança era uma vocação.

De posse de sua herança, o filho então partiu; de posse de sua herança, o filho construiu o seu próprio caminho.

Nesse caminho, o filho viveu dissolutamente; esbanjou sua herança como pode.

Ao fim do caminho, o filho, após esbanjar sua herança, se viu sem nada; gastara então tudo. A partir de então, o filho padeceu necessidades.

Em dado momento, o filho "foi pôr-se ao serviço de um dos cidadãos daquela terra, que o mandou para os seus campos cuidar dos porcos. Desejava encher o estômago com o que os porcos comiam, e ninguém lho dava."⁴⁸⁸

A este tempo de sua jornada, o filho percebe que melhor estaria se novamente junto ao pai.

Arrependido, e faminto, o filho regressa.

Com *Zélia, uma paixão*, Sabino, tomado de íntima compaixão (também alguma culpa, assim como o filho pródigo?), regressa a Mário de Andrade. Lança-se ao seu pescoço; beija-lhe a face.

Em *Zélia, uma paixão*, a marca do pai reluz intensamente em sua pele, outra vez.

Ao retornar, o pai o cobre de riqueza. Ao retornar, o filho reencontra a vocação, em silêncio.

Agora, contudo, o filho é um outro: a riqueza também é outra.

O filho, que estava morto, como filho reviveu. Tinha-se perdido, foi achado.

O filho, que estava morto como filho, reviveu.

"Todos vêm do pó e ao pó voltam"⁴⁸⁹, diz-se no *Eclesiastes* da *Bíblia* que Sabino nunca abandonou. Uma variação aparece em *Gênesis*, bem no início do livro: "Pois tu és pó e ao pó hás de voltar"⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ BÍBLIA, 2010d, p. 710. Evangelho segundo São Lucas, 15:15-16.

⁴⁸⁹ BÍBLIA, 2010b, p. 456. Eclesiastes, 3:20.

⁴⁹⁰ BÍBLIA, 2010a, p. 14. Gênesis 3:19.

No texto de sua entrevista com os quatro "mosqueteiros da mineiridade"⁴⁹¹, José Castello diz o seguinte: "Três décadas após o lançamento do romance [*O encontro marcado*], Fernando viu-se, na vida real, repisando o mesmo destino de Eduardo o personagem que, na verdade, produziu inspirado em si mesmo."⁴⁹² No fim do texto, o jornalista pontua: "O doce Paulo, o mais calado dos quatro, é o último a ir embora. Fica ali saboreando, quieto, a figura aflita de Fernando".⁴⁹³

É nessa entrevista que um aflito Fernando vai dizer, como que para si mesmo: "Vamos parar com essa bobagem de achar que juventude é doença."⁴⁹⁴ Não por acaso, cinco anos depois, o autor de *O encontro marcado* iria publicar o livro que finalmente faria se reconciliarem, em si, o menino e o homem. Com *Zélia, uma paixão*, homem e menino finalmente poderiam ajustar as suas trágicas contas, e pagar seus elevados preços: quadrados pretos e quadrados brancos se mostrariam finalmente dissolutos, a fazer ver, através de si, ao espectador experto e prudente⁴⁹⁵, a outra cor, a cor da "verdade que se esconde sob as aparências e só se revela através da sua imaginação criadora."⁴⁹⁶

Na novela *O homem feito*⁴⁹⁷, escrita em outubro de 1950 (tempo em que, para Sabino, homem e menino ainda eram inconciliáveis em si), o autor rascunha um soturno e pungente ajuste de contas entre o homem e o menino que lutavam dentro dele. Na história, o homem, que se isolara no alto de uma montanha para fugir de si mesmo, é alcançado pelo menino. Homem e menino são, obviamente, alegorias para as diferentes instâncias da psicologia de um único ser. Os dois vivenciam então uma relação de aproximação e afastamento, carinho e repulsa, até que, por fim, o homem afoga o menino com suas próprias mãos em uma fonte, pura angústia. Ele o faz porque é a única forma que encontra para poder (tentar) descer a montanha. Só assim ele conseguiria, talvez, seguir.

Firmei-me na pedra, a segurá-lo sempre dentro d'água, que borbulhava ao redor do meu braço, espumando. Via ainda um pé se erguer num coice desesperado, quebrar a superfície e desaparecer de novo. O corpo palpitante sob minha mão se relaxava, sem forças, abandonado. Dei-lhe um último empurrão e me ergui, afinal. Voltei-me sem pressa, comecei a descer a montanha.⁴⁹⁸

⁴⁹¹ CASTELLO, 1986, p. 44.

⁴⁹² CASTELLO, 1986, p. 44.

⁴⁹³ CASTELLO, 1986, p. 45.

⁴⁹⁴ CASTELLO, 1986, p. 44.

⁴⁹⁵ Aquele "espectador prudente" (LEBRUN, 2009, p. 17) de que fala Aristóteles, que aprovará/desaprovará a conduta e avaliará o uso conveniente ou não das paixões.

⁴⁹⁶ SABINO, 2001, p. 8.

⁴⁹⁷ SABINO, 1996, p. 415-441.

⁴⁹⁸ SABINO, 1996, p. 441.

O homem desce a montanha, mas desce fraturado e culpado, *ferido* e culpado como o Fisher King do mito do Graal, personagem que Robert A. Johnson reporta como uma alegoria junguiana em *He*⁴⁹⁹.

Não é esse o desfecho que Fernando quer para si. Fernando quer atravessar a angústia da formação e chegar a algum outro lugar. Lugar a que, de alguma forma avessa, ele chega. "É a parte ingênua [Parsifal] no homem [Fisher King] que vai curá-lo, cicatrizando sua ferida [...]. Ele precisa aceitar a ideia, precisa ser humilde o suficiente e encarar o seu lado jovem, ingênuo, adolescente, e tolo, para então começar a cicatrizar a ferida"⁵⁰⁰.

Para fazer cicatrizar a sua ferida existencial, o homem precisa encarar o seu lado tolo. Com efeito, *Zélia, uma paixão* fora para muitos a maior tolice cometida por Fernando Sabino em sua trajetória literária. Uma "ingenuidade", alguns viriam a dizer.

Para fazer ajustarem as contas o menino e o homem que ele sempre fora e então ainda era, Fernando também precisou de silêncio. Foi este silêncio que Fernando foi buscar ao se afastar da cena social. Sua montanha fora a sua reclusão. Contudo, para ele, mais do que uma reclusão amargurada, sua reclusão teve o tom de resolução, ainda que torta; tom de trânsito em direção à resolução: a resolução de uma vida que se pautou em uma convicção; a convicção de que a literatura importa *mais*. O desfecho possível para essa sua fé.

Fernando completa seu ciclo com o livro *Zélia, uma paixão*, e é o livro *Zélia, uma paixão* ó a despeito de sua (falta de) sofisticação estética ou do cenário sócio-político com o qual ele dialoga ó que lhe permite fazer o movimento definitivo no tabuleiro de sua vida: curar suas feridas, assumir as cicatrizes, ir em frente.

Chegando ao lado adversário do tabuleiro, depois de pedras ficarem pelo caminho, Fernando faz finalmente a sua dama. Reúne, em si, o homem e o menino. Pleno deles, é finalmente capaz de transitar pelo tabuleiro de sua existência (já um tanto livre) em plenitude, diagonalmente, saltando quantas casas quiser, do presente ao passado, do passado ao futuro, o presente de presente; plenamente de posse de si mesmo; do que restara de si.

⁴⁹⁹ Neste livrinho de inspiração junguiana, (JOHNSON, 1987), Robert A. Johnson narra o mito de Parsifal em sua busca pelo Santo Graal como uma metáfora para a trajetória do homem em busca do seu amadurecimento. No mito reportado no livro, Fisher King é um rei que tivera a oportunidade de tocar a grandiosidade de sua existência (metaforizada num peixe, símbolo cristão) na juventude, mas que, por ainda não estar preparado para segurá-la, se queima. Ao lamber os dedos queimados, sente de relance o sabor dessa grandiosidade; a conhece, de forma a possibilitar que o saudosismo da mesma seja fonte de angústia no decorrer de sua trajetória de formação. Esse rei, alegoria para um específico momento psicológico do processo de amadurecimento do homem, passará o resto de sua vida padecendo dessa dor ó a não ser que o caminho de amadurecimento necessário para que o Graal possa ser alcançado seja trilhado por Parsifal (obviamente, uma alegoria de outro momento psicológico do homem: o homem percorrendo sua trajetória de formação).

⁵⁰⁰ JOHNSON, 1987, p. 27-28.

Sabino completa-se com algo de si que fora constrangido em algum momento, tornando-se latente. Mas, de latente a patente, isso que ora faltara agora retornava, enfim.

O que é isso que retorna à superfície? Em que se pese o caráter redutor de qualquer delimitação, talvez fosse a sua introspecção; ou a intransigência de sua entrega a uma convicção. A crença em si mesmo, possivelmente. Ou mesmo a descrença, que não deixa de ser uma forma de sabedoria.

Penso que o melhor expressão para delinear isso que lhe retorna, não tendo nunca de fato saído de si, seja a ideia da sabedoria da "grandeza que tem o seu próprio tamanho". O que retorna a Sabino, nunca tendo de fato se excluído dele, seja a sua finita grandeza humana. Sua singularidade; aquilo que lhe fazia *próprio*. O que retornara, talvez, tenha sido a própria sabedoria: a sabedoria que um artista deve ter sobre seu próprio tamanho para, assim, poder realizar sua arte com certa honestidade intelectual. A sabedoria de si. A infinidade contida em seu próprio e preciso tamanho, enfim descoberto.

Zélia, uma paixão fizera pó da carreira literária de Fernando Sabino. De forma que, para Fernando, escrever *Zélia, uma paixão* fora mesmo "retornar ao pó". Mas, *neófito, não há morte*, já há muito alertara o poeta português homônimo (em diálogo, duas pessoas: Fernandos): para Sabino, pois, retornar ao pó fora ir ao encontro de seu algum Deus. Em vida.

O anjo da resolução

A reclusão de Sabino foi uma reclusão de realização, não de frustração. Esse é o ponto que se quer demarcar aqui. O que Sabino escreve na conclusão de *Com a graça de deus: leitura fiel do evangelho inspirada no humor de Jesus*, com data de 29 de novembro de 1993, dá a medida dessa sensação de realização, e de como ela se dava para ele perpassada por certa espiritualidade. "Do mais fundo da solidão ele nasce para permear minha vida de um sentimento de plenitude que nem o trabalho, a literatura, as distrações, os filhos, o amor a uma mulher ou as amizades mais duradouras são capazes de proporcionar"⁵⁰¹, escreve.

Aqui, o "ele" a que Sabino remete é o seu anjo. Sabino cita o anjo que acompanhará por toda a sua última década de vida. O anjo que, retornado a ele, manter-se-á ao seu lado até o momento final. O anjo de sua crença em Jesus.

Acredito nos anjos. [...] Sei que existem, porque de um momento para outro, sozinho como sempre vivi, sinto um aperto no coração, e ouço vozes distantes entoando hinos no meio de minhas lembranças perdidas. Julgo entreouvir no ar um vago rumor, como um leve rufar de asas e chego a captar uma suave respiração sobre

⁵⁰¹ SABINO, 1996, p. 990.

meu ombro. Vislumbro com o canto do olho uma presença, como um vulto fugaz a meu lado o vulto de um menino, talvez. Volto-me e não vejo ninguém. Mas sei que é ele, sei que aqui está para me fazer companhia e me proteger. Do mais fundo da solidão ele nasce para permear minha vida de um sentimento de plenitude que nem o trabalho, a literatura, as distrações, os filhos, o amor a uma mulher ou as amizades mais duradouras são capazes de proporcionar. E a sua presença passa a ser para mim como a de um mensageiro do próprio Cristo. Com a graça de Deus.⁵⁰²

Resolvida a sua convicção, Sabino pode finalmente voltar a si e à sua fé.

Nos anos 1940, quando Mário acusou o cristianismo de Sabino como uma das chaves para a sua possível perdição, Sabino retrucou que era o exato contrário: seria o cristianismo que o iria salvar, quando nada mais pudesse e houvesse. Mário disse: "Na sua idade e na sua vida realizada, o Cristo não passa dum academicismo. E duma salvaguarda o como todos os academicismos. O Cristo não salvará você da sua derrota como artista. Si Cristo quiser agir, Ele matará você artista [...] você vai se perder."⁵⁰³

Sabino retrucou imediatamente: "eu não quero com o Cristo me engrandecer artisticamente, mas justamente me perder em Cristo, como você prevê"⁵⁰⁴, diria o literato em sua profissão de fé. E afirmaria sobre tal fé: "Eu não a descobri, descobri apenas a necessidade de ser fiel a ela."⁵⁰⁵

Antes de se perder em Cristo, como Mário temia, Sabino perdeu-se em sua arte, como Mário desejava. Com uma jogada impossível, Sabino realizou duplamente fracasso e sucesso: sucesso na realização de seu destino; fracasso na propriedade mesma de qual fosse esse destino.

Em dezembro de 1944, Sabino vai dizer: "a fé em mim não foi uma vitória"⁵⁰⁶. De fato não foi, mas ainda seria: no decorrer de toda uma vida, a sua fé seria justamente aquilo em que ele poderia, no fim, se agarrar para seguir em direção ao outro lado o quando nada mais houvesse a conquistar ou a perder. Para seguir em direção ao seu encontro final⁵⁰⁷.

Sabino diz que a fé em si não fora uma vitória, mas garante: "Darei o melhor das minhas forças para preservá-la. Para isso, é preciso ser coerente comigo mesmo, não me trair mais, fazendo da Literatura um jogo hábil para merecer os aplausos da crítica."⁵⁰⁸ É

⁵⁰² SABINO, 1996, p. 990.

⁵⁰³ SABINO, 2003, p. 197-198.

⁵⁰⁴ SABINO, 2003, p. 205.

⁵⁰⁵ SABINO, 2003, p. 206.

⁵⁰⁶ SABINO, 2003, p. 205.

⁵⁰⁷ Para Sabino, assim como no caso de sua fé, o livro que de alguma forma desfecha a sua trajetória é *Zélia, uma paixão* o também não fora uma vitória, e sim aquilo em que ele se agarraria para seguir em direção ao outro lado quando nada mais houvesse a perder; aquilo em que ele se agarraria para seguir em direção ao seu encontro final o o encontro consigo mesmo.

⁵⁰⁸ SABINO, 2003, p. 206.

justamente esta fé de Sabino em Cristo ó que se reflete numa fé em si mesmo e é por conseguinte a sua fé suprema na literatura ó que lhe garante a autonomia necessária (autonomia em relação aos aplausos da crítica) para escrever *Zélia, uma paixão*.

Sabino escreve este seu livro tomado por sua convicção: a convicção de que, acima de tudo, importa ser coerente consigo mesmo, inclusive com suas limitações, falhas, fragilidades, lacunas, paradoxos.

Sabino diz que a fé em si não fora uma vitória, quando ela de fato não era àquele tempo: seria, definitivamente, uma vitória no apanhado de um vida inteira ô demarque-se: uma vitória na sua relação com si, e não com o mundo.

Disse há pouco que, no decorrer de sua trajetória, a fé de Sabino seria justamente aquilo em que ele poderia, no fim, quanto tudo já lhe houvesse escapado, se agarrar para seguir em direção ao seu encontro, para seguir em direção à posteridade. O encontro em questão era o seu encontro consigo mesmo, marcado desde sempre. Ao mesmo tempo, o seu encontro era com Deus⁵⁰⁹, pois o Deus cristão, Sabino sempre pensou, vive dentro dos que creem.

Mário não teve a oportunidade ver tal desdobramento se revelar. Nós agora temos. Agora, nós *finalmente* temos.

O romance definitivo

Lembra Sabino:

Mário de Andrade em uma de suas cartas: não ter contemplações para comigo mesmo, não escorregar apenas, mas cair de quatro, quebrar a cabeça. Ir até o extremo de mim mesmo, não blefar, ser exatamente do meu tamanho ô nem maior, nem menor. Para isso, não bastava apenas ser sincero ou espontâneo: teria de adquirir, nas palavras de Mário, "pelo sofrimento perfeito da vida, uma coisa muito mais nobre que a espontaneidade e muito mais espiritual que a sinceridade: uma convicção".

Às vezes alguém me pergunta pelo meu novo romance. Calo-me, ou disfarço, digo que estou escrevendo, chego mesmo a confessar que tenho o romance todo na cabeça, só me falta a primeira frase. A verdade é que eu sabia o que queria dizer, não sabia como dizer. E meu novo romance se desintegrou antes e nasceu.⁵¹⁰

Depois de passar por *O encontro marcado*, *O grande mentecapto* e *O menino no espelho*, simulando os movimentos de seu eu-menino, seu eu-maduro e seu eu-maluco, Sabino finalmente encontra em *Zélia, uma paixão* a fórmula para se consolidar: a forma de,

⁵⁰⁹ "Deus murmura de lado / entre divino e humano: / ô Comigo é que marcaste", já dissera Carlos Drummond de Andrade nos versos que hoje figuram na orelha de *O encontro marcado*. (SABINO, 1999).

⁵¹⁰ SABINO, 1976, p. 209-210.

com o seu desde sempre declarado e demoníaco amor artístico por si mesmo, entregar, definitivamente, o seu santificado amor artístico à humanidade inteira, em derrota.

Em 2004, Silviano Santiago já tinha compreendido.

Fernando Sabino foi um perseguidor, o perseguidor do Santo Graal da literatura. Por ser um perseguidor, viveu de maneira atormentada a relação entre a literatura e o catolicismo, alinhando-se a uma estirpe defunta de escritores com formação cristã [...]. O estranho e pouco salutar parentesco, associado à paixão pela literatura, são os resquícios que guarda do modo francês de ser escritor no Brasil. A esse modo de ser devem ser também associadas sua amizade por Mario de Andrade [...] e também suas relações de afeto com Clarice Lispector, companheira em idade e assombro.⁵¹¹

A reclusão do escritor após *Zélia, uma paixão* não é significada pela sina do escritor amargurado, tentada pelo clichê. Ao contrário, o desdobramento de *Zélia, uma paixão* é o fim da jornada de um escritor que caminha ao encontro de uma convicção: a sua vocação de artista.

Positivamente, *Zélia, uma paixão* é a vitória da literatura sobre o homem; paradoxalmente, é a também uma vitória do homem sobre a vida, já que o que o homem visava era exatamente a vitória da literatura sobre si. *Zélia* é, simultaneamente, a derrota (do homem em relação à literatura, já que fora vencido por ela) e a vitória (do homem em relação à sua própria vida, já que a fez sucumbir à [sua própria busca pela] literatura).

O desdobramento de *Zélia, uma paixão* é a mais coerente e transcendente celebração da literatura que se poderia fazer.

Lembro o que diz Sabino:

O ato de criação é um ato de amor, e eu não posso conceber amor do qual não participem pelo menos dois. E isso é o que eu acho de trágico, de dramático no dilema do escritor e do seu destino de artista. É que escrever é um ato solitário. Ou ele fica sozinho, como um demônio, amando apenas a si mesmo, ou ele, como um santo, sai amando a humanidade inteira.⁵¹²

O desfecho de *Zélia, uma paixão* é Fernando Sabino encerrando com precisa coerência a sua trajetória calcada numa crença: a crença de que a literatura é mais importante que o homem e que o artista; a crença em seu destino de artista e em sua vocação de escritor. A crença em sua convicção. Na transcendência dessa sua convicção.

⁵¹¹ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

⁵¹² Fernando Sabino em 1976, no Programa Fantástico, da Rede Globo de Televisão. Disponível em www.youtube.com/watch?v=on66qzbsnBM. Acesso em 30/12/2014.

Mais do que isso, o ensimesmamento que Sabino propõe para si após *Zélia, uma paixão*⁵¹³ é a (dis)solução que o escritor, cinquenta anos depois, finalmente encontra para a sua trajetória de homem e de artista, unindo polos ora antagônicos em uma mesma perspectiva singularizante.

"Depois desse livro, ela [Zélia] vai continuar a viver e eu vou me recolher à minha insignificância"⁵¹⁴, diz Sabino. Em seu desfecho impossível, em sua sina de afastamento e aproximação, em sua psicologia de superação e amadurecimento, o escritor se encerra sozinho, como um demônio, finalmente amando a si mesmo: e este é o exercício pelo qual o poeta, finalmente, como um santo, tocado por seu anjo, consegue entregar, definitivamente, o seu amor (a sua honesta literatura) à humanidade inteira.

O amor de Fernando Sabino é a sua literatura, que ele, finalmente retirando-se, e deixando de ingerir sobre ela, dá de posse definitiva à posteridade.

⁵¹³ E entenda-me bem: em minha imaginação, nem Sabino sabia conscientemente de tudo isso que eu nos conto agora nesta dissertação; possivelmente, discordaria de tudo isso; afinal, trata-se de *uma* verdade, que poderia muito bem não ser nem se tornar a dele.

⁵¹⁴ BLOCH, 2005, p. 25.

7. A FUNCIONALIDADE HUMANA DO ARTISTA

Proximidade afastada do poder; | Literatura de responsabilidade humana; | Participação do artista; | Autonomia do escritor; | A emancipação do pai; | A fé no Pai.

*Boas intenções, simpatia e paixão
ó como demonstra conclusivamente esse livro ó
não fazem nem boa literatura nem boa política.*
Roberto DaMatta⁵¹⁵

Por toda a sua trajetória de homem e artista, Fernando Sabino manteve uma particular relação de proximidade e afastamento com o universo da política e do poder (político e/ou social); uma relação de *proximidade afastada*, para sintetizar a ideia em um oxímoro⁵¹⁶, já que esta dissertação é tão afeita aos paradoxos.

Essa relação com o poder, a política, a burguesia, vai ser um dos principais motivos da preocupação de Mário de Andrade: Mário duvida que Sabino consiga, sob a influência dessas instâncias, produzir uma literatura desprendida, autônoma.

Não por outro motivo, Mário vai insistir com Sabino em suas cartas "na ideia de não separar a eficácia estética da eficiência social da criação"⁵¹⁷. O objetivo do modernista seria convencer seu discípulo da necessidade de fazer, da sua produção literária, uma "arte de ação pela arte"⁵¹⁸ e da consequente necessidade de, para isso, fazer escolhas.

Fazer escolhas significava, para Mário, abdicar das "facilidades". Sabino, contudo, não quer abrir mão de nada: nem da plena autonomia da literatura, que Mário colocara como objetivo e Sabino logo assumira como meta de vida sua, nem das facilidades e felicidades advindas da sua inserção aliançada na burguesia.

O menino que se tornava escritor, de então em diante, sempre que confrontado com duas alternativas antagônicas, optaria pelas duas e como se essa de fato fosse uma terceira opção.

Para Sabino, um diabo desta vida é que entre cem caminhos temos de escolher apenas um, e viver com a nostalgia dos outros noventa e nove. Em certa medida, o caminho trilhado pelo escritor foi o de abdicar dessa escolha, de forma a desdobrar-se em todos os cem caminhos possíveis e arcaria, obviamente, com as consequências de não escolher.

⁵¹⁵ DAMATTA, Sem data.

⁵¹⁶ Do grego *oksúmoron*: aquilo que "sob um aspecto simples encerra um sentido profundo" (HOUAISS, 2009).

⁵¹⁷ SANTOS, 1998, p. 226.

⁵¹⁸ Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,nos-70-anos-de-morte-de-mario-de-andrade-ainda-e-tempo-de-estudar-sua-obra,1637275>. Acesso em 18/03/2015.

No que toca a relação entre Sabino e Mário de Andrade, esta será a questão maior, questão que, metaforizada no casamento de Sabino com Helena, irá ensejar o desentendimento entre os dois.

Literatura de responsabilidade humana

Com esse receio, desde o início Mário cobra do neófito escritor que ele bote "um bocado mais de responsabilidade humana coletiva nas suas obras"⁵¹⁹. O que Mário pede é que Sabino se atente para o que ele chama de certa "funcionalidade humana do artista"⁵²⁰.

Diz Mário: "Sinto que há qualquer coisa de dissolvente, de inútil, inútil não posso dizer, mas de hedonístico, de arte pela arte na sua novela [*A marca*], que não me entristece, mas me preocupa."⁵²¹ Ao mesmo tempo, Mário previne: "Não pense, por favor, que quero literatura 'social', no sentido em que a fazem por aí"⁵²².

A preocupação de Mário, percebe-se pelo conjunto de suas cartas, ronda o conformismo⁵²³ do artista Fernando face às diversas influências (política, burguesa, mineirista) que ele não escapa de sofrer e à sua "não-participação"⁵²⁴ no combate a tais forças.

Contudo, não é simples depreender dos argumentos de Mário se a participação e o inconformismo que ele espera se dariam mais por meio da atuação do sujeito na cena artística e política ou por meio de sua obra, em si.

Algumas colocações de Mário levam a crer que o modernista não distingue uma coisa da outra ô afinal, como ele mesmo diz ao pupilo em dado momento: Sabino, "não separe o homem do artista".⁵²⁵

Além disso, Mário não quer "literatura social", mas também não quer que Sabino faça "arte pela arte". De que literatura então Mário fala quando cobra Sabino quanto ao seu projeto estético? Que sentido estético-político é esse que Mário quer que Sabino confira à sua produção?

O autor de *Amar, verbo intransitivo* defende que a "arte não é beleza só"⁵²⁶, e que não pode se deixar ser só beleza, porque assim será arte incompleta. "A arte é sempre uma proposição de verdade, por intermédio da beleza"⁵²⁷, argumenta Mário.

⁵¹⁹ SABINO, 2003, p.15.

⁵²⁰ SABINO, 2003, p. 151.

⁵²¹ SABINO, 2003, p. 131.

⁵²² SABINO, 2003, p. 131.

⁵²³ SABINO, 2003, p. 146.

⁵²⁴ SABINO, 2003, p. 146.

⁵²⁵ SABINO, 2003, p. 173-174.

⁵²⁶ SABINO, 2003, p. 161.

⁵²⁷ SABINO, 2003, p. 162.

Assim, para Mário, a arte, como realização, teria certa função social: seria o fruto do trabalho do "intelectual que busca participar do amilhoramento político-social da humanidade".⁵²⁸

Buscar esse tipo de arte, contudo, não implicaria em fazer "literatura social" em sentido estrito, como o mestre fez questão de justificar. É algo que estaria, com efeito, mais relacionado com o problema da integridade do artista de forma ampla.

Ponha a mão no coração, com a maior sinceridade de sentimento de que você for capaz e responda a si mesmo, não a mim, não me interessa que você me dê razão, o que me interessa é que você se coloque o problema pra sua integridade de artista (não de "esteta", mas de "artista", do homem que participa da vida e funciona nela por intermédio do valor estético que é a beleza).⁵²⁹

Em vários momentos de sua correspondência, Mário opta por resumir essa questão que se empata entre ele e Sabino com uma frase já pronta: fala da "história de participação ou não participação"⁵³⁰ do artista, e logo avança outro assunto. Mário assume a sua dificuldade de abordar o tema com o jovem Sabino: diz que o assunto é "complexo demais"⁵³¹, e que discuti-lo, detalhá-lo, torná-lo didático a um jovem pupilo era desafio a ser enfrentado de pouco em pouco.

Não participar não é opção

Em sua tutoria a Sabino, Mário delineia ó em uma perspectiva manifestadamente marxista⁵³² ó haver duas forças se enfrentando "em luta de vida ou de morte"⁵³³ no seio social: a força da coletividade e a força da chefia⁵³⁴. No entendimento de Mário, é inevitável que artista e obra atuem, passiva ou ativamente, em prol de uma ou de outra. "Nem você, nem

⁵²⁸ SABINO, 2003, p. 143.

⁵²⁹ SABINO, 2003, p. 171.

⁵³⁰ SABINO, 2003, p. 143.

⁵³¹ SABINO, 2003, p. 143.

⁵³² Como argumenta o recentemente falecido Leandro Konder em *Intelectuais brasileiros & marxismo*, ainda que o marxismo parecesse a Mário de Andrade "uma teoria um tanto tosca" (KONDER, 1991, p. 46), e que o modernista afirmasse não o assimilar completamente, "Mário não deixava de alimentar robustas esperanças no socialismo como ideia." (KONDER, 1991, p. 46). Konder recupera que Mário desejava que um dia se conseguisse realizar no mundo o socialismo, entendendo que só então o homem teria direito a pronunciar a palavra "civilização". Para Mário, diz Konder, a ideologia que animava os socialistas "e as verdades temporárias em que se apoiavam eram elementos imprescindíveis no encaminhamento da revolta ética dos intelectuais" (KONDER, 1991, p. 46) ó o que de fato muito ajuda a compreender o tipo de tutoria que o modernista se propunha fazer a Sabino. Para Mário, o intelectual se deveria pôr a serviço de uma dessas ideologias, a serviço de uma dessas verdades temporárias, mesmo ciente de sua precariedade: o objetivo final seria ver e fazer reconhecer a verdade da miséria do mundo e dos homens.

⁵³³ SABINO, 2003, p. 144.

⁵³⁴ SABINO, 2003, p. 144.

nenhum artista, poderá nem que queira não participar"⁵³⁵, vaticina o tutor. Na tese de Mário, se o artista não participa a sua obra, outros a participarão por ele.

A reflexão que Mário faz a respeito da atuação de tais forças sobre o artista é complexa; para exemplificar seu ponto de vista, ele toma a novela *A marca* de Sabino como objeto.

Uma delas [a chefia] repudia o seu livro, a sua criação, a sua concepção, a odeia e si puder a destruirá. E faz bem. A outra [a coletividade] aceita a sua obra-de-arte, a aplaude, a expõe como modelo a seguir e si puder obrigará a repetição dela por você nos seus livros futuros e por todos os outros artistas. E, meu Deus! fará bem.⁵³⁶

O que Mário quer dizer é que, querendo ou não o autor, sua novela *A marca* servirá a uma das duas forças que lutam.⁵³⁷ Ou às duas, de diferentes formas.

O mestre paulista deixa claro que não há saída fácil para o escritor na construção de sua participação social e da participação social de sua obra. A demanda, a despeito de tudo, é de que essa participação seja ativa, e não passiva; é de que haja consciência do envolvimento.

Sem a dizer explicitamente, o argumento de Mário também deixa entrever uma mensagem distinta daquela que é dita por ele objetivamente: que o caminho para uma participação mais autônoma do escritor e da sua obra na sociedade passaria justamente pelo encontro de uma *justa medida* entre os anseios dessas duas forças que lutam, a coletividade e a chefia.

Sem perceber, Mário direcionaria ó com suas linhas tortas ó a busca que Sabino faria por toda a sua trajetória: a busca de tal justa medida, sempre a justa medida que fosse capaz de fazer coligir forças distintas, paradoxais, até mesmo antagônicas, em um só movimento.

A justa medida

De que cor é o tabuleiro de damas: branco com quadrados pretos ou preto com quadrados brancos? A pergunta enseja a resposta que Sabino oferece ao enigma, resposta que ele transforma em fio condutor conceitual de sua autobiografia *O tabuleiro de damas*:

ô Nem preto com quadrados brancos, nem branco com quadrados pretos: de outra cor, com quadrados pretos e brancos.⁵³⁸

⁵³⁵ SABINO, 2003, p. 144.

⁵³⁶ SABINO, 2003, p. 144.

⁵³⁷ SABINO, 2003, p. 144.

⁵³⁸ SABINO, 1988.

Essa outra cor (que para Sabino é a verdade que se esconde por baixo da realidade), só acessível por meio da imaginação, simboliza a justa medida que o autor vai perseguir por toda a sua trajetória de artista, capaz de incorporar e pacificar extremos, como o branco e o negro.

Entre dois caminhos ó mesmo adversos, como os sugeridos por Mário ó, Sabino sempre vai optar por escolher... os dois.

Sabino também persegue essa "justa medida" quando é provocado a tentar reduzir as vertentes de suas convicções políticas a um denominador comum. Nessa mesma convicção de (re)conciliar perspectivas conflitantes, ora antagônicas, em uma só posição pacificada, Fernando sintetiza o seu ideal político retomando uma ideia que, ao que ele diz, seria de Camus.

Sabino dizia ser "a favor de uma política que realize o ideal de justiça para todos, sem desrespeitar os direitos fundamentais de cada um."⁵³⁹ De fato, Fernando vai afirmar na entrevista que oferece a Clarice Lispector:

Desejaria que o Brasil conseguisse realizar nada menos que o grande sonho da humanidade: o de atender à necessidade de justiça social para todos sem prejuízo dos direitos fundamentais de cada um. Uma utopia, que no entanto deve ser o mínimo de ideal a ser sustentado por um homem digno desse nome.⁵⁴⁰

É inevitável pensar na colocação de Sabino como uma espécie mesmo de idealismo utópico, uma utopia ingênua (como é natural das utopias) e até mesmo um tanto óbvia ô de alguma forma, uma contradição performativa. Afinal, ao se trocar tudo nos miúdos, o que vemos Sabino sugerir é a união, sob um mesmo regime, do melhor de perspectivas distintas, a republicana e a liberal, focando-se naquilo que nelas está em inevitável e antagônico conflito, uma oposição contra-anulante.⁵⁴¹

⁵³⁹ SABINO, 1988, p. 98.

⁵⁴⁰ LISPECTOR, 1975, p. 43.

⁵⁴¹ Há aqui um ponto de vista que merece ser explicado. Nunca desrespeitar os direitos fundamentais de um ou outro indivíduo implica consequentemente em ferir, no aspecto geral da sociedade, algum ideal de justiça da coletividade (facilitar o fumo e permiti-lo sem restrições, em conformidade com os direitos fundamentais das liberdades individuais, implica naturalmente em gerar custos para a saúde pública geral, onerando ó injustamente, já que sem equanimidade ó a coletividade). Reciprocamente, realizar o ideal de justiça para todos implica quase que diretamente em sacrificar, ocasionalmente, um ou outro direito individual em prol do bem coletivo (restringir e dificultar o fumo em prol da justiça equânime e do bem financeiro da coletividade implica em cercear o direito individual que o fumante tem, na perspectiva das liberdades individuais, de desfrutar desse prazer). De forma que aí reside o embate liberal-republicano: encontrar a medida entre as liberdades individuais e a justiça coletiva que atenda, de forma razoável, aos anseios da sociedade como um todo; aos anseios do coletivo e aos anseios dos indivíduos.

Essa medida, no entanto, no plano prático, nunca poderá ser uma justa medida, dado o cenário em que ela se estabelece ser coletivo, e não individual; afinal, ela nunca se dará de forma a satisfazer todas as instâncias envolvidas no processo, tampouco conseguirá cumprir integralmente com o ideal de justiça para todos e com os direitos ditos fundamentais de cada um. Na verdade, ela procede na mão inversa: sacrifica tanto o ideal de justiça da coletividade quanto os direitos fundamentais de cada indivíduo.

Sabino se dá a divagar, na teoria, sobre concepções na prática inconcebíveis. Pois sob os mesmos moldes dessa divagação se constituirá o seu projeto literário no que ele se relaciona com a coisa política: em sua trajetória, Sabino perseguirá o objetivo de constituir sua obra e sua persona artística com total isenção política, com total autonomia ideológica (em certo alheamento mesmo face às forças do poder que atuam no tecido social), isso ao tempo em que ele, o escritor, simultaneamente não recusará transitar e ora assentar no íntimo desse mesmo poder; no seio dessa mesma política; no âmago da ideologia burguesa; no cerne de um comprometedor espírito mineiro; posteriormente, no bojo da efervescência político-cultural carioca do fim da primeira metade do século 20, que, fora a mineiridade, unificava tudo isso: poder, política, ideologia burguesa.

Sabino, quanto à política, se dá ao luxo de, como na literatura, imaginar o impossível. Para Sabino, a "questão" do artista (que Mário traduzira no argumento de "funcionalidade humana do artista") nunca esteve relacionada com a consideração de possibilidades ou impossibilidades, mas sim para além dessa dicotomia: para Sabino, a questão do artista se encerrava na perspectiva da convicção.

Sabino nunca vai tirar de mente a ideia de que certa honestidade da relação humana com a realidade passa pela imaginação. Face a toda instância dual-antagônica com que Sabino se confrontar no decorrer de sua trajetória, Sabino a reduzirá, por meio da imaginação, a um denominador comum: imaginará a impossível cor do tabuleiro, e trabalhará com ela.

O comando da participação

De volta ao ano de 1943.

Em suas cartas, a principal preocupação de Mário é alertar Sabino para uma provável consequência de ele não estar assumindo, ainda, o controle sobre sua participação intelectual na sociedade: para Mário, tal consequência seria ela ser aparelhada por terceiros.

Como já se disse, para o Mário marxista, a participação acontece quer se queira ou não. "Você pode não participar da vida, mas a sua obra, si não for um elemento do seu combate (o que é nobre), será elemento pro combate dos outros. O que é pelo menos um aviltamento, uma avacalhação do seu destino de artista. Disto, meu Fernando, você não poderá fugir."⁵⁴²

A justa medida de Sabino, ao contrário, passaria por uma fórmula mágica de não sacrifício: seria o encontro dessa medida perfeita que possibilitasse que tal sacrifício fosse equanimemente distribuído entre as duas perspectivas, a coletiva e a individual. Sendo estas instâncias de categorias diferentes, parece impossível pensar em tal equidade.

⁵⁴² SABINO, 2003, p. 144.

Fernando entenderá o recado. Em algum momento, Fernando chamará para si a responsabilidade de si.

Entender ou não entender, não é a questão

Quando Mário traz tais questões para Sabino, elas surgem para o mineiro como uma disciplina completamente nova e indecifrável. Confundido, Sabino rotularia tais colóquios como "discussões sobre arte social"⁵⁴³, a "participação do artista"⁵⁴⁴, a "função social da arte"⁵⁴⁵, quando Mário, como se pode perceber pelo conjunto de suas correspondências⁵⁴⁶, abordava tais questões de uma perspectiva muito mais abrangente e complexa que os rótulos de Sabino, àquela época, poderiam delimitar.

À época, Sabino talvez fosse jovem demais para compreender as reflexões de Mário em sua profundidade. E, de fato, em dado momento o rapaz precisou prevenir o mestre sobre a sua dificuldade com o tema: "Absolutamente não tenho opinião formada sobre o assunto. Ainda não tomei posição em face de certos problemas, que, posso te garantir, só passaram a existir para mim depois que te conheci."⁵⁴⁷

Contudo, mesmo que Sabino não as consiga compreender ao seu tempo, as reflexões de Mário inscrevem nele a marca de uma sina. Mário, com suas reflexões sobre as implicações estético-políticas da arte, introjeta em Sabino o desejo de se constituir como escritor e artista capaz de honrar o mestre nessas suas perspectivas e mesmo não compreendendo por ora em que elas, exata e profundamente, consistiam.

Compreenderia em algum momento. Independentemente disso, de imediato *assimilaria*, se não conscientemente, ao menos por meio daquela subjetividade que, na falta de uma denominação melhor, aproximamos aqui daquilo que os gregos denominavam *noûs*⁵⁴⁸.

As palavras de Mário dão início em Sabino a um ciclo de autocobrança que duraria uma vida inteira. Ao ponto de Sabino diagnosticar-se, em dado momento, da seguinte forma, tendo em vista seu excesso de leituras incompreendidas:

⁵⁴³ SABINO, 2003, p. 206.

⁵⁴⁴ SABINO, 2003, p. 152.

⁵⁴⁵ SABINO, 2003, p. 152.

⁵⁴⁶ E também pelo movimento de aproximação e afastamento que ele faz em relação ao marxismo, como aponta Leandro Konder.

⁵⁴⁷ SABINO, 2003, p. 152.

⁵⁴⁸ *Noûs*: "no platonismo e aristotelismo, faculdade humana capaz de captar verdades fundamentais por uma via intuitiva, em oposição aos limites apresentados pelo pensamento meramente calcado na ciência e na discursividade". (HOUAISS, 2009).

O que se deu comigo [até o momento, que é o início da juventude e da troca de cartas com Mário] foi um desenvolvimento espiritual menor que o intelectual. Mas acho que é coisa que não me compromete para o resto da vida, não é assim? Nada impede que eu agora, que completei anteontem 20 anos de idade provecta, comece a pensar e sentir, muito depois de ter começado a escrever. Questão de tomar posição, como você diz.⁵⁴⁹

Sabino decide que, de então em diante, tomará posição. Participará. Não se furtará à sua responsabilidade de escritor. Não sucumbirá face a facilidades e interesses diversos. Realizará o ideal de Mário para si, mas isso em consonância com um seu ideal próprio para si mesmo, que fazia a conjugação impossível desse ideal de Mário com uma outra íntima intenção: a intenção de não se furtar o desfrute da vida.

Mário visa "dizer ao jovem escritor que ele deveria continuar pelejando no campo da literatura com honradez, em busca de um objetivo maior que o reservado para si próprio"⁵⁵⁰, lembra Matildes Demétrio dos Santos. Nas contas de Mário, diz a pesquisadora, "só vale a permanência na luta por objetivos intrinsecamente nobres e superiores aos interesses individuais."⁵⁵¹ Diz Mário: "Si você está de fato disposto a se abrir um caminho seguro para uma vida literária mais utilmente viril: você tem que cuidar muito, preliminarmente, e sobretudo, com o que o seu romance novo represente como funcionalidade. Como ideologia. Como assunto."⁵⁵²

Sabino vai assimilar o recado, e internalizá-lo como diretriz. Ao mesmo tempo, proporia, em segredo (talvez até de si mesmo), fazer conjugar tal diretriz com sua permanência na covil onde reside o risco.

Nesse contexto Sabino sediaria o enigma de sua vida, para o qual ele precisaria descobrir resposta sobre o risco de ser devorado por si mesmo. Sabino postergará a resposta enquanto puder.

O escritor, o poder, a política

Já se afirmou aqui que Sabino manteve, durante toda a sua vida, uma paradoxal relação de proximidade-e-afastamento com o poder, com a burguesia aristocrática e, por conseguinte, com a política, o que sempre fora alvo de atenção da mídia e, por muitas vezes, ferinas críticas. De alguma forma, Sabino formou-se homem também no seio dessa burguesia empoderada.

⁵⁴⁹ SABINO, 2003, p. 147, grifo nosso.

⁵⁵⁰ SANTOS, 1998, p. 226.

⁵⁵¹ SANTOS, 1998, p. 226.

⁵⁵² SABINO, 2003, p. 212.

Essa sua profunda e complexa relação com o poder e com o universo político, relação de *proximidade afastada*, está entre os vários aspectos da sua vida artística sobre os quais ainda não foi lançada a devida luz e mais um aspecto em que a força do lugar-comum colabora para a sabedoria rasteira.

A marca impressa por Mário de Andrade no escritor mineiro faria com que, em sua trajetória de artista, Sabino estabelecesse e reestabelecesse essa sua congênita relação com o poder de forma idiossincrática. As particularidades dessa relação são fundamentais para a elaboração de uma significação mais sofisticada do livro *Zélia, uma paixão*, obra escandalosamente relacionada à política contemporânea do país.

Noivado, governador, cartório, presidente

A relação de Sabino com o poder e a política remonta ao início de sua juventude. Mal saído da adolescência, Sabino tornou-se genro de Benedito Valladares, governador de Minas Gerais entre os anos de 1933 e 1945 e figura-chave do golpe de Getúlio Vargas, que, em 1937, instituiu o Estado Novo (1937-1945), um regime autoritário, não democrático.

Por ocasião de seu noivado com Helena Valladares, Sabino recebeu um cartório para administrar e lucrar, "presente de Getúlio"⁵⁵³, o que por longo tempo lhe garantiu conforto financeiro e, conseqüentemente, seu primeiro grande desconforto político. É que por conta desse cartório e do casamento com Helena, Sabino acabava tendo de manter relações com Benedito e, por conseguinte, ocasionalmente com Getúlio, o que para o escritor era uma amofinação, já que se distanciava ideologicamente dos dois políticos.

O clímax dessa sua aflição Sabino viveria às vésperas da sua cerimônia de casamento. Getúlio fora convidado por Benedito⁵⁵⁴ para ser o padrinho da noiva, e até a última hora o certo era que o escritor veria o presidente do Brasil o esperar no altar ao entrar na igreja. Para Fernando, uma desonra, haja vista o seu distanciamento político-ideológico (ou ao menos a sua tentativa de distanciamento político-ideológico) em relação à presidência.

Depois de o assunto muito o atormentar, Sabino viu a sorte lhe sorrir às vésperas da cerimônia: Getúlio fora substituído por Juscelino Kubitschek na última hora e, para Sabino, ter Juscelino como padrinho era um mal bem menor no que diz respeito às suas afinidades políticas.

⁵⁵³ BLOCH, 2005, p. 53.

⁵⁵⁴ BLOCH, 2005, p. 84.

Nesta época, Sabino não escapava de entreouvir Mário sussurrar regularmente em seus ouvidos: *você precisa decidir que caminho tomar, si o partido dos homens, si o partido dos chefes, Fernando*⁵⁵⁵.

"Não se iluda"⁵⁵⁶, reiteraria Mário: "num desses partidos você há-de estar."⁵⁵⁷

Ao casar, Sabino se muda em 1944 para o Rio de Janeiro; eram os "anos dourados" da cidade maravilhosa. Nesta época, o Rio é a capital do país e local de centralidade não só política, mas também econômica e cultural no sistema hierárquico urbano brasileiro.⁵⁵⁸ Nesse sentido, Sabino se muda na verdade para o covil do poder: o âmago do poder político, econômico e cultural do país.

Em função de seus três anos de interlocução com Mário de Andrade, Sabino já mantém a este tempo o chicote e a cadeira constantemente às mãos. Mas não tira os olhos dos da fera, como que seduzido.

Participar, mantendo-se fora: a sacada de Sabino

Em *O desatino da rapaziada*, obra de referência da paixão vivida pelos escritores-jornalistas da Belo Horizonte do decaquinquênio 1920-1970, Humberto Werneck faz perceber que Fernando Sabino vai manter uma *proximidade afastada* não apenas da política e do poder, mas também em relação a outras instâncias relacionadas a eles. Como as redações de jornais.

Werneck conta que, face ao jornalismo que se fazia no início do século 20, "Fernando Sabino [...] procurou desde o início manter distância das redações, como forma de preservar sua literatura. Aceitaria ser, dizia, um escritor fazendo jornalismo, jamais um jornalista militante."⁵⁵⁹

Dessa forma, mesmo percorrendo uma fieira de jornais e revistas como cronista e ocasionalmente na função da reportagem, e tanto em Minas como no Rio, Fernando conseguira manter-se sempre como "um estranho no ninho"⁵⁶⁰ das redações.

Este é o Fernando Sabino que se cria de uma costela de Mário de Andrade, Mário que em 1944 já recomentava que o mineiro, quando aportado no Rio, "evitasse colaborar muito

⁵⁵⁵ SABINO, 2003, p. 146.

⁵⁵⁶ SABINO, 2003, p. 146.

⁵⁵⁷ SABINO, 2003, p. 146.

⁵⁵⁸ HERMANN, 2014.

⁵⁵⁹ WERNECK, 2012, p. 116.

⁵⁶⁰ WERNECK, 2012, p. 116.

em jornais, escrever artigos, dar entrevistas, responder 'enquetes', toda essa coisa por onde um escritor se lança num determinado centro e se compromete."⁵⁶¹

Foi Flaubert que certa vez disse: "Considero uma das felicidades da minha vida não escrever nos jornais; isso prejudica a minha bolsa, mas faz bem à minha consciência."⁵⁶² Para Sabino, pois, sentir-se (e poder se afirmar e ser reconhecido) como um estranho no ninho em instâncias políticas como uma redação de jornal era cumprir com uma das principais demandas que Mário lhe legara.

Lembrou-se aqui de Flaubert porque o escritor será de grande importância logo mais quando *Zélia, uma paixão* estiver sob o foco absoluto da lente fotográfica desta dissertação (melhor dizendo, sob a atenção do pincel retratista deste pintor mentecapto). E também porque é inevitável imaginar Sabino dizendo agora, como que numa paráfrase do francês, algo como: *Considero uma das felicidades desta minha posteridade não ter ficado a fazer, em vida, reportagem pra jornal; isso certamente prejudicou a minha carteira, mas faz um bem danado à minha carreira e à minha consciência de morto.*

Cabe contrapontuar que, mesmo tendo colocado tão pouco a sua máquina de escrever a serviço de algo alheio à literatura, Sabino certa vez lamentou ter-se rendido à "necessidade, a que não soube resistir, de fazer da palavra escrita um ofício do qual tiro o meu sustento."⁵⁶³ Sabino, neste tempo, não se conhecia como nós o estamos a conhecer neste momento. Quando dessa sua entrevista para Clarice Lispector, Sabino tendia a entender literatura, no auge do termo, por romance, especificamente; tomava, na ocasião, sua produção crônica como algo aquém da literatura. Isso quando suas crônicas seriam justamente o que faria da sua literatura grande.

Trajetória crônica: a independência do escritor

Arnaldo Bloch lembra que o mineiro, como diretriz relativa às diversas instâncias políticas existentes no mundo, defenderá

a independência do escritor como condição para uma "oposição permanente e autêntica aos valores estabelecidos, alheia a associações, movimentos, partidos". A política partidária, pensa [Sabino], é desinteressante, melhor optar por uma espécie de utopismo: um socialismo que proporcione justiça social e resguarde os direitos humanos, temperado com uma relação interrogativa mas sempre respeitosa com a força divina.

⁵⁶¹ SABINO, 2003, p. 185-186.

⁵⁶² FLAUBERT, 2008, p. 82.

⁵⁶³ LISPECTOR, 2007, p. 33.

Por esta razão, sustenta Fernando, sempre fez questão de votar na oposição, independentemente das ideias que um ou outro apregoasse. Esse ideário acaba desaguando, segundo ele, num anarquismo que vai na linha do axioma espanhol: "Hay gobierno, soy contra."⁵⁶⁴

No que diz respeito à citada política partidária, o jornalista e amigo Wilson Figueiredo vai dizer em maio de 2004 que Sabino "é eleitor, mas se sente voto vencido como cidadão."⁵⁶⁵ Já em relação a essa "oposição permanente e autêntica"⁵⁶⁶ de Sabino aos valores estabelecidos, o próprio Sabino vai explicá-la no *Jornal do Brasil*, em 11 de maio de 1996:

O escritor é, por sua própria natureza, um contestador. Pelo menos deveria ser. Platão tinha razão em não permitir o poeta em sua República. O papel do escritor, cada um a seu modo, é o de contestar, protestar, denunciar, se rebelar contra as injustiças sociais, contra as deformações do pensamento e os preconceitos, contra a falsa ordem constituída, para pretender uma reintegração desta ordem noutras bases. Neste sentido, como escritor, deveria na medida do possível permanecer independente do que quer que seja: organizações partidárias, academias, associações, instituições profissionais, enfim tudo aquilo que possa mesmo eventualmente tolher seus movimentos, constranger a sua espontaneidade, gerando compromissos e limitações na sua liberdade de criar.⁵⁶⁷

O crítico Silviano Santiago sugere que, no apanhado de sua obra, o escritor de fato tenha conseguido alcançar esse objetivo de "permanecer independente do que quer que seja"⁵⁶⁸. No artigo denominado *O perseguidor*, escrito em 2004 por ocasião da morte de Sabino, vai dizer o seguinte sobre essa independência que o escritor conseguiu manter em relação ao poder e à política. "Fernando Sabino tem o perfil mais singular da literatura brasileira no século 20. [...] [À sua literatura,] idealizou-a sem o compromisso partidário e revolucionário."⁵⁶⁹

Sabino defende uma autonomia do escritor em relação às instituições, associações, organizações. Positivamente, quando perguntado sobre por que não se candidatava à Academia Brasileira de Letras, o escritor valia-se do humor de Groucho Marx para não responder assertivamente: *Eu não aceitaria fazer parte de uma associação que me aceitasse como sócio*, já se viu Fernando Sabino caçoar mais de uma vez.

No intuito de não se comprometer com nenhuma instância política, o paradoxal Fernando era acima de tudo *político*: se não manifestava claramente os motivos pelos quais não se interessava por ocupar uma cadeira na ABL, assim procedia para não ofender aqueles

⁵⁶⁴ BLOCH, 2005, p. 105.

⁵⁶⁵ FIGUEIREDO, 31 de maio de 2014.

⁵⁶⁶ BLOCH, 2005, p. 105.

⁵⁶⁷ SABINO, 2008, p. 66.

⁵⁶⁸ SABINO, 2008, p. 66.

⁵⁶⁹ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

que, diferentemente dele, se candidataram ao posto — por exemplo, seu grande amigo Otto Lara Resende, que ocupou a cadeira 39 a partir de 1979.

Por sorte, o acervo de frases de efeito de Sabino era maior do que o empenho daqueles que o perscrutavam. Perguntado novamente no Roda Viva sobre o por que de seu desinteresse na ABL, Sabino sai-se com essa: "eu jamais entraria para um lugar que você sai em posição horizontal."⁵⁷⁰

Abdicar das facilidades

No início, se por um lado Sabino fez internalizar a diretriz de independência e autonomia proclamada por Mário, por outro ele encontrou grande dificuldade em abrir mão das facilidades e felicidades que a vida burguesa ao lado de Helena lhe proporcionavam. "Será preciso sacrificar tudo?"⁵⁷¹, questionara-se no início de sua interlocução com o mestre; no horizonte, o casamento com a noiva.

Ao mesmo tempo, Sabino se perguntava sobre a possibilidade de, não sacrificando *tudo*, acabar vendo a própria obra sacrificada. "Porque se eu caso para depois resolver a questão (e a questão é quase toda essa, como você deve compreender), depois é que não resolvo mesmo."⁵⁷²

Como já se pôs, Fernando não sacrifica as facilidades e felicidades da vida pessoal, sem que para isso tenha de sacrificar a literatura.

Para Matildes Demétrio dos Santos, "a postura social e política de Fernando Sabino, entre 1941 e 1944, é a do vitorioso"⁵⁷³: um jovem burguês transitando como um dândi na cena cultural, social e política do país. A pesquisadora de Mário de Andrade vai reportar o pesar desiludido com que o modernista observa esse trânsito de Sabino. "O destinatário parecia pesar cada palavra do mestre, mas agia somando dividendos, o que deixava Mário desiludido."⁵⁷⁴

Mário manda Fernando seguir o caminho que quiser, mas o alerta para não "se iludir em sua consciência"⁵⁷⁵ com argumentos falsos que deslocam os problemas. A consciência se ilude com enorme facilidade"⁵⁷⁶, diz Mário. O modernista alerta: "Nem você, nem nenhum

⁵⁷⁰ Entrevista com Fernando Sabino. Programa Roda Viva. TV Cultura, 1989.

⁵⁷¹ SABINO, 2003, p. 90.

⁵⁷² SABINO, 2003, p. 90.

⁵⁷³ SANTOS, 1998, p. 228.

⁵⁷⁴ SANTOS, 1998, p. 226.

⁵⁷⁵ Nas citações deste trabalho, se preservou a particular com que Mário de Andrade redigia certos termos.

⁵⁷⁶ SABINO, 2003, p. 144.

artista, poderá nem que queira não participar"⁵⁷⁷. E faz um vaticínio: "ou você não-conformistamente se inclui na coletividade ou conformistamente se vende à chefia. De forma que [...], queira ou não queira, você está servindo a uma das duas forças que lutam [a força da coletividade e a força da chefia]."⁵⁷⁸

Pois Sabino casou-se, vendeu-se à chefia, incluiu-se na coletividade e deu a volta em todos o até mesmo em Mário, de forma a oferecer a si um destino amplo, ambíguo e incorporador.

Assim, Sabino de alguma forma se emancipava da tutoria de Mário o ao tempo em que se mantinha, a ele, fiel. Não descompunha as diretrizes traçadas pelo mestre, isso ao tempo em que as manipulava na conformidade de seu interesse aglutinador.

Sabino aproximava-se afastando-se, e se afastava mantendo-se sob o domínio do tutor.

Não foi fácil para Mário de Andrade perceber que o destino traçado para si por seu aluno era um destino emancipado de sua tutoria. Mário não percebera que Sabino se emancipava mantendo-o dentro de si, como uma marca.

Por não perceber, Mário nunca aceitou a ideia de seu pupilo não seguir suas orientações à risca. Ao ponto de em dado momento Mário dizer, entre a resignação e o inconformismo, que: "Há na rua Lopes Chaves um ridículo homem que chegou à convicção que neste momento culminante da vida, toda arte é pueril, todo indivíduo que não se sacrificar totalmente pela vida coletiva humana é um canalha, é um vendido, é um canalha."⁵⁷⁹

Mário faz tais afirmações no dia 3 de dezembro de 1944, quando diz ainda: "Nunca deixei de querer bem você, com todo o egoísmo, a insatisfação, o direito e a glória."⁵⁸⁰ Estavam os dois a apenas dois meses da morte de Mário. Era a sua penúltima carta sua a Fernando.

Antes, no dia 2 de fevereiro de 1944, Mário já havia escrito uma carta a Sabino que o havia tocado fortemente. Nela, Mário diz o seguinte.

Você, tome o caminho que tomar, até o dos inúteis 'bons sujeitos', eu creio que sempre hei-de querer bem você e sentir prazer na sua presença pessoal. Mas não sentirei talvez prazer na sua presença espiritual conforme o caminho que você tomar. De-fato você é tão solicitado pelo ambiente altoburguês que perfaz você, e por outro lado você é tão sensual no gozo da vida e ama tudo, conjuga o verbo 'tudoamar', que não sei como você vai ajeitar isso tudo, a sua vida particular, a sua vida pública, o homem, o artista, o estético que você... são e é. Acho muito penoso e difícil você conseguir uma singularização do seu plural que te e me satisfaça. Acho difícil. Você é muito solicitado pelo prazer e a facilidade da vida. E por seu lado é muito sensual.

⁵⁷⁷ SABINO, 2003, p. 144.

⁵⁷⁸ SABINO, 2003, p. 144.

⁵⁷⁹ SABINO, 2003, p. 195, grifo nosso.

⁵⁸⁰ SABINO, 2003, p. 200.

[...] eu compreendo, mas não perdoo. Poderei ficar calado, mas não será nunca por aceitação nem consentimento. Há-de ser por perplexidade.⁵⁸¹

Mário afirma não consentir, afirma estar perplexo, afirma que, do jeito que está, não: o discípulo não fora aprovado.

Ainda antes, em 24 de dezembro de 1943, Sabino já havia recebido de Mário uma correspondência em que o modernista encerrava-se assim: "A vida podia ser tão boa, Fernando. Sim, nos podemos fazer bem boazinha a nossa vida particular. Mas isso não basta"⁵⁸².

Face às fortes colocações feitas por Mário de Andrade nas correspondências de dezembro de 1943 e fevereiro de 1944, Sabino se abate. O mineiro só volta a escrever para a rua Lopes Chaves em São Paulo em 27 de novembro de 1944, quase um ano depois da última correspondência enviada.

Nesse meio-tempo, Mário escreve a Sabino três vezes, todas sem resposta. Quando volta a se manifestar, Sabino, já casado, defende-se ao mesmo tempo em que revela sua mágoa e frustração com a descrença do mestre:

Se você nos seus verdes vinte anos fosse sujeito aos mesmos golpes [a que eu fui], às mesmas solicitações, traições e ciladas que os meus tiveram e continuam tendo, você acha que escapava? Pois eu estou escapando, embora você hoje talvez não acredite mais.⁵⁸³

Fernando deseja demonstrar o quanto sofre ao ver o mestre demonstrar a sua decepção. "Minha intuição é de que você está desistindo de me ajudar, está tendo para comigo apenas uma cordialidade convencional e bem comportada."⁵⁸⁴

Da carta enviada por Mário a Sabino em dezembro de 1943 em diante (levando-se em conta que no meio do ano Mário já havia recusado o papel de padrinho no casamento do pupilo), a relação epistolar entre os dois nunca voltaria a ser a mesma. Como diz Sabino na carta em que responde o amigo depois de um ano de ausência:

Positivamente eu não posso te perder como amigo, e estou perdendo. Por culpa sua, mais do que minha. Quanta humildade eu precisava ter, nesta carta que será longa e arrancada a força ó para que ela não te fira apenas, mas ferindo te faça me escutar, que eu preciso de você, e você está se negando a me ouvir.⁵⁸⁵

⁵⁸¹ SABINO, 2003, p. 175.

⁵⁸² SABINO, 2003, p. 163.

⁵⁸³ SABINO, 2003, p. 184.

⁵⁸⁴ SABINO, 2003, p. 184.

⁵⁸⁵ SABINO, 2003, p. 183.

Sabino se ressentido de Mário não mais acreditar nele.

Quando me encontrou de novo, no Rio, para você eu já não era o mesmo, as coisas estavam acontecendo em mim, o mesmo, enquanto outros tramavam ao redor, já me convidando para o banquete, você percebeu. Era a hora de você me sacudir pelos ombros, de me mostrar o perigo, me dizer coisas duras, que você bem sabia que eu aguentaria, como continuo aguentando, e você já me disse coisas duras que eu aguentei. No entanto você apenas me deu um tapinha nas coisas; e em vez de coisas duras disse palavras bem pensantes e cheias de amabilidade; em vez de mostrar o perigo você fugiu. Então eu te digo que não me perdi como você temeu, ao contrário, a-pesar-de tudo eu ainda estou aqui, vivo e capaz, sem me entregar nem me vender à vida.⁵⁸⁶

O escritor acusa Mário de subestimar sua capacidade de não se tornar um instrumento literário da burguesia.

Quando falou que eu evitasse colaborar muito em jornais, escrever artigos, dar entrevistas, responder 'enquetes', toda essa coisa por onde um escritor se lança num determinado centro e se compromete, eu estava pensando que você queria dizer era que eu evitasse de me esbanjar, me perder em rodinhas de café, evitar muita conversa fiada ó todos esses perigos comuns aos provincianos que chegam ao Rio. Eu ouvia suas palavras com atenção, embora sabendo e você também que eu já não corria tanto perigo. De repente, porém, percebi que você estava querendo [...] me dizer que eu evitasse complicações, para não me comprometer. Você tinha medo que eu escrevesse coisas que estaria pensando, ideias levianas que eu já teria aceitado. Você pensou isso e não teve coragem de me dizer.⁵⁸⁷

Sabino ameaça desistir de Mário pela sensação de Mário estar desistindo dele. "Algo me impedia de te escrever. Era essa terrível certeza de que você já não está me reconhecendo mais"⁵⁸⁸, diz o mineiro nessa sua doída carta.

Trata-se, aqui, de nada mais que paixão: que "a paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso"⁵⁸⁹, lembra Gérald Lebrun.

A descrença de Mário fizera Sabino reagir. Tornava-se, para ele, uma questão de honra vencer. Pois "não existe paixão, no sentido mais amplo, senão onde houver mobilidade, imperfeição ontológica"⁵⁹⁰, diz Lebrun. Para honrar Mário, Sabino iria espremer os limões dessa sua imperfeição ontológica para, com eles, transformar a sua própria existência no instrumento de uma convicção: a convicção na literatura.

⁵⁸⁶ SABINO, 2003, p. 184-185.

⁵⁸⁷ SABINO, 2003, p. 185-186.

⁵⁸⁸ SABINO, 2003, p. 184.

⁵⁸⁹ LEBRUN, 2009, p. 13.

⁵⁹⁰ LEBRUN, 2009, p. 13.

Devoção ao pai

A despeito de seu trânsito entre crença e descrença, Mário, como que reversamente, forja um Fernando voltado para o futuro, um Sabino voltado para o seu destino de escritor. Não seria absurdo sugerir que a própria semente do rompimento com o mestre tenha sido plantada (inconscientemente) pelo próprio mestre, desejoso (como só são os mais elevados mestres) de verem seus discípulos os transcenderem.

O mestre que inconscientemente marca o filho com o ímpeto da emancipação em muito se assemelha ao pai que, ao tempo em que afetivamente quer proteger e privar o filho das agruras do mundo, também sabe, racionalmente, que deve possibilitar que o mesmo faça o seu voo sozinho, se quer que ele se torne um ser íntegro. Não por isso, é tão angustiante a tarefa do mestre e do pai: "enquanto dava as instruções e ajustava as asas aos ombros do filho, Dédalo tinha o rosto coberto e suas mãos tremiam."⁵⁹¹

Fernando Sabino não escapava de ver Mário como um pai: na verdade, o escritor considerava a si e a toda a sua turma como a prole artística do modernista paulista.⁵⁹²

Com efeito, a marca que Mário imprime em Sabino é a mesma presente naquele clichê do pai que, desejoso de que seu filho se torne um médico, acaba falecendo antes de saber se sua expectativa iria se realizar ou não.

Na fórmula do lugar-comum, o filho então cresce e, na sua *bildungsromântica* trajetória de formação ó em que sente a necessidade de honrar o pai ao mesmo tempo em que precisa se emancipar emocionalmente dele para assumir a consistência de si ó, esse filho experimenta o mundo inteiro em suas infinitas possibilidades. Tudo isso para, no fim, por decisão própria e finalmente reconciliado com seu passado (e ao mesmo tempo emancipado dele), tornar-se nenhuma outra coisa... que não aquele médico com que o pai tanto sonhara.

Fernando Sabino é esse filho de Mário de Andrade. Fernando Sabino é o filho que, no mesmo movimento em que se afasta do mestre, rechaçando-o, o abraça, honrado e submisso.

Face a essa ambígua relação paternal, punge pensar que o livro que Sabino escreve após a passagem de Mário por sua vida é justamente *O encontro marcado*, sua obra-prima, livro que o mestre não teve a oportunidade de conhecer. Punge pensar que neste romance de formação tão autobiográfico, Fernando Sabino faz exatamente o que o mestre orientara: joga tudo, não poupa nada.

Mais do que pungir, fere a ironia que subjaz este impossível encontro marcado entre as expectativas de Mário e a realização empírica da vida: em *O encontro marcado*, Sabino faz do

⁵⁹¹ BULFINCH, 2006, p. 158.

⁵⁹² SABINO, 2003, p. 137.

protagonista Eduardo Marciano justamente um alter ego: aquele que não consegue se resolver em relação às demandas da vida prática e as demandas da vida estética, se perdendo entre uma e outra, sem solução.

Fernando Sabino constrói Eduardo Marciano como o "Fernando Sabino" no qual Mário acreditava que ele iria se tornar: um sujeito que fracassaria em sua missão de se resolver entre o homem e esteta. Ora, pois conceber Eduardo Marciano fora justamente o que livrara Sabino de cumprir com o vaticínio de Mário!

Num exemplar paradoxo, *O encontro marcado* é justamente a resolução de Fernando em relação às demandas de sua vida prática e estética: no livro, Sabino as funde.

Consolida-se a fé no Pai

Já se disse aqui, num outro momento, que Sabino só conquistaria alguma emancipação em relação à ascendência que Mário exercia sobre seu espírito com a substituição do objeto de sua veneração por outro mais abrangente e definitivo: o Cristo.⁵⁹³

Obviamente, a Mário nada agradou a submissão do pupilo ao dogma burguês. De forma que o tutor vai avisar, como que em rompimento: "O Cristo não salvará você de sua derrota como artista"⁵⁹⁴.

A este tempo, contudo, Sabino já caminha com suas próprias pernas, e, sentado em sua escrivaninha, beija o crucifixo antes do primeiro toque à máquina.

"Se Cristo quiser agir, Ele matará você artista"⁵⁹⁵, Mário insiste, mas vê Sabino beijar o crucifixo por três vezes. "Você vai ser perder"⁵⁹⁶, vaticina o tutor, ao tempo em que sorri de soslaio; no fundo, está paradoxalmente satisfeito com a transgressão do seu aluno em relação ao mestre.

Sabino, de sua parte, dá um passo à frente: o escritor mira o horizonte, pois sabe que precisa seguir.

⁵⁹³ Por ocasião de uma carta em que Mário dizia "o Cristo não salvará você da sua derrota como artista" (SABINO, 2003, p. 197), mais do final de suas correspondências, Fernando demarca definitivamente a sua posição sobre o assunto, de alguma forma afastando-se parcialmente da ascendência do mestre. Diz Sabino na sua última carta enviada ao amigo, datada de 11 de dezembro de 1944: "Pode ficar certo, Mário, que não me atemoriza saber também que 'se Cristo quiser agir, ele matará o artista em mim'. Porque eu não quero com o Cristo me engrandecer artisticamente, mas justamente me perder em Cristo, como você prevê. Não me desculpo no Cristo: não sou católico do tom maior, do heroísmo, cavalgando sinos, empunhando a Cruz à frente das multidões em marcha, querendo impor pela força aquilo que devia se ensinar pela humildade. A fé em mim não foi uma vitória. É uma fé que eu trago em mim desde a infância, e vem resistindo, eu mesmo não sei por quê. Poderia ser apenas mais um dos meus preconceitos burgueses, pela comodidade de ter com que me justificar. Uma salvaguarda, como disse você. Não será mais. Porque eu não a descobri, descobri apenas a necessidade de ser fiel a ela. [...] Agora darei o melhor de minhas forças para preservá-la." (SABINO, 2003, 205-206).

⁵⁹⁴ SABINO, 2003, p. 197.

⁵⁹⁵ SABINO, 2003, p. 197-198.

⁵⁹⁶ SABINO, 2003, p. 198.

Sabino deseja seguir todas as lições de Mário: ora, fora nelas que lera embutida a ideia da emancipação!

A emancipação é necessária, e Sabino e Mário sabem disso. O paradoxo cai como uma sina, e Mário morto, resigna-se.

Para cumprir com o destino que Mário lhe vaticinou, Sabino precisa romper com Mário. E vai.

Em dezembro de 1944, Mário opta por não apostar em Sabino: diz que, não por covardia, mas sim por coragem, precisa se retrair e não dizer mais.

Mário conta haver uma questão, e assim nos permite entrevê-la, assim como permitiu a Sabino. Faz isso ao tempo em que diz que não a apresentará de claro.

Porque si eu dissesse, eu punha diante de você um problema que jamais você deve ter. Que eu não tive. Que no momento que me puseram ele pela frente, mataram uma obra minha. Que todos os poucos que eu sei que tiveram, se perderam. Se estragaram. Se suicidaram. Seria simplesmente uma infâmia, eu fazer uma experiência de psicologia artística com você. Fazer de você uma cobaia. Isso eu não faço.⁵⁹⁷

Mas Sabino queria para si o seu problema. De chicote e cadeira nas mãos, o escritor bota o seu olhar nos olhos da fera. "Decifra-me ou te devoro", pergunta a esfinge de posse de seu enigma. Sabino mantém os olhos pousados em seus olhos, e passa 50 anos encarando-a.

Em 1991, Sabino encontra a resposta. "Decifra-se ou se devore", propõe a esfinge hospedada no coração do prosador. Sabino se senta à máquina. Põe-se a escrever. A esfinge era o espelho.

Em *Zélia, uma paixão*, Fernando Sabino retorna à política para, nela, reencontrar a sua questão. E finalmente dá o salto.

Preto com quadrados brancos ou branco com quadrados pretos? A resposta para o enigma é a cor real do tabuleiro. Para enxergá-la, é preciso imaginar.

⁵⁹⁷ SABINO, 2003, p. 197.

8. A GENEALOGIA DA PAIXÃO

Genealogia do livro *Zélia, uma paixão*; | Repercussão do lançamento na imprensa; | Motivos de Fernando Sabino para produzir e publicar a obra.

*A luta do homem contra o poder
é a luta da memória contra o esquecimento.*
Milan Kundera⁵⁹⁸

Zélia, uma paixão foi lançado no dia 17 de outubro de 1991 "numa entrevista para cinquenta jornalistas na sede da Editora Record, no Rio."⁵⁹⁹ A cronologia da obra, que vai atravessar esse lançamento, permite remontar uma série de acontecimentos que colaboram para a compreensão da gênese da obra, das suas consequências e dos seus possíveis significados para *Zélia*, para Sabino, para aqueles que com os dois se relacionavam e para a sociedade, como um todo.

Zélia, uma origem

A mitologia da concepção de *Zélia, uma paixão* remonta às viagens que Fernando e Lygia Marina faziam regularmente a Nova Iorque para, entre outras coisas, visitar o amigo Lucas Mendes e sua esposa, a produtora de cinema Rose Ganguzza. No primeiro semestre de 1990, em uma dessas visitas, Lucas e Sabino conversaram sobre a nova ministra da economia.

Eu tenho certeza de que o livro não foi culpa minha, mas ele [Sabino] ficou impressionado quando voltei do Canadá e na mesma noite, em minha casa, descrevi para ele o discurso da *Zélia* numa reunião do FMI. Eram presidentes de bancos centrais e ministros da fazenda de todo o mundo, homens enormes e parrudos, nutridos à carne durante várias gerações. A *Zélia* era mínima, mas ninguém dava um pio enquanto ela contava como e por que o presidente Collor tinha confiscado o dinheiro dos brasileiros para o bem da nação. Na hora eu chorei de emoção. Parecia verdade.⁶⁰⁰

Posteriormente, Lucas Mendes vai lembrar que o discurso de *Zélia* acontecera em abril de 1990 no Banco Mundial⁶⁰¹ (e não no FMI), ou seja, mais ou menos um mês após o confisco das poupanças, este realizado em 16 de março de 1990. Este encontro entre o escritor e Lucas Mendes involuntariamente impulsiona as atenções de Sabino para *Zélia*.

⁵⁹⁸ KUNDERA, 2008.

⁵⁹⁹ BLOCH, 2005, p. 25.

⁶⁰⁰ MENDES, 2014, p. 8.

⁶⁰¹ Duílio Gomes, em *A ministra, Fernando e o romance marcado*, vai citar esse evento como a "31ª Assembleia Anual do BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento)", realizada em Montreal. (GOMES, Sem data). Sabino também cita o acontecimento em *Zélia, uma paixão*.

Fernando e Lygia estavam em casa comigo e Rose, minha mulher. Contei a ele como tinha ficado emocionado com o discurso dela, tão frágil, naquela sala só de homens grandes bem nutridos há séculos a carne de gado. O silêncio, depois, os aplausos. Tudo parecia tão lógico, não poderia dar errado. Havia indignação e havia esperança com o plano, mas acho que o Fernando só se entusiasmou e decidiu escrever *Zélia, uma paixão* depois do escândalo com o boto cor-de-rosa.⁶⁰²

O ano é 1989. Mais precisamente, é natal em 1989, e Fernando Sabino é entrevistado no programa Roda Viva.

Da tribuna, o jornalista Marcos Faerman pergunta ao escritor: "Você tem medo do Collor?"⁶⁰³. Sabino responde: "Não. O que é isso? Eu tenho vergonha."⁶⁰⁴

Menos de dois anos depois, Sabino publicaria um livro sobre os bastidores desse governo, que cairia em pouco mais de um ano.

Prenúncios de *Zélia*

Final dos anos 1960. Tempo de toda aquela efervescência política e cultural que se viu desaguar nas manifestações francesas de maio de 68. É ali que *Zélia, uma paixão*, incrivelmente, vai surgir; é ali que *Zélia* desponta, na esteira de um movimento complexo e nada inesperado construído por Sabino, durante anos, em si.

Em uma entrevista com Sabino "entre maio de 1968 e outubro de 1969"⁶⁰⁵, Clarice Lispector conversa com o escritor sobre a sua dificuldade para escrever um novo romance (Sabino até então só havia escrito *O encontro marcado*) e pergunta se ele, em sua residência na Inglaterra como adido cultural, havia notado lá algum movimento novo na literatura. Responde Sabino: "Atualmente eu me interesso mais pelo depoimento pessoal, pelo documentário jornalístico o que talvez sejam novas formas de literatura."⁶⁰⁶

Em sua resposta à amiga, Sabino indicia a trilha que vai seguir: a do depoimento pessoal e do documentário jornalístico como novas formas de literatura. É esta trilha que levará Sabino até *Zélia, uma paixão*, mais de 20 anos depois.

Depois dessa entrevista, contudo, Sabino ainda escreveria e publicaria os romances *O grande mentecapto* (1979) e *O menino no espelho* (1982), para só em 1991 vislumbrar a possibilidade de fazer materializar, em literatura, o interesse que em si vira despertar no final dos anos 1960.

⁶⁰² Entrevista. *Lucas Mendes*. 18 de janeiro de 2015.

⁶⁰³ Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/278/entrevistados/fernando_sabino_1989.htm. Acesso em 04/03/2015.

⁶⁰⁴ Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/278/entrevistados/fernando_sabino_1989.htm. Acesso em 04/03/2015.

⁶⁰⁵ LISPECTOR, 2007, p. 7.

⁶⁰⁶ LISPECTOR, 1975, p. 45.

1991. Fernando Sabino é entrevistado no programa *Jô Soares Onze e Meia*. Na atração, o apresentador pede a Sabino uma opinião sobre o Governo Collor. Ao que Sabino teria respondido:

ô Certa vez perguntei ao meu querido amigo Murilo Rubião, o grande contista mineiro, se acreditava em Deus. Ele ficou pensativo e acabou dizendo: "Em Deus acho que não acredito não, mas tenho grande devoção por Nossa Senhora." É o meu caso em relação ao Governo: no Deus Collor, acho que não acredito não, mas tenho grande devoção por Nossa Senhora Zélia Cardoso de Mello.⁶⁰⁷

Antes que Jô prosseguisse, Sabino segue, estimulado pelo uísque que o entrevistador lhe servira:

ô Acho essa mulher um barato. E deixa a moça namorar, que diabo! É um direito dela, a vida é dela, ninguém tem nada com isso. Quer saber de uma coisa? Como disse Jules Renard sobre Sarah Bernhardt: se essa mulher me acenar com o dedo mindinho, eu vou atrás dela até o fim do mundo. Com minha mulher e meus filhos, é claro.⁶⁰⁸

Os diálogos recuperados aqui logo acima são oriundos de *Zélia, uma paixão*. No livro, Sabino afirma que Jô Soares assentiu com ar grave, revelando ser da mesma opinião que ele. E que, sob os aplausos da opinião, arrematara enfático: "Para mim, Zélia Cardoso de Mello é a figura mais fascinante na nossa vida pública nos últimos trinta anos, desde Juscelino Kubitschek."⁶⁰⁹

Esse pronunciamento de Fernando Sabino no *night show* fora o primeiro grande movimento entre vários que concorreriam para a idealização e realização de *Zélia, uma paixão*.

Em *Zélia, uma paixão*, Fernando Sabino também constrói a cena de um encontro fortuito como um marco zero para a obra. O encontro teria acontecido na porta de um restaurante, por acaso.

De repente Lygia Marina tocou-me o braço, sem esconder o alvoroço:
 ô Olha quem vem ali ô sussurrou.
 Eram duas horas da tarde de sábado, em frente ao restaurante The Place, em São Paulo. O lugar estava repleto, tínhamos de aguardar mesa praticamente na rua [...]. Lygia naquele açodamento:
 ô Olha aí ô repetiu. ô Essa eu não perco.
 Antes que eu pudesse sequer entender o que se passava, ela já abordava a mulher que acabava de saltar de um carro em companhia de dois casais.
 ô Ministra, quero lhe apresentar meu marido, um admirador seu.

⁶⁰⁷ SABINO, 1991, p. 196.

⁶⁰⁸ SABINO, 1991, p. 196.

⁶⁰⁹ SABINO, 1991, p. 196.

Disse meu nome e me vi cumprimentando a Ministra Zélia Cardoso de Mello, que me estendeu a mão naquele jeito seu, mantendo-se a distância:

ô Eu é que sou sua admiradora ô murmurou ela, séria. ô Desde *O Encontro Marcado*.

ô Quem sou eu, Ministra, para ter um encontro marcado com a senhora.⁶¹⁰

Ao final do encontro, Zélia teria acrescentado, já se despedindo: "Eu vi o programa do Jô."⁶¹¹

Essa é a forma como Fernando Sabino conta, em seu livro, como fora o primeiro contato entre o *personagem* Fernando Sabino e a *personagem* Zélia Cardoso de Mello do romance-biografia *Zélia, uma paixão*.

Zélia conta uma história um pouco diferente de como acontecera o primeiro contato com seu biógrafo. Entrevistada para esta dissertação, a ex-ministra lembrou que seu

chefe de gabinete, Marcos Caramuru, comentou da entrevista [para o Jô Soares] e sugeriu que convidássemos o Fernando para um almoço no Ministério. Eu conhecia os livros do Fernando e *Encontro Marcado* tinha para mim um significado especial. Achei a ideia ótima.⁶¹²

A ex-ministra contou então que o convite fora feito e que Fernando fora ao seu encontro, um encontro *marcado*, "que foi no Ministério"⁶¹³, segundo Zélia, no qual "houve uma empatia mútua muito grande."⁶¹⁴

Em suas *reflexões em torno da biografia*, a historiadora Vavy Pacheco Borges lembra que, numa biografia, faz-se "sempre difícil estabelecer os fatos, dada a dificuldade de suas diversas versões."⁶¹⁵ Positivamente, o primeiro encontro entre Zélia e Sabino acontecera no restaurante em São Paulo ou no Ministério? O encontro fortuito no restaurante teria sido todo ele uma invenção de Sabino? Não sendo possível estabelecer a hierarquia entre as versões dos fatos, Vavy recomenda recuperá-las todas: "o importante é sempre contrapô-las."⁶¹⁶

A historiadora também vai dizer que, ao longo do texto biográfico, "podem ser feitas afirmações seguras, hipóteses prováveis, mas também relações bem subjetivas, provocadas muitas vezes por simples intuições. O que é fundamental é deixar claro o alcance de cada uma das afirmações."⁶¹⁷

⁶¹⁰ SABINO, 1991, p. 194-195.

⁶¹¹ SABINO, 1991, p. 196.

⁶¹² Entrevista. *Zélia Maria Cardoso de Mello*. 13 de fevereiro de 2015.

⁶¹³ Entrevista. *Zélia Maria Cardoso de Mello*. 13 de fevereiro de 2015.

⁶¹⁴ Entrevista. *Zélia Maria Cardoso de Mello*. 13 de fevereiro de 2015.

⁶¹⁵ BORGES, 2001, p. X

⁶¹⁶ BORGES, 2001, p. X

⁶¹⁷ BORGES, 2001, p. 6

Assim, com Vavy, pode-se especular aqui, em benefício da narrativa, que o encontro no restaurante não acontecera, e que sua narração pertence à parte ficcional de *Zélia, uma paixão*.

Até porque as notícias dos jornais pesam a balança para o lado da lembrança feita por Zélia. No dia 7 de março de 1991, o jornal *O Globo* traz uma matéria chamada *Zélia e Fernando Sabino Sugerem receita*, em cujo subtítulo se diz *Bom humor e otimismo para vencer a crise*. O jornal dá conta do almoço de Zélia e Sabino no Ministério.

Acostumada a dedicar o seu horário de almoço a reuniões técnicas ou encontros políticos, a Ministra da Economia, Zélia Cardoso de Mello, fez ontem uma exceção. Convidou o escritor Fernando Sabino e um grupo restrito de mineiros para almoçar no Ministério. Falou-se de economia e de literatura, mas o tema principal foi o bom humor.

Ô Há muito mau humor na vida nacional ô disse Zélia ao escritor, que concordou prontamente. Eles combinaram lançar até uma campanha nacional pelo bom humor, sugerindo o otimismo como receita para superar a crise.

Admirador confesso da Ministra, Sabino fez declarações em um programa de televisão⁶¹⁸ que a deixaram comovida.

Ô Ela é a personalidade pública mais importante que surgiu no país depois de JK ô disse ao entrevistador Jô Soares. Zélia retribuiu ontem [6 de março de 1991] a gentileza, convidando-o para o almoço e declarando: "Fomos atraídos por admiração recíproca."⁶¹⁹

Na coluna que mantinha no *Jornal do Brasil*, Carlos Castello Branco também vai tratar do encontro. No texto *Zélia se descontraí*, de 8 de março de 1991, Castello conta que

A ministra Zélia Cardoso de Mello, ao saber que o escritor Fernando Sabino iria a Brasília para lançar seu último livro, convidou-o para almoçar juntamente com a mulher, Lygia Marina. O escritor admira a ministra e a ministra admira o escritor. A conversa foi divertida. Sabino aludiu às dificuldades de Zélia, inclusive de morar em Brasília. Falou-se nas críticas que ela sofreu por ter dito que o pão de Brasília não é bom. Ele aconselhou-a a dizer o que pensa, pois já tem direito a fazer isso, pelo seu trabalho, pelo seu prestígio. "Afim, arrematou, a senhora está aqui comendo o pão que o diabo amassou."

Depois de aconselhá-la a fazer como Lygia que costuma advertir como começo de conversa que ninguém vai tirar seu bom humor (a ministra anotou a frase no caderno) Sabino sugeriu-lhe que não convidasse outros escritores. "Dá muita ciúmeira", disse. Lygia, que admira o bom gosto da ministra, pediu-lhe para ir às compras com ela. Zélia deu-lhe o telefone e combinaram de sair juntas em São Paulo.

Afinal, comentando o encontro, Fernando disse que Zélia "tem carisma, é um pouco tímida, é inteligente, chique e tem uma certa inocência."⁶²⁰

A seguir, em charge onde Zélia oferece uma espirituosa piscadela, um jornal vai dar o seguinte: "Lema de Zélia, após almoçar ontem com o escritor Fernando Sabino: 'Cada vez

⁶¹⁸ Programa *Jô Soares Onze e Meia*, do SBT.

⁶¹⁹ ZÉLIA. *Zélia e Fernando Sabino sugerem receita*. Rio de Janeiro: O Globo, 7 de março de 1991.

⁶²⁰ BRANCO, Carlos Castello. *Zélia se descontraí*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 8 de março de 1991.

mais mineira, mais política e mais bem-humorada.' A ministra acha que o país sofre de mau humor crônico."⁶²¹

Segundo Zélia, nesse encontro no Ministério, "não se falou em livro"⁶²² o que diz respeito à ideia de Sabino lhe escrever a biografia. Zélia também diz que, desse encontro até sua saída do Ministério, não se lembra de ter tido mais contato com Sabino. "Talvez até tenha tido, mas com certeza não havia nenhuma menção a livro."⁶²³

Em janeiro de 1990, Collor assumia a Presidência da República como o primeiro presidente eleito pelo voto direto do povo, e gozava, a este tempo, de grande prestígio popular. Zélia, escolhida como ministra da Fazenda, pegava carona nessa popularidade. Como afirma o jornalista Márcio Moreira Alves em *O balanço de Collor*: "em abril de 1990 o presidente tinha a aprovação de dois terços dos brasileiros e Zélia Cardoso gozava do respeito de todos."⁶²⁴

Na matéria, Márcio Moreira não é exatamente preciso: Zélia deixara de gozar do "respeito de todos" a partir de 16 de março daquele ano, quando estarreceu os brasileiros ao anunciar, na tevê, ao vivo, sua série de medidas econômicas impopulares, como o congelamento de salários e preços e a demissão de funcionários públicos o que o antropólogo Roberto DaMatta vai chamar de "o mais autoritário e ousado plano econômico da história do Brasil."⁶²⁵

O principal choque viria com o anúncio do que ficou popularmente conhecido como confisco: a retenção por 18 meses de todo valor superior a 50 mil cruzados que houvesse na poupança de cada brasileiro.

Pronunciou-se Zélia à ocasião:

Quem tinha ontem um depósito à vista de 50 mil cruzados, pode ir ao banco segunda-feira e sacar, se quiser, 50 mil cruzeiros. [...] O que excede isso [...] fica depositado no banco, junto ao Banco Central, sob a titularidade da pessoa física ou pessoa jurídica, em forma de cruzados novos.⁶²⁶

O acontecimento conferiu certo ar cínico para a "campanha" de Zélia e Sabino, trazida à tona pelos jornais uma semana antes. Afinal, o pedido de bom humor já vinha em um momento em que a economia patinava, com arrocho salarial e inflação. E agora quem já vinha

⁶²¹ SORRIA. *Sorria*. Sem data.

⁶²² Entrevista. *Zélia Maria Cardoso de Mello*. 13 de fevereiro de 2015.

⁶²³ Entrevista. *Zélia Maria Cardoso de Mello*. 13 de fevereiro de 2015.

⁶²⁴ ALVES, Márcio Moreira. *O balanço de Collor*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 08 de março de 1992.

⁶²⁵ DAMATTA, Sem data.

⁶²⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7KHza2R-C-E>. Acesso em 03/03/2015.

enfrentando as dificuldades do cenário econômico também não poderia mais contar com a sua poupança para enfrentar a crise.

Face a esse cenário, a sugestão de Sabino e Zélia para que os brasileiros mobilizassem o otimismo para superar a crise parecera uma piada de um cínico mau gosto. Afinal, as medidas econômicas tomadas pela ministra confiscaram, junto ao dinheiro dos brasileiros, seu bom humor e otimismo.

E estes não seriam devolvidos ao final de 18 meses.

Este caso é um primeiro exemplo da falta de tato com que Sabino e Zélia, daí em diante, tratariam os seus temas comuns.

Para piorar, a esta época já havia explodido na imprensa o caso amoroso entre Zélia e Bernardo Cabral, ministro da Justiça, caso sobre o qual Zélia precisaria dar explicações em novembro de 1990.⁶²⁷

Zélia cai

Face a tudo isso, Zélia até que resistira muito à frente do Ministério da Fazenda. "Às quatro horas da tarde de segunda-feira, dia 6 de maio de 1991, Zélia apresentou a Collor o seu pedido de demissão"⁶²⁸, iria reportar Duílio Gomes em *A ministra, Fernando e o romance marcado*.

Em seu livro, Sabino dá conta de que circularam "diferentes versões sobre a demissão"⁶²⁹, como sendo de iniciativa de Zélia ou fruto de uma decisão particular do presidente. Sabino mesmo não garante nenhuma como a verdadeira, mas aposta, no livro, no ato voluntário de Zélia.

Após sua saída do ministério, Zélia ainda iria à *Escolhinha do Professor Raimundo*, programa humorístico de Chico Anysio (que no futuro viria a ser seu marido), para se pronunciar à nação. Em coluna no jornal, Affonso Romano de Sant'Anna irá lembrar uma particularidade desse pronunciamento.

Como vocês se lembram, ainda há alguns dias, a ex-ministra Zélia, a inesquecível, fazendo seu discurso final no programa do Chico Anysio, de repente, citou nada mais nada menos que o pai do Fernando Sabino, numa daquelas frases que só a

⁶²⁷ Conforme dá conta a matéria *Ex-Ministra, de férias, parou de ler os jornais*, de Fernanda Domingues: "Sobre o romance com Bernardo Cabral, [Zélia] disse que já deu os esclarecimentos devidos em novembro do ano passado." (DOMINGUES, 18 de junho de 1991).

⁶²⁸ GOMES, Sem data. Nesta colocação, Duílio reproduz *ipsis litteris* um trecho de *Zélia, uma paixão* (SABINO, 1991, p. 235).

⁶²⁹ SABINO, 1991, p. 239.

sabedoria de Minas sabia produzir: "No final dá tudo certo. Se ainda não deu certo é porque não chegou no final."⁶³⁰

A este tempo, os caminhos de Zélia e Sabino se imbricariam recorrentemente.

Sai a política, entra a literatura

Pouco mais de um mês após a saída de Zélia do ministério, os jornais dão conta de um clima pesado na capital federal, e Zélia, fora do governo, vai tentar descolar sua imagem da esfera política.

Na nota *Ex-ministra, de férias, parou de ler os jornais*, de 18 de junho de 1991, Fernanda Domingues escreve que "A ex-ministra da Economia Zélia Cardoso de Mello disse ontem que não tem acompanhado o trabalho de seu sucessor e tem evitado ler jornais e revistas, por ainda se considerar de férias."⁶³¹ Nessa ocasião, a ex-ministra vai dizer algo curioso à repórter: "Eu me sinto até sem jeito de dizer isso a vocês, mas tenho preferido os romances aos jornais. Li a "História de Noel Rosa", recém-publicada, e dois livros de Fernando Sabino, *Tabuleiro de damas* e *Faca de dois gumes*."⁶³²

Enquanto os jornais reportavam uma realidade com a qual Zélia já não conseguia mais lidar (apesar de ter ajudado a construí-la), os romances permitiam que a ex-ministra escapasse de enfrentar, em consciência, tal realidade. Positivamente, esse deslocamento de Zélia da realidade para a fantasia sugere os humores que vão tomar Fernando e Zélia quando da concepção de *Zélia, uma paixão*.

Ao conceberem *Zélia, uma paixão*, Sabino e Zélia estavam fora da realidade.

Em 21 de junho de 1991, *O Globo* vai noticiar, possivelmente pela primeira vez, o projeto de *Zélia, uma paixão*. Sob o título *Zélia faz visita no Rio a Fernando Sabino*, a nota reporta rumores sobre o livro, e que Zélia e Fernando negam a existência do projeto.

"Livro sobre a minha passagem pelo Governo? Não sei de nada disso. Só vim fazer uma visita cordial ao meu amigo Fernando Sabino", garantiu, ontem à noite, a ex-ministra da Economia Zélia Cardoso de Mello, após fazer uma visita de três horas ao apartamento do escritor, em Ipanema, e à sua esposa, Lygia Marina.

Fernando Sabino também descartou a hipótese de que seria o *ghost-writer* de um livro de memórias da ex-ministra:

ô Admiro a Zélia como figura pública e por ser uma pessoa de forte personalidade. Talvez possa incluí-la no meu livro de memórias. E, pelo que estou vendo, dá Ibope ser amigo dela.⁶³³

⁶³⁰ SANT'ANNA, Sem data.

⁶³¹ DOMINGUES, 18 de junho de 1991.

⁶³² DOMINGUES, 18 de junho de 1991.

⁶³³ ZÉLIA, 21 de junho de 1991.

Simultaneamente, o *Jornal do Brasil* noticiaria, no mesmo dia, que o suposto projeto era o de uma biografia. Sob o título *Encontro marcado*, o jornal já indicava a acidez com que o tema seria tratado por si e pela imprensa, em geral, daí em diante:

A ex-ministra Zélia Cardoso de Mello jantou ontem no Rio com o escritor Fernando Sabino.
Quer que ele escreva sua biografia.
Os títulos *A faca de dois gumes* e *O grande mentecapto* já foram usados por Sabino.⁶³⁴

E isso porque o livro de título *Os movimentos simulados* ainda não havia sido lançado, acrescenta-se aqui.

Em entrevista concedida a esta dissertação, Zélia conta como, nos meses após sua saída do ministério, se deu o seu contato com o escritor.

Eu viajei um pouco logo após sair do ministério e acredito que tenha retomado meu contato com o Fernando Sabino na minha volta, acredito que depois de junho de 1991. Me lembro de ter havido uns encontros, no Rio e em São Paulo, encontros amigáveis, em que conversávamos sobre coisas que pessoas conversam quando se encontram... ou seja, nada especial. Provavelmente eu mencionei que eu tinha feito um diário desorganizado do meu tempo de campanha e ministério e que gostaria de escrever um livro sobre minha passagem no Ministério. Acho que ele mencionou que gostaria de escrever um livro sobre minha pessoa, pois me achava uma personagem fascinante.⁶³⁵

Zélia gostaria de ver produzido um livro sobre seu tempo de campanha e ministério. Sabino gostaria de escrever um livro sobre a ex-ministra, a quem acha fascinante. No que diz respeito a essa soma entre fome e vontade de comer,

houve um jantar no Rio de Janeiro, na casa de uns amigos, no fim de junho de 1991, ou talvez até julho. E o Fernando estava lá. No dia seguinte eu tinha ficado de ir ver o Fernando na casa dele e levar umas anotações que eu tinha para minhas "memórias". Conversamos muito sobre minha infância, juventude etc. e eu deixei essas anotações com ele. Acho que passamos o dia conversando, e o Fernando fez várias notas. Este foi de fato o único encontro que tivemos para falar especificamente da minha vida.⁶³⁶

No seu livro, Sabino vai ficcionalizar esse marco temporal. Na obra, os personagens Zélia e Fernando encontram-se não no apartamento dele, mas no dela. Diz Sabino:

⁶³⁴ ENCONTRO. *Encontro marcado*. 21 de junho de 1991.

⁶³⁵ Entrevista. *Zélia Maria Cardoso de Mello*. 13 de fevereiro de 2015.

⁶³⁶ Entrevista. *Zélia Maria Cardoso de Mello*. 13 de fevereiro de 2015.

Chegamos ao seu apartamento às nove horas da noite, como combinado. [...] Começou por me perguntar que tipo de livro, não sendo escritora, alguém mais poderia escrever sobre sua vida.
 ô Pelo menos cinco tipos diferentes ô respondi.⁶³⁷

Na sua versão de como tudo aconteceu, Sabino vai listar então os possíveis livros que poderiam ser produzidos: um livro técnico, com foco em sua atuação como Ministra da Economia; um livro-reportagem; uma autobiografia, escrita por ghost-writer; uma biografia do tipo clássico, devidamente documentada; ou um livro inspirado em sua vida, com tratamento literário ô "como se ela fosse um pouco personagem de um livro de ficção"⁶³⁸, diz Sabino. "A concepção, autoria, direitos e tudo mais seriam do escritor. Este eu poderia escrever."⁶³⁹

Conforme Fernando, Zélia optara por este. Em entrevista, a ex-ministra reitera: "O livro era dele, foi dele e por isto eu não recebi nenhum 'direito autoral'."⁶⁴⁰

Estavam estabelecidas as bases em que o livro *Zélia, uma paixão* seria concebido.

Concepção

Em 8 de setembro de 1991, Affonso Romano de Sant'Anna tomara a seguinte nota⁶⁴¹:

Lygia Marina me contou (reservadamente) que Fernando Sabino está escrevendo um romance sobre a experiência de Zélia Cardoso no governo. E que ela conta tudo. Tudo sobre Collor, Cabral, etc. Que vai ser um grande escândalo quando sair, que Fernando está mobilizadíssimo.⁶⁴²

Em *Zélia, uma paixão*, Sabino escrevera que passou "três ou quatro dias"⁶⁴³ na casa da ex-ministra colhendo depoimentos, e que escrevera o livro em 40 dias. Zélia, em suas memórias, contudo, lembra de um único encontro. À parte os desvãos da memória (e da ficção), importa que, incrivelmente, "Zélia contou tudo ao escritor"⁶⁴⁴, como comenta Carlos Castello Branco:

Tudo sobre sua vida e seu trabalho. [...] Não terão ficado muitos recantos defesos da vida íntima da personagem vivida por Zélia, que se entregou sem reservas ao

⁶³⁷ SABINO, 1991, p. 251.

⁶³⁸ SABINO, 1991, p. 252-253.

⁶³⁹ SABINO, 1991, p. 252-253.

⁶⁴⁰ Entrevista. *Zélia Maria Cardoso de Mello*. 13 de fevereiro de 2015.

⁶⁴¹ Affonso traz a nota à público na edição de junho de 2009 do jornal *Rascunho*, em uma coluna sua chamada *Quase-diário*. Talvez o escritor tenha publicado o conteúdo originalmente à época dos acontecimentos, mas isso não se pode apurar.

⁶⁴² Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/quase-diario-4/>. Acesso em 04/01/2015.

⁶⁴³ SABINO, 1991, p. 253.

⁶⁴⁴ BRANCO, 16 de outubro de 1991.

confidente. [...] Ela não teve limites, abriu o jogo, oferecendo ao talento do escritor tensão interior e uma trama de relações que leva os personagens a situações limites. [...] Antes dela, no Brasil, ninguém ousou tanto em matéria de inconfidência nem se expôs ao ponto em que ela se expõe nesse livro.⁶⁴⁵

Castello também vai lembrar, para produzir o volume, "Sabino valeu-se de conversas, de gravações, de documentos, de cartas e de páginas de diário."⁶⁴⁶ Cabe acrescentar que Sabino também entrevistou, além de Zélia, uma ou outra referência não especificada nominalmente.

Falei há pouco que, ao conceberem *Zélia, uma paixão*, Sabino e Zélia estavam fora da realidade. Provocada com esse argumento, Zélia vai afirmar:

Acho que foi tudo meio impulsivo. Não houve um processo decisório, não pensamos muito nas circunstâncias e conseqüências. Acho que o Fernando se entusiasmou com a ideia, que nasceu de comentários absolutamente vagos. [...] Infelizmente nem eu nem ele ficamos reticentes em publicar. [...] Sinceramente, não avaliamos a situação corretamente.⁶⁴⁷

A iminência de um escândalo

No decorrer dos meses, os boatos de que o livro estava de fato sendo escrito ganharam consistência, transformando-se de boatos em informações (ainda que, como sabemos, ambos sejam transformados em "notícia" pela imprensa recorrentemente da mesma forma).

Com o tempo, Brasília e a sociedade brasileira, de uma forma geral, passaram a esperar que, a qualquer momento, um petardo despontaria do prelo, avassalando as livrarias. O que de fato aconteceu no dia 17 de outubro de 1991.

No 16, pois, à véspera do lançamento do livro, Carlos Castello Branco vai alertar em sua coluna no *Jornal do Brasil*, certamente após leitura privilegiada do livro: "É possível que *Zélia, uma paixão* [...] seja também um escândalo. Pessoas escrupulosas ou mais sensíveis podem se perturbar com o frequente trânsito por entre imprecisos limites éticos."⁶⁴⁸

Na coluna, denominada *A paixão de Zélia segundo Sabino*, Castello vai dar conta da presença da própria Zélia no evento de lançamento, a ser realizado no dia seguinte no Rio de Janeiro com uma "entrevista para cinquenta jornalistas na sede da Editora Record"⁶⁴⁹: "Com a anunciada presença de Zélia Cardoso de Mello, Fernando Sabino autografa amanhã no Rio os

⁶⁴⁵ BRANCO, 16 de outubro de 1991.

⁶⁴⁶ BRANCO, 16 de outubro de 1991.

⁶⁴⁷ Entrevista. *Zélia Maria Cardoso de Mello*. 13 de fevereiro de 2015.

⁶⁴⁸ BRANCO, Carlos Castello. *A paixão de Zélia segundo Sabino*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 16 de outubro de 1991.

⁶⁴⁹ BLOCH, 2005, p. 25.

primeiros exemplares de *Zélia, uma paixão*⁶⁵⁰. Zélia de fato compareceria ao lançamento, no qual "Sabino parecia tão deslumbrado com Zélia quanto Zélia estava deslumbrada consigo própria"⁶⁵¹, como afirma Arnaldo Bloch.

A contagem regressiva da bomba chegara ao zero.

Explodiu

Sim, uma bomba. Um petardo. Ou como afirmaria o escritor Duílio Gomes: "Este livro é um torpedo [...] e promete implodir as prateleiras das livrarias neste fim de ano. [...] Assunto obrigatório na mass-mídia, nas rodinhas e colutas de Literatura, Economia (!) e fofocas, *Zélia, uma paixão* é um toast."⁶⁵²

O escritor vai colocar em comparação as expectativas de Fernando e Zélia para a obra e as prováveis consequências da mesma.

Depois que deixou o Ministério da Economia, Zélia Cardoso de Mello deixou também dois tipos de público o que a ama e o que a odeia. Sem meios termos. Seu ghost-writer Fernando Sabino está na primeira ala, claro. Fernando (há sempre um Fernando na vida de Zélia?) é tiete da ex-ministra mais recentemente. Já Zélia ama Fernando (Sabino) desde a adolescência. A jovem senhora com "seriedade de criança" devorava a bibliografia de seu autor nacional predileto entre um trabalho de Economia e um ensaio sobre Finanças. Agora os dois esperam que o público os devore juntos. Num País em que os ministros levam frituras, devorar é um verbo antropofagicamente ameno.⁶⁵³

Para Duílio, "Sabino, um especialista em misturar ficção com realidade, está muito à vontade neste *Zélia, uma paixão*. No auge de sua fama e de sua criatividade, ele orchestra com bom humor e impessoalidade a vida, digamos, atribulada de dona Zélia."⁶⁵⁴

Na maior parte do seu texto, o escritor mineiro resenha a obra de Sabino de forma superficial, generalista e acrítica, o que expõe certo corporativismo literário em sua abordagem. Sugere isso, por exemplo, um recurso de focar-se recorrentemente nos méritos do autor, e não na obra em questão, propriamente.

Outro que tentara salvar Sabino de sua obra fora o já mencionado Carlos Castello Branco, que em 18 de dezembro de 1991 escreve uma coluna chamada *O livro de Sabino*, onde diz:

⁶⁵⁰ BRANCO, Carlos Castello. *A paixão de Zélia segundo Sabino*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 16 de outubro de 1991.

⁶⁵¹ BLOCH, 2005, p. 25.

⁶⁵² GOMES, Duílio. *A ministra, Fernando e o romance marcado*. Sem data.

⁶⁵³ GOMES, Duílio. *A ministra, Fernando e o romance marcado*. Sem data.

⁶⁵⁴ GOMES, Duílio. *A ministra, Fernando e o romance marcado*. Sem data.

O ministro Leitão de Abreu terminou por ler *Zélia, uma paixão*, de Fernando Sabino, e achou o livro muito bom. Para ele trata-se de estudo de uma personalidade fascinante e feito por um bom escritor. "Esse é um livro que se deve guardar na estante", disse ainda, "pois está destinado a ficar na história."⁶⁵⁵

A despeito de manifestações como essa, na imprensa a maioria dos resenhistas iria destacar as limitações estéticas da obra e inclusive pessoas próximas, ora amigos, o que, para Sabino, seria razão para ressentimentos.

Affonso Romano de Sant'Anna, por exemplo, anotaria em 4 de novembro de 1991: "O texto de Fernando é ruim, cheio de lugares-comuns e *Zélia, uma* deslumbrada."⁶⁵⁶ Affonso fora um dos que não colocaram sua amizade com o autor à frente de sua responsabilidade de intelectual. O escritor belo-horizontino iria anotar o seguinte, duas semanas após o lançamento do livro:

Essas duas semanas o país viveu o livro de Sabino e *Zélia, uma paixão*. Poucas vezes houve tanta unanimidade. O texto de Fernando é ruim, cheio de lugares-comuns e *Zélia, uma* deslumbrada. Ela, querendo entregar Bernardo Cabral, entregou-se. Relatou os casos amorosos seus, meio levianos, e uma certa leviandade política. () O resultado foi desastroso. Embora estejam vendendo 200 mil exemplares, que rendem uns R\$ 150 milhões (300 mil dólares), foram cancelados coquetéis e entrevistas dos dois.⁶⁵⁷

Como Wilson Figueiredo vai dizer 13 anos depois, "por faltar aspecto investigativo, o livro foi entendido como inadequadamente simpático à ministra que saqueou a classe média."⁶⁵⁸ Ou como comenta agora Humberto Werneck: "O Fernando tinha uma expertise de texto. Agora, faltou apuração. Essa apuração poderia levar o livro para um outro lado."⁶⁵⁹ Faltara apuração e intuição. O tempo fechava para Sabino.

Um escorregão pornográfico

Na entrevista que concedeu a João Pombo Barile para a edição janeiro/fevereiro do Suplemento Literário de Minas Gerais, Lucas Mendes lembrou que "Fernando não contava piadas sujas nem casos pornográficos"⁶⁶⁰. Positivamente, a memória coletiva é de um Fernando que, na vida pessoal e na literatura, evitava mesmo o vocabulário vulgar.

Em artigo publicado por ocasião do lançamento de *Zélia, uma paixão*, o jornalista Hugo Studart vai dizer o seguinte sobre a obra: "Não se vai encontrar no livro nenhuma

⁶⁵⁵ BRANCO, Carlos Castello. *O livro de Sabino*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 8 de Dezembro de 1991.

⁶⁵⁶ Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/quase-diario-4/>. Acesso em 04/01/2015.

⁶⁵⁷ Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/quase-diario-4/>. Acesso em 04/01/2015.

⁶⁵⁸ FIGUEIREDO, 31 de maio de 2004.

⁶⁵⁹ Entrevista. Humberto Werneck. 13 de novembro de 2014.

⁶⁶⁰ MENDES, 2014, p. 8.

descrição de sexo ou palavrões. Fernando Sabino é elegante: não escreve sacanagens"⁶⁶¹ e isso a despeito do mote do livro ser um adultério.

A ironia: "Para muitos críticos, *Zélia, uma Paixão* foi o momento pornográfico, o escorregão de Fernando Sabino"⁶⁶², lembra Lucas Mendes.

Sucesso de marketing e de vendas

A despeito das críticas negativas, *Zélia, uma paixão* obtivera um sucesso estrondoso de vendas. Pelo que dão conta as diversas fontes sobre o assunto, houve um grande "corre-corre às livrarias"⁶⁶³ e ainda que as informações sobre o volume de exemplares vendidos no *boom* de lançamento sejam todas desencontradas (a editora não retornou os pedidos de informações oficiais sobre o livro).

Afonso Romano, por exemplo, dera conta em nota de que, com duas semanas de prateleiras, o livro já estava vendendo 200 mil exemplares.⁶⁶⁴ Jorge Amado corroboraria esse número, mas apontaria o índice para o período de dois meses⁶⁶⁵, e não duas semanas. Arnaldo Bloch, por sua vez, iria dizer que "em dois dias, era o título mais vendido do país. Em dois meses, um best-seller de 100 mil exemplares. Chegaria aos 240 mil, em época de vacas magras e recessão, com a poupança dos brasileiros congelada. Congelada por *Zélia*."⁶⁶⁶

No que diz respeito a essa repercussão, Roberto Ventura vai acrescentar em 26 de outubro de 1991 que "o lançamento da biografia teve um impacto semelhante ao da estreia de uma telenovela ou do anúncio de um novo plano econômico"⁶⁶⁷: foi "um best-seller instantâneo".⁶⁶⁸

No texto que escreveu por ocasião do lançamento do livro, o jornalista Hugo Studart vai lembrar que "não é por acaso que nos últimos dias não se fala em outra coisa. O livro é o maior escândalo político-sexual publicado no país. [...] Desde Pedro 1º, cujas travessuras sexuais eram conhecidas em todo o Império, nenhum figurão havia escrachado assim sua intimidade"⁶⁶⁹, pontuara. De fato, como Marcelo Rubens Paiva iria sugerir⁶⁷⁰, *Zélia, uma paixão* despertara no público brasileiro o sentimento de culpa por gostar de fofoca, assertiva

⁶⁶¹ STUDART, Sem data.

⁶⁶² MENDES, 2014, p. 8.

⁶⁶³ PAIVA, Sem data.

⁶⁶⁴ Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/quase-diario-4/>. Acesso em 04/01/2015.

⁶⁶⁵ AMADO, 2006, p. 263.

⁶⁶⁶ BLOCH, 2005, p. 22.

⁶⁶⁷ VENTURA, 26 de outubro de 1991.

⁶⁶⁸ VENTURA, 26 de outubro de 1991.

⁶⁶⁹ STUDART, Sem data.

⁶⁷⁰ PAIVA, Sem data.

em que se explicaria, por um lado, a grande vendagem da obra, e, por outro, o repúdio público a ela.

Rubens Paiva também busca defender o escritor mineiro do ataque da imprensa. O escritor paulista afirmaria: "o livro tem valor"⁶⁷¹ o valor que residiria no fato de Sabino ter registrado

um modelo que espelha a mulher dos anos 90: Zélia não estava apenas interessada nas virtudes sexuais de Cabral, mas também na promessa de casamento. O livro traz o dilema que sufoca esta nova mulher: como conciliar trabalho e afeto? Zélia fez do poder um teatro. Sabino abriu as cortinas.⁶⁷²

No seu texto chamado *Sabino prova que somos fofoqueiros incorrigíveis*, Marcelo Rubens Paiva sai de cara com esta colocação: "Por que tanta enchecção de saco? Todo apoio a Fernando Sabino. Literatura é, entre outras coisas, fofoca e, quanto maior a bisbilhotice, mais a massa prestigia"⁶⁷³. Para defender seu ponto de vista, o jornalista convoca Flaubert e Aristóteles, Eric Bentley e Machado de Assis, encontrando no Bruxo do Cosme Velho a sua definitiva alegoria exemplar: "Os três grandes romances de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, publicados em jornais femininos, são variações do autor sobre um mesmo tema: adultério e poder"⁶⁷⁴, diz. "Talvez um não sobreviva sem o outro"⁶⁷⁵, divaga.

Nesta sua coluna, escrita para a *Folha de S.Paulo*, Rubens Paiva lembra que para Aristóteles "todos os homens desejam por natureza conhecer"⁶⁷⁶. Eric Bentley, por sua vez, é convocado para dizer que a literatura "testemunha o amor humano à informação que diga respeito a outros seres humanos, particularmente aquele tipo de informação que é retida ou negada."⁶⁷⁷

Rubens Paiva vai sintetizar o seu argumento em uma frase: "Assim somos nós, incorrigíveis fofoqueiros."⁶⁷⁸

Ao apontar para esse aspecto, o jornalista e escritor como que defende ser legítimo para a literatura o interesse pela vida pessoal de personalidades públicas. Positivamente, Paiva

⁶⁷¹ PAIVA, Sem data.

⁶⁷² PAIVA, Sem data.

⁶⁷³ PAIVA, Sem data.

⁶⁷⁴ PAIVA, Sem data.

⁶⁷⁵ PAIVA, Sem data.

⁶⁷⁶ PAIVA, Sem data.

⁶⁷⁷ PAIVA, Sem data.

⁶⁷⁸ PAIVA, Sem data.

parece tomar o livro de Sabino como um libelo panfletário contra a hipocrisia e a falsa moral que lhe parecem atravessar a sociedade brasileira desde a sua formação.

Não por acaso, Hugo Studart vai dizer em seu texto que "vale a pena ler *Zélia* pelo que tem de didático."⁶⁷⁹ Para Studart, *Zélia, uma paixão* "é um livro interessante para se conhecer tanto a bagunça federal quanto a cabeça das pessoas envolvidas com o poder".⁶⁸⁰

A questão ética

Marcelo Rubens Paiva se contrapôs aos que àquele tempo levantavam a bandeira da ética para criticar a biografia (biografia que, pontue-se, fora escrita e publicada em comum acordo com a biografada): "Que se dane a ética! Quem transou com quem, e como? E foi bom, meu bem? Todo mundo transa com todo mundo? Getúlio, Juscelino, Jânio transaram com alguém? Como terá sido a vida sexual de um presidente militar?"⁶⁸¹, gritara o escritor.

"Que venham mais Sabinos"⁶⁸², pedira com particular estridência.

Talvez Marcelo Rubens Paiva assim procedesse por, naquele tempo, ainda ter de enfrentar diariamente a injustiça de não ter acesso às informações sobre o paradeiro do corpo de seu pai, o deputado Rubens Paiva, "forçadamente desaparecido" pela Ditadura em 1971; em outras palavras, uma vítima mortal do Golpe Militar. Possivelmente, a angústia de saber essa como uma informação velada pelo próprio poder impelia o escritor a defender com ainda mais veemência o desvelamento de toda e qualquer informação pertinente às pessoas públicas, inclusive as de âmbito pessoal e em especial as dos envolvidos com o poder e suas arbitrariedades.

Nesse sentido, mais do que ser entendido literalmente, Marcelo parece buscar com seu texto colocar em xeque o expediente de se elencarem ideias como a de moral, decência, discricção, virtude e pundonor para criticar obra como *Zélia, uma paixão*, que expõe aspectos recônditos de nossa sociedade e, por conseguinte, do caráter brasileiro. Em *Sabino prova que somos fofoqueiros incorrigíveis*, o que o jornalista intenta é levar o seu leitor a tomar criticamente aqueles que evocavam a pudicícia para afastar o romance do Sabino, salientando a hipocrisia de tal procedimento.

Com efeito, se no início Marcelo pergunta o motivo de "tanta encheção de saco"⁶⁸³, no decorrer do seu texto o jornalista vai sugerir uma explicação para a má vontade de certos

⁶⁷⁹ STUDART, Sem data.

⁶⁸⁰ STUDART, Sem data.

⁶⁸¹ PAIVA, Sem data.

⁶⁸² PAIVA, Sem data.

⁶⁸³ PAIVA, Sem data.

setores da sociedade com a obra. Para ele, no afã de expurgar de si a culpa por ter eleito um governo no qual já não mais se reconhecia e que agora rechaçava, a imprensa e parte da sociedade deslocaram os seus sentimentos de autorrepúdio e repúdio ao governo para a obra de Sabino: "um senso moral, tentando combater imoralidade maior que é o país, acompanhado de culpa, censura o livro."⁶⁸⁴

A despeito desses posicionamentos de Marcelo Rubens Paiva e Duílio Gomes, a maior parte das abordagens feitas sobre o livro na imprensa fora mesmo negativa. O biógrafo Arnaldo Bloch vai registrar que, àquele tempo,

as revistas e os cadernos de variedades dos jornais exibiam enquetes, ouvindo as opiniões de celebridades acerca de suas vida pessoal, explorada em detalhes no livro. [...] No programa *Fantástico*, da Rede Globo, trechos do livro foram dramatizados por Paulo José e Alexia Dechamps. A Revista *Veja* brincava de fotonovela: "Cinderela e o Boto Tucuxi."⁶⁸⁵

Para a imprensa, o que importaria, como de praxe, seria a audiência: afinal, "os ingredientes da polêmica, com ares de folhetim, davam ibope. Numa pesquisa do Instituto Gerp publicada no jornal *O Dia*, 96,9% dos entrevistados da classe C declaravam conhecer o enredo"⁶⁸⁶ do livro. Com a faca e o livro na mão, os jornais, em sua mais enlevada perspectiva abutre, dissecaram a carniça até sugar dela o seu profundo sabor.

Arnaldo Bloch vai mostrar que a classe política, assim como a cobertura midiática, não agregou qualidade ao debate.

Na *Folha de S.Paulo*, o então deputado César Maia (PMDB) comparou a atitude de Zélia à de um indivíduo que "se deitasse num divã em plena avenida Rio Branco", enquanto o deputado Delfim Netto desenvolvia lições de etiqueta: "Um cavaleiro não deve comentar pequenos deslizes sobre uma dama." O *Jornal do Brasil*, enquanto isso, publicava um painel opinativo só de mulheres. A cantora Nana Caymmi, chegada a um bolero, surpreendia: "Aquele *Bésame mucho* acabou com a economia do país." Lilian Witte Fibe, do alto de sua tribuna no *Jornal da Globo*, exibiu os esgares característicos para manifestar choque e repulsa: "como alguém podia expor a vida pessoal daquele jeito?", perguntava, encerrando sua dissertação com um curioso contraponto: "Xuxa mostrou que é mais madura do que ela, quando disse que queria casar e ter filhos."⁶⁸⁷

As paixões

⁶⁸⁴ PAIVA, Sem data.

⁶⁸⁵ BLOCH, 2005, p. 26.

⁶⁸⁶ BLOCH, 2005, p. 26.

⁶⁸⁷ BLOCH, 2005, p. 27.

Aqui já se discutiu como o homem tomado de paixão desloca-se sempre um pouco para a margem do preciso juízo. As gafes cometidas por aqueles que se puseram a comentar *Zélia, uma paixão* se explica no conceito de paixão: as paixões que o livro de Sabino inevitavelmente despertava; paixões políticas, paixões morais.

Aguinaldo Silva, por exemplo, por ocasião do lançamento do livro de Sabino, vai comentar uma vontade sua de confrontar a personagem. Em *Simplesmente Zélia Maria*, o telenovelistas vai dizer:

Olho para o livro depositado sobre a minha mesa, em cuja capa dona Zélia Maria Cardoso de Mello aponta não em direção ao futuro, como disse um bem intencionado colunista social, mas para este presente horroroso, e sinto vontade de me ver diante dela ao vivo só para lhe perguntar:
ô A senhora não sente vergonha?⁶⁸⁸

Aguinaldo vai dizer que seu texto é dedicado à apreciação estética da obra; vai dizer que o livro de Sabino é que "verdade é o que está aqui em questão"⁶⁸⁹. A despeito disso, o novelista vai gastar a maior parte de seu argumento repreendendo mesmo a ministra e o governo pelas equivocadas decisões político-econômicas tomadas.

Nos trechos em que se dá à análise do seu objeto, em si, Aguinaldo é sucinto e preciso: "ruim e mal escrito"⁶⁹⁰.

O telenovelistas também vai exprimir por linhas certas o diálogo torto que o livro estabelece com a realidade. O que o autor vai dizer é que, em vez de "salvar" Zélia de seus equívocos, em vez de defender Zélia face aos seus desacertos, o livro de Sabino desvela, pela culatra, o seu demérito ainda mais. Para Aguinaldo, é o livro que, ironicamente, vai colocá-la na berlinda.

Ao tentar pintar Zélia como uma vítima ó "digna, íntegra, apaixonada mas justa e, principalmente, traída e injustiçada"⁶⁹¹ ó, Sabino vai demonstrá-la como culpada do "crime" que vitimou a ela e a toda a sociedade.

Zélia, uma paixão, psicografado por Fernando Sabino com o apoio moral de sua nunca por demais decantada Lygia Marina, em vez de justificar, desmerece ainda mais aquela que segurou a mira para o tiro cujo endereço certo era a testa do tigre: então a Ministra de Ferro era apenas essa chapada, simplória heroína de teledramas mexicanos, uma "simplesmente Zélia Maria" qualquer, capaz de cair no conto do primeiro homem que a tratou como mulher? Uma mocinha ingênua em busca de um

⁶⁸⁸ SILVA, Sem data.

⁶⁸⁹ SILVA, Sem data.

⁶⁹⁰ SILVA, Sem data.

⁶⁹¹ SILVA, Sem data.

príncipe encantado, aliás procurando, segundo o livro conta, com uma obsessão quase demencial.⁶⁹²

Esse ricocheteio da bala de Sabino (mirando o meu vasto repertório de lugares-comuns, ainda fico na dúvida se a bala bateu e voltou ou se explodiu na culatra mesmo) também vai ser percebido por Roberto DaMatta. Ao considerar que *Zélia, uma paixão*, "tal como o Brasil, é um livro que esclarece pouco e diz muito"⁶⁹³, o antropólogo vai dizer que,

se os autores detêm a onipotência criadora que lhes permite moldar a realidade, eles escrevem possuídos por um idioma e uma sociedade. Assim, por mais que escondam, sempre revelam. [...] Nesse sentido, deve-se ler Fernando Sabino ao contrário, levando a sério não o que ele conta, mas prestando atenção ao que ele revela sem saber.⁶⁹⁴

Positivamente, o exercício proposto por DaMatta fora facilitado pela fragilidade da prosa de Sabino no livro. É Roberto DaMatta mesmo quem vai dizer que a "opção pela ambiguidade talvez seja a maior decepção de quantos leram o texto de Fernando Sabino, pois dele se esperava um mínimo de elementos que permitisse ver por dentro um governo igualmente marcado pela hesitação."⁶⁹⁵

Talvez, contudo, a ambiguidade não tivera sido uma opção. Talvez, e provavelmente, o caráter equivocador de *Zélia, uma paixão* seja resultado passivo de sua escritura afobada. Como nos lembra Roberto Ventura, "o livro foi escrito em apenas 40 dias, com prejuízo do estilo e da qualidade"⁶⁹⁶, o que de fato também está manifesto na própria obra.

No ensejo da dúvida entre a bala que ricocheteia e o tiro que sai pela culatra, fico com a terceira via sugerida por Roberto DaMatta: "Descobrir o que dizem [autores como Sabino] é mais produtivo do que usar suas histórias como mais uma bala com a qual o governo Collor parece querer suicidar-se."⁶⁹⁷

No afã de se carregar e disparar o revólver a esmo, pouco se descobriu até hoje o (por)que disse, de si, Fernando Sabino, quando disse, de *Zélia*, uma biografia. A saber.

Guilherme Figueiredo também publicou um complexo artigo em jornal chamado *Um 'strip-tease' para o Papa* em que critica a atuação de *Zélia* como ministra da Fazenda. Para fazer sua crítica, Guilherme toma como gancho o livro de Sabino. Melhor: coloca o livro de

⁶⁹² SILVA, Sem data.

⁶⁹³ DAMATTA, Sem data.

⁶⁹⁴ DAMATTA, Sem data.

⁶⁹⁵ DAMATTA, Sem data.

⁶⁹⁶ VENTURA, 26 de outubro de 1991.

⁶⁹⁷ DAMATTA, Sem data.

Sabino em contraste à visita que João Paulo II faz ao Brasil em 12 de outubro de 1991. Confuso.

Assim começa o texto: "De todas as oferendas, de almas e preces, que o Santo Padre recebeu em sua última viagem ao Brasil, nenhuma foi tão succulentamente comovente como o retrato que lhe foi dado, graças ao meu caro e requintado amigo Fernando Sabino."⁶⁹⁸

A seguir, no decorrer de suas herméticas orações, Guilherme faz uma abordagem que se diz positiva do livro de Sabino: "Nada melhor para suplicar o milagre verde-amarelo do que a enciclopédia de pecados e de hilaridade chula, coletânea de Fernando Sabino em dia de glorioso retratista, cronista e historiador do Brasil."⁶⁹⁹

O caráter generalizadamente irônico do texto (pensando em irônico como aquilo "que denota escárnio"⁷⁰⁰) dificulta depreender, dele, a real intenção das palavras de "elogio" do jornalista. No texto, Guilherme comenta que, em sua visita ao Brasil, "teria o Santo Padre visto [...] tudo, até mesmo um strip-tease político-amoroso em praça pública."⁷⁰¹ Continua da seguinte forma:

Pois nesta Terra, denunciou Fernando Sabino ao Santo Padre, uma cinderela alçada ao poder por notórios conhecimentos de economia pública e doméstica, coadjuvada por um Príncipe da Toda e aureolada de meninos prodígios, promoveu feitos fantásticos: organizou milhares e milhares de quilômetros de filas de anciãos, de mãos estendidas a ver se ali pingava uma gota menos miserável de fim de vida; e era de ver-se o espetáculo dos sem-terra e dos sem-nada, sem teto, sem-hospitais, sem-médicos, sem-escolas, tudo promovido pela dama [...]. Com joelhos estratégicos, capazes de hipnotizar um Ministério, todo um Legislativo, toda uma plateia de telespectadores, ostentando modas para cada hora de debate ou de bote, os decotes reticentes, o ar de debutante e o olho em todos os azimutes... E que capacidade de ofertar a cada boca embasbacada o bombom da prosperidade do amanhã e a cada conviva a sua melhor cesta básica de secos e molhados.⁷⁰²

Certos trechos estimulam a suspeita de que o autor é irônico não só em relação à ministra que se tornou personagem, mas também em relação ao livro de Sabino, em si ô ainda que, objetivamente, o elogio:

Palavra, eu nunca saberia recolher tudo isso com a agudeza de Fernando Sabino, biografar tudo ao vivo para a leitura santa do Santo Padre e para que Ele murmure **in petto**⁷⁰³, com santa unção: "Deus é brasileiro! Mas que trabalho levar essa gente ao Paraíso!"⁷⁰⁴

⁶⁹⁸ FIGUEIREDO, Sem data.

⁶⁹⁹ FIGUEIREDO, Sem data

⁷⁰⁰ HOUAISS, 2009.

⁷⁰¹ FIGUEIREDO, Sem data

⁷⁰² FIGUEIREDO, Sem data

⁷⁰³ Sentido de "em segredo".

⁷⁰⁴ FIGUEIREDO, Sem data

Na dúvida entre a literalidade e a ironia, o que o texto acaba por promover é uma associação indireta, subliminar, entre Fernando Sabino e o ministério de Zélia. A associação que vai ser iterada por outras abordagens jornalísticas e colaborar para que o repúdio a Sabino ultrapassasse as questões artístico-literárias, ou mesmo estético-políticas, e alcance o campo da pura política.

Metonímia: a obra pela realidade

Roberto DaMatta, por exemplo, em dado momento vai apontar a limitação dos integrantes daquele governo, cuja imaturidade lhes impedira de separar o domínio público do privado (o que lhes possibilitou colocar em segundo plano seus papéis públicos em função de paixões pessoais). Sobre isso, DaMatta vai dizer: "O *affair* Zélia/Cabral tem como subtexto ó e subtexto crítico ó o fato de que eles eram, acima de tudo, ministros, e ministros de um governo que prometeu mudar o Brasil e acenou com uma transformação radical no estilo de administrar a nação. É nesse contexto que se entende a indignação de quantos comentaram a obra."⁷⁰⁵

Aqui tem-se um exemplo interessante de certo deslocamento, para a obra, de uma rejeição inicialmente referente às personalidades reais que inspiraram os personagens na obra retratados. A questão problemática que desponta é a de se apreciar um livro ó gostar ou desgostar dele ó não por suas características intrínsecas, mas por aspectos da realidade com que ele dialoga.

Mais à frente em seu texto, DaMatta vai dizer que "é nesse contexto dolorosamente ético que *Zélia, uma paixão* tem que ser avaliado"⁷⁰⁶, o que ilustra esse problema: o antropólogo sugere que o contexto ético da realidade que um livro reporta ou inventa seja o mote para que se avalie o livro em sua perspectiva estética.

Se aqui o caso particular não aparenta ser suficientemente didático, exemplos podem ajudar a elucidar o quanto é problemático esse movimento metonímico da crítica e da recepção.

Criticar e repudiar *Zélia, uma paixão* em função do mau caráter dos personagens ali retratados seria algo como, para se ficar no cânone, criticar e repudiar *Abusado*, de Caco Barcellos, em função de sermos contra o tráfico de drogas; ou rejeitar *Carmen: uma biografia*, de Ruy Castro, por desgostarmos a música de Carmen Miranda ou a imagem que a

⁷⁰⁵ DAMATTA, Sem data.

⁷⁰⁶ DAMATTA, Sem data.

cantora construiu sobre o Brasil no exterior; ou repudiar *O mago*, de Fernando Morais, por desgostar da literatura que é feita não por ele, mas por seu biografado, Paulo Coelho.

Obviamente, não se pode desprezar o caráter panfletário que livros como *Zélia, uma paixão* e *O mago* encarnam: no nosso caso, seria mesmo um deslize desconsiderar que Sabino ofereceu a *Zélia* um livro precisamente formatado (ao menos em tese⁷⁰⁷) para ser usado por ela como instrumento de campanha — fosse campanha eleitoral, fosse em prol de um mínimo saneamento da sua imagem pública pós-ministério. (Da mesma forma, não se deve desconsiderar a mobilização de *O mago* como recurso para angariar a simpatia da crítica acadêmica⁷⁰⁸ para Paulo Coelho, questão que ainda hoje é um estorvo para o autor de *O alquimista*.)

Contudo, esse caráter panfletário não pode servir de escusa para que se subjuguje a apreciação estética de obras como essas e se potencialize exclusivamente a sua apreciação política. Agindo assim, incorre-se no risco de fazer a obra reduzir-se, na percepção ampla, a um simulacro do que realmente é. Como o que se deu com *Zélia, uma paixão*.

Face aos desdobramentos ocorridos por ocasião do lançamento da obra, a percepção que ficaria de *Zélia, uma paixão* para a posteridade remontaria a um simulacro do que de fato foi, é e/ou pode ser este livro em seus múltiplos significados: o significado no contexto da política brasileira, e para ela; o significado no contexto da história brasileira, ora política, ora literária; o significado no contexto teórico da literatura brasileira; o significado no contexto da trajetória do artista que a produziu.

Não leia os comentários

⁷⁰⁷ Digo em tese porque Sabino fracassara nesse seu suspeitado objetivo de angariar simpatia à ex-ministra defendendo que "todos somos humanos e falíveis". (DAMATTA, Sem data).

⁷⁰⁸ A título de curiosidade: em entrevista sobre *O mago* para a revista *Brasileiros*, Fernando Morais expõe esse caráter inevitável e conseqüentemente político de obras como a sua e a de Sabino. Inquirido pela revista sobre a relação pouco amistosa que a crítica brasileira mantém com Paulo Coelho, o biógrafo vai sair em defesa de seu biografado: "Mais do que isso, o Paulo é tratado de uma maneira desrespeitosa, às vezes. Não sei as razões que levam determinados críticos a tratar a obra do Paulo com desprezo. Mas, na maioria dos casos, isso cheira um rasteiro sentimento de inveja. O Paulo é o único autor vivo mais traduzido do que Shakespeare; há países onde ele é publicado que não tem nem assento na ONU. Como que [sic] a crítica internacional trata a obra do Paulo? Gosta de uns livros e não gosta de outros, normal. E quando eu falo em crítica internacional, estou me referindo a Inglaterra, França, Estados Unidos, Rússia, países com níveis de educação seguramente mais altos que os nossos. A *New Yorker*, totem da intelectualidade americana, dedicou oito páginas a uma reportagem elogiosa sobre o Paulo. E aqui no Brasil não há sequer um veículo de envergadura que tenha uma opinião contrária, todos falam mal dele e de sua obra." Disponível em: <http://brasileiros.com.br/2009/06/paulo-coelho-e-desrespeitado-pela-critica-diz-biografo/>. Acesso em 03/03/2015. O chamado da *Brasileiros* a Fernando Morais para que ele saia em defesa de Paulo Coelho mostra como, ao escrever biografias, autores se transformam em fontes primárias sobre o mesmo; ao mesmo tempo, ilustra como essas biografias inevitavelmente atuam como dispositivos na reiteração ou refutação de entendimentos sobre o biografado.

Um índice do tamanho do rebuliço feito em torno do aspecto político do livro, relegando sua apreciação literária a certo esquecimento, é um recado que Marina Colasanti dá a Sabino em coluna no jornal. A amiga diz que, por conta do carinho sentido por Fernando, recusou-se a dar depoimentos aos vários órgãos de imprensa que a procuraram e a participar de debates de televisão; queria escapar do sensacionalismo feito em torno do assunto. "Desejei que a coisa amainasse e eu não me sentisse obrigada a escrever. Infelizmente, aconteceu o contrário."⁷⁰⁹ As consequências do que Marina Colasanti vai escrever em sua coluna no jornal merecem uma abordagem pormenorizada. Antes, cabe passar pelos comentários dos leitores de jornais.

Naquele tempo, com o auxílio da imprensa marrom, a revolta da sociedade contra o Plano Collor e suas medidas impopulares rapidamente se deslocara para uma revolta também contra o livro, no deslocamento crítico aqui já citado. Era como se *Zélia, uma paixão* não apenas retratasse determinados acontecimentos da vida social e política brasileira, mas fizesse parte deles; era como se o livro fosse, de alguma forma, os próprios acontecimentos. Cartas enviadas aos periódicos davam conta do nível da irritação social com o tema. Dois exemplos ilustram essa irritação.

Em carta enviada a um jornal, Luiz Fernando M. Martins, de Curitiba, diz sobre o livro: "Trata-se de um paupérrimo depoimento à la Cicciolina ô do Terceiro Mundo. Despeitada, rancorosa e vingativa. E escrito por quem não mais representa o mínimo de Minas Gerais. (...)"⁷¹⁰.

O comentário de Luiz Fernando evidência o deslocamento da revolta com a ministra para uma revolta com o escritor. Como se escrever sobre algo que se reprova fosse reprovável.

Também exemplifica essa questão uma carta de Benedita Maria de Sousa, do Rio de Janeiro, enviada ao mesmo periódico:

O livro de Zélia Cardoso de Mello deveria chamar-se 'Zélia uma decepção'. Pobre país o nosso! Quando ao Sr. Fernando Sabino, ainda bem que o Hélio Pellegrino e o Paulo Mendes Campos já morreram. Livraram-se de conhecer esse ridículo do amigo. Será que é a crise? A falta de dinheiro?⁷¹¹

⁷⁰⁹ COLASANTI, Sem data.

⁷¹⁰ MARTINS, Sem data.

⁷¹¹ MELO, Sem data.

Na melhor tradição dos-comentários-de-leitores-de-jornais, naquele tempo já valia a máxima que se radicalizou nestes tempos de portais de notícia na internet e comunicação líquida: *se quiser manter a sua sanidade, não leia os comentários.*

Entre a estética e a política, aqui jaz

A apreciação negativa da obra repercutia pela imprensa. Na sua última edição de 1991, o *Jornal do Brasil*, por exemplo, trazia Fernando Sabino como destaque de sua coluna *Em baixa*.

Mantendo por longo tempo o *status* de um escritor sério, o autor de *O encontro marcado* jogou a reputação para o alto ao escrever os desencontros amorosos da ex-Ministra da Economia, Zélia Cardoso de Mello. Com um texto escrito às pressas, sem o menor senso crítico, e sem evidenciar a irresponsabilidade da equipe econômica que inventou o mais maluco plano da história brasileira, Sabino derrapou em 91.⁷¹²

Ilustrada com foto de Sabino cuja legenda foi "Sabino: prosa em queda", uma coluna chamada *Queda livre* seguiu linha parecida, trazendo o seguinte argumento sobre Fernando Sabino: "Um escritor que alugou sua pena para contar histórias de alcova. Sóbrio e discreto no vestir e na maneira de agir, abandonou a mineirice e soltou a franga num estilo que mistura M. Delly e Harold Robbins. Fernando, uma decepção."⁷¹³

Aqui cabe lembrar que, enquanto os jornais reportavam o autor do livro como *Em baixa* ou em *Queda livre*, seu livro obtinha o estrondoso sucesso nas vendas de que já se falou. Cabe perceber, também, que enquanto *Em baixa* se faz colocação sóbria a respeito da obra, de forma a pontuar os coerentes motivos pelos quais a mesma reflete uma derrapagem de Sabino, *Queda livre* escapa do mérito artístico, estético ou literário da obra, para se concentrar, ao contrário, em seu viés político e conjuntural.

A distância entre a apreciação feita pelos jornais e o sucesso obtido pelo livro ó ou mesmo a assimetria contida na escolha por mirar com agudez o seu viés político (e sua conjuntura político-factual) e com descaso os seus aspectos artísticos e estéticos (ou mesmo conjunturais, mas naquilo em que a conjuntura toca a trajetória do artista⁷¹⁴) ó parece sugerir que, na imprensa, o autor fora apreciado por outra perspectiva que não em função de seu *métier*, a saber, o de escritor.

⁷¹² EM BAIXA, 31 de dezembro de 1991.

⁷¹³ QUEDA LIVRE, Sem data.

⁷¹⁴ Nesta dissertação, explora-se prioritariamente isso: os aspectos em que a conjuntura se relaciona com a trajetória do artista, produzindo sentido sobre ela.

Ajuda a compreender as consequências sociais dessa postura da imprensa o modelo teórico da *agenda-setting*, corrente no campo da comunicação social, que preconiza que "a ênfase dos meios de comunicação em um evento influencia o público a considerá-lo importante"⁷¹⁵, ou, caso a ênfase seja pouca, a considerá-lo desimportante. Ao mesmo tempo que essa ênfase vai determinar "o grau de atenção que o público dedica a determinados temas"⁷¹⁶, ela também vai determinar *como*, especificamente, o público vai perceber esse determinado assunto⁷¹⁷, ou seja, em que perspectiva ele o vai perceber; com que viés.

Na maior parte das notícias sobre *Zélia, uma paixão*, optou-se por prescindir de paradigmas estéticos de apreciação ó que seriam naturais, primários à abordagem de uma obra literária ó para que se focasse em paradigmas demasiadamente políticos.

Jorge Amado vai sintetizar esse deslocamento a uma espécie de ordem subjetiva que teria percorrido as redações no sentido de se atacar a obra. A perspectiva do escritor baiano pode ser sintetizada por esse seu cru argumento: "a ordem correu entre a gentalha: vamos acabar com ele"⁷¹⁸.

O criador de Dona Flor e Gabriela explica da seguinte forma isso que apontou como uma campanha contra Sabino:

A baixaria dos literatos de plantão nas colunas da imprensa escrita esteve à altura dos duzentos mil exemplares vendidos em dois meses e dos direitos autorais correspondentes. [...] Três romances, dúzia e meia de volumes de crônicas, contos, viagens, entrevistas deram a Sabino posição excepcional em nossas letras, público enorme e fiel, sempre crescente. Tanta fama, uma fábula de direitos autorais, traduções, adaptações, viagens aos States, à Europa e para culminar o indivíduo se anuncia baterista de jazz, ah, insuportável! A ordem correu entre a gentalha: *vamos acabar com ele*.⁷¹⁹

⁷¹⁵ FORMIGA, 2006, p. 51.

⁷¹⁶ FORMIGA, 2006, p. 51.

⁷¹⁷ A teoria da *agenda-setting* ajuda muito a entender o que se quer colocar aqui. Esse modelo teórico sugere que existe "uma relação direta causal entre o conteúdo da agenda dos meios de comunicação de massa e a subsequente percepção pública de quais são os temas importantes" (FORMIGA, 2006, p. 51). Nesse sentido, a teoria vai possibilitar perceber que, se "a imprensa falha em dizer às pessoas o que hão de pensar" (FORMIGA, 2006, p. 51), ela "logra êxito em dizer sobre o que hão de pensar" (FORMIGA, 2006, p. 51). Mais do que isso: "a concepção de *agenda-setting* é consideravelmente maior do que a asserção clássica de que as notícias nos dizem sobre o que pensar. As notícias também nos dizem como pensar" (FORMIGA, 2006, p. 52). Segundo Fábio de Oliveira Formiga em *A evolução da hipótese de Agenda-setting*, trata-se de um processo dinâmico em que "mudanças na cobertura dos meios de comunicação causam mudanças na consciência do público sobre os temas" (FORMIGA, 2006, p. 51).

Face a essa contextualização, o que se afirma aqui é que as notícias veiculadas na imprensa por ocasião do lançamento de *Zélia, uma paixão* levaram a sociedade brasileira não só a pensar sobre o assunto, mas disseram à ela *como* pensar o livro e Fernando Sabino em face de tal lançamento. O viés adotado pela imprensa levou a sociedade a pensar Sabino e seu livro pautada por critérios prioritariamente políticos, quando critérios artísticos, estéticos e conjunturais (no que diz respeito à trajetória do artista) poderiam ser de maior proveito para uma desvelada e menos enviesada apreciação da obra e do autor.

⁷¹⁸ AMADO, 2006, p. 263.

⁷¹⁹ AMADO, 2006, p. 263.

Jorge Amado corrobora essa ideia de que na apreciação que fez de *Zélia, uma paixão*, e por consequência de Sabino, a imprensa optou por obnubilar o seu campo de atuação, a literatura o campo portanto prioritariamente estético ó, para se deslocar para uma perspectiva de apreciação prioritariamente política, e com isso colaborou para a confusão entre autor e tema.

Não foram razões literárias, discordâncias estéticas que ditaram a opinião dos críticos, quem a comandou foi a inveja cumprindo a ordem emanada dos calhordas: *vamos acabar com ele*. Aliás alguns dos articulistas escreveram horrores do livro, do autor e da biografada, declarando ao mesmo tempo que por precaução não haviam lido *Zélia, uma paixão*. Boa crítica é isso, se querem saber, o resto é bobagem, atraso de uns pobres-diabos por aí.⁷²⁰

A apreciação feita pela imprensa de *Zélia, uma paixão* põe em pauta a discussão sobre a função social que a mídia exerce.

Estamos bem longe dos tempos em que o jornalista ainda era visto como uma espécie de herói disposto a defender os ideais de uma sociedade aberta, democrática e justa. Estereótipos à parte, é inegável que o ethos do jornalista que buscava informações em meio à guerra fria e no interior de ditaduras e regimes fechados do pós-guerra não coincide mais com a sua imagem neste mundo contemporâneo seguro demais de suas democracias e de suas evidências.⁷²¹

Isso que diz o professor Wander Emediato em *A construção da opinião na mídia* faz lembrar que, "da captação dos fatos *in situ* à sua transformação em acontecimento (événement) há todo um processo de encenação, dramatização e perspectivização que confunde".⁷²²

Emediato vai rememorar que "não há discurso que não busque agir sobre o outro e influenciá-lo"⁷²³, e afirmar: no mundo pós-moderno, "a informação jornalística se tornou o espetáculo da vida cotidiana."⁷²⁴ Nesse sentido, alerta o doutor em ciências da linguagem:

Não se pode acreditar que não faça parte da intencionalidade jornalística agir sobre as representações mentais de seus leitores, influenciá-los de alguma maneira, incitá-los a algum tipo de ação ou mesmo ao conformismo. Assim como não há nenhum discurso sem subjetividade, não se poderia igualmente cobrar da informação jornalística que ela fosse um discurso sem sujeito, um discurso sem intenções.⁷²⁵

⁷²⁰ AMADO, 2006, p. 264.

⁷²¹ EMEDIATO, 2013a, p. 11.

⁷²² EMEDIATO, 2013a, p. 11.

⁷²³ EMEDIATO, 2013a, p. 12.

⁷²⁴ EMEDIATO, 2013a, p. 11.

⁷²⁵ EMEDIATO, 2013a, p. 12.

O alerta nos faz perceber a intencionalidade por detrás do discurso preponderante na cobertura midiática que foi oferecida ao lançamento do livro de Sabino, denotadamente política. Como lembra Emediato, agora no artigo *A construção da opinião na mídia: argumentação e dimensão argumentativa*, "as tendências opinativas da imprensa sempre estiveram vinculadas aos diferentes pensamentos políticos e econômicos em voga em uma determinada sociedade. A opinião da imprensa dialoga, em certa medida, com as divisões da opinião pública."⁷²⁶

No processo de alimentação e retroalimentação vivido diariamente por imprensa e sociedade ó em que os acontecimentos sociais direcionam as atenções da imprensa e esta, por conseguinte, na medida do viés que confere à cobertura de tais acontecimentos, direciona as atenções do pensamento *mainstream* ó, não raro o que sai sacrificado é o benefício do cidadão que busca consumir informação. "O jornalismo continua servindo à democracia cidadã, sua existência é mesmo vital para a democracia. Porém, seu complexo dispositivo comunicacional o coloca numa posição delicada entre o cidadão e os interesses econômicos e políticos"⁷²⁷, resume Emediato.

Para a imprensa, era de interesse político e econômico, àquele tempo, rechaçar tudo o que de alguma forma estivesse alinhado ao que o governo Collor passara a representar. Com Fernando Sabino não seria diferente. Em 17 de outubro de 1992, ler-se-ia por exemplo uma nota sobre o ensimesmamento de Sabino cujas entrelinhas exalam o odor da comemoração ô como se a campanha sugerida por Jorge Amado tivesse sido mesmo um empreendimento objetivo, realizado conscientemente. Diz a nota: "O tempo é o senhor da razão: o escritor Fernando Sabino, autor de *Zélia, uma paixão*, não quer nem ouvir falar em sua biografada. Sabino rumou para a Europa e só volta no fim do ano."⁷²⁸

Zélia Maria Cardoso de Mello também fez críticas à forma como a imprensa abordou o livro. "Foi apresentada uma versão do livro sem nenhuma veracidade, que pretendeu destruir e denegrir a minha imagem e a da equipe que me acompanhou"⁷²⁹, diz a ex-ministra. "A minha vida pessoal foi explorada na mídia em todos os gêneros: matérias, piadas, chacotas, paródias, insinuações."⁷³⁰

Para Zélia,

⁷²⁶ EMEDIATO, 2013b, p. 69.

⁷²⁷ EMEDIATO, 2013a, p. 11.

⁷²⁸ O TEMPO, 17 de outubro de 1992.

⁷²⁹ MELLO, 1996, p. 81.

⁷³⁰ MELLO, 1996, p. 83.

no caso de *Zélia, uma paixão*, a opinião publicada [na imprensa e em outras instâncias da sociedade] tentou moldar a opinião pública ô antes mesmo de ler o livro. Depois que foi posto à venda, o patrulhamento passou a se exercer implacável: não se podia lê-lo e, muito menos gostar dele.

O episódio mostra que há pessoas que sabem como denegrir uma imagem, como destruir com as armas da ironia, que é a maneira mais simples e mesmo assim a mais profunda de mascarar um fato. Ou seguir a velha máxima de repetir várias vezes a mesma mentira para que se torne verdade.

Não me preocupam os que leram o livro, mas os que não leram. (MELLO, 1996, p. 81-82).

Uma hipótese que se levantou neste trabalho foi a de que esse viés da imprensa atuou como um dispositivo no que diz respeito à representatividade de Fernando Sabino no cânone, fazendo com que, no decorrer histórico, o autor fosse relegado a uma relevância literária aquém da que detinha até a publicação em 1991, passando também a ter, por consequência desse viés, suas publicações posteriores e anteriores menoscabadas.

Com sua *Microfísica do poder*, Foucault⁷³¹ muito colaborou no sentido de nos permitir perceber as relações de força e poder como intrínsecas ao processo de construção do saber histórico. Nesse sentido, neste trabalho tem-se a expectativa de também interceder como uma força no processo de construção de memória, colaborando para uma maior problematização da imagem que do escritor se relegou, em função de *Zélia, uma paixão*, à posteridade.

Como lembra Vavy Pacheco, "não se acredita mais em uma 'neutralidade do pesquisador'; dele, a subjetividade se faz inevitavelmente sentir."⁷³² Aqui, pois, em vez de se tergiversar sobre tal subjetividade, prefere-se denunciá-la para que se possa seguir em frente pactuado com o leitor no diálogo que ora se propõe.

Ainda com Foucault, percebe-se ser possível colaborar aqui para a construção de uma história mais efetiva, aquela que "faz surgir o acontecimento no que ele pode ter de único e agudo"⁷³³ ô o que não deixa de dialogar com o conceito de *punctum* criado por Barthes e mobilizado neste trabalho.

Aqui, desvela-se na construção biográfica o "acontecimento" (a repercussão do livro) pela perspectiva que Foucault teria:

É preciso entender por acontecimento não uma decisão, um tratado, um reino, ou uma batalha, mas uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um

⁷³¹ Quando diz que "As forças que entram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta. Elas não se manifestam como formas sucessivas de uma intenção primordial; como também não têm o aspecto de um resultado. Elas aparecem sempre na álea singular do acontecimento." (FOUCAULT, 1986, p. 28).

⁷³² BORGES, 2001, p. 6.

⁷³³ FOUCAULT, 1986, p. 28.

vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e uma outra que faz sua entrada, mascarada.⁷³⁴

Diz Foucault: "O verdadeiro sentido histórico reconhece que nós vivemos sem referências ou sem coordenadas originárias, em miríades de acontecimentos perdidos."⁷³⁵ Pois, com Foucault, esta pesquisa caminha ciente até dos limites de possibilidade que se antepõem à construção do saber: a perspectiva.

Última característica desta história efetiva: ela não teme ser um saber perspectivo. Os historiadores procuram, na medida do possível, apagar o que pode revelar, em seu saber, o lugar de onde eles olham, o momento em que eles estão, o partido que eles tomam o incontrolável de sua paixão. O sentido histórico, tal como Nietzsche o entende, sabe que é perspectivo, e não recusa o sistema de sua própria injustiça. Ele olha de um determinado ângulo, com o propósito deliberado de apreciar, de dizer sim ou não, de seguir todos os traços do veneno, de encontrar o melhor antídoto. Em vez de fingir um discreto aniquilamento diante do que ele olha, [...] é um olhar que sabe tanto de onde olha quanto o que olha.⁷³⁶

Aqui, neste trabalho, busca-se caminhar com Foucault, com Nietzsche, com Vavy Pacheco, não com os historiadores antigos de que fala Foucault.

O extenso detalhamento e o acaso

A escolha metodológica por fazer um extenso detalhamento das manifestações da imprensa a respeito de *Zélia, uma paixão* se explica em Vavy Pacheco Borges, que lembra que, no fazer biográfico, "é preciso se pensar tanto nas determinações da sociedade (em que o/a biografado/a se criou e viveu) quanto no papel do 'acaso', tomando-se como tal os inúmeros pequenos fatos e incidentes para os quais não se conhecem explicações"⁷³⁷. Positivamente, as notícias veiculadas na imprensa dão conta do contexto social, histórico e ideológico no qual a obra foi lançada e, sua apreciação, feita. E, por meio da retomada dessas notícias, faz-se possível refletir sobre o papel do acaso nas construções de sentido ora feitas acerca do livro.

No que diz respeito ao acaso, cabe pensar, aqui, a título de provocação, qual teria sido a apreciação relegada a *Zélia, uma paixão* no médio e longo prazo se o presidente Collor não tivesse sofrido o *impeachment* (que se deu mais de um ano depois de a obra ser publicada); qual imagem teria sido associada ao livro se, em vez de sofrer tal inflexão e ser avassalado

⁷³⁴ FOUCAULT, 1986, p. 28.

⁷³⁵ FOUCAULT, 1986, p. 29.

⁷³⁶ FOUCAULT, 1986, p. 30, grifo nosso.

⁷³⁷ BORGES, 2001, p. 6, grifo nosso.

pelo corrupção, o governo tivesse logrado êxito em suas medidas, repercutindo positivamente na sociedade.

Essas provocações visam ilustrar a afirmação que Vavy faz sobre o papel do acaso na significação de momentos históricos e demonstrar a relevância, para a obra e sua significação, desse desdobramento contextual (declínio do governo Collor), desdobramento que, absolutamente, é externo à obra.

Olhar através desse prisma contingente colabora para a relativização de verdades absolutas solidificadas na imprensa a respeito de *Zélia, uma paixão*. Voltemos, ainda, às apreciações feitas da obra na imprensa.

Em defesa de Sabino: a política desvelada

Como já se viu aqui, alguns amigos saíram em defesa de Fernando na mídia. O cineasta David Neves, por exemplo, em *A paixão segundo F. S.*, não poupou munição para contrapor a avalanche de críticas negativas que o livro recebia. Até Millôr ele traz à baila no intuito de defender a obra de Sabino, que fora seu sócio em projetos cinematográficos: "As opiniões emitidas sobre este depoimento de nossa ex-ministra da Economia perpassaram o ciúme e a inveja, como se os redatores de literatura dos jornais e as revisões críticas, enfim, não soubessem o que é a vida. (Cf. Millôr Fernandes.)"⁷³⁸

Curiosamente, o mesmo Millôr que fora convocado por David para argumentar a favor do escritor mineiro, fora o que, por ocasião das boas vendas de *Zélia, uma paixão*, teria retratado Fernando em uma charge com uma mala estufada de dinheiro⁷³⁹.

Essa charge, conta Arnaldo Bloch, seria suficiente para provocar um entrevero entre os dois amigos ô mais um, pois os dois já colecionavam desentendimentos passados. Teria acontecido assim esse desentendimento:

Meses depois, durante uma festa, Millôr avistou o escritor com a mulher, Lygia Marina, numa mesa recôndita. Acho-o solitário e, tomado de compaixão, aproximou-se com a intenção de cumprimentá-lo. Fernando aproveitou para devolver a paulada:

"Pois é, senhor Millôr Fernandes, já dizia o outro que é melhor perder o amigo do que a piada."

Millôr disse qualquer desaforo e voltou à sua mesa. O episódio provocaria um longo afastamento entre os dois amigos.⁷⁴⁰

⁷³⁸ NEVES, Sem data.

⁷³⁹ BLOCH, 2005, p. 28.

⁷⁴⁰ BLOCH, 2005, p. 29.

David Neves, ao contrário do Millôr que cita, vai de fato sugerir os possíveis méritos da obra, entre eles a virtude de ter revelado o *mise-en-scène* a que estão inevitavelmente submetidos os que do poder fazem parte. "Era árido o teatro funcional"⁷⁴¹, diz o cineasta.

Para David, uma qualidade do livro ó já destacada por Carlos Castello Branco ó seria a revelação dos bastidores do governo em seus aspectos subjetivos. "O mais incrível é que ele [o livro] revela o antes e o depois, o que significa que nossa 'Joana D'Arc' teve que se travestir para assumir a pasta."⁷⁴²

David vai demarcar o paradoxo entre a imagem objetiva e algo divina que o governo criara para si por meio da imprensa e dos pronunciamentos oficiais e a subjetividade e humanidade dos bastidores que o livro revelara. "O Brasil é o que ele é e não o que ele deve ser (*sein e sollen*), e o teorema brasileiro tem seu c.q.d. (como queria demonstrar) no livro de Fernando Sabino."⁷⁴³

Com seu argumento, o cineasta vai sugerir que o Brasil reportado pela imprensa e pelos pronunciamentos oficiais era um Brasil encenado, e que a obra de Sabino possibilitara demonstrar um Brasil outro, o Brasil vivido ô Brasil, portanto, mais próximo da realidade.

O grande mérito de *Zélia, uma paixão* é, em primeiro lugar, o de desmascarar um sistema de governo que passou a ser frio e calculista, contrariando suas promessas e, logo depois, a falácia de propostas teóricas, num país no qual a prática, o jogo de cintura sempre foram preeminentes. É impressionante que um "idealismo" quase genocida possa substituir o lado "cordial" de alguns governos anteriores.⁷⁴⁴

Com suas colocações, David vai colaborar para que se tentasse minimamente dissociar, do escritor que escreve sobre a realidade política do país, essa própria realidade política, demonstrando uma obviedade: que a realidade e a abordagem que se faz dela são coisas distintas. Nessa tarefa a que David se entrega, poucos colaboraram.

O cineasta vai delimitar as necessárias distinções entre a realidade e a abordagem que se faz dela: "O jogo aberto por *Zélia*, no livro, é de sua total responsabilidade. O histórico dos encontros do escritor com a ex-ministra prova isso"⁷⁴⁵, diz o cineasta. E completa:

Zélia tem todo o direito a *exposure*, mesmo sendo responsável por um desastre econômico para a classe média brasileira. Sua franqueza e seu sofrimento sentimental, de certa forma, servem como penitência para uma experiência que teve

⁷⁴¹ NEVES, Sem data.

⁷⁴² NEVES, Sem data.

⁷⁴³ NEVES, Sem data.

⁷⁴⁴ NEVES, Sem data.

⁷⁴⁵ NEVES, Sem data.

como cobaias uma plêiade de eleitores que acreditavam nas promessas do presidente.
De alguma maneira ela tinha que mostrar sua condição de ser humano.⁷⁴⁶

Fracasso na busca por unidade

Sabino classifica *Zélia, uma paixão* como romance. A escolha do autor chamou atenção para o termo, seja como gênero literário, seja como referência de uma vivência amorosa. A partir desse mote, Roberto DaMatta vai defender que "O verdadeiro 'romance' de Zélia é a sua fracassada tentativa de juntar"⁷⁴⁷, de unificar os seus dois lados: o seu lado conservador, voltado para os valores tradicionais, que é ilustrado em sua desejo por se casar e ter filhos, e seu lado progressista, voltado para os valores progressistas, que é ilustrado por suas viagens, pela militância e pela sua atuação no poder com mão de aço.

DaMatta vai dizer que "o que o livro dramaticamente revela é a nossa profunda inocência relativamente ao fato de que modernizar é ter de enfrentar o cruel combate"⁷⁴⁸ entre essas duas perspectivas, que podem ser ilustradas, por exemplo, pela imagem do "político carismático que sonha e o burocrata racional que limita."⁷⁴⁹ Diz DaMatta:

O livro de Fernando Sabino inocentemente relata como o governo Collor começou a desfazer o que havia prometido solenemente em campanha, pois os princípios que guiavam a ministra Zélia não norteavam essa mesma Zélia Maria que na sua vida privada se apaixonava pelo ministro da Justiça.⁷⁵⁰

Nessa medida, DaMatta fala sobre a ambiguidade que predomina em *Zélia, uma paixão*, a saber, a dialética entre a subjetividade de uma verdadeira história de amor e a objetividade de um livro com suspeitados propósitos eleitorais:

Zélia, uma paixão é uma montanha de ambiguidades. [...] Definido como 'romance' de uma personagem contemporânea que ó vivíssima ó já começa a desmenti-lo, é também narrativa malandra que, por trás de uma inocente mineirice, destila intrigas e arma vinganças.⁷⁵¹

Roberto DaMatta vai abordar a imaturidade política do brasileiro e fazer perceber que uma das qualidades do livro de Sabino é demonstrar que nós brasileiros "preferimos [...] construir personalidades do que bons ministros de Estado"⁷⁵², e que, "fascinados pelo eventual

⁷⁴⁶ NEVES, Sem data.

⁷⁴⁷ DAMATTA, Sem data.

⁷⁴⁸ DAMATTA, Sem data.

⁷⁴⁹ DAMATTA, Sem data.

⁷⁵⁰ DAMATTA, Sem data.

⁷⁵¹ DAMATTA, Sem data.

⁷⁵² DAMATTA, Sem data.

poder dos amigos, escrevemos seus romances, para não ter que avaliar os dilemas que tal escolha afinal apresenta."⁷⁵³ Como se pode perceber, para DaMatta essa imaturidade política do brasileiro se desvela na atitude mesma que Sabino tem de escrever tal obra.

Aqui, mais uma vez, quando uma qualidade de *Zélia, uma paixão* desponta, acaba sendo à revelia da intenção objetiva de seu autor. "A paixão de Zélia nos presta esse favor, mostrando que os poderosos são falíveis e banais quanto nós"⁷⁵⁴, ou seja: o livro vai humanizar os políticos não no sentido de fomentar que os perdoemos pelos seus erros, mas sim de nos fazer perceber que eles não raro são tão medíocres como o brasileiro médio, e que por isso precisam ser vigiados de perto.

Essa narrativa mostra como somos ingênuos ao imaginar que quem chega lá é puro, sábio, santo ou inocente, tendo o direito pós-eleitoral de fazer o que quiser. De fato, *Zélia, uma paixão* demonstra como temos que vigiar ó e vigiar implacavelmente ó todos os homens públicos. Não basta elegê-los e lavar as mãos. É preciso ter em mente que o estilo brasileiro de exercer o poder está fortemente acasalado a esse personalismo tradicionalista que faz com que cada deputado, senador, ministro, prefeito, governador e presidente se veja a si mesmo como um "salvador da pátria" e exerça seu cargo sempre pensando que as paixões do seu coração estão acima dos interesses da sociedade.⁷⁵⁵

Aqui, Roberto da DaMatta depreende de *Zélia, uma paixão* uma qualidade sua que certamente escapa de qualquer intenção do autor.

Se com seu livro Sabino almejava alguma "absolvição" para Zélia, o que ele na verdade conseguiu foi, no entender de Roberto DaMatta, a condenação genérica da classe política.

Fernando Sabino não ficara impassível face ao caráter enviesado da cobertura midiática feita do seu livro. O escritor se irritara particularmente com a recorrência com que algumas das histórias contadas no volume surgiram na imprensa de forma, ao seu ver, distorcidas.

Há algumas páginas mencionei o entreencontro entre Fernando Sabino e Marina Colasanti por conta de *Zélia, uma paixão*, que ilustra essa irritação do escritor com a autonomia da recepção. Por ocasião de uma coluna da amiga Marina Colasanti sobre o livro, Fernando decidira escrever-lhe uma carta no modelo "direito de resposta", acusando Marina de no texto cometer dois "equívocos". Sabino pedira inclusive a publicação de sua carta na próxima

⁷⁵³ DAMATTA, Sem data.

⁷⁵⁴ DAMATTA, Sem data.

⁷⁵⁵ DAMATTA, Sem data.

coluna da amiga. Naquela situação inusual, Marina optou por aquiescer e publicar a carta de Sabino na sua coluna seguinte — não sem, junto, publicar a sua réplica.

Abaixo, recupero a íntegra dessa carta de Sabino, cujas entrelinhas dizem muito sobre o quanto as repercussões negativas ou imprecisas de *Zélia, uma paixão* o afetaram:

Minha cara Marina,

Acabo de ler seu artigo sobre a Zélia. Ele incorre em dois equívocos que a imprensa vem repetindo, e que eu gostaria de retificar.

Se acaso, como espero, lhe for dada ocasião de ler o meu livro, que tive o prazer de lhe enviar, poderá verificar não ser verdadeiro que "a moça escolhia o diretor do BC por conta de um equívoco da secretária." O que está dito nele, literalmente, é que "Zélia pretendia falar com Ibrahim Elias, antigo colega seu, mas a secretária por engano ligou para Ibrahim Eris. — Já que é você — disse ela, surpreendida — vamos conversar." Não se pode inferir daí que o convite a Eris para colaborar com ela, já anteriormente da sua intenção, tenha sido feito por engano.

Também se baseia num equívoco a afirmação de que "os papezinhos em que estava escrito 20, 50 ou 70 como numa loteria determinariam o destino de milhões de pessoas etc." A escolha do limite máximo de retirada das cadernetas de poupança, exaustivamente estudada pela equipe, conforme narrado no livro, gerava divergência em relação às três quantias, cabendo à ministra a palavra final. O fato de haver ela escrito os três números num papel para meditar antes de decidir não significa que esta decisão haja sido tomada como numa loteria.⁷⁵⁶

É compreensível que Fernando Sabino se irritasse com a ideia de equívocos de interpretação — e a projeção desses equívocos na imprensa — estarem gerando leituras a seu ver distorcidas do que escrevera. Já ele se manifestar sobre o assunto, aí soa estranho. Torna-se difícil escapar da sensação de que o autor estava, particularmente no caso desse livro, levando as críticas para o lado pessoal. (Ou que estivesse receoso de ser processado por calúnia, pode-se pensar.)

Outra questão desponta aqui: será que o que Sabino denomina "equívoco" aceita, nesse caso, o sentido que ele parece querer atribuir às suas colocações, o sentido de "erro", o sentido de "engano"? O que Fernando apresenta não seriam apenas questões de interpretação? Vem a calhar, aqui, o sentido primeiro que o dicionário traz para o termo: aquilo "que pode ter mais de um sentido, de uma interpretação."⁷⁵⁷ Ou como aponta Myriam Ávila: "Equívoco é, segundo os dicionários, uma das acepções de trocadilho. Sua composição, a partir de equi (igual) e voco (voz), mostra que esse engano se dá pela equiparação de vozes."⁷⁵⁸ Nessa perspectiva, "equívoco" remete não à ideia de um "erro", necessariamente, mas apenas àquilo que permite uma interpretação dúbia, ambígua; duvidosa, talvez — mas não necessariamente errada.

⁷⁵⁶ COLASANTI, Sem data.

⁷⁵⁷ HOUAISS, 2009.

⁷⁵⁸ ÁVILA, 2014, p. 35, grifo nosso.

Assim, cabe perfeitamente falar em equívoco para os aspectos que Sabino aponta, mas não na aplicação que ele sugere: mais do que apontar o equívoco como um "engano" da recepção, cabe aqui pensar no livro mesmo como uma obra equivocada; equivocada não no sentido de "errada", mas no sentido de ser capaz de possibilitar interpretações ambíguas, dúbias, duvidosas.

Positivamente, esse imbróglio entre Sabino e Marina Colasanti é exemplar para se retomar uma chave para o entendimento de *Zélia, uma paixão*: a fragilidade estrutural de seu texto, capaz de dar sim ampla margem à dubiedade, à confusão, ao paradoxo; até ao contraditório, mesmo. Sobre isso, a própria Marina vai ser didática para o amigo:

A figura que emerge do livro *Zélia, uma paixão* provavelmente não é a que você acreditou estar desenhando. Enquanto você desejou enaltecê-la, ela resultou rasteira. Mas é com essa imagem que os leitores ficam. Porque, afinal de contas, trata-se de uma biografia autorizada.⁷⁵⁹

Por ter se dado ao luxo de dizer o que queria, Sabino teve de ouvir o que não queria, e o que certamente o magoou. Afinal, que escritor gostaria de perceber, de subitamente descobrir, a partir da interlocução com seus pares, inclusive os amigos, que escrevera um livro patentemente ruim? E a palavra a ser usada aqui é, de fato, descobrir: o processo decisório para a concepção de *Zélia, uma paixão*, e sua própria concepção, foram tão atropelados, que ao que tudo indica Sabino só conseguiu parar para pensar friamente sobre o seu movimento quando o livro já havia conquistado as prateleiras.

O entrevero também chama a atenção para o não-lugar categórico que *Zélia, uma paixão* passou a ocupar na literatura brasileira já no instante seguinte à sua publicação. Se em princípio o livro poderia ser acusado como uma simples biografia autorizada, o autor complicou as coisas afirmando na capa e na introdução⁷⁶⁰ da obra que aquilo se tratava de um "romance".

Sabino também vai afirmar que escreveu *Zélia, uma paixão* "em termos de ficção"⁷⁶¹, e vai catalogar a obra como "Biografia e ficção" (em vez de apenas "Biografia", o que é comum aos livros dessa espécie), e também como "Romance brasileiro". Além disso, vai fazer no próprio livro provocações do tipo:

A esta altura do meu relato, percebo que os fatos não parecem reais e os figurantes falam e agem como personagens de ficção.

⁷⁵⁹ COLASANTI, Sem data.

⁷⁶⁰ Na Introdução, Sabino afirma que escreve sobre *Zélia* "o romance de sua vida." (SABINO, 1991, p. 7).

⁷⁶¹ SABINO, 2001, p. 624.

Sem poder colocar na abertura a advertência de praxe nos filmes e romances americanos, de que tudo não passa de imaginação, valho-me pelo menos de uma paráfrase, para exprimir este estranho fenômeno:

"Os personagens e acontecimentos deste livro têm tudo para ser fictícios. Qualquer semelhança com fatos ou pessoas da vida real deveria ser mera coincidência."⁷⁶²

Não saber enquadrar *Zélia, uma paixão* em nenhuma das categorias de análise pré-estabelecidas para a apreciação literária pode ter sido mais um fator a colaborar para que os profissionais da imprensa se atrapalhassem na hora de conferir um significado mais sofisticado à obra, se limitando, por consequência dessa dificuldade, a abordar seu aspecto mais acessível, a saber, sua perspectiva política.

Sabino pinta um retrato

Quem melhor situa ó justamente por não tentar rotular ó onde o livro de Sabino se encaixa na paleta de gêneros parece ser Carlos Castello Branco, que vai explicar o livro como um "um retrato"⁷⁶³: um retrato "que pretende ter sido feito com o pincel do pintor e não com a máquina do fotógrafo."⁷⁶⁴ Aqui, contudo, Castello não é original: rouba uma analogia fotógrafo/pintor que Sabino mesmo faz no seu próprio livro.⁷⁶⁵

O escritor na berlinda

A sugestão de que Colasanti não tivesse lido o livro a provocou, levando-a a devolver a alfinetada com a mesma força. "Ao contrário do que você sugere, não só li seu livro, como o li mais de uma vez, quer por uma questão de seriedade profissional, quer devido ao meu carinho por você."⁷⁶⁶ E, face à ampla interferência do amigo, a escritora se vira obrigada a colocar Fernando Sabino contra a parede.

No que diz respeito ao imbróglio sobre a escolha do diretor do Banco Central, escreve Marina:

O que está escrito no seu livro, literalmente, é: "Foi curiosa a maneira pela qual Ibrahim se juntou a eles. Zélia pretendia etc." O estranhamento inicial, portanto, é seu. Você o transmitiu no livro ao relatar o fato dessa forma. E esse estranhamento se agrava quando sabemos que o outro Ibrahim, o Elias, com quem ela pretendia inicialmente falar, nunca chegou sequer a ser contatado. Que Zélia desejasse também falar com Eris é um dado de que só agora eu e a quase totalidade dos

⁷⁶² SABINO, 1991, p. 204.

⁷⁶³ BRANCO, Carlos Castello. *A paixão de Zélia segundo Sabino*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 16 de outubro de 1991.

⁷⁶⁴ BRANCO, Carlos Castello. *A paixão de Zélia segundo Sabino*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 16 de outubro de 1991.

⁷⁶⁵ SABINO, 1991, p. 253.

⁷⁶⁶ COLASANTI, Sem data.

brasileiros tomamos conhecimento, uma vez que você o omitiu no livro. Mas, se você sabia disso, por que achou tão curioso que ela falasse com Eris primeiro?⁷⁶⁷

Por sua vez, quando ao impasse relativo às quantias, Marina vai dizer que

está no livro: "Desde cedo vinham divergindo em relação ao máximo de retirada permitida nas cadernetas de poupança: vinte mil? Cinquenta? Setenta?... De vez em quando, (Zélia) para arejar a cabeça, descia ao térreo e participava um pouco da festa... Escreveu num papel os números 20, 50, 70 e voltou à festa. Deixou-se fotografar com as amigas, sempre a segurar o papel. Ao regressar à salinha, havia optado pelos cinquenta mil cruzeiros." Você me perdoe, Fernando, porque sei com quanta paixão escreveu esse livro, mas a descrição não corresponde à seriedade que se exigiria para um acontecimento dessa magnitude. As três quantias parecem aventadas de forma quase aleatória, sobretudo tendo em vista a diferença substancial entre elas. E o fato de a decisão final ter sido tomada entre escritório e festinha revolta aqueles que esperavam claras justificativas econômico-matemáticas para intervenção tão violenta em bens pessoais.⁷⁶⁸

Chama a atenção Marina dizer "sei com quanta paixão escreveu esse livro, mas a descrição não corresponde à seriedade que se exigiria para um acontecimento dessa magnitude."⁷⁶⁹ Considerando-se que Sabino não quis dar a entender que houve descaso ou falta de profissionalismo na tomada de decisão por parte da ministra, o excerto de Marina acaba por nos lembrar mais um vez da fragilidade da redação que Sabino propôs para o livro, uma redação apaixonada, tão propícia a gerar entendimentos inversos às expectativas de seu autor.

Em que se pese o risco de se fazer uma colocação assim tão crua e despida da tradicional formalidade erudita, a maioria das questões pertinentes à análise de *Zélia, uma paixão* precisam ser observadas à luz de um apontamento central: o de que o livro é ruim; muito ruim.

Ser ou não ser (Madame Bovary), uma questão

Curiosa também é a consequência desse movimento do escritor de discutir a precisão ou imprecisão com que o livro é abordado na mídia; a correção ou incorreção das interpretações que se faz dele. Ao fazer esse seu movimento, Sabino mexe com todo o tabuleiro das construções de significado pertinentes à relação entre escritor e obra e abre um grande flanco para o seu rei (a saber, a sua autonomia em relação ao universo de sua narrativa), deixando-o completamente desprotegido. Daí em diante, a alguma invulnerabilidade que detinha em relação à realidade na qual se baseou para escrever seu livro

⁷⁶⁷ COLASANTI, Sem data.

⁷⁶⁸ COLASANTI, Sem data.

⁷⁶⁹ COLASANTI, Sem data.

se desfaz. A partir de então, faz-se como que inevitável a associação entre o escritor e a realidade interna de sua obra.

Seja justa ou injustamente, fato é que, de dado momento em diante, a "discussão" em que Sabino proativamente se insere se desloca do mérito ou demérito do próprio livro para, à revelia, se focar em questões como a "seriedade que se exigiria para um acontecimento dessa magnitude"⁷⁷⁰, ou seja: o foco mais uma vez sai do livro, como obra autônoma, e se concentra na realidade na qual o livro se baseou. (Dito de outra forma: o livro deixa de ser mirado por uma perspectiva estética e passa a ser mirado por uma perspectiva moral.) Com isso, Sabino é levado a se deslocar (ele mesmo fomenta isso) para uma bizarra posição: a posição de defensor da personagem da realidade sobre a qual escreveu, em vez de, no máximo, defensor do livro em sua unidade estética.

Sabino distrai-se e defende seu personagem como se defendesse sua literatura. Distrai-se também a recepção, que ataca o escritor como se atacasse o personagem (e o ser real em que ele fora inspirado, do qual desgosta) ou o contexto político a que ele pertence. Por fim, a crítica, distraída por natureza e opção de conforto, regozija-se na lambança e ataca o que lhe aprouver (como medida, os índices de audiência e venda, naturalmente).

Com tudo isso, o escritor que inspirado em Flaubert afirmara logo no início de sua obra "Zélia Maria Cardoso de Mello sou eu"⁷⁷¹, acabaria se confrontando com a ironia de ver sua assertiva ser entendida como que literalmente, de forma a ele, o escritor, acabar sendo de alguma subjetiva forma responsabilizado pelo caráter da sua personagem.

Talvez por isso, no ano seguinte, em 1992, Sabino iria recuar e se contra-afirmar, dizendo ô não sem transparecer algum ressentimento: "Zélia, pois, não sou eu ô é ela própria."⁷⁷²

Infelizmente, era tarde demais para que sua imagem se descolasse da imagem da sua personagem, Zélia Maria Cardoso de Mello, e tudo o que ela representava.

Ou talvez fosse tarde de menos, é o que se pode pensar agora.

Agora é o tempo.

Um fundo do abismo

⁷⁷⁰ COLASANTI, Sem data.

⁷⁷¹ SABINO, 1991, p. 9.

⁷⁷² SABINO, 2001, p. 624.

Falei sobre Sabino deixar transparecer algum ressentimento, mas os desdobramentos de *Zélia, uma paixão* foram graves o suficiente para afetar inclusive os seus amigos. E afetar fortemente.

O vivíssimo Wilson Figueiredo, no primeiro contato feito para esta dissertação, respondeu que ler o projeto desta pesquisa sobre o "fundo do abismo que foi o episódio da *Zélia*"⁷⁷³ fora "um choque que estava reprimido e que se amplia e intensifica nos amigos mais antigos (entre os quais me incluo) dele cada vez que a questão se apresenta."⁷⁷⁴

Wilson Figueiredo, em depoimento para esta dissertação, contou ter ficado "com aqueles amigos do Fernando que deploram a repercussão desfavorável e deplorável na vida dele e dos amigos dele"⁷⁷⁵, aludindo à tese de que seus amigos se dividiram em dois grupos: aqueles que ficaram inconformados com a repercussão negativa do livro e aqueles que se calaram face ao episódio, criticando-o à meia boca, ou mesmo se manifestaram de forma crítica ao livro.

Wilson Figueiredo encerrou esse primeiro contato reiterando o quanto o assunto o tocava pessoalmente. "Acertaremos então um encontro para o qual não estou nem estarei emocionalmente preparado"⁷⁷⁶, disse-me. Alguns tempo depois, encontramos-nos no Rio para uma entrevista que colaborou para a construção desta narrativa.

Um livro especial

Cabe ainda retomar a discussão entre Sabino e Marina Colasanti no que ela ilustra, com alguma felicidade, a insólita posição que Sabino se propôs ocupar em relação ao seu livro: a posição de um autor de alguma forma também se faz corresponsabilizável pelas atitudes da sua personagem.

A responsabilidade por tal deslocamento parece ter sido em parte da imprensa, como dão conta as análises aqui feitas dos textos jornalísticos que abordaram o livro, e em parte do próprio autor, que de alguma forma não escapou de "tomar as dores" do seu personagem ô como nessa sua atitude de enviar carta a Marina Colasanti pedindo direito de resposta para algo que leu e não gostou.

A um escritor, supõe-se sensato limitar-se a tentar influenciar a interpretação da recepção apenas enquanto ainda se está produzindo a sua obra ô e isso ciente de que nada garantirá, no futuro, que a sua intenção se realizará. A todo escritor cabe perceber que uma

⁷⁷³ Entrevista. *Wilson Figueiredo*. 15 de janeiro de 2015.

⁷⁷⁴ Entrevista. *Wilson Figueiredo*. 15 de janeiro de 2015.

⁷⁷⁵ Entrevista. *Wilson Figueiredo*. 15 de janeiro de 2015.

⁷⁷⁶ Entrevista. *Wilson Figueiredo*. 15 de janeiro de 2015.

obra, assim que publicada, ganha autonomia, desprende-se e deixa inevitavelmente de pertencer ao autor, passando a estar, de então em diante, irrevogavelmente à mercê da interpretação e de seus inerentes e honestos equívocos.⁷⁷⁷

Esse genérico escritor de quem aqui se fala, aceita e assume o processo de interpretação da recepção como um processo soberano, absoluto, posterior ao processo de escrita e necessariamente apartado dele; apartado da relação que o autor, quando da escrita, estabeleceu com a obra; apartado do autor, em suma. Pois, na contramão de todo esse raciocínio, a carta de Sabino a Marina Colasanti faz entrever um escritor quixotesicamente interessado em controlar, após a publicação de sua obra, a relação que os leitores vão estabelecer com a mesma; a interpretação que devem ou não devem dela fazer.

Nesse sentido, a carta de Sabino a Marina Colasanti vai fazer suspeitar ser *Zélia, uma paixão* não apenas mais um livro para o autor, mas sim um livro especial; um livro com algum significado especial.⁷⁷⁸

Na resenha crítica que faz de *Zélia, uma paixão*, David Neves vai exaltar a prosa do autor com argumentos como "Fernando Sabino mantém aqui sua marca registrada, num estilo escoreito, bem-humorado, e, como foi dito, quase ficcional."⁷⁷⁹ É interessante perceber como, seja positivo ou negativo, o discurso interessado prejudica o objeto do qual trata. Como exemplo, estes argumentos de que David Neves se vale para exaltar o malsinado livro de Sabino.

Em *A paixão segundo F. S.*, David Neves fala em "estilo escoreito" quando um dos principais problemas de *Zélia, uma paixão* é justamente a sua pegada cafona⁷⁸⁰; fala em

⁷⁷⁷ E aqui não se remete ao sentido de "erro" e "engano" também pertinentes à palavra "equivoco", mas à pluralidade da interpretação e às ambiguidades e dubiedades inerentes ao processo de recepção.

⁷⁷⁸ Pois pensemos por exemplo em *O encontro marcado*, livro que por tantos foi apontado como um *roman à clef* — ainda que Otto Lara Resende tanto tenha se esforçado para argumentar na direção contrária (CASTELLO, 3 de setembro de 1986). A despeito de toda a importância que esse livro tem para Sabino, dificilmente ele seria tomado, por seu próprio autor, para ser comparado com a realidade que o inspirou, de forma a se checar correlações. Por que então prestar *Zélia, uma paixão* a esse exercício infausto? Por que não deixar a obra obter a sua autonomia própria de obra, de obra completa, de obra autônoma da realidade e completada nas relações que estabelece em si mesma? Quando um escritor retém assim tanto uma obra junto às mãos, é hora de suspeitar haver alguma especificidade na relação que ele estabelece com essa sua produção em particular.

⁷⁷⁹ NEVES, Sem data.

⁷⁸⁰ Além da frágil amarração da narrativa, um dos problemas mais evidentes de *Zélia, uma paixão* parece ser o estilo empregado pelo autor; em especial, as suas frases mal-ajambradas, de certo consequência do pouco tempo de que dispôs para concluir a obra (Sabino acusou ter produzido o livro em quarenta dias; verdade ou não, o caso é que dispôs de no máximo quatro meses para escrever, editar e publicar *Zélia, uma paixão*). Não custa lembrar que Sabino afirmava claramente que uma das principais características de seu processo de produção — o que por consequência era o que garantia a excelência dos seus escritos que alcançavam esse patamar — era a extenuante lapidação que fazia das suas construções textuais — o que, naturalmente, demandava tempo. Na entrevista que concede a Edla van Steen, Sabino comenta o seguinte: "No momento em que a gente está escrevendo, podem ocorrer várias maneiras de dizer uma coisa, mas só uma é a perfeita. É preciso descascar o texto como quem descasca uma fruta, ir buscar a semente. Escrever é principalmente cortar." (STEEN, 1981, p. 35). Nessa entrevista, Fernando afirma que se o escritor conseguir aproveitar dez por cento do que escreve já estará ótimo

"marca registrada", quando a prosa que Sabino emprega em *Zélia, uma paixão* vai na contramão do estilo irrepreensível, enxuto e simples que se fazia uma espécie de marca registrada sua em suas demais obras; fala em bom-humor quando o andamento de *Zélia* se dá perpassado por uma espirituosidade que, visivelmente forçada, soa falsa, não raro cambeta, com qualquer coisa de ridículo.

Ao se apreciar *Zélia, uma paixão* com atenção, é possível perceber inúmeros problemas, como o andamento da narrativa, sempre sôfrego por convencer. De suas linhas, depreende-se certa necessidade de dissimular ressentimento (o que, naturalmente, só o escancara). O humor em *Zélia, uma paixão* também surge tacanho, como que autoindulgente, mesmo, e nisso se faz permeado de alguma melancolia. É um humor que, muito longe de parecer "bom", soa acima de tudo ressentido.

Ao contrário do que David Neves quis sugerir, *Zélia, uma paixão* se apresenta como livro de humor ressentido, ainda que intencionalmente bom. É preciso, portanto, demarcar que a intenção do bom humor não é, automaticamente, o bom humor e tampouco o garante. Não raro, a intenção do bom humor expõe certa agonia.

O exemplo de David Neves demonstra o quão equívocas (e aqui no sentido de "erro", mesmo) podem ser as tentativas de se elogiar uma obra artística qual não se perscrutou suficientemente, ou com a qual se está afetadamente implicado. Especificamente nesse aspecto encomiástico do seu texto, David Neves não colabora para uma boa apreciação de *Zélia, uma paixão*. Ao contrário, evidencia falsos aspectos positivos obliterando os seus defeitos.

'Sou inocente do sangue deste justo'⁷⁸¹

Ao criticar o romance de Sabino, Roberto Ventura grafou o termo romance entre aspas. Ventura criticou a escolha que Sabino faz desse rótulo para tipificar o livro. "Mas por que apresentar a biografia de uma ex-ministra ainda jovem como 'romance'?"⁷⁸², perguntara retórico o professor. Ele mesmo responde, recuperando a clássica imagem bíblica: "Sob a capa da ficção, autor e personagem lavam as mãos de toda responsabilidade."⁷⁸³

Em contrapartida, Ventura vai ressaltar que a escolha do rótulo pode se justificar, paralelamente, na necessidade que o romancista tinha de criar cenas para as quais não fora

(STEEN, 1981, p. 35). Nesse sentido, a impressão que *Zélia, uma paixão* gera no leitor é a de que, neste livro, Sabino precisou aproveitar cada vírgula que escreveu sobre o assunto para conseguir completar o volume.

⁷⁸¹ BÍBLIA, 2010c, p. 681. *Evangelho segundo São Mateus*, 27:25.

⁷⁸² VENTURA, 26 de outubro de 1991.

⁷⁸³ VENTURA, 26 de outubro de 1991.

capaz de apurar material suficiente na realidade: assim, com o rótulo "romance" Sabino "justifica a liberdade na criação de cenas fictícias, como as conversas de alcova entre Rosane e Fernando Collor"⁷⁸⁴, às quais nem Sabino, nem Zélia, sua única entrevistada, tiveram acesso. Exemplo delas:

E é chegada para mim a vez de tornar a baixar do astral superior da minha onisciência, como biógrafo de ocasião e testemunha literária da História, para penetrar de novo nos aposentos do Presidente Collor. Imagino a Primeira-Dama reclinada na *chaise-longue*, lendo o romance *A Herdeira*, de Sidney Sheldon, e esperando o marido terminar o último despacho para vir ter com ela. Vejo-o entrar com seu passo estugado, detendo-se dramaticamente no meio do quarto:
 ô Querida, imagine: tive de demitir a Zélia.
 ô Fez muito bem ô ouço-a responder. ô Já vai tarde. Antes tarde do que nunca. Era ela, ou eu.⁷⁸⁵

Além de demonstrar o ponto⁷⁸⁶ de Ventura, o trecho exemplifica a falta de sofisticação do texto de Sabino, dado a clichês como "Antes tarde do que nunca" e "Era ela, ou eu", além de construções infelizes como "ter com ela".

Ventura vai concluir que "Sabino escreveu, de modo involuntário, a obra mais cínica de sua geração."⁷⁸⁷ De fato um tanto canino, Sabino revela com *Zélia, uma paixão* certa "impudência, desfaçatez, descaramento"⁷⁸⁸: um interessante "descaso pelas convenções sociais e pela moral vigente"⁷⁸⁹ na vida política e social quanto no ambiente artístico, estético, jornalístico, crítico e literário brasileiro. Parecia, com isso, revelar a falta de pudor com que se proporia encarar, a partir de então, a literatura e seu cosmo. Pena que, passado algum tempo do lançamento da obra, essa voz desafiadora do escritor, em vez de reverberar, se recolhera ao silêncio.

Os motivos de tal silêncio ainda serão explorados por aqui.

Afinal, Zélia era um bom personagem?

⁷⁸⁴ VENTURA, 26 de outubro de 1991.

⁷⁸⁵ SABINO, 1991, p. 242.

⁷⁸⁶ O tese de Ventura é válida, ainda que o trecho escolhido por ele não tenha sido a melhor opção para comprovar seu ponto. Neste caso em específico, o rótulo "ficção" acaba por não se fazer assim tão necessário para justificar a liberdade na criação de cenas fictícias, posto que na própria construção textual Sabino já declara que sua narração é imaginativa, ao sugerir que, com a onisciência, vai "penetrar de novo nos aposentos do Presidente Collor". Exemplo melhor seriam as narrativas de Fernando sobre como ele e Lygia conheceram Zélia em um restaurante, quando a própria Zélia, entrevistada por esta pesquisa, sugere que a apresentação entre os dois tenha se dado em um encontro marcado no ministério.

⁷⁸⁷ VENTURA, 26 de outubro de 1991.

⁷⁸⁸ HOUAISS, 2009.

⁷⁸⁹ HOUAISS, 2009.

Ao contrário de Marcelo Rubens Paiva, que apontou a personagem Zélia como uma "invenção fantástica de uma realidade que meteu a ficção no chinelo"⁷⁹⁰, o jornalista Telmo Martino vai menoscar o potencial de Zélia para personagem literária.

Na realidade, ninguém pode denunciar Fernando Sabino pelas limitações de seu livro. Emily Brontë escreveu uma maravilha. Mas tinha Cathy e Heathcliff como seu casal. Tolstói bagunçou lares, mas seus namorados eram Karenina e Vronsky. Jane Austen pôde dar requinte ao seu ti-ti-ti porque tinha Elizabeth e Darcy. Fernando Sabino teve muito pouco. Nem ao menos Jackie O. e o Aristóteles. Só mesmo todos sabem quem.⁷⁹¹

Martino vai pintar Sabino como uma espécie de artista (que se leia aqui um eufemismo) da corte que, escolhido pela rainha, precisa medir palavras para se manter no seu agrado:

As pessoas, numa maioria de escritores, estão dizendo que Fernando Sabino preferiu ser inocente diante de seu assunto e foi servil diante da mulher que lhe deu a história. Com certeza acham que ele deveria ser ardiloso, à maneira de um príncipe dinamarquês, e incluir um romance dentro do romance. Mas está dentro das convenções que um artista escolhido por uma rainha, tem que se esmerar em suas delicadezas.⁷⁹²

Ao leitor ciente, algumas críticas de Martino podem parecer insensatas; fazem pensar ser ele um dos articulistas que, como acusou Jorge Amado⁷⁹³, não leram o livro ó ou o leram apenas diagonalmente ó para criticá-lo. Afinal, se *Zélia, uma paixão* se destaca por algum aspecto, é justamente por conter em si um polêmico romance: o romance entre Zélia Cardoso de Mello, uma ministra da Fazenda solteira e jovem, e Bernardo Cabral, um ministro da Justiça já à beira da terceira-idade, vinte anos mais velho que sua amante, e casado. Como então cobrar do escritor "incluir um romance dentro do romance" se o pulo do gato de *Zélia, uma paixão*, se é que o livro faz algum, é justamente a revelação dos detalhes dessa trama amorosa?

Que se passe pelo cenário: um país finalmente sendo governado pelo primeiro presidente eleito por meio do voto direto em toda a sua história, e vivendo a sua abertura democrática após 21 anos de ditadura; país que então vê um romance proibido se desenrolar no íntimo de seus gabinetes, como um cavalo de troia, abalando e ora comprometendo a já frágil estabilidade do governo recém-instalado. Em que se pese a intencional cafonice

⁷⁹⁰ PAIVA, Sem data.

⁷⁹¹ MARTINO, Sem data.

⁷⁹² MARTINO, Sem data.

⁷⁹³ AMADO, 2006, 264.

empregada no discurso da sinopse acima, que enredo poderia ser melhor para uma trama literária? *É nitroglicerina pura!*⁷⁹⁴, como teria dito o próprio Collor.

Nesse sentido, se *Zélia, uma paixão* é livro que convida à crítica por inúmeras perspectivas (o estilo encomiástico; a dicção chucra; a maçante e infeliz organização⁷⁹⁵ do conteúdo; a prosa labiríntica, circular; a narrativa tosca, mal-acabada; a sintaxe gordurosa e seus volteios; a edição malfeita e por aí se pode ir longe), a realidade em que o livro se baseia definitivamente não é uma delas; ao contrário, talvez seja o seu maior mérito, ainda que apenas potencial, já que foi fortemente prejudicado pelos problemas de construção acima elencados.

Obviamente, a tradição literária dá conta do adultério como um dos mais frutíferos motes para a literatura — do *Otelo* de Shakespeare ao *Dom Casmurro* de Machado de Assis; da *Madame Bovary* de Flaubert à *Gabriela* de Jorge Amado; da *Anna Kariênina* de Tolstói às experiências de Humbert Humbert com a *Lolita* de Vladimir Nabokov⁷⁹⁶. Contudo, o que Aguinaldo Silva vai perceber como problema em *Zélia, uma paixão* é a superficialidade com que no livro se aborda ou retrata a questão — ou a superficialidade inerente ao evento, em específico, no qual Sabino se baseia. Para Aguinaldo, a paixão sobre a qual Sabino se debruça "tem a profundidade dos romances para colegiais"⁷⁹⁷:

Onde é que eu estava, mesmo? Ah, sim: na profundidade dessa paixão de Zélia. Ela começa, ou se insinua, com a primeira frase que o Ministro dirigiu a ela de modo menos protocolar: "a solidão é uma coisa terrível". É mesmo? [...] Mas não fica por aí — há outras frases cuja profundidade, sempre segundo o autor do livro, vão tocando o romance para a frente, rumo ao seu desfecho peripatético [sic]: "você é o amor da minha vida, a mulher que eu sempre procurei". [...] E há os acompanhamentos que, na minha cabeça, já não fazem sonhar nem mesmo as mulheres da classe C: champanhe, caviar, hotel cinco estrelas, flores... e promessas, promessas, tudo isso descrito na linguagem mais apropriada para tal história — a dos diários colegiais.⁷⁹⁸

⁷⁹⁴ SABINO, 1991, p. 156.

⁷⁹⁵ Sobre essa organização infeliz, Marina Colasanti vai comentar: "No livro, tanto espaço já havia sido gasto na narração de fatos sem maior interesse — como a técnica de abordagem da futura ministra, enviando torpedo a um cavalheiro em Santiago de Compostela — e tanto mais se gastaria na descrição de seu romance sem grandeza com o ministro da Justiça, que a rapidez da passagem pela questão das cadernetas, esgotada em apenas 17 linhas, nos leva a crer que não havia muito mais a dizer." COLASANTI, Marina. *A paixão continua*. Sem data.

⁷⁹⁶ E, ao que parece, o tema não fora de todo esgotado nos séculos passados, haja vista, por exemplo, *Adultério*, de Paulo Coelho, lançado em 2014, e o ótimo *Divórcio*, de Ricardo Lísias, romance lançado em 2013 (para ir da literatura popular à mais erudita, posto Lísias estar problematizando neste romance um assunto do momento, a autoficção).

⁷⁹⁷ SILVA, Sem data.

⁷⁹⁸ SILVA, Sem data.

Com seu argumento, Aguinaldo Silva vai demarcar o quanto o livro estava calcado em lugares-comuns e os mesmos lugares-comuns que Sabino se dera o trabalho de escrever um ensaio⁷⁹⁹ para criticar:

Não que eu, telenovelistas que sou, não acredite na força de um adultério bem engendrado. Mas, no caso de *Zélia* e seu Bernardo, e sempre a julgar pelo livro de Fernando Sabino [...], o que se teve foi uma trama que provavelmente só teria interessado, e nos velhos tempos, a M. Delly. Imaginem se Gilberto Braga ia usar essa história nem mesmo como subtrama em uma de suas novelas; o Ibope despencaria e a *Folha de S.Paulo*, caninos de fora, anunciaria pela undécima vez a derrota inexorável da Rede Globo...⁸⁰⁰

Ainda que o emparelhamento com M. Delly calhe bem para ilustrar o caráter simplório do estilo empregado por Sabino em *Zélia, uma paixão*⁸⁰¹, a expressiva vendagem do livro e a abundância de abordagens críticas sobre ele na imprensa contrapõem a sugestão do roteirista de que o romance entre *Zélia* e Cabral não fosse capaz de despertar o grande interesse popular.⁸⁰²

De toda forma, o novelista não estivera sozinho em sua crítica ao potencial daquela relação para se transformar em mote para a ficção. Marina Colasanti, por exemplo, na sua troca de farpas com Sabino, vai usar o termo "romance sem grandeza"⁸⁰³ para falar do envolvimento entre *Zélia* e Cabral.

De toda forma, para além desse argumento em específico, Aguinaldo Silva se mostra bem sensato no apanhado geral de seu artigo, denominado *Simplesmente Zélia Maria*. Nele, o telenovelistas vai dizer mais à frente:

Aqui eu paro de novo e me pergunto: quem sabe a culpa não é do livro? Talvez a história de *Zélia* tenha tido componentes dramáticos que Sabino, com os seus arraigados vícios de cronista, não soube captar. Talvez Brasília, durante esses atribulados meses em que ela foi ministra, não parecesse tão insignificante se fosse outro o escritor a se debruçar sobre ela.⁸⁰⁴

⁷⁹⁹ *Viagem ao mundo convencional*. In: *Lugares-comuns*. (SABINO, 1984).

⁸⁰⁰ SILVA, Sem data.

⁸⁰¹ Rótulo do qual Sabino não parecia querer fugir, afinal, ele mesmo cita os "romances de Delly" (SABINO, 1991, p. 197) em seu livro.

⁸⁰² E não só o interesse popular, mas também o interesse de outros artistas. Lembra-se que Jorge Ben Jor, por exemplo, se viu seduzido pelo tema e o abordou em *W/Brasil (Chama o síndico)*, composição sua em que vai dizer: "Dizem que Cabral 1 descobriu a filial / Dizem que Cabral 2 tentou e se deu mal / Amor, dor, dor / Lá da rampa mandaram avisar / Que todo dinheiro será devolvido / Quando setembro chegar / Num envelope azul índigo / Num envelope azul índigo". Disponível em www.jorgebenjor.com.br/sec_disco_letra.php?obra_id=24&id=2&id_faixa=19&num=7. Acesso em 27/02/2015. Nesse ponto, não escapo de pensar que Aguinaldo estivesse dando mais crédito às tramas das novelas globais do que elas merecem.

⁸⁰³ COLASANTI, Sem data.

⁸⁰⁴ SILVA, Sem data.

Neste ponto, Aguinaldo retoma a mira e parece novamente ver o alvo. Ao contrário do que a espetacularização midiática insistiria em sedimentar como senso comum, o problema não fora a realidade em que Sabino se inspirou para construir sua narrativa; o problema fora a narrativa que construíra, propriamente: uma narrativa pobre, apressada, circular, maçante. A realidade, sensatamente, parecera bastante interessante; frustrante fora o livro que Sabino produzira a partir dela.

Tendo isso em vista, Aguinaldo será mordaz mais para o fim de seu argumento. Dirá que perdeu seu "tempo lendo esse livro tão anódino"⁸⁰⁵, e que *Zélia, uma paixão*, em sua falta de sofisticação, talvez

esteja apenas de acordo com o país que hoje devora as suas sucessivas edições: não foi feito sequer para o melodrama, que dirá para a tragédia: não é capaz de se entregar a nenhum tipo de paixão que transcenda o futebol ou a Fórmula 1 ô forma [sic] desses caminhos só há o pagode, a sardinha frita dos fins de tarde de sexta-feira e o fio-dental.⁸⁰⁶

Sobre a disparidade entre o potencial literário do romance entre *Zélia* e Cabral e o frustrante resultado apresentado por Sabino, Carlos Castello Branco vai lembrar que "para o projeto de ficção *Zélia* ofereceu ao autor os elementos essenciais: uma heroína (ela própria), um mocinho e um bandido. O mocinho é o presidente Collor [...]. O outro personagem [...] é o ex-Ministro Bernardo Cabral."⁸⁰⁷ Essa colocação de Castello de certa forma ajuda a se construir alguma explicação, se não para a limitação estética da obra, ao menos para a má recepção generalizada oferecida ao livro.

Se por um lado a realidade em que *Zélia, uma paixão* se baseou era fértil para uma ficção, os personagens, ao ocuparem as funções dramáticas a eles destinadas, ofendiam diretamente a sociedade daquele tempo por diferentes ângulos.

Ao homem médio, possivelmente tenha incomodado a associação de Bernardo Cabral ao arquétipo do "bandido" ô afinal, para esse homem médio brasileiro, denotadamente machista, um personagem como o Cabral de *Zélia, uma paixão* provavelmente estaria mais próximo do arquétipo de herói que do de vilão. Já para a sociedade em geral, soou como uma afronta ver *Zélia*, a mulher que tinha acabado de determinar que fossem confiscadas as poupanças de um sem-fim de gente (especialmente as da classe média e alta, que não raro têm a prerrogativa de reger o pensamento *mainstream*), ocupar um arquétipo de heroína.

⁸⁰⁵ SILVA, Sem data.

⁸⁰⁶ SILVA, Sem data.

⁸⁰⁷ BRANCO, 16 de outubro de 1991.

Não bastasse o já exposto, há ainda o decorrer histórico ó corrupção, *impeachment* ó a explicar o quanto se tornaria problemática, poucos meses depois, a associação de Collor ao arquétipo do mocinho.

Por falar em machismo

Em um artigo denominado *Nem Zélia, nem Zuleide*, Martha Suplicy vai investigar, à luz da psicologia e de premissas feministas, "por que tantas pessoas, homens e mulheres, são críticos sobre o livro da ex-Ministra Zélia."⁸⁰⁸ O que Martha vai dizer é que as pessoas criticaram Zélia no intuito de manter o sistema tal como ele é (no que diz respeito ao machismo e ao patriarcalismo, especificamente), já que, no livro, a Ministra de certa forma expunha⁸⁰⁹ tal engrenagem social. "A mídia e a classe média reagem à denúncia de Zélia para que tudo continue como dantes no quartel de Abrantes"⁸¹⁰, diz Martha.

Como se pode perceber pelas construções do parágrafo anterior, o artigo da psicóloga tem uma particularidade complicadora: para falar do livro, Martha mantém sob a mira sempre a ministra, em vez do autor da obra. De fato, Martha aborda o livro como se a decisão final sobre o que iria ou não integrar seu conteúdo fosse da personagem-fonte, e não do seu autor. Por mais que essa ideia esteja sedimentada no senso comum e se repita em alguns textos aqui reunidos ó como nas inúmeras menções imprecisas que se faz ao termo *ghost-writer*⁸¹¹ para tratar da obra ó, o conjunto das investigações realizadas nesta pesquisa aponta que Sabino, na verdade, teria escrito o livro com autonomia criativa. Assim, se o resultado final se alinhou ao que se poderia pensar ser mesmo o interesse de Zélia, tal alinhamento parece ter despontado muito mais da subjetividade da relação estabelecida entre o autor e a fonte (e aqui talvez possamos utilizar a ideia de autocensura para resumir tal relação) do que, propriamente, por uma inversão da relação hierárquica pertinente ao processo de produção textual. É preciso ter tal contexto em mente ao se apreciar a produção de Martha Suplicy sobre o assunto ó a despeito dessa ressalva, tal contexto não compromete a relevância e pertinência de grande parte das reflexões da psicóloga.

⁸⁰⁸ SUPLICY, Sem data2.

⁸⁰⁹ Expôs a engrenagem machista da sociedade ao revelar os preconceitos que sofreu por ser uma mulher à frente do mais alto cargo financeiro do país; mas expôs principalmente ao revelar detalhes de seu relacionamento com Bernardo Cabral, como o fato de ter sido abandonada por ele em um hotel em Paris quando, em seu íntimo, acreditava, segundo Sabino, estar vivendo na verdade a sua lua de mel.

⁸¹⁰ SUPLICY, Sem data2.

⁸¹¹ Um recorrente uso do termo *ghost-writer* quando da análise crítica da obra na imprensa colaborou para polemizar um aspecto da produção do livro que sempre fora claro, explicitado na própria obra: ainda que tenha tomado exclusivamente Zélia como fonte, a produção do texto e sua autoria fora de Fernando, somente. Zélia fora apenas fonte.

Em *Nem Zélia, nem Zuleide*, Martha faz o interessante exercício de mapear aspectos do livro que pudessem ser responsáveis por ter deixado "as pessoas furiosas"⁸¹². Martha lembra alguns dos equívocos gerenciais da Ministra, mas vai apontar como o principal desses motivos a priorização que ela (conforme o livro de Sabino) dá à sua vida pessoal e subjetiva em prejuízo de uma atenção formal e objetiva que deveria oferecer às graves questões econômicas de que tinha, por ofício, de cuidar. "Essa contradição entre o sofrimento da nação e a superficialidade da ministra suscitou muito ódio"⁸¹³, diz Martha, em diálogo com o que já argumentara o antropólogo Roberto DaMatta na crítica *Zélia, a paixão e o interesse*.

Também irritou os leitores, diz a psicóloga, o fato de Zélia (e aqui deveríamos estar falando de Sabino, que é o autor da obra, ou ao menos de Zélia e Sabino) não ter revelado "como evoluiu o seu pensamento econômico e político, a sua avaliação de Collor, [...] as dificuldades de se administrar uma economia como a nossa, as ponderações da equipe econômica sobre cada decisão que tanto influiu na vida dos brasileiros"⁸¹⁴, ou seja: as questões realmente pertinentes ao país, que poderiam ser (ao contrário de sua vida amorosa) de fato profícuas para a nação que se visava construir. Aqui, vale demarcar, mais uma vez, que para Martha é Zélia quem não revela, e não Sabino (ou ao menos Zélia e Sabino), quando o livro, ao cabo, é assinado por ele, e não por ela.

Por fim, ainda laboraram contra o livro, segundo Martha, as declarações públicas da ministra, que visavam vender-se como uma vítima do desafio de conciliar, sendo-se mulher, vida privada e pública; afeto e trabalho.

São de uma arrogância e confusão assustadoras as afirmações da ex-ministra Zélia Cardoso de Mello no programa 'Cara a Cara', de Marília Gabriela, quando se coloca como a representante de uma geração dividida entre o trabalho e o amor, e de ter levado ao governo as características femininas de não separar o afeto do trabalho. Onde está a presença do afeto na gestão dela? O que teriam a dizer os que tiveram as suas poupanças de vida sequestradas, os aposentados e os milhares de desempregados? Zélia manteve no poder o estereótipo do que tem sido a chegada das mulheres aos cargos de responsabilidade: um comportamento no qual os traços de sensibilidade feminina não aparecem.⁸¹⁵

Martha também sugere que essa rejeição à obra tenha sido sobretudo masculina e por motivos especialmente machistas e/ou sexistas. "Quanto aos homens, estes se sentiram não só traídos, mas ameaçados"⁸¹⁶, diz a ex-prefeita de São Paulo, que ainda lembra: "É

⁸¹² SUPLICY, Sem data2.

⁸¹³ SUPLICY, Sem data2.

⁸¹⁴ SUPLICY, Sem data2.

⁸¹⁵ SUPLICY, Sem data1.

⁸¹⁶ SUPLICY, Sem data2.

interessante observar como a ministra Zélia exerce, ou exercia, fascínio sobre a maioria dos homens. A revista *Playboy* descobriu que ela, enquanto ministra, era a mulher que seus leitores mais desejavam ver nua em suas páginas."⁸¹⁷

Tal fascínio estaria sediado no desejo sexista masculino de ressubmeter a mulher emancipada, teoria efetivamente bem interessante, e que de alguma forma explica um paradoxo sobre o assunto: o fato de a maioria dos homens terem desejado vê-la nua em uma revista masculina quando essa mesma maioria tende a não referenciar Zélia como uma mulher muito bonita. Para Martha, o sentimento de ameaça sentido pelos homens viria "do medo de [que] esse comportamento [de emancipação feminina e de denúncia do machismo] seja seguido e, portanto, todo comportamento fora da linha passe a ser denunciado."⁸¹⁸

Por outro lado, na contramão dessa rejeição (pública) à obra, Martha demarca a maciça identificação (prática) que parte da sociedade teve com o volume *ô* que se confirma na grande vendagem obtida por ele. Martha vai apontar essa identificação como predominantemente feminina. "As mulheres teriam, com o desnudar da humilhação e armadilha [amorosa, machista] em que Zélia caiu, alguém com quem se identificar, e seriam, como ela deve ter imaginado, suas ardorosas defensoras."⁸¹⁹

Sobre isso, Arnaldo Bloch vai comentar que, numa reportagem publicada no jornal *O Globo* em novembro de 1991, o então líder do PT, José Genoíno, dera sua opinião sobre o livro, incorporando essa discussão de Martha sobre o machismo brasileiro: "Minha admiração por ela [Zélia] cresceu. Todo mundo tem casos, mas ninguém admite. Ela teve coragem de assumir os seus. Num país machista como o nosso, a coragem dela é admirável."⁸²⁰

Outras mulheres também falaram sobre o livro a partir da perspectiva feminina/feminista, como conta Bloch:

Danuza Leão [...] ficou indignada:

"A ex-ministra queimou nosso filme. É um desperdício para a causa feminina."

Lygia Fagundes Telles salvava um pouco a situação:

"A revolução feminina foi a mais importante revolução do século 20. O comportamento da ex-ministra não diminui nem aumenta essa importância."⁸²¹

Martha também fala da identificação com Zélia por parte daquelas "que se viam na antessala do poder, assim como as jovens que, com a ascensão de Zélia, trabalhadora e

⁸¹⁷ SUPLICY, Sem data2.

⁸¹⁸ SUPLICY, Sem data2.

⁸¹⁹ SUPLICY, Sem data2.

⁸²⁰ BLOCH, 2005, p. 26.

⁸²¹ BLOCH, 2005, p. 27.

competente, imaginaram que seu acesso aos cargos de maior responsabilidade seria facilitado".⁸²²

Para Martha, essa "identificação maciça das mulheres foi com a possibilidade de deixarem de ser Amélias, submissas, e temerosas de seu amo e senhor."⁸²³ A psicóloga vai lembrar que "O silêncio reproduz as relações de violência"⁸²⁴, e que, com efeito, "a mudança da relação homem-mulher e a transformação do sistema patriarcal passam pela capacidade da mulher em se insurgir contra a manipulação e violência masculina na vida privada."⁸²⁵

Nesse sentido, o contexto machista de submissão a que Zélia esteve subjugada durante a sua relação com Bernardo Cabral fariam da sua atitude de autorizar a publicação biografia tal como ela saiu uma atitude feminista. Políticos machistas não passarão, é o que se diria no jargão contemporâneo para o tema.

Seja ou não uma transigência, pensar em *Zélia, uma paixão* como um livro potencialmente feminista colabora para avançar na reflexão sobre os motivos pelos quais a obra despertou tantos sentimentos ambíguos na sociedade brasileira, assim como na investigação do que pode ter motivado Zélia a levar a cabo sua autorização para a publicação tal como ela se deu. Martha vai ser incisiva quanto ao que pensa disso tudo: "Fica claro que o livro é muito mais uma vingança pessoal de uma mulher abandonada do que alguém que esteja refletindo sobre a situação feminina, ou querendo contribuir para a Nação entender melhor um período da sua história."⁸²⁶

Positivamente, a despeito do que diz Martha, *Zélia, uma paixão* não seria o primeiro exemplo na história humana em que um símbolo progressista desponta não do ativismo que toma as ruas, mas sim da espontaneidade de uma insurreição particular⁸²⁷, motivada por interesses pessoais.

Martha reflete sobre os motivos de Zélia para que se levasse a cabo a publicação de *Zélia, uma paixão*. Ainda que tais motivações não desinteressem de todo esta pesquisa, aqui interessa principalmente o que o livro significou para Sabino, especificamente; para a sua trajetória e, em mais alta instância, para a literatura brasileira.

⁸²² SUPLICY, Sem data2.

⁸²³ SUPLICY, Sem data2.

⁸²⁴ SUPLICY, Sem data2.

⁸²⁵ SUPLICY, Sem data2.

⁸²⁶ SUPLICY, Sem data2.

⁸²⁷ Como exemplo, o caso de Rosa Parks e o boicote aos ônibus de Montgomery.

Nesse sentido, Arnaldo Bloch vai dizer que Zélia saiu "da polêmica como mulher ousada e pioneira. Para Fernando Sabino, apesar do sucesso, ficou a rapadura dos editoriais inflamados, a fúria da crítica, o silêncio dos amigos."⁸²⁸

A sofisticação de Otto Lara Resende

É preciso dar destaque à participação de Otto Lara Resende nas discussões públicas sobre os méritos e deméritos de *Zélia, uma paixão*. Em jornal, Otto seria o responsável por fazer a abordagem mais *aparentemente* insossa do livro — abordagem que, se insossa a um primeiro olhar, a um olhar dedicado se mostraria como a mais precisa e importante defesa feita de *Zélia, uma paixão* ao tempo da sua publicação.

Otto é o único a defender o livro pelos seu real mérito, e exclusivamente por ele: aquilo que o livro significaria no contexto amplo da trajetória de Sabino.

Apontei a manifestação de Otto no seu artigo *Um escritor, uma paixão* como aparentemente insossa porque nele Otto *escapa* de falar do livro; positivamente, não chega sequer a mencioná-lo diretamente. Não fosse isso, Otto ainda se dá ao luxo de gastar quatro de cinco parágrafos demonstrando uma obviedade ululante: a de que conhecia Fernando há mais de 50 anos e que estava ao seu lado desde o lançamento de seu primeiro livro, *Os grilos não cantam mais*, em 1941, e que acompanhara todos os seus passos desde lá até então, ocasião do lançamento desse seu livro então derradeiro, *Zélia, uma paixão*, 50 anos depois.

Face a um argumentador notório como Otto Lara Resende, em vez de desconfiar de sua argúcia, vale primeiro perscrutar a sofisticação da sua argumentação — mesmo em face de uma singularidade como essa de gastar quatro quintos do espaço que se tem para publicar um texto repisando evidências. Pois, de fato, Otto não repisaria a trivialidade gratuitamente: se Otto optara pelo recurso de não falar diretamente de *Zélia, uma paixão*, fora por estratégia de convencimento, não por embaraço.

Em função da indisposição generalizada em relação ao livro, não prevenir objetivamente a recepção do assunto do qual então tratava era essencial para conseguir atingir, desprevenidos, justamente aqueles que tinham uma impressão negativa da obra. Uma sofisticada estratégia de persuasão, portanto: pegar de guarda baixa aqueles que, preparados, refutariam com *jabs* qualquer argumento que fosse na contramão de suas certezas já estabelecidas junto ao *mainstream*.

Ao mesmo tempo, se Otto insistia em repisar a obviedade, era porque a estratégia do seu texto, para a potencialização de seu argumento final, pedia que ele demarcasse, antes do

⁸²⁸ BLOCH, 2005, p. 29.

que viria a dizer, sua graduação sobre o tema tratado, de forma a assim conferir à sua fala autoridade e relevância.

De fato, o que Otto vai dizer se explicaria em algumas poucas frases: dada a sua importância, contudo, o seu sintético argumento merecia ser potencializado por todas as 68 linhas de que dispunha para seu texto. Como poucos, Otto era capaz de construir um texto com esse nível de sofisticação.

Nesse artigo que publicara em 29 de dezembro de 1991, Otto vai referendar a prioridade que Sabino oferecera, por toda a sua vida, à literatura. A mesma prioridade que Silviano Santiago iria delinear no artigo *O perseguidor*⁸²⁹, em 2004, por ocasião da morte de Sabino; a mesma prioridade que Mário de Andrade, por meio de sua influência, iria imprimir como uma marca no mineiro nos idos da década de 1940, marca cujo resultado seria uma convicção a ser levada por toda a vida: a convicção de que a literatura, como objetivo e realização, haveria de ser sempre precípua, independentemente das consequências; mesmo em prejuízo do homem; mesmo em prejuízo do escritor.

Em *O escritor, uma paixão*, Otto irá afirmar ó sem para isso precisar mencionar o nome do livro ó que *Zélia, uma paixão*, a despeito de suas particularidades estéticas, tinha o valor de ser a obra de um escritor a perseguir, até as últimas consequências, as potencialidades de sua vocação; o valor de ser o resultado (inclusive em seus senões) da ávida perseguição de um artista apaixonado por seu destino de artista; apaixonado como por transcendê-lo.

O que Otto vai fazer entender, justamente por não dizê-lo objetivamente, é que *Zélia, uma paixão* fora a manifestação de um escritor tomado por uma convicção: a convicção de que iria para sempre colocar o (esperado, mas sempre incerto) benefício da literatura, como realização, à frente do benefício do homem, como satisfação.

"O artista é sempre meio desajeitado, um deficitário, um descompensado, que só chega ao seu próprio tamanho na hora [em] que realiza a sua obra"⁸³⁰, vai dizer Sabino em dado momento. E este fora Sabino em *Zélia, uma paixão*: a resolução de um autor no encontro de seu exato tamanho; nem maior, nem menor: do seu exato tamanho, face à grandeza imensurável da arte ô esta sim, descomunal.

Depois de recuperar a sua trajetória de mais de 50 anos ao lado de Sabino, diz Otto:

50 anos! Volvido este tempão, sou insuspeitíssimo para enaltecer, agora bem de perto, o escritor de 1941. Ninguém o supera na consciência literária. Os mais velhos reconheceram o recém-chegado. Teve sempre a amizade e a admiração dos

⁸²⁹ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

⁸³⁰ STEEN, 1981, p. 33.

melhores. Merecida. Hoje toco a minha trombeta cinquentenária com o orgulho de continuar ao seu lado. Sou testemunha, ontem e hoje. Ninguém foi mais fiel à sua vocação do que Fernando Sabino. E à sua paixão realizada: a literatura.⁸³¹

Otto iria falecer na véspera de se completar um ano da publicação desse texto, e deixaria, como espólio, esse depoimento fiduciário ao amigo Fernando Sabino, cujo valor, como em tudo que é fiduciário, haveria de ser estabelecido não previamente, mas pela confiança a ele dispensada. Porque muito está dito ali, e só o ouvinte atento (o leitor) talvez seja capaz de perquirir seu profundo significado.

Em seu argumento, Otto entrelinhou algo que secretamente confessou, em *off*, a mim, sob o compromisso de eu não segredar a ninguém o compromisso que ora descumpro, em prol do biografema: contou-me não só que considerava Sabino, dentre os quatro, aquele que verdadeiramente honrou a literatura como vocação e sina, oferecendo a ela o seu talento e o seu destino, mas também que, nos momentos de alguma fraqueza, ressentia-se disso; não em inveja do amigo, sim por não ter, assim como ele, dedicado-se à literatura como esta merecia; dedicado-se ao compromisso de vida que traçaram, os quatro, na juventude, naquele banco da Praça da Liberdade.

No fim da vida, Otto puxara aquela mesma angústia metafísica que motivara a sua juventude belo-horizontina ao lado de Sabino, Hélio e Paulo. Em *O escritor, uma paixão*, Otto dessublima essa angústia para fazer, de seu coração de amigo, palavras para Sabino; palavras de apoio e consideração.

Em *O escritor, uma paixão*, Otto escreve palavras que são secretamente sinceras e doídas. Palavras verdadeiras, compostas daquela verdade que só a imaginação alcança.

O perseguidor

No artigo *O perseguidor*⁸³², de 2004, ano da morte de Fernando Sabino, Silviano Santiago vai falar sobre essa "missão literária" de Fernando Sabino a que Otto aludira. Positivamente, será Silviano quem delineará tal busca pelo graal literário nos termos mais precisos e pungentes, lembrando que Sabino construiu "sua obra em cima de sólida, irremovível e única paixão pela literatura."⁸³³

⁸³¹ RESENDE, 29 de dezembro de 1991. Grifo nosso.

⁸³² Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

⁸³³ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

Diz Santiago: "Fernando era um legítimo perseguidor, na tradição do personagem de Julio Cortázar. [...] Escrevia todos os dias, com gênio ou sem gênio, como costumava dizer Stendhal."⁸³⁴

Em seu texto, Silviano vai lembrar, por exemplo, do quanto Sabino se exigia nada menos que a excelência.

Nada mais revelador do déficit entre a condição humana e a superestima do Graal literário, nada mais comprobatório da razão que transforma toda a vida numa busca infinita, que os vários manuscritos que deixou por anos na gaveta à espera da salvação pela incedível paixão literária.⁸³⁵

Sobre esse tema, o próprio Sabino vai dizer, como que eternamente inquieto por ainda não ter chegado lá: "não acredito que corresponda, em qualidade, ao que espero de mim. Ao contrário, tenho sempre a vaga impressão de estar havendo algum equívoco."⁸³⁶

Positivamente, Sabino estivera sempre mirando-se no espelho, como o menino que fora em seu terceiro romance, para depreender daí os significados daquele sujeito que, "por bem ou por mal, encontrou em si uma vocação de escritor."⁸³⁷ Pois, diante mesmo do espelho, o escritor faria a sua autocrítica:

É muito fácil criticar os outros segundo a vaidade e o egoísmo ô defeitos inerentes à própria individualidade do ser, deformações de uma natural consciência de si mesmo. [...] Mas quando chega a nossa vez, a coisa muda de figura. E isso é tanto verdadeiro, quando se trata de alguém com pretensões a artista ou, no meu caso, alguém que, por bem ou por mal, encontrou em si uma vocação de escritor.⁸³⁸

Em entrevista a Edla van Steen, Sabino vai falar sobre essa autocobrança sempre constante em sua trajetória, desde o início.

Naquela época era meio surpreendente um escritor que se prezasse publicar um livro [*A cidade vazia*, coletânea de textos sobre a experiência do escritor nos Estados Unidos] daquela espécie. Nós tínhamos uma postura de tal maneira rigorosa em relação à literatura, que era uma concessão imperdoável publicar um livro composto de crônicas escritas para jornal. Éramos implacáveis uns com os outros, na linha do mais exigente rigor literário. Era inadmissível, por exemplo, publicar o retrato do autor no livro, colaborar na redação da orelha, qualquer coisa desse gênero. Não admitíamos que alguém cedesse à menor vaidade, a qualquer concessão ou ao mau gosto. Éramos exigentíssimos, inclusive na crítica. Joguei fora várias novelas. Alguém dizia "isso não presta", pronto, o negócio ia para o lixo. O Carlos Castello Branco, por exemplo, que também fazia parte da nossa turma, certa vez se recusou a

⁸³⁴ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

⁸³⁵ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

⁸³⁶ SABINO, 1976, p. 202.

⁸³⁷ SABINO, 1976, p. 202.

⁸³⁸ SABINO, 1976, p. 202.

devolver um original meu de mais de oitenta páginas, dizendo que era muito ruim, e ficou nisso até hoje. Outra vez dei para o Hélio ler uma novela minha. Ele levou duas horas lendo com a maior atenção e, quando acabou, atirou os originais no meu colo. A única coisa que ele disse foi: quá... Joguei fora. Nós sempre acreditamos uns nos outros. Com o Otto também acontecia a mesma coisa. Me lembro que um dia ele estava escrevendo um poema. Eu me debrucei por cima dele e li os versos que ele estava datilografando. "Que tal?", ele perguntou. Eu disse: "Desse mato não sai coelho não". Ele parou, pensou um instante e arrancou o papel da máquina, rasgou e jogou no lixo. Quando o Carlos Drummond publicou *Viola de Bolso*, com poemas de circunstância, tivemos a petulância de achar que aquilo era certa ousadia da parte do poeta.⁸³⁹

A forma como Sabino pinta essa autocobrança e contracobrança dos primeiros anos literários parece caricata e por demais generalizada entre os de sua geração. A intensidade do seu argumento faz perceber é que, mais que um aspecto indiferentemente disseminado entre o seu grupo de convívio, essa autocobrança possivelmente fosse uma característica especialmente sua.

Silviano Santiago vai lembrar que essa autocobrança do escritor quase privara o público de um ganhador do Jabuti, *O grande mentecapto*.

A singularidade maior da celebridade que é Fernando Sabino, sua redenção como escritor, está na autenticidade e no despojamento. Nem tudo que cai na rede é peixe. Está na coragem em ter associado o destino de pelo menos dois dos seus grandes livros à recomendação de Horácio, o retórico latino. Por décadas *O Grande Mentecapto* (1979) ficou trancado na gaveta sob o longuíssimo título de "Crônica das Aventuras e Desventuras do Grande Mentecapto Geraldo Viramundo...". Seu último grande lançamento, *Os Movimentos Simulados* (2004), teve uma primeira versão dos anos 1940. Confessou em entrevista que tinha jogado fora várias novelas. Dava o motivo: "Alguém dizia "isso não presta", pronto, o negócio ia para o lixo."⁸⁴⁰

De fato, Sabino vai comentar: "Fiquei vinte e três anos sem publicar romance, o que não quer dizer que não tenha escrito nenhum. As tentativas que fiz foram muitas."⁸⁴¹ Perguntado porque desistia desses romances, respondera: "Porque não correspondiam ao que eu, no fundo, sem saber, desejava exprimir."⁸⁴²

A redenção de Fernando Sabino, Silviano Santiago vai sacramentar, estaria na sua autenticidade e no seu despojamento.

Desejo assumido pelo sucesso

⁸³⁹ STEEN, 1981, p. 29.

⁸⁴⁰ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

⁸⁴¹ STEEN, 1981, p. 34.

⁸⁴² STEEN, 1981, p. 34.

Autêntico e despojado, Sabino nunca escondeu a sua " vaidade de ser lido, conhecido, apreciado"⁸⁴³, característica que ele nunca considerou um defeito, ao contrário: tratar-se-ia se de um "sentimento até certo ponto justificável, como dizia Mário de Andrade, se nascido de um legítimo desejo de sucesso: 'aquela justa, digna, equilibrada e necessária vontade elevada de ser amado e aplaudido, sem a qual não existe o artista verdadeiro'."⁸⁴⁴ Marcado por Mário de Andrade, Fernando não negara o seu desejo pelo sucesso; o seu justo, digno e equilibrado desejo do sucesso.

Contudo, já no fim dos anos 1970, quando faz um balanço de sua carreira em *Diante do espelho*, Sabino ainda sentia que precisava ir além para satisfazer a sua vocação de escritor, o seu destino de artista; ou, como se dissera nas palavras de Mário de Andrade, para "conseguir uma singularização do seu plural"⁸⁴⁵ que pudesse satisfazer a ele e ao próprio Mário, que dentro dele vivera até o fim, como um estigma, atuando como um dispositivo mestre.

Singularização do seu plural: nessa sua colocação, Mário de Andrade é preciso. "Me sinto dividido dramaticamente em dois, ante qualquer alternativa"⁸⁴⁶, diz Sabino em dado momento de sua carreira. Ora, pois será justamente singularizando o seu plural em uma fórmula impossível, capaz de unir perspectivas paradoxais, ambíguas e até mesmo antagônicas numa só manifestação existencial (encontrando a cor que, por debaixo do tabuleiro, reúne o branco e o negro dos quadrados aparentes), de forma a cumprir simultaneamente com as duas, que Sabino vai finalmente se resolver (ou se diluir, o que não deixa de ser uma resolução) como artista, cumprindo definitivamente o seu destino de escritor.

Singularizando o seu plural em um livro implosivo, Sabino vai levar ao extremo uma sua convicção: a convicção de que, havendo vocação, e havendo algum talento, a literatura (a eterna tentativa de alcançá-la) vai importar acima de tudo. "Passei a vida me preparando para me tornar um romancista"⁸⁴⁷, diz Sabino em 1976. Em 1991, no lançamento de *Zélia, uma paixão*, o escritor vai concluir: "Depois desse livro, [...] eu vou me recolher à minha insignificância."⁸⁴⁸

O tamanho do escritor

⁸⁴³ SABINO, 1976, p. 202.

⁸⁴⁴ SABINO, 1976, p. 202.

⁸⁴⁵ SABINO, 2003, p. 175.

⁸⁴⁶ SABINO, 1976, p. 208.

⁸⁴⁷ SABINO, 1976, p. 208.

⁸⁴⁸ BLOCH, 2005, p. 25.

Em sua trajetória, Sabino quis encontrar a forma de ser de seu exato tamanho, nem maior, nem menor. Marcado por Mário, ele entendia que, para isso, não bastava ser apenas sincero ou espontâneo: teria de adquirir, pelo sofrimento perfeito da vida, algo muito mais nobre que a espontaneidade e muito mais espiritual que a sinceridade: uma convicção. E se dedicar a ela, acima de tudo; acima de si.

Com efeito, primeiro Sabino vai escrever *O encontro marcado* para saber com o que contava para poder começar⁸⁴⁹, diz o escritor. Inspirado no jovem que um dia foi⁸⁵⁰, Sabino vai começar a sua trajetória rumo ao seu destino de artista. "Aos vinte anos eu ainda pensava que era gênio"⁸⁵¹, Fernando vai dizer.

A seguir, Sabino vai escrever *O grande mentecapto* para testar o seu potencial de romancista, inspirado, segundo ele, no doidivas que ele nunca deixou de ser⁸⁵². Afinal, se para Fernando "a realidade não é a melhor transmissora da verdade"⁸⁵³, talvez fosse mesmo preciso flertar com a loucura para nela perscrutar algum caminho de juízo em direção ao seu destino. "Não sou gênio"⁸⁵⁴, logo o autor iria definitivamente sacramentar.

Alguns anos mais tarde, despido da genialidade que verdadeiramente nunca vestiu, Fernando escreveria *O menino no espelho* no intuito de reencontrar a infância que ainda residia em si ó e então talvez nela reencontrar o caminho (sempre cumprindo com a sua convicção: a busca). Fernando escreve então inspirado na criança que gostaria de ter sido: ter sido por toda a vida. Inspirado na criança que ele gostaria de voltar a ser⁸⁵⁵ ô o que, talvez, tenha minimamente conseguido: quando de sua entrevista com os quatro mineiros para a revista *Istoé* em 1986, cinco anos antes de *Zélia, uma paixão* ir ao prelo, o jornalista José Castello vai afirmar: Fernando parecia "o mais jovial dos quatro"⁸⁵⁶ amigos.

Em 1983, em sua *Carta a Fernando*⁸⁵⁷, Drummond faria para Sabino o diagnóstico dessa sua trajetória literária: "Você é um dos que mantêm a tradição, vitalizando-a."⁸⁵⁸ Nesse complexo e paradoxal movimento de inovação e manutenção da tradição, Sabino vai lançar, no fim da vida⁸⁵⁹, *Os movimentos simulados*, livro escrito ainda na juventude de Nova Iorque:

⁸⁴⁹ SABINO, 1976, p. 209.

⁸⁵⁰ SABINO, 2001, p. 9.

⁸⁵¹ SABINO, 1976, p.206.

⁸⁵² SABINO, 2001, p. 9.

⁸⁵³ CASTELLO, 1986, p. 44.

⁸⁵⁴ SABINO, 1991, p. 8.

⁸⁵⁵ SABINO, 2001, p. 9.

⁸⁵⁶ CASTELLO, 1986, p. 44.

⁸⁵⁷ Nesta carta de 1983, Drummond já pede que Sabino volte ao convívio dos amigos, o que reitera o novo entendimento traçado aqui de que Sabino começara a se isolar antes dos anos 1990 e seus acontecimentos (morte dos amigos, recepção negativa a *Zélia*, separação de Lygia).

⁸⁵⁸ ANDRADE, 1996, p. 21.

⁸⁵⁹ FIGUEIREDO, 31 de maio de 2014.

sua primeira tentativa de fazer romance; sua primeira "tentativa de fazer o salto recomendado por Mário de Andrade na carinhosa carta sobre *Os grilos não cantam mais*: fazer a troca do conto pela empreitada de escrever romance"⁸⁶⁰, como lembra Wilson Figueiredo.

Com a simulação de um movimento honesto, Sabino vai unir as duas pontas de sua vida, a velhice à infância, conferindo unidade a um todo que nunca esteve disforme, ainda que sempre tenha mantido encarcerado em si toda a ambiguidade pertinente às vidas que são, em vez de forjadas, por demais reais.

Ora, no fim das contas, a simulação dos movimentos fora a sua própria simulação, e com um final feliz: "imperdoavelmente" feliz, como diz o romancista no final do seu primeiro e último livro.

No meio do caminho, contudo, houvera uma paixão, uma pedra-paixão. A pedra no caminho subtrai o sentido do trajeto ou é aquilo que justamente confere sentido a ele?

A questão do dinheiro

Em uma coluna de título *Letras de câmbio*, o jornalista Telmo Martino vai chamar a atenção para o lucro advindo de *Zélia, uma paixão*, dizendo que, em função dele, Sabino estaria "vivendo as cores fortes de uma aflição. Tola aflição, aliás"⁸⁶¹, diz Martino:

Quando o pianista Liberace ficava mais rico, tocando seus pastiches de Chopin, ele enlouquecia a turma do bom gosto, dizendo que era às gargalhadas que carregava seu dinheiro novo até o banco. Fernando Sabino fez o seu pastiche de Flaubert, a turma do bom gosto não se conformou com a corrida às livrarias, denunciando coisas como literatura de aluguel. Com ou sem blazer de lantejoulas⁸⁶², Fernando Sabino só precisa ir gargalhando até a agência do banco mineiro que estiver mais perto do seu **word-processor**.⁸⁶³

Martino vai sugerir que Sabino escreveu o livro por motivações principalmente financeiras, e que, assim sendo, deveria assumir sua postura e, como Liberace, carregar seu novo dinheiro ao Banco às gargalhadas. "Fernando Sabino está tão rico, que muita gente vê no fato de ele ter trocado por dólares os milhões de cruzeiros que ganhou, a causa do grande pulo [inflacionário, provavelmente] desta semana"⁸⁶⁴, vai ironizar o jornalista. Esse mote financeiro ganhou as páginas dos jornais, haja vista seu potencial sensacionalista. Para fazer

⁸⁶⁰ "Depois de consolidar a solidão alcançada sem pressa mas como método" (FIGUEIREDO, 31 de maio de 2014), como vai dizer o amigo Wilson Figueiredo em reportagem no *Jornal do Brasil* por ocasião do lançamento do livro.

⁸⁶¹ MARTINO, Sem data.

⁸⁶² Marca registrada do pianista Valentino Liberace.

⁸⁶³ MARTINO, Sem data.

⁸⁶⁴ MARTINO, Sem data.

alusão ao montante arrecadado com os direitos autorais do livro, um jornal, por exemplo, cria um interessante estratagema.

No dia 25 de outubro de 1992, o periódico publicou uma nota sobre o presidente Collor, então a um mês de perder seu mandato em função do *impeachment* que sofreria. Na nota, diz-se que "o encastelado Fernando Collor diz aos amigos que sua defesa será 'sólida e robusta'. O presidente afastado está certo de que volta. Deve ser por isso que, mesmo em casa, Fernando Collor não esquece o protocolo e não tira a gravata."⁸⁶⁵

Collor estava em vias de perder seu mandato por questões relacionadas a corrupção. Nesse sentido, o jornal achava de bom tom reavivar subliminarmente a ideia de haver uma proximidade entre Fernando Sabino e o presidente, de forma que a temática de corrupção relacionada ao Collor se misturasse com as questões relativas aos lucros obtidos por Sabino com as vendas de seu livro.

O estratagema consistiu em publicar, exatamente embaixo da nota em que se fala sobre o presidente, uma outra nota sobre Fernando Sabino, fazendo os assuntos se misturarem. Entre as duas notas, imprimiu-se o título *Maybe... anyway*, relacionando o discurso da segunda nota à primeira (quando os assuntos são completamente distintos).

Na nota sobre Sabino, diz-se o seguinte:

Talvez o encontro casual com a princesa Diana, terça-feira, na casa do embaixador Paulo Tarso Flecha de Lima, em Londres, tenha precipitado a decisão do escritor Fernando Sabino de comprar uma casa-apartamento na velha Albion. Anyway, as economias de Sabino para o investimento chegam, segundo o próprio, a US\$ 500 mil.⁸⁶⁶

Ao aproximar os dois assuntos, completamente desconexos, o jornal permite sacar subjetivamente o entendimento, na melhor das hipóteses, de que as economias de Sabino possam ser fruto de *Zélia, uma paixão* e na pior delas, sugere-se que tais economias estão de alguma forma relacionadas com a corrupção do governo Collor.

Não é novidade que Fernando Sabino fosse particularmente interessado em ganhar dinheiro com sua literatura. Em diversos momentos de sua carreira, Sabino tomou decisões focadas em obter melhores margens de lucro com a sua produção literária e, por não ter motivos para isso, nunca escondera esse seu objetivo, o de conseguir viver bem sem precisar recorrer a uma segunda profissão.

⁸⁶⁵ O ENCASTELADO. *O encastelado*. 25 de outubro de 1992.

⁸⁶⁶ O ENCASTELADO, 25 de outubro de 1992.

Em uma entrevista a Edla van Steen, por exemplo, publicada em 1981, Sabino vai lembrar que, em 1957, decidiu viver só de literatura. E que, por esse e por outros motivos, montara a Editora do Autor com Rubem Braga: "achei que podia tirar mais proveito daquilo que escrevia"⁸⁶⁷, diz Sabino, aludindo à possibilidade de, publicando-se em sua própria editora, não só sair em edições mais caprichadas, como também ser melhor remunerado por seus livros.

Em entrevista a Clarice Lispector, Sabino comenta o mesmo, dessa vez sobre a segunda editora que fundou junto ao autor do conto *Viúva na praia*⁸⁶⁸: "Rubem Braga e eu não perderemos de vista o objetivo pessoal que nos levou a fundar a Editora Sabiá: o de publicar nossos próprios livros em melhores condições e, por extensão, os dos nossos amigos."⁸⁶⁹

Em entrevista, Lygia Marina⁸⁷⁰ e Pedro Sabino⁸⁷¹, filho do escritor, também deram conta a este trabalho do específico modelo contratual que Sabino mantivera com Alfredo Machado, fundador da editora Record, modelo em que o próprio escritor ficara responsável por editar suas obras, de forma a receber uma porcentagem melhor pelas vendas das mesmas.

Demarcada essa realidade, o contraponto: o interesse de ser melhor remunerado por seu ofício não pode justificar, por si só, a insinuação de que o profissional vai subverter os preceitos de sua atividade em prol do lucro. Dizer isso é dizer que todo profissional que trabalha por dinheiro ó ou seja, todos nós ó tem a sua moral em segundo plano face à possibilidade do lucro. E, como se verá a seguir, o caso de Sabino, especificamente, é o exato oposto.

Exato oposto porque Fernando Sabino não escreveu *Zélia, uma paixão* por dinheiro. Tanto não fora que doara o montante recebido com as vendas iniciais do livro ô e não divulgara tal feito.

No resumo biográfico do escritor constante do site Releituras, mencionar-se-á essa questão, lembrando-se que Sabino também doaria, oito anos depois de *Zélia*, o prêmio recebido pela Academia Brasileira de Letras.

Em julho de 1999 recebeu da Academia Brasileira de Letras o maior prêmio literário do Brasil, "Machado de Assis", pelo conjunto de sua obra.

⁸⁶⁷ STEEN, 1981, p. 36, grifo nosso.

⁸⁶⁸ Disponível em http://www.releituras.com/rubembraga_viuva.asp. Acesso em 05/03/2015. Sugestão de leitura.

⁸⁶⁹ LISPECTOR, 1975, p. 42, grifo nosso.

⁸⁷⁰ Entrevista. *Lygia Marina*. 6 de outubro de 2014.

⁸⁷¹ Entrevista. *Pedro Sabino*. 2 de outubro de 2014.

O valor do prêmio, R\$ 40.000,00, foi doado pelo autor a instituições destinadas a crianças carentes. O desembargador Alyrio Cavallieri, ex-juiz de menores, revelou que em 1992, todos os direitos recebidos pelo autor do polêmico livro *Zélia, uma paixão* também foram distribuídos a crianças pobres.⁸⁷²

Por ocasião da morte de Sabino, em 11 de outubro de 2004, Affonso Romano de Sant'Anna vai anotar o seguinte:

Das coisas mais dignas na vida de Fernando foram as duas doações, em dinheiro, para a causa de menores abandonados. Doou tanto a fortuna que ganhou com aquele *best-seller* sobre Zélia Cardoso, quanto a quantia do Prêmio Machado de Assis conferido pela Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra. E não era pouca coisa. E não fez disso qualquer alarde.⁸⁷³

Em 20 de julho de 1999, o discurso realizado por Sabino na Academia Brasileira de Letras em agradecimento por ter recebido o Prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra vai dar conta definitiva desse desprendimento financeiro vivido pelo autor nas suas últimas décadas:

Não sendo [...] uma criança desamparada, e contando com a generosa aprovação dos srs. acadêmicos, venho solicitar a meu querido amigo e ilustre figura aqui presente, Dr. Alyrio Cavallieri, ex-juiz de menores e até hoje abnegadamente dedicado a protegê-los, que receba de minhas mãos e a eles destine a expressão material do honroso ó e vultoso ó Prêmio Machado de Assis com que a Academia Brasileira de Letras me distinguiu.⁸⁷⁴

Como forma de encerrar o assunto, o próprio Alyrio Cavallieri veio a público em 1999 para confirmar a informação.

Sou compelido a um esclarecimento sobre o livro de Fernando Sabino sobre Zélia Cardoso, referido por Chico Anysio em sua entrevista. O humorista afirmou que chegou a dizer a Zélia que só o Fernando ganharia com o livro e que daria a ele 50 mil dólares e não haveria a publicação. Faço questão de dar o meu depoimento. Em abril de 1992, recebi de Fernando Sabino o equivalente a 50 mil dólares que, a seu pedido, mas a meu critério, distribuí à Casa de Idoso São Luiz, Abrigo Nossa Senhora da Pompéia, Cruzada do Menor e Casa de Repouso Santa Luiza de Marilac. Só muito tempo depois fiquei sabendo que aquele dinheiro representava o resultado da publicação. Este foi o segundo grande belo gesto de Fernando Sabino de que tenho conhecimento.

Mas vale falar do terceiro. Neste ano, Fernando Sabino ganhou o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, quarenta mil reais. Fernando agradeceu com essas palavras: "O prêmio me fez sentir como uma criança e não sendo, por isso mesmo, uma criança abandonada, chamo o desembargador Alyrio Cavallieri, ex-juiz de menores e até hoje dedicado a protegê-los, que a eles destine a importância". Ao receber o cheque, apoderei-me do microfone [...] e rompi o segredo de tanto tempo,

⁸⁷² Disponível em http://www.releituras.com/fsabino_bio.asp. Acesso em 04/01/2015.

⁸⁷³ Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/fernando-sabino-ha-10-anos/>. Acesso em 04/01/2015.

⁸⁷⁴ SABINO, 2001, p. 9.

revelando o episódio do livro sobre Zélia Cardoso. Duvido que a Academia tenha presenciado, em sua história, um aplauso tão entusiasmado e demorado como o que saudou o terceiro belo gesto de Fernando Sabino. Distribui os 40 mil reais, (antes da desvalorização), a sete instituições de assistência a menores carentes, todas de absoluta idoneidade.

[...] Tudo é verdade e dou fé.⁸⁷⁵

Alyrio esclarece esse ponto e deixa em aberto qual teria sido o primeiro das três "grandes belos gestos" de Fernando Sabino de que se tem conhecimento. Certamente Alyrio estava falando sobre a devolução do cartório que Sabino recebera para administrar quando se casou com Helena Valladares. Sabino entregou o cartório "em 1957, [...] e passou a viver exclusivamente de sua produção intelectual como escritor e, mais tarde, também como editor."⁸⁷⁶

Em 12 de outubro 2004, por ocasião do falecimento de Sabino, Alyrio escreveu e-mail ao jornal *O Globo* reportando mais uma vez as doações, e-mail que o jornal publicou no dia 14. Na ocasião, Alyrio comentara terem sido doados "os direitos autorais de seu livro *Zélia, uma paixão*, que tinha recebido a desaprovação da crítica e até de seus amigos."⁸⁷⁷ Uma última nota sobre esse tema: em matéria publicada em *O Globo*, Mânia Millen diz que Alyrio Cavallieri recebera um "cheque no valor de R\$ 29.360 (já descontados o Imposto de Renda)".⁸⁷⁸

O tapa e o sopro

No velório do amigo mineiro, o poeta amazonense Thiago de Mello também vai contar uma história ilustrativa do desprendimento do escritor em relação às suas posses. "Estou muito emocionado pela mistura de saudade e gratidão. Quando estava no exílio, ele me visitou e me deu um livro seu, em que, depois, encontrei um envelope com uma boa quantidade de dinheiro, que deu para me alimentar durante um bom período"⁸⁷⁹, disse.

De certa forma, o próprio Telmo Martino, que acusara Sabino de ter vendido a sua pena, vai fazer um contraponto a essa abordagem rasteira que a imprensa fez do aspecto mercadológico que subjaz, tal como a toda atividade profissional, a literatura, como fosse mesmo um pecado artístico o de ser remunerado por sua produção.

É muito difícil explicar o motivo, mas ganhar dinheiro com literatura não ajuda muito a reputação de um autor. Basta lembrar de Somerset Maugham. Ele ficou

⁸⁷⁵ CAVALLIERI, 1999.

⁸⁷⁶ MORAES, 1978, p. 10.

⁸⁷⁷ CAVALLIERI, 14 de outubro de 2004.

⁸⁷⁸ Millen, Sem data.

⁸⁷⁹ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200413.htm>. Acesso em 04/04/2015.

muito rico com seus livros e peças de teatro, merecendo o maior desprezo dos escritores pobres que se diziam sérios. O milionário Somerset Maugham aproveitou a vida e, agora, aproveita a posteridade, com os mesmo livros em constantes reedições.⁸⁸⁰

O jornalista vai se valer do exemplo de Chico Buarque para alfinetar essa entendedor rasteiro (a que ele mesmo, ora contraditoriamente, se submete).

Se ganhar dinheiro com literatura fosse, realmente, uma vergonha, Chico Buarque teria usado um pseudônimo para assinar seu livro, *Estorvo*. Foi por causa de seu nome [de] cantor e compositor tão querido que as pessoas têm em casa mais um livro que nunca conseguirão ler.⁸⁸¹

Nunca foi simples para a imprensa e para a sociedade compreender sujeitos que colocavam em diálogo simultâneo posturas contraditórias, como a ganância e a abnegação. Não seria com Fernando Sabino que a imprensa e a sociedade superariam a sua tendência à polarização maniqueísta. Nesse aspecto, Sabino seguiria como uma pedra no meio do caminho da apreciação apressada.

A pedra, uma paixão

Em 1991, Fernando Sabino escreve *Zélia, uma paixão*. Por quê? Em seu livro, o próprio autor sugere que nem mesmo ele sabe a resposta. "De onde lhe vem este fascínio, que me leva ao desafio de escrever o romance de sua vida?"⁸⁸², perguntara-se, retórico. De certa forma, esta é a pergunta-mãe que enseja todos os demais questionamentos para os quais se buscou respostas nesta biografia: afinal, o que levou Sabino a escrever um romance da vida de Zélia Maria Cardoso de Mello?

Em suas reflexões sobre a biografia, a historiadora Vavy Pacheco Borges se pergunta, retórica, como o sujeito biografado tomou as decisões para os atos que praticou; pergunta-se para a seguir afirmar que "evidentemente suas decisões se pautavam pelo que sabia na época, pelo que sentia, pelo que podia fazer o momento das decisões"⁸⁸³ ô ou seja: tomou-as precariamente, em função da paixão. Vavy ainda lembra o empecilho com o qual inevitavelmente todo biógrafo tromba: a dificuldade de achar fontes que informem não sobre os fatos, mas sobre os processos decisórios:

⁸⁸⁰ MARTINO, Sem data.

⁸⁸¹ MARTINO, Sem data.

⁸⁸² SABINO, 1991, p. 7.

⁸⁸³ BORGES, 2001, p. 7

Encontramos muita dificuldade em achar fontes que nos informem sobre processos de decisões; as fontes, em geral, informam-nos mais sobre os fatos propriamente ditos e não sobre as motivações ou questionamentos anteriores às decisões nesses concretizadas.⁸⁸⁴

Ainda assim, muito se aclarou aqui sobre o que Sabino sabia na época sobre si mesmo e sobre sua literatura: discutiu-se o que Sabino possivelmente sentia, o que o *afetava* ô como *páthos*, mesmo. De forma que retorna a pergunta, como uma pedra-paixão no caminho: Por quê Sabino escreveu *Zélia, uma paixão*?

Não fora por dinheiro que Sabino escrevera *Zélia, uma paixão*, pois o dinheiro que recebeu Sabino doou. De certo, também não fora pela fama: a boa fama Sabino já detinha e, com esse livro, mais do que reafirmá-la, o autor claramente se arriscava a perdê-la ô como, de fato, em parte, perdeu. Outrossim, não fora em função de algum seu alinhamento com o poder que Sabino publicara *Zélia, uma paixão*: Sabino era avesso ao governo Collor, e não fosse isso durante toda a sua vida o escritor fez questão de se manter em seu particular e paradoxal movimento dual de aproximação e afastamento simultâneos em relação ao universo político: aquela reserva que implica contraditoriamente em uma aproximação que objetiva justamente entender melhor aquilo do que se quer manter o desprendimento. *Proximidade afastada*, já se caracterizou aqui.

Mais uma vez, então, a pergunta: por que então Fernando Sabino escreveu *Zélia, uma paixão*? Decifra-me ou te devoro, diz a esfinge.

Certa vez, em uma entrevista, Edla van Steen perguntou a Sabino sobre a reação do público e da crítica internacional a *O encontro marcado*. Sabino respondeu que não houvera praticamente nenhuma. "Na Holanda e na Alemanha as edições se esgotaram, mas o livro não foi reeditado. Talvez não fosse suficientemente pitoresco, exótico ou característico de uma realidade política qualquer, para interessar ao público dos países desenvolvidos."⁸⁸⁵

Zélia, uma paixão fora um livro, apesar de ruim, vanguardista e característico de uma realidade política particular. Não só isso: uma realidade polêmica e singularmente interessante. Nesse sentido, não se faz absurda a tese de que com *Zélia*, Sabino talvez também pudesse vislumbrar o interesse do público estrangeiro para sua obra. Estivesse ou não, conseguiu algum: *Zélia, uma paixão* fora pauta de matéria de mais de meia página do The

⁸⁸⁴ BORGES, 2001, p. 7

⁸⁸⁵ STEEN, 1981, p. 36, grifo nosso.

New York Times em 14 de novembro de 1991, assinada por James Brooke e denominada *Add to economic disaster, a bankrupt love affair*.⁸⁸⁶

As respostas

Mas não se trata de responder à complexa pergunta por meio de simples paralelismos. Verdadeiramente, sem que possivelmente nem mesmo ele soubesse, Sabino escreveu *Zélia, uma paixão* para finalmente fazer cumprir, definitivamente, a sua convicção de que a literatura, ao fim, seria o que haveria de restar: em toda a sua complexidade; em toda a sua sofisticação (ou ausência da mesma); em toda a sua contrariedade. Escreveu inspirado no homem completo que ele, com o fim, se tornaria; inspirado na plenitude do escritor que, finalmente reintegrado em seu antagonismo próprio de humano, e portanto perpassado por toda a sua precariedade, restaria à posteridade.

Sabino dizia que "o romancista só escreve sobre o que não sabe, exatamente para ficar sabendo."⁸⁸⁷ Positivamente, Fernando não sabia o que escrevia quando tomou a máquina (ou já teria sido o seu *word-processor*?) para fazer a biografia romanceada de Zélia Maria Cardoso de Mello. Sabino possivelmente descobrirá *uma* resposta para este seu movimento aqui, nesta biografia.

"O romancista é um inocente e nisso reside o segredo de sua capacidade criadora: é a sua sabedoria"⁸⁸⁸, certa vez disse um Fernando também inocente de si. Ora, antes de escrever *Zélia, uma paixão* o escritor encarnara a inocência da infância de *O menino no espelho*. Destarte, terminar de escrever *Zélia* acabaria sendo, para o romancista, finalmente alcançar a sabedoria socrática: soube, finalmente, não saber mesmo de nada. Dito de outra forma, concluir *Zélia, uma paixão* fora, para Sabino, reunir, em si, o menino e o homem.

Para Sabino, concluir *Zélia, uma paixão* fora finalmente completar-se, cumprindo (no sacrifício inesperado do próprio escritor) a sua missão literária. Uma convicção.

Uma imagem simbólica dessa completude pode ser *Os movimentos simulados*, livro a reunir o início e o fim de sua trajetória de artista em uma única narrativa. Outra imagem, mais profunda, está na sua reclusão de fim da vida; o seu ensimesmamento; seu retorno a si.

Valor histórico de *Zélia, uma paixão*

⁸⁸⁶ BROOKE, James. *Add to economic disaster, a bankrupt love affair*. The New York Times, Nova Iorque, 11 de novembro de 1991.

⁸⁸⁷ SABINO, 1997, p. 210.

⁸⁸⁸ SABINO, 1997, p. 210.

Em 2004, Silviano Santiago ousaria afirmar: "Não é difícil decodificar hoje o receituário que Fernando Sabino e aqueles escritores puseram em prática para se tornarem celebridades."⁸⁸⁹ Nesta receita, Santiago destaca um item: "A crença de que se pode escrever a história duma sociedade com o instrumental frágil e estético da ficção."⁸⁹⁰

Em que se pese sua fragilidade estética, *Zélia, uma paixão* é a comprovação, na obra de Sabino, de que se pode sim, ainda que por linhas tortas, "escrever a história duma sociedade com o instrumental frágil e estético da ficção". Hoje, o livro se faz de fato um interessante registro (e inclusive em função de sua parcialidade) do mais grave e atípico momento vivido em democracia pela política brasileira, e revela, em seus registros (e até mesmo em sua ficção), as fragilidades e potencialidades da nossa sociedade em uma época.

Em toda a sua falta de mérito estético, *Zélia, uma paixão* revela, da nossa sociedade, os seus valores e contradições; o seu próprio demérito estético, como sugeriu Agnaldo Silva; o seu embate entre a sua potência progressista e o cabresto conservador com o qual tal potência se veste; a hipocrisia generalizada e a convivência social com tal dissimulação; os nossos preconceitos e desvirtudes, velados pela dissolução coletiva; as limitações e a potência de potência aí imiscuídas. O nosso paradoxo histórico, constitutivo.

Wilson Figueiredo vai dizer que Fernando "fez o que considerou operação de jornalismo [...] por se tratar da primeira mulher a chegar ao ministério. O autor encarregou o tempo de situar os fatos, cofirmar o conteúdo jornalístico e esvaziar o gelo político em torno dele. O tempo ainda não fez a sua parte, nem Fernando voltou ao assunto."⁸⁹¹

Seria inocência pensar que Sabino não vislumbrasse as limitações estéticas de seu livro. Após uma trajetória literária de mais de 50 anos, é improvável que um escritor de seu vulto não fosse capaz de perceber as fragilidades de seu texto. E Sabino claramente não fora irônico, sarcástico, ao empreender o volume (ainda que, diacronicamente, seu livro possa, a nós, acabar soando irônico, à revelia do autor). Levar tudo isso em consideração nos libera para perscrutar novas motivações para Sabino ter levado a sua publicação ao prelo, motivações que entram em diálogo com o que argumentam, acima, Figueiró e Silviano Santiago.

Sabino vai publicar *Zélia* pensando na História, como um todo, e na sua própria história literária. Vai publicar tomado por alguma *convicção*:

⁸⁸⁹ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

⁸⁹⁰ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

⁸⁹¹ FIGUEIREDO, 31 de maio de 2014.

Escrever simplesmente um romance para mim mesmo num quarto fechado, a essa altura dos acontecimentos, tem qualquer coisa de vício solitário.

A menos que...

Uma convicção. A menos que tudo que seja escrito, a partir da primeira palavra ó aquela que me falta ó já venha informado de uma convicção. A consciência literária é gratuita, o dom de descrever não se adquire, mas uma convicção é conquistada. Terei caído de quatro? Quebrado a cabeça? Ou conquistado uma convicção? Gostaria que fosse simplesmente esta: a da necessidade de uma justiça social que ao mesmo tempo respeite os direitos fundamentais do homem. Sou um idealista ó acredito ainda numa revolução.⁸⁹²

Todos os seus romances, Sabino só os escrevera por estar pautado por alguma sua convicção. Assim também foi com *Zélia, uma paixão*.

À posteridade

Rindo de si, nos anos 1970 Sabino repassa sua trajetória e os seus equívocos em *Diante do espelho*. E, nesse repasse, o escritor acaba por chegar a uma elucubração curiosa: "Dou sempre a impressão a meu interlocutor que estou indo para um lugar que não é ali, para me encontrar com alguém que não é ele."⁸⁹³

Sabino não se confundira, tampouco este não era mais um dos seus "movimentos irresolutos"⁸⁹⁴, estes que tanto lhe punham. Sabino estava sim indo sempre para um lugar que não era ali; para encontrar com alguém que não era ele.

A este tempo, Sabino caminhava sôfrego em direção ao seu destino. Ansioso por um encontro que a esse tempo ele ainda nem sabia conscientemente estar marcado; marcado consigo mesmo, marcado com aquele que, no futuro, ele seria. Marcado com aquele com quem ele se encontraria depois da morte.

No fim de uma entrevista sua à amiga Clarice Lispector, Fernando Sabino fala sobre a morte e a posteridade. "Gostaria de morrer em nome de alguma coisa. Fazer da minha morte a justificação da minha vida. Mas não creio que mereça tanto"⁸⁹⁵. Fernando Sabino morreu em nome da literatura, e justificou sua vida ter sido toda dedicada a ela. A unificação entre o homem e o menino, no ser pleno.

O romance final

Depois de *Zélia, uma paixão*, Sabino não escreve mais nenhum romance. Publica algumas novelas, republica outras, leva ao prelo coletâneas de crônicas, faz uma recriação

⁸⁹² SABINO, 1976, p. 212.

⁸⁹³ SABINO, 1976, p. 207.

⁸⁹⁴ SABINO, 1976, p. 207.

⁸⁹⁵ LISPECTOR, 1975, p. 44.

literária de Machado de Assis, leva ao público infantil e juvenil as histórias que escreveu para eles, colige em *Livro aberto* as suas páginas soltas ao longo do tempo, reúne as suas correspondências com Clarice Lispector e com os três maiores amigos em volumes epistolares. Romance, contudo, não escreve. *Zélia* é o seu romance final.

Em 1994, Sabino publica *Com a graça de deus: leitura fiel do evangelho inspirada no humor de Jesus*, livro em que busca "uma síntese do humano e do divino na condição espiritual do homem feito à imagem e semelhança de Deus"⁸⁹⁶, como define Dom Timóteo Amoroso Anastácio. E, no fim, às vésperas de partir, topa resolver *Os movimentos simulados* junto aos seus leitores, como já se disse.

Em *O encontro marcado*, *Os movimentos simulados* dá nome ao capítulo que introduz a segunda parte do romance. A primeira chama-se *A procura*. A segunda chama-se *O encontro*. Nos movimentos simulados de *O encontro marcado*, lê-se o seguinte:

Sei apenas que estou vivo. Nada mais sei. Sinto em mim um sangue que talvez exista para ser derramado e não para correr frouxamente pelas veias. Existem palavras essenciais: amor, infância, pureza, espaço, tempo. Com elas eu escreveria um romance, cem romances. O amor como atitude estética diante da vida, realização da pureza no espaço e da infância no tempo. Tudo mais é literatura.⁸⁹⁷

Do que se diz acima, já nem se sabe mais quem é autor, se Fernando ou seu personagem, Eduardo. Com a simulação de movimentos simulados, Sabino enseja o seu encontro com a posteridade.

Antes de partir, Sabino publica toda a sua "obra póstuma antecipada"⁸⁹⁸, como ele mesmo a denominou. Junto com traduzir o intenso desejo de controle de um autor sobre a sua produção, o movimento que Sabino faz traduz algo ainda mais marcante: resolução.

Após *Zélia*, a trajetória de artista de Fernando está, de alguma torta forma, resolvida. E é só por tal resolução que Sabino circula, com tanto trânsito, pelos caminhos do fim. Daí tanto se criticar a sua reclusão: o humano rechaça o que não entende. Para nós, o fim é ininteligível; por deslocamento, também temos dificuldade em compreender um homem que, extraordinário, entende o fim e o trata como um velho conhecido. Nesses casos, tendemos a significar o que não entendemos com velhas fórmulas de compreensão, lugares-comuns gastos sempre prontos a explicar o que não se explica. (A pedra sendo forçada dentro de uma fôrma que lhe quebra as arestas; a pedra sendo mirada à distância pelo astigmatismo do lugar-comum).

⁸⁹⁶ SABINO, 1996, p. 129.

⁸⁹⁷ SABINO, 1999, p. 163.

⁸⁹⁸ SABINO, 2001, p. 7.

Mas a pedra, no entanto, está no meio do caminho, como uma paixão ô e ela não sairá de lá, já nos preveniu Drummond. O eterno esforço de entendimento é necessário para lidar com ela, e ela, ainda assim, continuará lá, castigando as retinas tão fatigadas. Cabe ao homem nunca esquecê-la e, para além da memória, aceitá-la em si.

Costuma-se dizer, por inspiração do que Sabino fez talhar em sua lápide, que o escritor nascera homem e morrera menino. Contudo, a frase costuma ser mal entendida. Quem morreu não foi o menino em inocência quanto aos mistérios da existência. Quem morreu foi um menino que, justamente por ser menino, estava, na verdade, em contato direto com a transcendência em seu último suspiro; em paz.

Neófito, não há morte.

9. A MARCA DE MÁRIO DE ANDRADE

Aproximação, afastamento, reconciliação; | O problema da mineiridade; | Medo da mediocridade; | *Proximidade afastada*; | Fidelidade a si; | O último encontro.

Divino é o amigo.
Nelson Rodrigues⁸⁹⁹

Nos anos 1940, Mário de Andrade e Fernando Sabino vão trocar "quarenta e tantas cartas, ao longo de três anos ô mais de uma por semana, às vezes. Representavam o que podia haver de mais precioso para um jovem que pretendesse ser escritor. De que adiantou?"⁹⁰⁰, vai se perguntar Sabino em meados dos anos 1970. Ao retomar nos anos 2000 essa sua relação com Mário e a convicção que o modernista lhe legara, Sabino vai revisar a anotação da seguinte forma: "foram numerosas cartas [...], ao longo de três anos ô às vezes uma por semana, com alguns telefonemas de permeio. [...] Teria adiantado?"⁹⁰¹

Há uma sutileza entre uma versão e outra do argumento. No primeiro momento, o escritor pergunta retórico *De que adiantou?*, imprimindo na própria pergunta a sua resposta: não teria então adiantado de nada, mesmo. No segundo momento, porém, a pergunta que o autor coloca realmente enseja uma dúvida: *Teria adiantado?* Sabino, a este tempo, já não tem mais tanta certeza. Já ao fim da vida, a sensação é que talvez de algo tudo tenha valido.

Talvez a interlocução com Mário tenha valido por alertá-lo de uma certeza: a de que seria interrompido antes de terminar, como de fato fora por ocasião de *Zélia, uma paixão*. Uma carreira de alguma forma obstada pela crítica, quando ainda faltava, para o autor, escrever o seu grande romance (sempre faltaria). Tal interlocução talvez tenha valido, também, para alertá-lo de que, ainda assim, era preciso continuar, pois se estaria sempre começando.

Mais do que certezas, a interlocução com Mário talvez tenha adiantado no sentido de tornar o escritor um homem convicto de sua capacidade de fazer de toda interrupção um caminho novo, de toda queda um passo de dança, de todo e qualquer medo uma espécie de escada, de todo o inevitável sono uma ponte para algum novo lugar ô da procura pela literatura o seu encontro, ainda que em sonho.

Talvez isso. Ou talvez tudo seja apenas literatura.⁹⁰²

⁸⁹⁹ Em *O óbvio ululante: as primeiras confissões* (RODRIGUES, 2007, p. 412).

⁹⁰⁰ SABINO, 1996, p. 242, v. 2.

⁹⁰¹ SABINO, 2003, p. 9.

⁹⁰² SABINO, 1999, p. 145.

Aqui, contou-se que o processo de aproximação, rompimento e alguma reconciliação vivido por Mário de Andrade e Fernando Sabino se deu a partir de algumas linhas mestras: o casamento de Fernando com Helena Valladares; a relação de Sabino com o poder, o universo político, o prazer e as facilidades burguesas; o desejo do escritor mineiro (do qual Mário de alguma forma compartilhava, e/ou era motor) de fazer de si um monstro sagrado da literatura; e o entendimento de que nas duas primeiras linhas residiam aspectos que complicavam o alcance da terceira. Contudo, ainda ficara faltando abordar um aspecto que conduzira parte da narrativa da correspondência entre os escritores: a mineiridade.

Quae sera tamen

Em muitas de suas cartas, Mário vai sugerir que a mineiridade de Sabino também deva ser um obstáculo à melhor participação do escritor na realidade humana e um problema para a sua dedicação à sua vocação de artista. Para o paulista, a distração em relação à necessidade de investir na vocação e desenvolver o talento era algo de certa forma disseminado entre os escritores das alterosas — algo na opinião de Mário ainda mais grave no caso de Sabino, dada toda a problemática da sua imersão⁹⁰³ na vida burguesa e política de Minas e do país.

O que me assombra, o que me deixa por completo incompetente é ver como tem pessoas nesse mundo que acham que estão indo direitinho e se satisfazem com pouca coisa de si. Querem tudo para si, honra, dignidade, virtude, posição, glória, riqueza, felicidade no amor e no jogo, tudo, até saúde e amigos 'do peito', mas quando é pra ceder um milímetro de sacrifício, ainda querem querem querem! querem pra si o título de mártires e de heróis!⁹⁰⁴

Mário critica os que não se davam à vocação, que não desenvolviam o talento, que não faziam da vida prática o reflexo de uma convicção. Obviamente, Mário usa do discurso indireto⁹⁰⁵ para dirigir-se a Sabino. O escritor, por sua vez, não discordava de Mário, mas insistia consigo que, diferentemente dos "outros", estava escapando, numa espécie de gerúndio eterno.

⁹⁰³ Já perto do fim, Mário repetirá a Sabino que ele continuara "vivendo demais" (SABINO, 2003, p. 199).

⁹⁰⁴ SABINO, 2003, p. 175.

⁹⁰⁵ Não que em outros momentos Mário não falasse diretamente; falava. "Você tem uma ganância estética que me faz duvidar da sua continuidade de evolução, como artista" (SABINO, 2003, p. 197); "Você vai se perder" (SABINO, 2003, p. 198). Contudo, ao falar diretamente, Mário conferia às suas dúvidas não raro o tom de provocação. "A minha dúvida é sobretudo um desafio" (SABINO, 2003, p. 199), diz Mário. Sabino, como todo jovem, focava-se principalmente nos elogios que também ouvia do mestre: "Senti que de algum modo você acredita em mim, no meu esforço para produzir alguma coisa. E isso é mais do que eu podia esperar." (SABINO, 2003, p. 105).

É uma pena um sujeito como ele [Aogar Renault], podendo ser um grande artista e se perdendo assim, não é? É o mal de todos os mineiros, mal de que pretendo de qualquer maneira fugir: se perder em outras atividades, se deixar vencer pela vida social, política, burguesa. Ser muito passivo, não ter coragem suficiente para passar o pé em tudo. Todos aqui são assim.⁹⁰⁶

Sabino acusa nos outros aquilo que Mário acusara nele; era uma forma de convencer a si mesmo de que escapava. Isso enquanto a sua realidade prática, seja em Belo Horizonte, seja no Rio, sugeria que ele estivesse mesmo de algum modo se perdendo em sua natureza gentílica; sugeria que, ao futuro, restaria de si um artista descomprometido com a sua vocação. O medo, naturalmente, corrói Sabino. "Estarei indo pelo mesmo caminho? Será que conseguirei reagir a tempo, ou me aguentar a-pesar de tudo? Estarei sujeito a ser artista nas horas vagas, por diletantismo? Isso para mim será pior do que a morte."⁹⁰⁷

Esse medo (de ser tragado pelo destino e se tornar um artista bissexto, e/ou medíocre) faz com que Sabino se obstine em não fracassar, se obstine em não se perder em sua mineiridade ô mas também em não perdê-la naquilo que dela fosse positivo e essencial. Essa obstinação, sempre paradoxal, vai conduzir Sabino em sua trajetória de escritor.

Um problema conceitual

Mas o que da mineiridade própria o artista deveria rechaçar e o que ele deveria fomentar em si? A crítica de Mário aos mineiros em sua mineiridade é ampla e complexa, por vezes obscura. Por um lado, tal crítica abrange certo desejo dos mineiros de pular etapas, de não se dedicar por completo nem abdicar do necessário, de querer conquistar os louros sem precisar doar seus espíritos à vocação. Por outro, Mário critica Sabino por a ele faltar justamente certo aspecto da mineiridade: a desconfiança. Para Mário, faltava Sabino suspeitar da sedução do mundo, que rouba o foco do artista e faz dele um ser disperso de sua vocação.

Você não foi mineiro na criação da *Marca*, e não está sendo mineiro na sua vida carioca, e nem na sua vida belorizontina de artista. Sempre: de artista. Vocês está vivendo artisticamente demais. Você está conquistando simpatias condescendentes mesmo nos grupos que deviam detestar você. Que era preciso que detestassem você. Você está escolhendo amigos que são más companhias pro artista Fernando Sabino.⁹⁰⁸

⁹⁰⁶ SABINO, 2003, p. 89.

⁹⁰⁷ SABINO, 2003, p. 90.

⁹⁰⁸ SABINO, 2003, p. 199.

Curiosamente, Mário constrói uma frase que emparelha a falta de mineiridade da criação de *A marca* com a falta de mineiridade da postura social de Sabino, de forma a, com esse emparelhamento, criticar a segunda falta. Digo *curiosamente* porque, em outro momento, a falta de mineiridade praticada por Sabino na escrita de sua primeira novela não fora motivo para críticas para Mário, mas sim de elogios. "A sensação que eu tenho, atravessada de sustos, de medos e até de tristezas, é que você acaba de escrever uma coisa muito grande, uma coisa de primeira ordem"⁹⁰⁹, diz o modernista. "É assombroso como você está escrevendo bem a prosa de ficção. É uma coisa admirável a sua linguagem e o seu estilo. Você está escrevendo tão bem como Machado de Assis!"⁹¹⁰, provocara. "Uma obra de arte muito perfeita, magistral!"⁹¹¹, Mário ainda afirmaria. Mário vai ponderar que não sabe se a acusação de perfeição que faz é um elogio ou um alerta; na ocasião, o paulista vai dizer que Fernando escrevera um "clássico", e que isso era assustador.

O caráter hermético e ora contraditório dos argumentos de Mário dificultariam a interpretação de Fernando. De fato, em função das dificuldades dessa interlocução, ser mineiro se tornaria, para o escritor mineiro, "jamais tocar neste assunto"⁹¹², como o próprio veio a concluir anos mais tarde nesse espirituoso achado. Na dificuldade de estabelecer o conceito em sua complexidade, Sabino tomaria a mineiridade como uma aporia e faria disso literatura crônica.

De toda forma, Sabino vai insistir com Mário que estaria escapando da sina mineira. "Você já sabe que estou querendo me corrigir, ser menos gratuito, menos disponível e menos bobo-alegre. Me prevenir contra os amigos de ocasião. Meter o pé na bunda das considerações condescendentes"⁹¹³, diz o mineiro. E agradece ao mestre pelas orientações. "Não sei como é que você, com tão poucos dados, soube me mostrar o perigo. E não é que eu já ia mesmo, de embrulhada? [...] Sou grato a você, que me deu um tranco em cima da hora."⁹¹⁴ É nesse constante desafio o de não se deixar levar de embrulhada pelo aspecto negativo de sua mineiridade e, ao mesmo tempo, o de valer -se dela em seus aspectos positivos, como a desconfiança que Sabino vai tentar construir a sua trajetória de escritor depois de Mário o deixar. Ao tempo da troca de cartas, a dificuldade de estabelecer os parâmetros positivos e negativos dessa mineiridade vai levar mestre e pupilo a não discorrerem mais sobre o assunto para além do que já foi exposto aqui.

⁹⁰⁹ SABINO, 2003, p. 129.

⁹¹⁰ SABINO, 2003, p. 129.

⁹¹¹ SABINO, 2003, p. 130.

⁹¹² SABINO, 1988, p. 172.

⁹¹³ SABINO, 2003, p. 206-207.

⁹¹⁴ SABINO, 2003, p. 207.

Fidelidade a si

Considerarei aqui que a realização do ideal cunhado por Mário e Sabino para a trajetória de artista do escritor mineiro só acontecera 50 anos depois de o furacão do modernismo atravessar a sua vida; exatamente com *Zélia, uma paixão*. Positivamente, o entendimento aqui é que Sabino, com o livro, finalmente alcançara o duplo trunfo mineiriano insinuado por Mário: o da desconfiança e o do comedimento. Não obstante, o que se vai perceber é que, no que diz respeito especificamente à questão da mineiridade, esse alcance se dá de forma, digamos, inversa: afinal, se algo faltara ao escritor mineiro quando este se decidiu por escrever e publicar *Zélia, uma paixão*, fora justamente a desconfiança; desconfiança em relação às intenções da biografada em contar as suas memórias, desconfiança em relação às próprias memórias elencadas pela mesma, desconfiança em relação a como a sociedade receberia o livro e desconfiança em relação à sofisticação da imprensa para tratar do livro. Simultaneamente, o arroubo com que o livro fora produzido e publicado também denotavam uma total ausência de comedimento por parte do autor no seu apaixonado afã literário.

Positivamente, com *Zélia, uma paixão* Sabino curiosamente conquista, em contrapartida, e finalmente, a desaprovação daqueles que, como Mário apontava, precisavam detestá-lo⁹¹⁵ e que por toda a vida o amaram impunemente. Nesse sentido, *Zélia, uma paixão* acabara por simbolizar o desprendimento do autor em relação a uma instância que pudesse ingerir em sua literatura.

Há um lugar-comum que sugere que, por *Zélia* se tratar de uma biografia autorizada de uma personalidade política, ele era um livro *comprometido*. Sem desconsiderar essa ideia, o que se sugere aqui é (também) o inverso: que o livro denota a autonomia do escritor justamente em função de ser uma obra para a qual não havia nenhuma simpatia prévia; ao contrário, houve mesmo uma generalizada antipatia. *Zélia, uma paixão* é, nesse sentido, a consequência de um escritor em plena posse de si mesmo, um escritor finalmente, de alguma forma, descompromissado; um escritor que só por estar plenamente descomprometido pode se dar ao luxo de se comprometer consigo mesmo e com a sua verdade de artista e ainda que isso viesse a resultar em um livro ruim; ainda que isso viesse a comprometer a sua carreira.

Face a tudo isso, *Zélia, uma paixão* é Sabino dizendo para Mário: *eu consegui*. Com *Zélia*, Sabino finalmente colocara a sua obra, e o seu destino de artista, acima de tudo e do sucesso da sua carreira, da sua imagem como escritor e artista, do seu prazer, da sua felicidade pessoal. Positivamente, assim *Zélia, uma paixão* faz-se, para Sabino, concomitantemente a

⁹¹⁵ SABINO, 2003, p. 199.

sua maior derrota literária e o seu trunfo (do qual aqui faço um triunfo). A derrota do homem foi a vitória do escritor, e tal livro foi a radicalização de uma existência paradoxal.

O desmoronamento do escritor, do homem público, do literato, do bom moço, fora o sucesso do artista. A derrocada do artista fora a vitória da literatura. Em Fernando Sabino, a literatura vencera o homem.

Décadas antes, recém-saído da adolescência, o autor de *A vitória da infância* diria o seguinte, resignado como um velho: "Eu não quero mais ser um artista, Mário. Quero, como escritor, apenas ser fiel ao que existe de unicamente verdadeiro dentro de mim."⁹¹⁶ Ao escrever *Zélia, uma paixão*, Fernando Sabino radicalizara a fidelidade à sua verdade interior.

Proximidade afastada

Curioso pensar que, quando se decide por escrever *Zélia, uma paixão*, Sabino faz um movimento que não é só de retorno a Mário de Andrade, mas sim, também, de simultâneo afastamento. Com *Zélia*, Sabino aproxima-se de Mário na medida em que o seu empreendimento visa (e de alguma forma alcança) a realização de grande parte das diretrizes traçadas pelo mestre; na medida em que, com seu empreendimento, Sabino visa (sem necessariamente alcançar) a literatura de responsabilidade humana que Mário pedia, de forma a assim satisfazer a marca que o modernista imprimira nele 50 anos antes. Por outro lado, com o livro Sabino afasta-se do garoto e do homem que, sempre tão próximo ao poder, mantivera dele certo afastamento ideológico. Como disse certa vez um Sabino jovial:

Fiz 21 anos outro dia, com um vastíssimo exame de consciência, botei as coisas nos lugares. Estou em Belo Horizonte, hospedado no Palácio da Liberdade, navegando num mar de bostas (desculpe a pornografia, bem empregada, no caso). E, no entanto, como estou gozando esse pessoal! Como eles hoje me respeitam porque eu não soube respeitá-los!⁹¹⁷

Com *Zélia*, entretanto, Sabino vai se aproximar do poder de forma inédita em sua trajetória. Em *Zélia*, Sabino se apaixona, e isso não fora o que Mário pedira. Assim, nesse aspecto *Zélia, uma paixão* é Sabino também se afastando de Mário de Andrade. E definitivamente, pela derradeira vez. Em *Zélia*, Sabino constrói uma relação com o poder diferente de toda aquela que construiu durante toda a sua vida; *Zélia* é Sabino sendo tomado por um *páthos*, quando, até então, o escritor sempre conseguira se manter um tanto indiferente.

⁹¹⁶ SABINO, 2003, p. 203.

⁹¹⁷ SABINO, 2003, p. 188.

Afastando-se de Mário; considerando-se finalmente descomprometido (também em relação ao próprio Mário) o suficiente para, finalmente de posse plena de si mesmo, poder se comprometer com algo; é que Sabino encontra a forma de se reconciliar e, paradoxalmente, se reaproximar do mestre ô agora de uma outra forma, de uma nova posição, num novo formato, de igual para igual, e não mais sob a égide de uma relação paternal.

Um trecho da última carta de Sabino ao modernista renunciaria isso. "Vamos nós dois começar de novo, Mário. Já sinto você tão perto outra vez! O alicerce aguentou. [...] Aceito o desafio de sua 'dúvida', vou começar de novo. Mas jamais deixarei de precisar de você."⁹¹⁸ Até no último instante, Sabino precisou de Mário; precisou do mestre para ter com quem, ao cabo de todos os rompimentos, realizar a sua última ruptura, e enfim seguir livre.

A semente da ruptura

A semente dessa ruptura parcial com Mário Sabino plantara em si lá atrás, ao tempo de suas correspondências.

Andei pensando e conversando muito a respeito daquela tendência que você descobre em nós de não-participação, de um hedonismo estético, enfim, de qualquer coisa semelhante a uma exclusiva preocupação artística que nos torna aparentemente a-políticos. Sabe o que concluí? [...] Que há algo de muito importante fermentando por baixo desse nosso alheamento todo, e que não pode ser muito pavoneado no meio da rua. Achamos que de nada vale ser artista de arte pura, mas não achamos graça em sermos apenas conscientemente bestas."⁹¹⁹

Esse trecho de Sabino demonstra como, em determinado momento, as expectativas de Mário para Sabino começam, como totalitárias, a entrar em confronto com uma ou outra tendência imanente do mineiro.

Quando eu vou aí, Mário, volto inteiramente desorientado, inflamado de pensamentos que conheço, sim, mas que não me são cotidianos, não permaneço neles o dia todo. Volto cheio de entusiasmo, querendo agir, me sentindo torcido no meu elemento, achando que a arte não conduz a nada, e vai por aí afora. Chegando aqui, começo a pensar que o que não conduz a nada é a agitação e o bracejamento do pessoal aí, muito falatório, muita conversa, que quem está participando somos nós, calados, no nosso elemento, com as nossas forças."⁹²⁰

Aqui, Sabino faz uma provocação de o que haveria de ser, no fim das contas, a inserção funcional do artista em seu contexto social. É ocasião em que o mineiro suspeita que

⁹¹⁸ SABINO, 2003, p. 207.

⁹¹⁹ SABINO, 2003, p. 134-135.

⁹²⁰ SABINO, 2003, p. 118-119.

o melhor caminho para si talvez não passe completamente pelo desenho feito por Mário de o que deveria ser exatamente o seu trajeto futuro.

Sabino ocasionalmente desconfia da funcionalidade dessa sua veneração desmedida pelo mestre. "Você com certeza pensará: certas coisas é preciso que ele não resolva como eu e sim como ele próprio. E nisso você tem razão"⁹²¹, provoca Sabino a si mesmo. E toma uma complexa resolução: a de que, mesmo suspeitando ser exagerado o poder dessa influência de Mário sobre si, dela não abra mão. "E nisso você tem razão; mas nada impede que eu fique sabendo como você resolveu"⁹²², ele pensa, desavisado da dificuldade que é para os discípulos ouvir a cantilena dos mestres e, depois disso, não se dar automaticamente a segui-la.

Esse cenário explica o embate interno que Sabino teve de enfrentar por 50 anos até conseguir, definitivamente, conciliar, em si, a problemática de sua relação intelectual com a marca do mestre.

O último encontro

Em sua última carta para Sabino, Mário faz um pedido: "Não deixe de vir para o Congresso dos Escritores. Parece que as coisas estão se aprontando de tal maneira que pros que têm alguma noção de dignidade e alguma consciência da Inteligência nacional, deixar de vir é uma deserção."⁹²³ Sabino foi. Lá, encontrou o amigo e mestre pela última vez, em fevereiro de 1945.⁹²⁴

Ele se despediu de mim na calçada, e já afastando voltou-se, ergueu a mão num gesto largo muito seu, dizendo: Adeus. Adeus, por quê? protestei. Você não pretende morrer, e eu muito menos; vamos nos ver em breve, se Deus quiser, aqui ou no Rio. Ele sorriu e se afastou sem dizer mais nada.

Alguns dias depois eu recebia a notícia da sua morte.⁹²⁵

Como homem, Mário morreu no dia 25 de fevereiro de 1945. Como marca, o escritor viveu na alma de Fernando Sabino até o dia 11 de outubro de 2004.

O encontro marcado

⁹²¹ SABINO, 2003, p. 153.

⁹²² SABINO, 2003, p. 153.

⁹²³ SABINO, 2003, p. 214.

⁹²⁴ SABINO, 2003, p. 10.

⁹²⁵ SABINO, 1996, p. 239-240.

Resolução irresoluta, afastamento que aproxima, conclusão que não desfecha, solução que não resolve, o movimento que Sabino realiza ao se decidir por escrever *Zélia, uma paixão* é o mesmo feito pelo personagem Eduardo Marciano quando este é tomado pela sensação de estar na iminência de uma longa viagem. Nessa ocasião ó um tempo em que "o tempo já não tinha importância"⁹²⁶ ó, Eduardo arruma suas coisas na mala, paga a conta do hotel, toma um táxi para o centro e lá se encontra com um amigo monge que, avisado, já o esperava⁹²⁷. O faz com a memória de um mestre, quando este, "numa idade em que os outros mal começam a existir"⁹²⁸, lhe marcara sem perceber com isso que "atingia vorazmente a parte mais definitiva"⁹²⁹ de todos nós. (Uma convicção).

Zélia, pois, é esse movimento que Sabino faz em direção ao passado ao tempo em que se resigna face à inexorabilidade da constante iminência do algum futuro. Em 1991, *Zélia* é finalmente o encontro de Sabino com o seu si mesmo, em completude. Sabino escreveu *O encontro marcado* para saber, segundo ele, com o que poderia contar na literatura. Ora, pois tudo o que Sabino vive depois de *Zélia, uma paixão* está contado justamente na última página de *O encontro marcado*.

O que Fernando Sabino vive depois de *Zélia, uma paixão* é a vida de Eduardo Marciano no mosteiro em que ele se retira. "Por um ou dois dias"⁹³⁰, como se acusa no livro. O que Sabino vive depois de *Zélia, uma paixão* é a história nunca escrita depois do último ponto final de *O encontro marcado*. O que Sabino vive depois de *Zélia, uma paixão* é... "Calou-se. Não tinha importância também o que lhe aconteceria depois."⁹³¹

Neófito, não há morte

Certo clima do enterro de Sabino metaforiza o caráter de resolução que aqui se tentou traduzir. "O enterro dele não foi triste. Ficamos ali conversando depois do sepultamento, quase alegres, saudando o que se foi corretamente"⁹³², comentou Affonso Romano de Sant'Anna sobre o velório realizado às 17 horas no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, no dia 11 de outubro de 2004. E agora ouço Sabino me dizer: "Com o tempo vou me habituando à presença da morte, e o medo diminui. Ela está comigo desde que nasci."⁹³³

⁹²⁶ SABINO, 1999, p. 283.

⁹²⁷ SABINO, 1999, p. 283-284.

⁹²⁸ SABINO, 1999, p. 283.

⁹²⁹ SABINO, 1999, p. 283.

⁹³⁰ SABINO, 1999, p. 283.

⁹³¹ SABINO, 1999, p. 284.

⁹³² Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/fernando-sabino-ha-10-anos/>. Acesso em 04/01/2015.

⁹³³ Em entrevista a Zora Seljan. (Conforme documento avulso disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa.)

10. CONCLUSÃO

*O que me importa é aquilo que eu hei de ser, custe o que custar.
O que eu hei de fazer ô o resto interessa exclusivamente
pela possibilidade que oferece de me levar a tal fim.
Ou se não me impede de lá chegar.*
Fernando Sabino⁹³⁴

Biografia vem do grego *bíos*, vida, e *graph*⁹³⁵ (ou *graphein*⁹³⁶): escrever. Uma vida escrita; o ato de escrever uma vida. Aqui, pois, escreveu-se uma vida, dentre tantas possíveis, do escritor mineiro Fernando Sabino.

O principal objetivo da investigação realizada foi desvendar o motivo de o escritor ter decidido escrever e publicar o livro *Zélia, uma paixão* em um cenário que não parecia favorável à publicação. Algumas possibilidades de respostas foram apresentadas. À guisa de conclusão, sintetizo-as abaixo.

Sugeriu-se aqui que Fernando Sabino provavelmente não tenha escrito *Zélia, uma paixão* motivado pelo dinheiro. O principal indicativo disso fora o fato de, seis meses após o lançamento do livro, ele ter doado os valores recebidos pela obra. Sugeriu-se também que Fernando Sabino não deva ter escrito *Zélia, uma paixão* por uma simples busca pela fama a qualquer custo: ao tempo da publicação, a fama ele já detinha e, com o livro, mais do que reafirmar-se nela, arriscou inverter seus polos ô o que de certa forma acabou acontecendo: famoso até então como um bom escritor, Sabino passou, com o livro, a ser malvisto; a ter uma fama ruim. Indicou-se também que Sabino não tenha escrito *Zélia, uma paixão* motivado por algum alinhamento seu com o poder. Contextualizou-se isso com dados que indicavam que Sabino era avesso a Collor e que, para além dessa relação em específico, ele manteve, por toda a vida, uma particular reserva em relação ao poder político; uma relação de *proximidade afastada* com o mesmo, o que sempre lhe garantira certa isenção e autonomia quanto ao poder constituído.

Face a essa série de "não motivos" para o escritor ter escrito *Zélia, uma paixão*, reafirmou-se o significado da obra como um enigma. Um enigma impossível de ser decifrado, passível apenas de ser cifrado. Nesse sentido, fez-se isso: cifrou-se o enigma por meio de um código; a linguagem. Nesse ato de cifrar, sugeriram-se algumas possibilidades de resposta (em ordem afirmativa) para a pergunta motivadora: o porquê de Fernando Sabino ter decidido

⁹³⁴ SABINO, 2003, p. 42.

⁹³⁵ NASCENTES, 1932, p. 111.

⁹³⁶ BORGES, 2001, p. 3.

escrever e publicar o livro *Zélia, uma paixão* em um cenário que não parecia favorável à publicação. A elas.

A pesquisa realizada nesta dissertação possibilitou inferir que Fernando Sabino possa de fato ter escrito *Zélia, uma paixão* por ter se apaixonado pela ideia que concebera de Zélia Cardoso de Mello ao vê-la como ministra da Fazenda. Já se disse que o autor mantinha uma relação de *proximidade afastada* com o universo da política e do poder. Em função dessa relação, afetara (como uma paixão) o autor a ideia de uma mulher despontar como a possibilidade de salvação para o país. O escritor fora seduzido por esse clichê e, em função dele, desregulou-se. É uma possibilidade.

Fernando também pode ter escrito *Zélia, uma paixão* pensando simultaneamente em literatura e na história. Uma possibilidade é Fernando ter feito literatura na "crença de que se pode escrever a história duma sociedade com o instrumental frágil e estético da ficção"⁹³⁷, como caracterizou Silviano Santiago.

Paralelamente a isso, cogitou-se que Fernando Sabino possa ter escrito *Zélia, uma paixão* como consequência da sua busca por alcançar alguma transcendência artística, sua busca por evoluir em sua atividade artístico-profissional, sua busca por se superar sempre. Isso porque, em sua trajetória, Sabino convencera-se de que um caminho possível para a superação era inovar no campo da literatura. Nesse sentido, escreveu *Zélia*, como ele mesmo declara, pela ideia mesma de fazer algo nunca feito antes: uma biografia romanceada de uma personalidade pública viva e relacionada ao poder. Assim, *Zélia, uma paixão* pode ter sido, para Sabino, um movimento ó ainda que malsinado ó no sentido de integrar uma vanguarda literária de seu tempo: dialogar com aquilo em que a literatura possivelmente estivesse se transformando; colaborar nessa nova literatura e, ao mesmo tempo, colaborar com o seu próprio estabelecimento; ser dela um protagonista e ao mesmo tempo criador.

Sugeriu-se ainda que Fernando Sabino possa ter escrito *Zélia, uma paixão* também como uma forma de cumprir uma convicção sua, uma convicção internalizada a partir da sua relação com Mário de Andrade: a convicção de que deveria perseguir a sua superação em literatura a despeito de toda adversidade e risco; a convicção de que importava, na ultimíssima instância, apenas a literatura, e nada mais. A convicção de que era preciso colocar a literatura, como realização, à frente da literatura como satisfação; a convicção de que devia passar a literatura à frente da obra do escritor e do próprio escritor; a convicção de que, preciso fosse, valeria sacrificar a obra e o escritor em função da literatura, como instância maior. Nesse sentido, Sabino talvez tenha escrito este livro face à sua convicção de que a literatura é algo

⁹³⁷ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 07/01/2015.

que está além do escritor, além da sua vivência, além da sua escrita, além da obra que ele produz: a convicção de que a literatura é uma instância transcendental: uma impossibilidade a ser perseguida pelo escritor de vocação; perseguida eternamente, até o fim, que é quando tudo ainda assim não dá certo (e tem-se finalmente o rompimento com o lugar-comum). *Zélia, uma paixão* demonstra que Sabino fez de si esse perseguidor. O livro é a radicalização dessa proposta existencial que o escritor faz para si.

Em dado momento, sugeriu-se a possibilidade de Sabino ter escrito o livro também com o interesse de, por meio dele, divulgar sua obra no mercado internacional. Em vista da indisponibilidade de informações capazes de propiciar o melhor embasamento dessa hipótese, ela foi apenas rascunhada, deixada em aberto.

Ainda cabe dizer que, aqui, Fernando Sabino parece ter escrito *Zélia, uma paixão* também como desfecho de um processo de desenvolvimento pessoal que perpassa toda a sua obra; como um passo na sua resolução de fazer unir, em si, aspectos paradoxais da sua personalidade, como a sua extroversão e o seu ensimesmamento; a sua mineiridade e o seu cosmopolitismo; o seu eu menino e o seu eu maduro; o seu apreço pela secularidade (e o hedonismo que em alguma medida lhe é inerente) e a sua devoção à ideia de transcendência⁹³⁸ (com toda a abnegação que lhe é própria); como a circunscrição do seu talento à prosa de menor fôlego e a sua vocação para a produção de alta literatura. Nesse sentido, Fernando Sabino teria escrito *Zélia, uma paixão* como tentativa de se completar consigo mesmo: reintegrar, no homem pleno, as suas contraditórias frações; e assim fazer restar à posteridade um homem pleno, e não fraturado.

Com esses seus movimentos possíveis, Fernando Sabino fez com que restasse à posteridade uma imagem de fratura, que até então vinha obliterando a visão do homem. Aqui buscou-se revelar o homem possível, escondido por detrás da fratura, sem com isso a pospor.

Contudo, todas as respostas apresentadas acima não escapam de ser apenas precárias possibilidades de resposta. Assim como em toda a dissertação, o paradoxo também perpassa esta conclusão: Fernando Sabino escreveu e não escreveu *Zélia, uma paixão* por todos esses motivos.

Essa é a resposta que se oferece à esfinge, na ciência de que ao respondendo-se o que for o que responde será, inevitavelmente, devorado.

⁹³⁸ Sobre essa busca por transcendência, ora ela se fazia encarnada pela própria literatura, ora ela era metaforizada pelo catolicismo, ao qual o escritor era devoto.

Responde-se ao enigma da esfinge sabendo-se que esse é o movimento mesmo de se oferecer ao sacrifício. Decifra-me e *te* devoro, dissera a esfinge logo no início.

Escreveu-se aqui um tipo específico de biografia: biografema. No biografema, não se enfoca a trajetória diacrônica de vida do biografado (ainda que de alguma forma se possa abordá-la), mas sim um aspecto específico de sua vida. Aqui, esse aspecto fora a escrita e publicação do livro *Zélia, uma paixão*.

Para a escrita de tal biografema, mobilizaram-se os conceitos de *punctum* e *studium*, deslocando-os do campo da fotografia para o da biografia. E entendeu-se, em metáfora, essa biografia como um retrato que se faz do sujeito biografado. O *studium* remete à ideia de vastidão; é a percepção ampla que o espectador tem do retrato que mira. Posto isso, cabe dizer que o *studium* desta biografia é o que se tornou conhecido durante a sua leitura, mesmo, no que diz respeito à sua totalidade. Cabe, agora, sugerir qual é o seu *punctum*.

O *punctum* é algo que parte da cena, do *studium*, e vem transpassar, como uma flecha, o espectador⁹³⁹ — no nosso caso, o leitor. O *punctum* é algo que fere, mortifica.⁹⁴⁰ Para Barthes, que concebeu o conceito, o *punctum* "é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*."⁹⁴¹ Nesse sentido, o *punctum* é um afeto *pessoal*: uma particularidade sua é justamente o fato de que aquilo que para o autor desta dissertação possa ter despontado como um *punctum*, para o leitor possa soar simplesmente como um afeto médio, algo integrante do *studium* que se observa (lê). Posto isso, cabe dizer que o *punctum* do retrato que pinteí do momento de sua vida em que Sabino escreve e publica *Zélia, uma paixão* é o movimento que, por meio dessa ação, o escritor faz de retorno ao seu interior. Em metáfora ao próprio conceito de *punctum*, o *punctum* deste retrato é, para mim, o movimento que Fernando faz de acrescentar a si algo de si que já estava em si mesmo; algo latente; que, a partir de então (ou de agora, tempo desta dissertação), se torna de alguma forma manifesto, integrado ao todo.

O *punctum* do retrato feito sobre o momento em que Fernando Sabino escreve e publica *Zélia, uma paixão* é o recolhimento de escritor em si. "Depois desse livro, [...] eu vou me recolher à minha insignificância"⁹⁴², disse o autor. Recolheu-se, mas seu recolhimento significou. Seu recolhimento feriu como uma flecha.

⁹³⁹ BARTHES, 2012, p. 31.

⁹⁴⁰ BARTHES, 2012, p. 33.

⁹⁴¹ BARTHES, 2012, p. 57.

⁹⁴² BLOCH, 2005, p. 25.

O *punctum* é aquilo que projeta a existência do que é retratado na fotografia para além de seus enquadramentos (aqui, o que projeta a existência do que é tratado na biografia para além de seus limites). Em *Zélia, uma paixão*, o *punctum* é, para mim, o que transborda o livro, para antes e para depois, significando-o; é o movimento de recolhimento que Sabino faz e que, em vez de estar circunscrito a *Zélia*, remonta, ainda que significado por ele, a toda uma cadeia de acontecimentos que antecede o livro, e avança pelos desdobramentos o sucedem.

Para mim, o *punctum* é esse movimento de recolhimento que Sabino faz e que, em vez de estar contido no livro, o contém (contém o livro e contém o próprio Sabino), e que tem, nele (no livro), não o seu motivo, mas sim um seu reflexo e símbolo.

Nesta dissertação, segui o conselho que Mário de Andrade dá a Sabino em dado momento de suas correspondências: "Não economize nada, gaste tudo, jogue todas as suas cartas na mesa e não blefe. E si [...] não sair bom, diga: perdi. E comece outra partida."⁹⁴³ Dei tudo de mim (e tudo o que de Sabino havia em mim), sem blefar. É tempo de seguir em frente.

Sabino afirmaria, em *O encontro marcado*, que da vivência dos anos de formação ficaram três pungentes certezas: a de estar sempre (re)começando, a de que é preciso continuar e a de que ele seria sempre interrompido antes de terminar.⁹⁴⁴ O mestrado, pois, é um tempo de formação. Positivamente, colocar o ponto final neste trabalho é ser interrompido pela impossibilidade de vencer a esfinge.

"Fazer da interrupção um caminho novo"⁹⁴⁵, também diz Sabino. É tempo.

⁹⁴³ SABINO, 2003, p. 212.

⁹⁴⁴ SABINO, 1999, p. 145.

⁹⁴⁵ SABINO, 1999, p. 145.

11. BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?*. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009a.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?*. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009b.

AGAMBEN, Giorgio. *O amigo*. In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009c.

AMADO, Jorge. *Vamos acabar com ele*. Cascais, 1991. In: AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carta a Fernando*. In: SABINO, Fernando. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. v. 1.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Procura da poesia*. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 11-12.

ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ÁVILA, Myriam. *A última entrevista no Brasil*. In: SAID, Roberto; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (Orgs.). *Jaques Derrida: entreatos de leitura e literatura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014. p. 31-41.

BARBARA, Vanessa. *Noites de Alface*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 131-136 (Coleção Signos, 44).

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Saraiva de bolso), 2012.

BÍBLIA SAGRADA. *Gênesis*. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2010a.

BÍBLIA SAGRADA. *Eclesiastes*. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2010b.

BÍBLIA SAGRADA. *Evangelho segundo São Mateus*. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2010c.

BÍBLIA SAGRADA. *Evangelho segundo São Lucas*. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2010d.

BLOCH, Arnaldo. *Fernando Sabino: reencontro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

BORGES, Vavy Pacheco. *O historiador e seu personagem: algumas reflexões em torno da biografia*. In: Revista Horizontes. v. 19. Bragança Paulista: jan/dez. 2001. P. 01-10.

BUONARROTI, Michelangelo. *A criação de Adão*. In: FARTHING, Stephen (ed.). *501 grandes artistas*. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

CAIN, Susan. *O poder dos quietos*. Rio de Janeiro: Agir, 2012.

CAMPOS, Paulo Mendes. *Retrato em claro-escuro*. In: SABINO, Fernando. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. v. 1.

CANDIDO, Antonio. *Poucas vezes...*. In: SABINO, Fernando. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. v. 1.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O mundo*. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 95-135.

COSTA, Luciano Bedin da. *Estratégias biográficas: biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

DESCARTES. *As paixões da alma*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1973. v. 15.

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

EMEDIATO, Wander. *A construção da opinião na mídia*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, 2013a.

EMEDIATO, Wander. *A construção da opinião na mídia: argumentação e dimensão argumentativa*. In: EMEDIATO, Wander (Org.). *A construção da opinião na mídia*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, 2013b.

ENTREVISTA. *Entrevista: Fernando Sabino*. In: SABINO, Fernando. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. v. 1.

FORMIGA, Fábio de Oliveira Nobre. *A evolução da hipótese de Agenda-setting*. Brasília: UNB, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, a genealogia e a história*. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 6ª edição, 1986.

FOUCAULT, Michel. *Aula de 7 de janeiro e 1976*. In: *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FLAUBERT, Gustave. *Considero....* In: BRITO, José Domingos de (Org.). *Literatura e jornalismo. (Mistérios da criação literária)*. São Paulo: Novera, 2008. v. 3.

HERMANN, Bruno Martins. *Formação, declínio e inflexão: reflexões sobre a centralidade da cidade do Rio de Janeiro*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 3.0. Objetiva, 2009.

JOHNSON, Robert A. *He: a chave do entendimento da psicologia masculina: uma interpretação baseada no mito de Parsifal e a procura do Santo Graal, usando conceitos psicológicos junguianos*. São Paulo: Mercuryo, 1987.

KONDER, Leandro. *Intelectuais brasileiros & marxismo*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991. Coleção Nossa Terra. p. 43-49.

KUNDERA, Milan. *A festa da insignificância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KUNDERA, Milan. *O livro do riso e do esquecimento*. São Paulo: Companhia das Letras., 2008. 265p.

LEBRUN, Gérard. *O conceito de paixão* In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 12-32.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a. p. 13-47.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico (BIS)*. In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b. p. 48-69.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*. In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008c. p. 70-85.

LISPECTOR, Clarice. SABINO, Fernando. *Fernando Sabino*. In: LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. p. 40-45.

LISPECTOR, Clarice. SABINO, Fernando. *Fernando Sabino*. In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 32-37.

LUCAS, Fábio. *A ficção de Fernando Sabino*. In: SABINO, Fernando. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. v. 1.

MARQUES, Reinaldo. *Acervos literários e imaginação histórica: O trânsito entre os saberes*. In: *Ipotesi: revista de estudos literários*. v. 4. n. 2. UFJF, 2000.

MARQUES, Reinaldo. *O arquivo literário como figura epistemológica*. In: *Matraga 21: estudos linguísticos e literários*. Rio de Janeiro: UERJ, 2007. v. 14. n. 21.

- MARQUES, Reinaldo. *Grafias de coisas, grafias de vidas*. In: MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de (Org.) *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- MATOS, Marco Aurélio Matos. *Fernando Sabino: o verbo como aventura*. In: SABINO, Fernando. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. v. 1.
- MENDES, Lucas. *Entrevista a João Pombo Barile*. Belo Horizonte: Suplemento Literário, 2014. Edição nº 1.352.
- MELLO, Zélia Cardoso de. *Zélia, uma paixão*. In: SABINO, Fernando. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. v. 1.
- MEYER, Michel. *Prefácio: Aristóteles ou a retórica das paixões, por Michel Meyer*. In: ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. L.
- MORAES, Lygia Marina. *Conheça o escritor brasileiro Fernando Sabino*. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: 1932.
- NOVAES, Adauto. *Por que tanta paixão?* In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 7-10.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: as primeiras confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- RODRIGUES, Sérgio. *Sabino, um mestre sem imaginação*. São Paulo: Veja, 2006. In: <http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/posts/sabino-um-mestre-sem-imaginacao/>. Acesso em 23/02/2015.
- SABINO, Fernando. *Deixa o Alfredo falar*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- SABINO, Fernando. *Os grilos não cantam mais*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- SABINO, Fernando. *Lugares-comuns*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- SABINO, Fernando. *O encontro das águas: crônica irreverente de uma cidade tropical*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- SABINO, Fernando. *O tabuleiro de damas*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- SABINO, Fernando. *Zélia, uma paixão*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- SABINO, Fernando. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. v. 1.
- SABINO, Fernando. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. v. 2.

- SABINO, Fernando. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. v. 3.
- SABINO, Fernando. *Com a graça de deus: leitura fiel do evangelho inspirada no humor de Jesus*. In: *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 830-996. v. 3.
- SABINO, Fernando. *Improviso do amigo morto*. In: *Gente*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 830-996. v. 2.
- SABINO, Fernando. *A volta por cima*. In: *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 507-616. v. 3.
- SABINO, Fernando. *Gente*. In: *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 181-382. v. 2.
- SABINO, Fernando. *O Homem feito*. In: *A vida real*. In: *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 181-382. v. 1.
- SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SABINO, Fernando. *Zélia*. In: *Livro aberto*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 623-625.
- SABINO, Fernando. ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor e suas respostas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SABINO, Fernando. LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- SABINO, Fernando. *O escritor é...* In: BRITO, José Domingos de (Org.). *Literatura e política. (Mistérios da criação literária)*. São Paulo: Novera, 2008. v. 5.
- SANTIAGO, Silviano. *O perseguidor*. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2004. In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1310200414.htm>. Acesso em 13/10/04.
- SANTIAGO, Silviano. *Nos 70 anos de morte de Mário de Andrade, ainda é tempo de estudar sua obra*. São Paulo: O Estado de S. Paulo. In: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,nos-70-anos-de-morte-de-mario-de-andrade-ainda-e-tempo-de-estudar-sua-obra,1637275>. Acesso em 18/03/2015.
- SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Ao sol carta é farol: a correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Notas sobre a crítica biográfica*. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 105-114.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Apresentação*. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 17-26.

SOUZA, Eneida Maria de. *A crítica biográfica*. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 17-26.

SOUZA, Márcio. *Dois virtudes de "O encontro das águas"*. In: SABINO, Fernando. *O encontro das águas: crônica irreverente de uma cidade tropical*. Rido de Janeiro: Record, 1984.

STEEN, Edla van. *Fernando Sabino*. In: STEEN, Edla van. *Viver & Escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981. v. 1.

WATTS, Duncan J. *Tudo é óbvio: desde que você saiba a resposta*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: Jornalistas e escritores mineiros (1920-1970)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição, 2012.

WERNECK, Humberto. *O pai dos burros: dicionário de lugares-comuns e frases feitas*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.

12. BIBLIOGRAFIA (RECORTES)

ALMEIDA, Miguel de. *Fernando Sabino. Auto-retrato literário*. O Globo, Rio de Janeiro, 27 de agosto de 1988.

ALVES, Márcio Moreira. *O balanço de Collor*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 08 de março de 1992.

BRAGA, Rubem. *A bateria de Fernando Sabino*. 11 de novembro de 1990.

BROOKE, James. *Add to economic disaster, a bankrupt love affair*. The New York Times, Nova Iorque, 11 de novembro de 1991.

BRANCO, Carlos Castello. *O livro de Sabino*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 8 de Dezembro de 1991.

BRANCO, Carlos Castello. *Zélia se descontraí*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 8 de março de 1991.

BRANCO, Carlos Castello. *A paixão de Zélia segundo Sabino*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 16 de outubro de 1991.

CASTELLO, José. *Trinta anos depois*. Revista Istoé. 3/9/1986.

CAVALLIERI, Alyrio. *Dois ou três coisas que eu sei do Sabino*. 1999.

- CAVALLIERI, Alyrio. *Sabino e os carentes*. O Globo, Rio de Janeiro. 24 de outubro de 2004.
- COLASANTI, Marina. *A paixão continua*. Sem data.
- DAMATTA, Roberto. *Zélia, a paixão e o interesse*. Sem data.
- DITO. *Dito & Feito*. Rio de Janeiro: O Globo, 16 de março de 1986.
- DITO. *Dito & Feito*. Rio de Janeiro: O Globo, 18 de setembro de 1988.
- DOMINGUES, Fernanda. *Ex-Ministra, de férias, parou de ler os jornais*. 18 de junho de 1991.
- EM BAIXA. *Em baixa: Fernando Sabino*. 31 de dezembro de 1991.
- ENCONTRO. *Encontro marcado*. 21 de junho de 1991.
- ENTREVISTA. *Entrevista Fernando Sabino*. Revista do Livro. Sem data.
- FERNANDO. *Fernando Sabino tira o jazz de letra*. Brasília: Jornal de Brasília, 7 de março de 1991.
- FERNANDO. *Fernando Sabino e a filha...* 1º de julho de 1991.
- FIGUEIREDO, Guilherme. *Um 'strip-tease' para o Papa*. Sem data.
- FIGUEIREDO, Wilson. *Movimentos simulados de um autor*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 31 de maio de 2004.
- GARGIA, Luiz. *Obra curiosa, mas não apaixonante: mais para treino que para decisão*. Sem data.
- GOMES, Duílio. *A ministra, Fernando e o romance marcado*. Sem data.
- JUNIOR, Maurício Melo. *O velho jazz e um novo livro de Fernando*. Brasília: Correio Brasiliense, 7 de março de 1991.
- KAPLAN, Sheila. *O escritor e seus causos*. Rio de Janeiro: O Globo, sem data.
- LUÍS. *Luís Amoroso lima...* Sem data.
- MARQUES, Carlos Vaz. *Fernando Sabino: O que interessa é a verdade que a realidade esconde*. Lisboa, Jornal de Letras, Artes e Idéias, 31 de outubro de 1989.
- MARTINO, Telmo. *Letras de câmbio*. Sem data.
- MARTINS, Luiz Fernando M. *Uma paixão*. Curitiba: sem data.

MARTINS, Wilson. *O romance da solidão*. Estado de S. Paulo, São Paulo, 15 de junho de 1957.

MEDINA, Cremilda. *O louco, o menino e o sonho estão soltos em Sabino*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 20 de outubro de 1984.

MELO, Benedita Maria de Sousa Melo. *Uma paixão*. Rio de Janeiro: sem data.

MENEZES, [C]Arlos. *Fernando Sabino lança livro hoje*. O Globo, Rio de Janeiro. 16 de agosto de 1976.

MILLEN, Mânia. *Escritor doa prêmio para menores carentes*. O Globo, Rio de Janeiro. Sem data.

NERY, Hermes Rodrigues. *Lições de vida de um menino*. Jornal da tarde, 10 de dezembro de 1988.

NOGUEIRA, Rui. *As crônicas do baterista Sabino*. Brasília: 7 de março de 1991.

NEVES, David. E. *A paixão segundo F. S.* Sem data.

O ENCASTELADO. *O encastelado*. 25 de outubro de 1992.

O TEMPO. *O tempo é o senhor da razão*. 17 de outubro de 1992.

PACHECO, Fernando Assis. *Fernando Sabino: "Eu acredito na recuperação da inocência"*. Lisboa, Jornal de Letras, Artes e Idéias, 19-25 de junho de 1984.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Sabino prova que somos fofoqueiros incorrigíveis*. Folha de São Paulo, São Paulo. Sem data.

PROJETO. *Projeto Letras de Minas traz o escritor Fernando Sabino à cidade*. Juiz de Fora: JF Hoje, 19 de novembro de 1990.

QUEDA LIVRE. *Queda livre*. Sem data.

RENUNCIOU. *Renunciou ao cartório por livre e espontânea vontade*. 13 de agosto de 1957.

RESENDE, Otto Lara. *Um escritor, uma paixão*. Rio de Janeiro. 29 de dezembro de 1991.

RITO, Lucia. *Mestre do cotidiano*. 17 de novembro de 1983.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Como dizia o pai do Fernando Sabino....* Sem data.

SILVA, Aguinaldo. *Simplemente Zélia Maria*. Sem data.

SORRIA. *Sorria*. Sem data.

STUDART, Hugo. *Zélia revela sedução e bagunça em biografia*. Sem data.

SUPLICY, Marta. *Imaturidade de Zélia*. Sem data1.

SUPLICY, Marta. *Nem Zélia, nem Zuleide*. Sem data2.

TAVARES, Sérvulo Coimbra. *Um novo "Encontro Marcado"...* Brasília: 17 de março de 1991.

UM BATE-PAPO. *Um bate-papo com Fernando Sabino (ou como o eterno menino vê o mundo)*. Jornal de Casa, 18 de setembro de 1988.

VENTURA, Roberto. *A mexicanização de Zélia e Sabino*. Estado de S. Paulo, São Paulo. 26 de outubro de 1991.

VERISSIMO, Luis Fernando. *As cobras*. 29 de outubro.

VERISSIMO, Luis Fernando. *As cobras*. 30 de outubro.

ZÉLIA. *Zélia e Fernando Sabino sugerem receita*. Rio de Janeiro: O Globo, 7 de março de 1991.

ZÉLIA. *Zélia faz visita no Rio a Fernando Sabino*. O Globo, 21 de junho de 1991.

13. ENTREVISTAS REALIZADAS E ORIENTAÇÕES RECEBIDAS

Entrevista. *Bernardo Sabino*. 22 de setembro de 14.

Entrevista. *Bernardo Sabino*. 6 de outubro de 2014.

Entrevista. *Eliana Sabino*. 6 de outubro de 2014.

Entrevista. *Humberto Werneck*. 13 de novembro de 2014.

Entrevista. *Lucas Mendes*. 18 de janeiro de 2015.

Entrevista. *Luis Moraes Coelho*. 7 de novembro de 2014.

Entrevista. *Lygia Marina*. 6 de outubro de 2014.

Entrevista. *Pedro Sabino*. 2 de outubro de 2014.

Entrevista. *Silviano Santiago*. 6 de março de 2015.

Entrevista. *Wilson Figueiredo*. 15 de janeiro de 2015.

Entrevista. *Zélia Maria Cardoso de Mello*. 13 de fevereiro de 2015.

Entrevista. *Zuenir Ventura*. 10 de março de 14.

Orientação. *Jacyntho Lins Brandão*. 4 de agosto de 2014.