

LEYLA PERRONE-MOISÉS

Vivos na memória



COMPANHIA DAS LETRAS

Lévi-Strauss, espectador de *Macunaíma*

Maurice Nadeau, “um cara formidável”

Gilles Lapouge, o jornalista poeta

Jacques Derrida, filósofo do porvir

Eduardo Lourenço revisitado

Flashes

Epílogo

Caderno de imagens

Agradecimentos

Créditos das imagens

Créditos

*A morte é a curva da estrada,
Morrer é só não ser visto.
Se escuto, eu te oiço a passada
Existir como eu existo.*

Fernando Pessoa

Introdução

No filme *Charada*, dirigido por Stanley Donen em 1963, há um diálogo delicioso. Audrey Hepburn está numa estação de esqui, sentada numa cadeira e usando enormes óculos escuros. Cary Grant se aproxima dela e lhe diz: “Posso me apresentar?”. Ela baixa um pouco os óculos, olha para ele com aqueles olhos lindos e responde: “Não. Eu conheço tanta gente que, para conhecer uma pessoa nova, é preciso que alguém morra”. Se a resposta não fosse tão cruel, eu poderia adotá-la. Infelizmente, quando se chega a uma idade avançada, muitos de nossos conhecidos já morreram. Felizmente, também tenho me relacionado com pessoas mais novas, que certamente sobreviverão a mim.

As memórias são um gênero cultivado por pessoas longevas que têm muito a contar sobre suas vidas. Eu não tenho nada de especial para contar a meu respeito, mas tenho muito a contar sobre pessoas que conheci. Uma das bênçãos de minha vida foi ter convivido com pessoas notáveis.

Para explicar por que tive essa sorte, preciso falar um pouco de mim. Quando jovem, num tempo que já considero outra encarnação, fui pintora. Minhas atividades artísticas duraram sete anos, de 1953 a 1960, período durante o qual participei de exposições de grupo e tive obras exibidas na III e IV Bienais de São Paulo. Naquele contexto, convivi com muitos artistas plásticos que hoje são nomes conhecidos.

Minha segunda encarnação, que dura até hoje, é a de crítica literária e professora universitária. Nos anos 1960, abandonei a pintura e comecei a escrever sobre literatura francesa no jornal *O Estado de S. Paulo*. Ingressei depois no ensino universitário e, à medida que o tempo foi passando, ampliei o meu terreno de atuação para outras literaturas. Essas atividades me proporcionaram muitas viagens, durante as quais fui conhecendo numerosos escritores e professores universitários. Alguns se tornaram meus amigos, com outros tive apenas breves mas decisivos contatos. Além disso, era o tempo das cartas, muito mais longas e pessoais do que as mensagens por e-mail.

Várias das pessoas que aparecem aqui são famosas por suas vidas e obras. Por serem elas famosas, os capítulos deste livro corriam o risco de se transformar em minibiografias ou verbetes de enciclopédia. Não era essa minha intenção. O que eu pretendia era recuperá-las como pessoas, lembrando momentos particulares que compartilhamos. Quem quiser saber mais sobre elas, pode recorrer à internet, ver suas fotografias e vídeos, contemplar seus quadros, ler seus livros e os livros que foram escritos a seu respeito. E isso já será um programa e tanto.

Algumas pessoas aqui referidas de passagem — e algumas não referidas — foram tão importantes para mim quanto essas. Entretanto, como não escrevi essas lembranças a partir apenas de meus afetos, limitei-me àquelas que podem ser de interesse geral. Os capítulos deste livro são *tombeaux*, gênero musical e literário de homenagem póstuma. Diferentemente dos túmulos reais, em que as pessoas desaparecem, esses *tombeaux* pretendem trazê-las de volta. Elas continuam vivas não só em minha memória, mas na memória coletiva. Agora são nomes de ruas, de instituições e de prêmios. Mais do que a mim, essas pessoas fazem falta ao mundo.

Roland Barthes inventou uma palavra-conceito que também serve para definir os capítulos deste livro. Em *Sade, Fourier, Loyola* (1971), ele escreveu: “Se eu fosse escritor e morto, como eu gostaria que minha vida se resumisse, aos cuidados de um biógrafo amigável e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos a ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade pudessem viajar fora de qualquer destino e vir tocar, como átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão”.

O que registrei aqui são “biografemas”, isto é, traços e gestos de pessoas, lembradas não apenas como personalidades dignas de biografia, mas como indivíduos extraordinários no cotidiano. Todas elas contribuíram, de uma maneira ou de outra, para que minha vida pessoal e intelectual tenha sido muito rica. Estes biografemas são, assim, uma forma de agradecimento.

L. P-M

Flexor e o Atelier Abstração

Quando criança, eu desenhava muito, e meu projeto de vida era ser pintora. Em minha adolescência, frequentei dois cursos livres de belas-artes. Do primeiro, em 1950, lembro-me mal: era um curso oferecido na Galeria Prestes Maia, num local escuro e empoeirado. Naquele espaço, copiávamos a carvão, em grandes folhas pardas, objetos de gesso que pareciam ruínas de algum cemitério: cabeças de anjos com olhos vazados, capitéis de colunas e ornatos barrocos. Uma luz soturna e enviesada providenciava as sombras, objeto principal de nossa aplicação. Lembro-me também de uma garrafa verde, redonda e parcialmente empalhada (de vinho chianti? sobra de alguma cantina?), cujo brilho fosco tentávamos reproduzir com bastonetes de pastel, que se quebravam facilmente, borrando o papel e nossos dedos. Naquela época, num parque de diversões, uma cigana leu a minha mão e disse que eu seria uma grande artista. Ao chegar em casa, vi que tinha cores variadas entranhadas nas unhas.

A segunda escola livre que frequentei, em 1951, deixou-me lembranças bem mais nítidas. Foi no Museu de Arte de São Paulo, na rua Sete de Abril, ainda brilhando sob os holofotes de sua inauguração quatro anos antes. O professor de desenho era um italiano chamado Roberto Sambonet. Lembro-me dele como um homem bonito, discreto e cortês, que dizia a meus pais, quando eles iam me buscar após as aulas: “Ela tem muito jeito” (que ele pronunciava *cheito*). Só muito mais tarde vim a saber que Sambonet se tornou um grande

nome do design do século XX, com vários prêmios e obras no MoMA, em Nova York. Em 2008, ele foi homenageado com exposições no Palazzo Madama de Turim e, em 2009, no Museu da Casa Brasileira de São Paulo, com uma exposição intitulada Do Brasil ao Design. Ele era muito ligado a Pietro Bardi e Lina Bo Bardi, e sua temporada no Brasil se estendeu de 1948 a 1953.

O ensino de Sambonet também era tradicional, mas não empoeirado. Nas mesmas grandes folhas de papel pardo (eram blocos? usam-se ainda?), com o mesmo carvão, eu copiava objetos mais nobres: as estátuas do museu. Assim, aquela banhista robusta e negra de Renoir tornou-se minha conhecida íntima, retratada de todos os ângulos, ou melhor, curvas possíveis. Ainda hoje, quando a vejo no Museu, tenho vontade de lhe dar um tapinha conivente. Também no Museu de Arte havia aulas com modelo vivo. Era uma mulher nua que eu não achava bonita, mas que admirava por recriar aquela cena tantas vezes vista nos quadros do século XIX: interior de ateliê.

Em 1951, um grande evento agitou a vida artística de São Paulo e mudou minha vidinha de aspirante a pintora. Foi a I Bienal. Toda aquela “arte moderna” ali exposta vinha atualizar minha aprendizagem de história da arte, realizada em cursos da Aliança Francesa e em livros comprados um a um e folheados infinitas vezes. Entre as obras que me impressionaram naquela I Bienal, havia alguns quadros religiosos que admirei intensamente. Anotei, num caderninho, o nome do artista: Samson Flexor.

Quando e como fiquei sabendo que aquele artista residia em São Paulo, não sei dizer. Mas ainda me lembro da excitação com que comuniquei a meus pais que eu “precisava” ser aluna dele. Meus pais assentiram, primeiro porque eram muito receptivos a todo desejo de

estudo dos filhos, e segundo porque era uma troca. Eu planejava ir para a Escola de Belas-Artes quando terminasse o colegial, e eles achavam essa perspectiva quase tão indesejável quanto outra veleidade minha: ir estudar em Paris, com uma bolsa que ganhara na Aliança Francesa. Segundo meus pais, diploma de belas-artes não me asseguraria uma profissão, e Paris era um lugar perigosíssimo para uma virgem nos anos 1950.

A troca seria a seguinte: meus pais bancariam o curso particular com aquele “pintor francês” e eu desistiria da Escola de Belas-Artes, encaminhando-me para o curso de letras, do qual eu sairia professora, segundo eles profissão mais adequada a uma mulher. As razões eram equivocadas, porém o resultado não foi mau. Não me tornei grande pintora (apesar da predição da cigana), mas aprendi muito e fui muito feliz nos seis anos seguintes.

Samson Flexor, nascido em 1907 na Bessarábia, residente na França desde 1924, viera para São Paulo em 1948 e fundara um grupo, o Atelier Abstração, em 1951. Em Paris, participara das vanguardas francesas e fora amigo de Matisse, Fernand Léger e André Lhote. Trouxe então, para São Paulo, o conhecimento e a experiência do melhor que a arte francesa produzira no pré-guerra.

Lembro-me do primeiro dia em que subi a escada de sua casa, um sobradinho da alameda Santos, em 1952. Eu ainda era estudante secundária, usava rabo de cavalo e vestia o uniforme do Colégio Sion. O mestre me acolheu calorosamente, em parte porque esse era seu temperamento, generoso e sociável, mas creio que também por eu ser tão jovem. Os outros artistas que tomavam aulas com ele eram mais velhos, tinham mais prática e personalidades artísticas já definidas. Jacques Douchez, Alberto Teixeira, Leopoldo Raimo, Emilio Mallet e eu armávamos nossos cavaletes numa salinha apertada.

Jacques Douchez (1921-2012) era francês e professor no Liceu Pasteur de São Paulo. Muito culto e espirituoso, tinha uma inteligência rápida e propensa a comentários agudos, condizentes com sua magreza angulosa e sua mobilidade corporal. Suas obras eram sóbrias e tendiam à monumentalidade. Mais tarde, com Norberto Nicola, dedicou-se à arte da tapeçaria. Alberto Teixeira (1925-2011), português, morava com sua mãezinha muito lusitana e era sério e sensível. Vivia sempre em apuros financeiros e trocava pequenos favores por seus belos quadros. Mais tarde, estabilizou-se como professor de artes em várias instituições de Campinas. Fino colorista, praticava um abstracionismo lírico. Leopoldo Raimo (1912-2001) era médico. Suas obras de finas linhas entrelaçadas eram pintadas com a calma e a precisão de uma cirurgia. O convívio com ele era agradável, em virtude de seu temperamento calmo e generoso. Emilio Mallet era mais jovem do que os anteriores. Extremamente discreto, desapareceu depois sem que eu tivesse mais notícias dele.

Flexor viu, em mim, a possibilidade de experimentar uma técnica de ensino que, segundo ele mesmo declarou, ainda não tinha tido oportunidade de testar. Além disso, a caçula do ateliê falava francês, língua usual dele e de sua família. Fizemos tábula rasa de minhas experiências anteriores, partimos da estaca zero. O mestre colocou sobre uma mesa alguns objetos — um violão, um vaso, uma bandeja — e pediu-me não que os copiasse, mas que observasse a relação entre as formas e as dimensões, e procurasse as linhas ocultas que podiam ligar esses objetos uns aos outros e às margens do papel. Para realizar esse trabalho eu só dispunha de um lápis nº 2, uma borracha, uma régua comprida e um esquadro. As linhas que eu ia traçando criavam, no interior dos objetos representados, numerosas formas menores, que eu devia “colorir” apenas com traços paralelos ou cruzados, mais claros ou mais escuros, sem preocupação com as sombras da

realidade, apenas com a composição total que se ia formando. A essas diferentes intensidades de claro e escuro, Flexor chamava “valores”, e mais tarde vim a compreender sua importância.

Depois de algumas “naturezas-mortas” realizadas com essa técnica, fui promovida ao uso do guache. Apenas dois tubinhos compunham minha paleta: branco e preto. As misturas desses dois elementos produziam os “valores” que antes eu criava com riscos e quadriculados. Flexor me mostrou como as mínimas variações na dosagem do branco e do preto, e dependendo da vizinhança, quase criavam cores. Tendo feito progressos nessa pesquisa, ganhei, como prêmio, um tubinho de guache marrom. Ora, a mistura do marrom no branco e no preto era capaz de criar verdadeiras cores, mais frias ou mais quentes, e a gama era espantosamente vasta.

Só depois de um tempo nessa exploração foram-me facultadas outras cores. Enquanto isso, eu aprendera algumas coisas com o mestre: o gosto pelo trabalho paciente e bem executado; a repulsa pelas misturas “suja”, frutos do acaso e do descaso; a recusa dos “valores” mal definidos que, quando vizinhos, criavam efeitos desagradáveis ao olhar; a tendência a prolongar as linhas mestras, sem deixar pontas soltas. O que eu estava aprendendo era a tramar aquela teia geométrica que, aparente ou não, sustentava os quadros do mestre. Também estava aprendendo a tratar as técnicas com conhecimento íntimo e respeito por suas características: de quanta água necessita o guache, por quanto tempo ele permite mistura, em quanto tempo seca etc.

Depois do guache, passei ao óleo. Foi uma verdadeira promoção. Com a tinta a óleo pode-se fazer tudo o que se quiser. Aprendi então o grande amor por todos os objetos da pintura: desde a tela, que o mestre ensinava a preparar e a esticar (nunca sem cunhas no chassi, para não empenar), até a moldura, feita de ripas que nós mesmos

serrávamos, lixávamos e pregávamos; os diferentes pincéis, grandes, pequenos, chatos e duros, finos e macios; as espátulas; os tubos de tinta, alinhados na caixa de madeira, promessas de alegria; e aquele cheiro de terebintina envolvendo tudo como um incenso ou um leve entorpecente. As cores tinham nomes lindos, às vezes mais bonitos do que o conteúdo do tubo: azul cerúleo, terra de siena, amarelo-ouro, vermelho púrpura, magenta... Uma dessas cores era o objeto de desejo de todo o Atelier Abstração: o *vert de baryte*, que Jacques Douchez nos trazia de suas viagens à França. Bastava um toque desse verde no azul para se obter uma cor turquesa inigualável.

Só usávamos branco de prata; o de chumbo, com o tempo, manchava. E o branco era muito importante, já que todos nós, uns mais, outros menos, mimetizávamos a predileção do mestre pelos fundos brancos. O preto tinha de ser importado; o nacional secava de modo irregular. Flexor nos transmitia a formação europeia clássica que era a sua, baseada no conhecimento aprofundado das técnicas e no repúdio à improvisação. Um exemplo: nada o indignava mais do que ver chamarem de afresco qualquer pintura mural. Quando ele realizou seus belíssimos afrescos da igreja do Perpétuo Socorro, cuidou de tudo, desde a preparação da parede até a última pincelada. Era coisa para durar. O mesmo conhecimento e o mesmo cuidado ele revelava na aquarela, na serigrafia. Era um mestre artista e não um improvisador. Tudo isso íamos aprendendo na prática e pelo exemplo.

Seu ensino não era discursivo, embora os numerosos textos que ele deixou comprovem uma grande capacidade teórica e argumentativa. Seus comentários aos trabalhos dos alunos nunca eram totalmente negativos, e os conselhos eram discretos. Lembro-me dele sempre atento, olhando por sobre meus ombros a tela que eu pintava. Sua presença silenciosa, denunciada pela fumaça de um charuto ou cachimbo, era imponente mas não intimidante. Corpulento como um

de seus futuros *Bípedes* (figuras monumentais de sua última fase), mas não trágico como eles, era sempre bem-humorado. Uma mecha de cabelo caída na testa dava-lhe um ar de eterno adolescente. O brilho de seu olhar podia ser irônico, mas nunca maldoso. Para a adolescente que eu era, ele era uma figura paternal.

Quando passei à pintura a óleo, adotei naturalmente o abstracionismo geométrico. Flexor fazia a defesa obstinada do abstracionismo que, na década de 1950, já era por assim dizer institucionalizado no mundo, mas ainda contestado no Brasil. A principal acusação era a de “desumanização” da arte. Ele respondia que, se ao andar numa praia deserta encontrássemos um círculo perfeito desenhado na areia, saberíamos que por ali havia passado um homem. Também nos mostrava a relação íntima das formas geométricas com as formas naturais (conchas, cristais etc.) e nos introduzia nos cálculos matemáticos da proporção áurea.

Ele não admitia que traçássemos nossas linhas com tira-linhas. Esboçávamos as formas na tela com a régua, mas a pintura da linha era feita à mão livre, com um pincel fino, e ele observava que um leve tremor ocasional tornava as linhas mais vivas, carregadas de uma discreta emoção. Sua briga com os concretistas decorria exatamente dessa opção pelo caráter “humano”, individual e lírico da abstração geométrica, oposta à “frieza” e à despersonalização do produto industrial. O desentendimento com os concretistas era, afinal, uma briga entre irmãos, porque no fundo estavam de acordo. No manifesto escrito por Flexor para a terceira exposição do grupo, lê-se que as qualidades da obra abstrata são “essencialmente concretas”. O que era recusado por todos os artistas abstratos era a representação acadêmica da realidade, a pintura figurativa “literária” e expressiva, principalmente a surrealista.

Com um de meus primeiros quadros a óleo, intitulado *Desenvolvimento do quadrado*, ganhei uma medalha de bronze no 3º Salão Paulista de Arte Moderna. Depois, já definitivamente integrada ao Atelier Abstração, participei de várias exposições do grupo. Mas a satisfação do mestre com a discípula se manifestou em duas ou três ocasiões especiais. Uma delas foi quando, tendo aparecido por acaso no ateliê num dia em que ele, para complementar sua renda sempre apertada, dava aulas de desenho acadêmico a senhoras da sociedade paulista, pus-me também a copiar aquela mesma modelo nua que eu conhecera em outros tempos. O resultado foi infinitamente melhor do que os que eu obtinha antes da experiência com a abstração, porque meu olhar estava agora treinado para ver as estruturas e as proporções. Para Flexor, aquilo foi a comprovação da eficácia de seu ensino. Ele brandia meu desenho e o mostrava para todos, com entusiasmo. Outros momentos de satisfação do mestre foram os de minha participação na III e IV Bienais, depois de passar pelo crivo de júris rigorosos, principalmente o da última, que provocou celeuma pela exclusão de 84% de artistas brasileiros, inclusive conhecidos, como Flávio de Carvalho.

O ambiente do Atelier Abstração era muito estimulante. A partir de 1954, o local de trabalho era a bela residência do mestre, projetada por Rino Levi na rua Gaspar Lourenço, na Vila Mariana. A parte destinada à moradia se sobrepunha, em mezanino, a dois vastos salões-ateliês. (Infelizmente, essa casa-ateliê foi demolida em 2013.) Sua inauguração foi marcada por uma grande festa dançante, à qual compareceram os principais artistas e intelectuais paulistas da época. Trabalhei ali por três anos, nos sábados à tarde. Alguns dos participantes dessas tardes de trabalho e convivência eram fixos, como Douchez, Raimo, Teixeira e Nicola, outros temporários, como Maria

Antonieta Barros, Izar do Amaral Berlinck, Ernestina Karman, Emília Ceccarelli, Zilda Andrews (que sempre levava um maravilhoso bolo de chocolate para o lanche). Montávamos nossos cavaletes e pintávamos, conversando. Às vezes o mestre tocava piano. Sua mulher, Margot, e os filhos, Jean-Marie (Jeannot) e André Victor (Dudu), estavam sempre por ali, tornando o ambiente familiar e acolhedor.

Mais do que acolhedor, o ambiente era alegre. Improvisávamos piqueniques ao som do violão do irmão de Margot, Eduardo Mercier. Flexor e Margot nos ensinavam a *java*, dança popular parisiense dos anos 1930. Eu não tinha a menor ideia do que eles tinham sofrido antes da vinda para o Brasil, porque eles nunca falavam disso. Durante a ocupação alemã, em várias ocasiões escaparam por pouco da perseguição nazista. Na mira dos ocupantes, por ser judeu e resistente, Flexor fugiu para o sul da França com Margot e o filho pequeno, Jeannot. Enquanto este estava a salvo num convento de frades dominicanos, Margot deu à luz Dudu. Desde sua ida para Paris, Flexor se convertera ao catolicismo, tendo aceitado, inclusive, a encomenda de um amigo padre para pintar afrescos numa igreja. Durante a fuga, realizou estudos de quadros religiosos, e prometeu pintar toda a paixão de Cristo se saíssem vivos do conflito, promessa que cumpriu naqueles quadros que vi em 1951 e, mais tarde, em São Paulo, nas igrejas Nossa Senhora de Fátima e Perpétuo Socorro.

Muitos pintores que não integravam o Atelier Abstração frequentaram os cursos de Flexor. Lembro-me bem de Wega Nery, que era, segundo ela mesma, “uma pintora visceral”, mais tendente ao expressionismo do que à “fria” abstração geométrica; por isso, suas discussões com o mestre e os colegas eram interessantes. Também passaram por lá Anatol Wladyslaw, Anésia Pacheco e Chaves, Fayga Ostrower, Nelson Leirner e outros. Data desse período um retrato meu traçado a lápis, com a dedicatória: “A Leyla, cette lembrancinha

[sic]. Flexor. ATAB”. Eu era muito mimada por ele. Nas fotografias que mostram o grupo trabalhando, ele aparece sempre atrás de mim, velando meu quadro. Tudo isso está documentado em fotos que doei para Alice Brill e foram publicadas em seus livros *Samson Flexor: Do figurativismo ao abstracionismo* (1990) e *Flexor* (2004).

De 1953 a 1958, o grupo Atelier Abstração realizou várias exposições, dentre as quais uma no MASP e outra no MAM, além de participar de bienais e salões. Nessa época, fui segunda secretária da União dos Artistas Plásticos, cujo presidente era Waldemar Cordeiro. Os vice-presidentes eram Lívio Abramo e Mário Gruber, e os tesoureiros, Odetto Guersoni e Anatol Wladyslaw. No conselho da associação constavam alguns dos melhores artistas brasileiros do século xx: Volpi, Pola Rezende, Zanini, Clóvis Graciano, Fraccaroli, Renina Katz, Grassmann e Sacilotto. As reuniões eram à noite, no Liceu de Artes e Ofícios, hoje Pinacoteca. Eu era tão jovem que meus pais me acompanhavam e ficavam num canto, ouvindo as discussões. Numa dessas reuniões, ousei dar um palpite. O crítico Osório Cesar não gostou e me disse: “Cale a boca, menina, você nasceu ontem”. Minha função era somente a de redigir as atas, e eu não tinha noção das lutas políticas que ali se travavam. Restou-me, dessa participação, uma carta circular datada de 13 de setembro de 1956, acerca da seleção de participantes da IV Bienal, assinada por uma comissão integrada por Volpi, Cordeiro, Flexor e Gruber. Uma única e grande assinatura manuscrita de Volpi, em tinta azul, torna precioso esse documento que conservo.

Em janeiro de 1958, o Atelier Abstração fez uma exposição na Galeria Roland Aenlle, em Nova York. Na volta, uma sobretaxa alfandegária ocasionou a perda de todos os quadros. As obras, enviadas através do Itamaraty, nunca mais foram localizadas. Sabe-se

que, um ano mais tarde, foram leiloadas sem aviso aos autores e tomaram rumo ignorado.

Esse acontecimento infeliz, e outros de ordem pessoal, marcou o fim do grupo como tal. Em 1960, realizei uma exposição individual na galeria da *Folha de S. Paulo*. Eu havia abandonado o rigor geométrico e praticava então um abstracionismo tachista, aquarelado, fluido. Geraldo Ferraz publicou uma crítica muito negativa da exposição, dizendo que minha pintura estava esvaecendo. E, de fato, ela literalmente se evaporou porque, encerrada a exposição, não consegui recuperar nenhum dos sete óleos e sete aquarelas que a compunham; sempre havia uma desculpa e um adiamento, até a minha desistência. Esse duplo episódio da perda de meus quadros foi contemporâneo à minha estreia como crítica literária no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, em novembro de 1958. A literatura começava a tomar, para mim, o lugar da pintura.

Não foi uma ruptura total, e o ensinamento de Flexor permaneceu ativo em minha apreciação das obras literárias. Um romance ou um poema, como um quadro ou uma composição musical, são feitos de um arcabouço invisível de linhas de força, um jogo de valores, contrastes cromáticos, retomadas sutis de temas antes anunciados etc. É bom que um crítico tenha uma experiência, mesmo que breve, nos processos internos da criação plástica. Minhas preferências literárias orientaram-se naturalmente para as obras em que a expressão é controlada por uma tendência construtiva: o *nouveau roman*, o estruturalismo, a poesia da linhagem de Mallarmé.

Ficaram-me, do ensino de Flexor, algumas disposições definitivas: a desconfiança da representação artística da realidade, o gosto pelo experimentalismo, um antiacademicismo radical, o respeito pelo trabalho do artista que conhece seu ofício, e uma grande paixão pela arte como algo maior do que o indivíduo artista. Toda uma concepção

moderna da arte que era a do meu mestre, e que atualmente parece já antiga.

Flexor, como aconteceria mais tarde com meu outro mestre, Roland Barthes, morreu com apenas 64 anos, em 1971. A última visão que tive dele foi por ocasião de uma exposição sua em 1970. Na saída, vi-o de terno branco, caminhando pela rua Augusta, já muito enfraquecido e apoiado em sua fiel Margot. Senti uma espécie de remorso por não ter realizado plenamente as esperanças que ele depositara em mim como pintora. Entretanto, enquanto vários ex-colegas cobravam de mim essa desistência, o mestre teve a delicadeza de nunca me repreender por ter abandonado a pintura, de jamais pedir algo em troca do muito que me deu.

Algumas de minhas pinturas às vezes reaparecem, para grande surpresa minha. Esse foi o caso de um guache pertencente a um álbum oferecido a Ciccillo Matarazzo em 1953, com obras de 48 artistas, que figuraram na exposição Um Presente para Ciccillo, em 2006-7, com curadoria de Denise Mattar, e posteriormente leiloadas. E em 2013, na bela exposição da Coleção Fadel no MAM, intitulada Vontade Construtiva na Coleção Fadel, com curadoria de Paulo Herkenhoff, pude rever dois quadros meus de que eu não me lembrava mais. Foi um pouco como reencontrar dois filhos perdidos. Ou ter notícias de mim mesma em outra encarnação.

*image
not
available*

*image
not
available*

literatura. Entre perplexa e admirativa, fiz uma resenha do livro. Assim, escrever no Suplemento foi sendo, para mim, ao mesmo tempo uma aprendizagem. Descobrir algo e revelá-lo aos leitores eram operações concomitantes. Fato curioso: precisei esperar 45 anos para ter a oportunidade de traduzir e publicar esse livro no Brasil: *O livro por vir* (Martins Fontes, 2005). Hoje, Blanchot é um nome conhecido no mundo todo, e suas obras são estudadas em várias universidades brasileiras.

Em 1961, faleceu Brito Broca, que era responsável pela coluna “Letras francesas”, publicada mensalmente na primeira página do Suplemento. Recebi então um telefonema de Décio me convidando para assumi-la. Ao desligar, eu estava lisonjeada e apavorada. Substituí-lo era uma responsabilidade assustadora. Brito Broca fora um respeitado cronista, dono de grande bagagem de leituras. Tinha como especialidade a história literária e era um pouco reticente com relação ao *nouveau roman*. Décio, aparentemente, achava natural confiar a coluna a uma jovem novidadeira como eu.

Desde então, publiquei cerca de setenta artigos como responsável por essa coluna, dos quais uns cinquenta ainda sob a direção de Décio, e mais outro tanto de resenhas. Concomitantemente, tornei-me professora de literatura francesa na PUC-SP e, mais tarde, na USP. Em 1965, comecei a publicar artigos sobre Lautréamont, e deles nasceu a ideia de escrever uma tese de doutorado. Até então, o jornalismo cultural me atraía mais do que o ensino universitário. Minha carreira decorreu, assim, de minha atividade como crítica de jornal, e não o contrário, como é mais corrente. Devo isso, em grande parte, ao voto de confiança que recebi do diretor do Suplemento. Meu primeiro livro também nasceu de um telefonema de Décio, em 1966. Com antigos companheiros de *Clima* e outros notáveis da USP, ele compunha o

conselho editorial da Coleção Buriti, da São Paulo Editora S. A. Entre outros, integravam esse conselho Antonio Candido, Paulo Emílio Sales Gomes e Sérgio Buarque de Holanda. Com a mesma cordialidade descontraída de sempre, Décio me propôs reunir meus artigos sobre o *nouveau roman* num volume da coleção. Foi meu primeiro livro: *O novo romance francês* (1966).

Já então, graças a esses artigos que eu enviava às principais editoras francesas, recebia delas os livros que desejava. Em idas ocasionais à França, entrevistei, para o Suplemento, Michel Butor e Claude Simon, futuro prêmio Nobel. Foi munida de dois artigos sobre Roland Barthes que me apresentei a ele, em 1968. Só mais tarde percebi que meus textos eram muito mais longos e frequentes do que os que saíam na imprensa francesa da época, sobre esses autores difíceis e emergentes. Butor, Simon, Robbe-Grillet e outros, com os quais mantive correspondência e que conheci depois, espantavam-se com essa imprensa cultural brasileira, atualizada e ousada. Em consequência, respondiam às minhas cartas e tratavam-me com apreço.

Na França dos anos 1960, o *nouveau roman* apenas começava a aparecer nos suplementos literários dos jornais, ocupados, no mais das vezes, com os nomes consagrados da Academia Francesa ou com os vencedores do prêmio Goncourt. Francis Ponge, Blanchot, Barthes e autores “malditos” como Lautréamont, longamente tratados por mim no Suplemento, eram ainda excêntricos, e pouco se falava deles na França. Outras coisas “novas” surgiam naquele momento, como a *nouvelle vague* no cinema e a *nouvelle critique* nos estudos literários. A *nouvelle critique* surgiu de uma polêmica eclodida em 1963, quando Barthes publicou *Sur Racine*. Um catedrático da Sorbonne, Raymond Picard, irritado com o modo como Barthes analisava o grande clássico do século XVII, abandonando a história literária e recorrendo à

psicanálise, contestou-o no livro *Nouvelle critique, nouvelle imposture*. A imprensa francesa se dividiu entre os tradicionalistas, majoritários, e os inovadores. Todas essas “novidades” me interessavam, e eu as apresentava aos leitores do Suplemento. O acesso que tive à seção de jornais e revistas francesas da Universidade de Wisconsin durante todo o ano de 1962 e minhas sucessivas idas à França desde 1968 me mantinham informada.

Ao acolher e incentivar essas inovações, Décio de Almeida Prado tornou o Suplemento Literário um órgão particularmente atualizado, com relação tanto à literatura brasileira quanto às literaturas estrangeiras. Graças à sua direção, que era firme na manutenção da qualidade, mas deixava uma grande liberdade aos colaboradores, mesmo aos jovens principiantes, o Suplemento foi uma obra excepcional, tanto em termos de Brasil quanto em termos internacionais.

Com Décio, diretor e escritor, aprendi um estilo de jornalismo cultural. Habituei-me a escrever para um público amplo, que busca informação de qualidade e não uma especulação intelectual destinada a colegas especialistas. Aprendi que ser claro e sintético não é necessariamente ser superficial. Que escrever para jornal implica uma atitude democrática e sedutora. Os textos do próprio Décio eram um modelo de leveza e de graça estilística, de alta cultura disfarçada de conversa informal.

Quando comecei a escrever e a publicar, não tinha nenhuma teoria a esse respeito (o curso de letras não a fornecia), mas contava com o modelo oferecido pelos grandes intelectuais que escreviam no Suplemento. E Décio me ensinava, sem nenhuma lição explícita, uma postura que era a de sua notável geração: certa elegância discreta, uma seriedade não desprovida de humor. Bem ou malsucedida nesse aprendizado, sou, quanto ao estilo, cria do Suplemento. Por ter

publicado nele mais de uma centena de artigos antes de escrever uma tese universitária, talvez meus trabalhos tenham conservado algumas características daquele jornalismo cultural. Acostumei-me a concentrar um assunto em quatro ou seis laudas, e até hoje desconfio que, mais do que isso, é adendo ou digressão.

Revi Décio em poucas circunstâncias nos seus últimos anos. Cruzava com ele, às vezes, no corredor dos antigos barracões da letras, na Cidade Universitária. Diabético, ele estava mais pálido, mas como sempre elegantemente vestido. Ele vinha sorridente, com seu passinho saltitante, tendo numa mão uma garrafinha térmica de chá e, na outra, alguns livros. Grande figura de uma época brilhante da intelectualidade brasileira.

Minha dívida para com Antonio Candido (1918-2017), o idealizador do Suplemento Literário, não é menor. Não sou sua “cria”, como gostam de dizer seus ex-alunos, mas ao longo da vida fui sua afilhada. Explico-me: não tive a sorte de ser sua aluna, porque terminei meu curso de letras antes de seu regresso à USP, como professor de teoria literária e literatura comparada, em 1974. Mas ele esteve sempre discreta e efetivamente atuante em minha atividade de crítica literária e em minha carreira universitária.

Meu primeiro contato pessoal com Candido foi embaraçoso para mim. Em 1961, eu já era responsável pela coluna “Letras francesas” no Suplemento e um dia fui ao Instituto de Estudos Portugueses, na rua dr. Frederico Steidel. Lá, um jovem senhor muito bem-posto, com um sorriso encantador, dirigiu-se a mim e me disse: “A senhora é a d. Leyla? Quero dizer-lhe que eu e minha mulher somos seus leitores e gostamos muito de seus artigos no Suplemento”. Agradei, e entabulamos uma breve conversa sobre a literatura francesa, ao fim da

qual perguntei: “Qual é mesmo o seu nome?”. E ele respondeu: “Antonio Candido de Mello e Souza”. Fiquei sem palavras, porque eu já era sua leitora e admiradora. Tudo o que consegui dizer foi a tolice: “Desculpe-me, é que eu nunca tinha visto nenhuma foto do senhor!”. Na verdade, eu tinha pensado inicialmente que ele era apenas um daqueles leitores cultos e afrancesados que me liam no jornal.

Como já disse, Antonio Candido integrava o conselho editorial da coleção em que publiquei meu primeiro livro, em 1966. Porque eu não gostava do modo antiquado como a literatura francesa era ensinada na USP nos anos 1950, não me distingui na matéria no curso de letras e não fui chamada para ensinar ali depois de formada. Naquela época, o único modo de ingressar na carreira universitária da USP era agradar ao catedrático da disciplina. Comecei minha carreira de professora universitária na Universidade Mackenzie, em 1958, e na PUC-SP, em 1966. Em 1970, a convite do novo titular da cadeira de francês, Albert Audubert, ingressei no corpo docente da USP como “auxiliar de ensino voluntária”. Isso queria dizer: sem contrato e sem salário. Essa situação se estendia em 1971, quando defendi minha tese de doutorado sobre Lautréamont.

Para ganhar a vida, eu dava muitas aulas, na PUC e no secundário, hoje chamado ensino médio. Um dia em que eu estava particularmente cansada, corrigindo provas nos barracões da letras, Antonio Candido, que integrara a banca de meu doutoramento, bateu à minha porta e me perguntou: “Dona Leyla, a senhora já pensou em pedir uma bolsa à Fapesp para passar algum tempo na França?”. Eu respondi singelamente: “Não pensei, não, senhor”. E ele me disse: “Pense, então”. Candido me abriu assim a oportunidade de passar dois anos decisivos em Paris (1972-4), no período áureo do estruturalismo e da semiologia.