

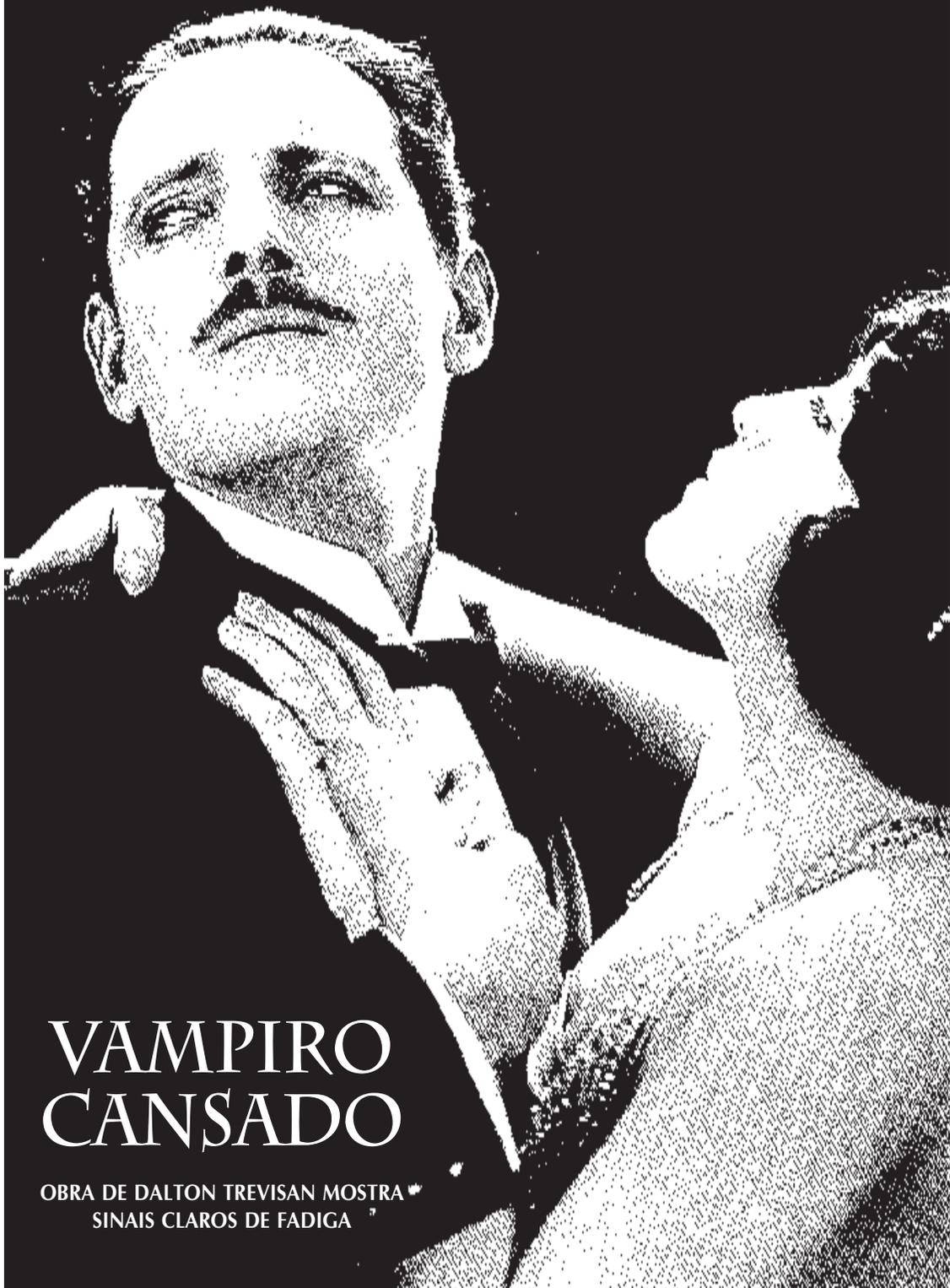
próxima edição  
16 de julho

*rascunho*

50

O jornal de literatura do Brasil

curitiba, junho de 2004 • ano 5 • [www.rascunho.com.br](http://www.rascunho.com.br)



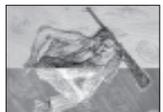
# VAMPIRO CANSADO

OBRA DE DALTON TREVISAN MOSTRA  
SINAIS CLAROS DE FADIGA

## 50

JUNHO/04

## DOM CASMURRO

O PEÃO  
leonardo brasense 27UM MAIS UM  
luciana pinsky 263 POETAS  
tanussi cardoso  
marlon de oliveira  
marcelo ariel 28OTROJO  
ricardo humberto 31CHAPÉU-DE-COURO  
nilson monteiro 29MÁRIO PARTIDO AO MEIO  
osé castello 30O MUNDO ME  
CONVENCEU  
CEDO DE MANS  
fabrício carpinheir 32

## VIRAMUNDO

O VERDADEIRO  
PALCO DE MISHIMA  
paulo krauss

17

SOM E FÚRIA DE  
FAULKNER  
paulo krauss

20/21

3 POEMAS DE  
CHARLES BUKOWSKI  
tradução de fernando koproski

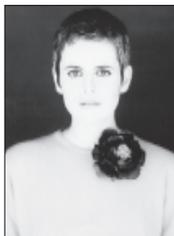
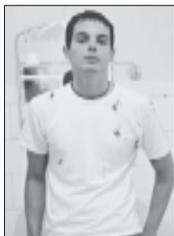
22

O ENCONTRO COM  
JULIAN BARNES  
hilson hideki sagae

23

A POÉTICA DO  
ROMANCE DE  
E. M. FORSTER  
luiz ruffato

19

A BROCHANTE LITERATURA  
DE FERNANDA YOUNG  
adriano koehler 7INDIGESTO MUNDO DE MORTES  
DE SANTIAGO NAZARIAN  
suelmi campos de lucena 10O ARRASTADO E O CHATO  
ROMANCE DE NELIDA PIÑÓN  
guida fernanda bittencourt 11

## CARTAS

rascunho@onda.com.br



Sou leitora assídua do Rascunho. Fiquei muito contente quando cheguei a Florianópolis (depois de já ter morado em várias regiões desse nosso Brasil) e descobri, através de um amigo assinante, que existia um suplemento deste nível. Porém, com a mesma vontade que me encantou com o jornal, comecei a me cansar dele, o que é uma pena. Ao ler o último número (49, maio/04), tive que me render às críticas dos que acham que o jornal, mesmo sendo bom, tem uma espécie de ranço provinciano e corporativista. Explicarei o porquê: na capa do jornal está o Nelson de Oliveira. Três páginas depois, uma crítica (ou uma exaltação) sobre o mesmo. Mais abaixo, uma entrevista. Com ele. E algumas páginas depois, pasmem, olha ele de novo. Tudo bem que eu e alguns outros achem os textos dele completamente conservadores e medíocres e só estão aí por causa de sua rede social ou até de seu pós-doutorado em requintadas agências de publicidade paulistas. Pois bem. Começo a achar previsível o Rascunho. Quase que dá para fazer um boião sobre quem vai ser a bola da vez no próximo número e isso é triste, pois vem confir-

mar uma espécie de falta de seriedade a que a crítica (já ia me esquecendo, ele também se traveste de crítico), ou ao que restou dela nesse nosso país, se entrega. Dia desses, tive o prazer de conhecer um escritor catarinense octogenário que me disse que a crítica já não mais existe. Apenas resenhistas que parecem viver a soldo de algumas editoras. Triste país com tantos escritores em que só uma pequenissima parcela parece existir. Isso faz com que me lembre daquela velha máxima: o presente da literatura é feita por escritores medianos. Máxima cada vez mais real.

Renata Dias Maciel — Florianópolis - SC

**NOTA DO EDITOR:** *A capa do Rascunho de maio destinou-se à discussão das obras de Juan Carlos Onetti, Nelson de Oliveira e Amílcar Bergeta Barbosa, que apresentam alguns pontos de aproximação. Portanto, como em qualquer periódico, nada mais óbvio que a chamada de capa corresponsa uma matéria, entrevista, etc. Nas páginas 12 e 13, Nelson de Oliveira figura como colaborador, ao entrevistar Cecília Prada, escritora que os veículos de comunicação ignoram há muito tempo. Como colaborador Nelson de Oliveira está presente em quase todas as edições, como acontece com os demais colaboradores. Explicação óbvia, mas necessária. Sem esquecer que a mesma edição traz textos sobre escritores japoneses, ingleses, brasileiros, brancos, amarelos, verdes, verme-*

*lhos, baixos gordos, carecas, cabeludos, amistosos, fúriosos, feios, bonitos ad infinitum. Boa sorte no boião.*

Rascunho é o jornal literário mais inteligente que conheço, por isso não entendi a adesão de Miguel Sanches Neto, que tem um texto primário e sofre de crises imaginárias relatando continuamente sua "interessante" vida e buscando artifícios que bons escritores não necessitam. Não entendi. Enquanto isso talentosos escritores e poetas devem ter seus textos por aí flutuando, sem ter onde pousar. Mesmo assim, parabéns!

Mirian B. Pereira — Araquara - SP

Que sacanagem é essa do Polzozoff? Agora que o jogo começava a ficar bom, ele pega a bola e diz que não brinca mais! Pô, ele era um dos que a gente nunca perdia. Vamos sentir sua falta e respeitar seu direito. Desejo que ele continue batendo na cara da vida, que anda uma merda, e que tenha muito sucesso, mesmo que seja criando galinha.

Menalton Braff — Serrana - SP

Parabéns ao Rascunho pela saída à russa do humorista Paulo Polzozoff Jr. Em aberto a ele, o nosso desejo de que seja muito feliz na nova profissão de auxiliar de cozinha.

Jaíro Pereira — Quedas do Iguaçu - PR

Andei relutante em assinar o Rascunho,

pois, tendo militado por duas décadas contra a ditadura, me sentia traído ou traído em assinar um jornal que abraça pensamento nazista. Agora, porém, com a autoproclamada desistência de Paulo Polzozoff Jr. como crítico, assinarei o jornal. Além de censura, partido único e controle total da vida social, comum a todas as ditaduras, como bem sabe Fidel Castro, o nazismo tinha como características essenciais o racismo e a supressão total de adversários. Esta última postura marcou muitas críticas de Polzozoff, algumas compartilhadas pelo editor do jornal [Rogério Pereira], pedindo ou clamando pela supressão artística dos autores criticados (o maior exemplo foi aquela com o título "Sebastião Uchoa Leite insiste em publicar poesia: PARA COM ISSO, SEBASTIÃO?"). Tal postura contraria todos os princípios de tolerância e convívio de idéias e crenças, bases da democracia e da civildade. Comuniquei isto por e-mail a Polzozoff, e espero ter influenciado em sua decisão de silenciar criticamente, o que ele, espero, reveja, voltando a fazer crítica com humanidade e critérios. Para deixar de ser nazista, basta deixar de ser nazista, e será acolhido novamente entre os democratas e humanistas. Espero também que outros que tiveram a mesma postura que eu perdoem o crítico e o jornal, e façam assinaturas, desejando que o jornal tenha aprendido com isso e evolua.

Domingos Pellegrini — Londrina - PR

## TRANSLATO

Eduardo Ferreira

## O culpado, como sempre, é o tradutor

No episódio que envolveu o jornalista Larry Rohter (reportagem sobre possíveis hábitos éticos do presidente Lula, publicada no *New York Times*), uma coisa chamou bastante a atenção de quem se interessa por tradução: Trouxe à baila, novamente, a questão da fidelidade ao texto original. Reclamou o jornalista americano que a tradução de sua matéria (ou "história", como volta e meia se traduz o inglês "story" para o português...) não teria sido fidedigna. O culpado de toda a confusão — pasmem! — foi na verdade o tradutor.

É instigante pensar que o imbróglio todo foi por causa de uma tradução malfetada. Maneira fácil de explicar, talvez, a má qualidade do texto original. De qualquer forma, o incidente suscita duas ponderações mais ou menos evidentes. Primeiro, que uma tradução malfetada, ou mesmo mal-intencionada, pode de fato provocar pro-

blemas consideráveis. Segundo, que o tradutor — o elo mais fraco em uma corrente textual — pode funcionar como bode expiatório para situações em que explicar o conteúdo do original é tarefa complexa.

Curioso que um jornalista — profissional tantas vezes acusado de infidelidade, de ser infiel à fonte, como o tradutor é infiel ao original — tenha utilizado esse argumento. Não que não seja possível haver infidelidade, no jornalismo como na tradução, mas certamente não foi o que houve no caso. O argumento, na realidade, passou quase despercebido, atropelado pela evidência massacrante dos fatos. Alegar infidelidade da tradução aquela altura dos acontecimentos era quase risível.

A tradução malfetada pode, na literatura, afundar um bom texto de ficção em determinada língua, caso a crítica não atente nesse detalhe. Por outro lado, mesmo uma

tradução teoricamente bem-feita de um texto ruim pode ser atacada injustamente. A boa técnica tradutória não vai livrar nenhum original ruim de um belo fracasso em outra língua. A criatividade, porém, pode entrar em campo como elemento de aperfeiçoamento — à custa, nesse caso, da "fidedignidade" ao original.

Na tradução de um texto jornalístico, a questão da fidelidade ocupa lugar de enorme importância — muito maior do que no caso da tradução literária. A objetividade que se exige do texto jornalístico espanta a aventura de inserir o elemento de criatividade. Na literatura, a discussão sobre a qualidade do texto traduzido muitas vezes se desloca da noção de fidelidade para a de inventividade. Recriar, na tradução da literatura, passa a ser mais importante que apenas transferir. O espaço de atuação do tradutor ganha larguras de quase autoria,

enquanto no jornalismo só lhe resta a transposição o mais "correta" possível.

Na distinção que se pode fazer entre tradução de textos jornalísticos e de textos literários sobressaem conceitos estéticos: elegância, expressividade, beleza. No jornalismo, a beleza não ocupa espaço tão proeminente; em seu lugar, destaca-se a objetividade, a correção, a concisão, a imparcialidade. Na literatura, o desejo de provocar emoções, de evocar sentimentos de gratificação estética, é muito mais evidente.

Aí a tradução pode dar uma contribuição importante à corrente textual — que parte do autor do original para desembocar no leitor da tradução. De fato, talvez seja este o único móvel válido do tradutor: o desejo de contribuir para o aperfeiçoamento de um texto, de acrescentar ali um novo lampejo criativo, de descobrir uma nova maneira de ler o mesmo velho livro.

## rascunho

ROGÉRIO PEREIRA  
Editor

Sérgio Schelles

Diagramação

Alberto Rafael Perilli

Diretor Comercial

COLABORADORES  
Andrea Ribeiro  
Fabrício Carpinheir  
Suelmi Campos de Lucena  
Adriano Koehler

Guida Fernanda Bittencourt

Stéphane Chao

Luiz Paulo Faccioli

Antonio Miranda

Luiz Ruffato  
Hélio Pólvora  
Fernando Koproski

Luís Giffoni

Luciana Pinsky

Leonardo Brasiliense

Ronald Cagiano

Tanussi Cardoso

Paulo Krauss

Marcelo Ariel  
Nilson Monteiro  
Marlon de Almeida

Wilson Hideki Sagae

FOTOGRAFIA

Cris Guancino

ARTICULISTAS  
José Castello

Fernando Monteiro

Nelson de Oliveira

Eduardo Ferreira

Miguel Sanches Neto

Deonísio da Silva

ILUSTRAÇÃO  
Ricardo Humberto

Marco Jacobson

Ramon Muniz

Marcelo Nogueira

Daniel Klein

Benett

## rascunho

é uma publicação

mensal da Editora Letras &amp; Livros.

Rua Filastro Nunes Pires, 175 - casa 2

CEP: 82010-300 Curitiba - PR

(41) 232.7842

www.rascunho.com.br

rascunho@onda.com.br

Impressão: Editora Jornal do Estado

TIRAGEM: 5 mil exemplares

**LUIZ PAULO FACCIOLI**  
PORTO ALEGRE - RS

A edição não poderia ser mais sóbria. Na capa, duas gradações de prata: uma clara, predominante, e outra mais escura, reproduzindo um texto batido à máquina que serve de fundo à faixa azul-marinho vazada nas letras de Meus contos preferidos. Logo acima, bem à esquerda, um negro *Antologia* abaixo do título, numa caligrafia singela e ligeiramente inclinada à esquerda, a assinatura também em preto: Lygia Fagundes Telles. A última frase do texto salta aos olhos, emblemática: "Chegou a hora de fazer a colheita". Mais adiante descobre-se que a reprodução é justamente o prefácio do livro, datilografado pela própria Lygia numa pequena e genuína máquina de escrever Olivetti (dizem que foi comprada na Itália). Combinado ao despojamento elegante, o miolo dispensa a sofisticação do papel pólen e utiliza o branco tradicional. Tudo limpo, refinado, plácido. Uma tranquilidade que irá se esborçar na primeira das 31 histórias, mas isso o leitor ainda não sabe. Ou talvez saiba de antemão, pois se tratam de narrativas já conhecidas dessa que é considerada a grande dama do conto brasileiro, por ela selecionadas a partir de um critério que, em outras mãos, poderia redundar em equívoco: "são os contos do meu coração".

O que de original ainda resta a falar sobre a obra de Lygia Fagundes Telles? Ficcionista das mais respeitadas, imortal da Academia Brasileira de Letras, dona de uma produção ininterrupta há mais de meio século, abarcando contos, romances e crônicas que ultrapassam a cifra de 20 livros publicados, traduzida para o alemão, espanhol, francês, inglês, italiano, polonês, suéco, tcheco e russo, vencedora de prêmios importantes, inclusive três Jabutis da Câmara Brasileira do Livro, adaptada para o cinema, teatro, televisão, Lygia firmou-se há muito como um talento inquestionável e muito caro à literatura brasileira. Falar tecnicamente sobre o seu novo livro? O conto foi o gênero mais explorado por Lygia desde a estréia em 1938, os textos que participam desta antologia foram todos devidamente estudados e comentados ao longo dos vários anos que os separam. Ou seja, Lygia Fagundes Telles e seus contos prediletos não cabem mais num ensaio crítico, muito menos numa simples resenha, uma vez que, tomados isoladamente, já não constituem novidade. Relê-los, agora sob nova ordenação, significará ao leitor assíduo tão-somente comprovar sua excelência e aos colegas da escrita, aprender com eles como se faz um bom conto.

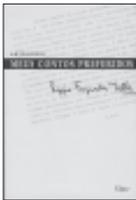
Mas sempre existirá um leitor distraído, para quem a obra da escritora ainda seja inédita ou dela tenha ele indelicadamente se perdido; alcançá-lo é o objetivo desta matéria. E para tanto, começará-se dizendo que os contos da paulista Lygia Fagundes Telles têm suas raízes no melhor da tradição oral brasileira: as histórias narradas ora por negros escravizados e índios aculturados, ora por criados, matutos, peões, a assim chamada "gente do povo", sempre às ordens de uma outra classe mais abastada, a quem diverte e intriga com seus causos calcados no absurdo, no mágico, no sobrenatural, mas também emociona pela ingenuidade tocante com que vive e interpreta o sofrimento, a incrível miséria de um mundo que essa casta privilegiada só conhece de ouvir contar. Ou de assistir eventualmente, sempre a uma protetora distância.

No caso de Lygia, a profissão do pai — advogado que serviu como delegado de polícia e promotor público em várias cidades do interior paulista — fez com que a família se mudasse com muita frequência. Desde os primeiros anos de vida, ela ouvia as histórias trazidas pelas mães e por outras crianças, para depois, já aos nove anos, começar a escrever sua própria ficção. Muitos dos contos que compõem a antologia remetem sem dúvida alguma a esses relatos, ainda que tratados em contextos diferentes: o caso das estranhas e laboriosas formigas que à noite montam o esqueleto a partir de uma ossada, a experiência angustante do ano de jardim à espera de sua inevitável destruição, um amor mal resolvido que tem seu horripilante desfecho num passeio ao cemitério. O conto *Que se chama solidão* resgata com fidelidade passagens dessa infância e é prova



Contos de Lygia Fagundes Telles têm suas raízes no melhor da tradição oral brasileira

# A HORA DA COLHEITA



Meus contos preferidos  
Lygia Fagundes Telles  
Rocco  
318 págs.

mais que irrefutável da origem de alguns dos enredos desenvolvidos por Lygia ao longo dos anos:

"Chão da infância. Algumas lembranças me parecem fixadas nesse chão movediço, as minhas pajens. Minha mãe fazendo seus cálculos na ponta do lápis ou mexendo o tacho de goiabada ou ao piano, tocando suas valsas. E tia Laura, a viúva eterna que foi morar na nossa casa e que repetia que meu pai era um homem instável. Eu não sabia o que queria dizer instável mas sabia que ele gostava de fumar charutos e gostava de jogar. A tia um dia explicou, esse tipo de homem não consegue parar muito tempo no mesmo lugar e por isso estava sempre sendo removido de uma cidade para outra como promotor. Ou delegado. Então minha mãe fazia os tais cálculos de futuro, dava aquele suspiro e ia tocar piano. E depois, arrumar as malas."

São duas as pajens referidas: a negra Maricota, que acaba fugindo com o trapezista do "circo do leão desdentado", e a branca Leocádia, que morre em decorrência do aborto por ela mesma provocado e que volta, logo depois de morta, em aparição à narradora. Como se pode constatar, esse conto serviria muito bem ao importante papel de abrir a antologia, tanto o que ele faz revelar sobre a personalidade literária da escritora, mas foi deixado sem maiores destaques no meio da coletânea, a demonstrar talvez que, pela ótica de Lygia, um provável relato autobiográfico é apenas mais uma de suas histórias.

Complexas e inusitadas relações amorosas e familiares, adultério, traição, sátira política, conflitos sociais da vida urbana são outros temas visitados e trazidos ao livro. Essa incrível pluralidade e a harmonia dela resultante refletem, mais que um senso estético há muito consolidado — alguns dos contos distam 30 anos ou mais de outros colegas de antologia —, uma cristalina percepção do que é essencial e do que faz a diferença em se tratando de literatura. É a essencialidade, para a escritora, significa adentrar sorrateira a alma de seus personagens, enquanto os faz transitar pelas situações mais esquisitas, e perseguir os meandros, as sutilezas todas de cada aventura. Lygia os escreve assim tão intimamente para que possa narrá-los humanos, intensos, pulsantes de suas várias inquietudes e desejos. Mesmo os eventuais personagens inumanos merecem igual tratamento. Tal exercício completa-se com êxito dentro dos estritos limites da brevidade exigida ao conto, levando à conclusão de que o olhar orgânico de Lygia sabe distinguir os elementos realmente importantes a uma rápida e preci-

sa composição de personagem dentro de uma estrutura enxuta.

A construção do discurso é digna de nota e também de reverência. Como um autêntico felino, astucioso e dissimulado no cerco à presa, Lygia começa a narrativa de um ponto escolhido aparentemente ao acaso e numa abordagem que muitas vezes beira o poético. O início de *Dolly* exemplifica muito bem a estratégia:

"Ela ficou mas a gota de sangue que pingou na minha luva, a gota de sangue veio comigo. Olho as luvas tão calmas no meu colo, a mão esquerda cobrindo a mão direita, escondendo o sangue. Dolly, eu digo e estou calada e olhando em frente neste bonde quase vazio. Dolly! Eu repito e sinto aquele aperto no estômago mas não tenho mais vontade de puxar a sineta, descer e voltar correndo até a casa amarela, queria tanto fazer alguma coisa mas fazer o quê?!"

A trama vai surgindo como o trico tecido pela ponta do fio puxada de dentro de um novelo. Às vezes, ela se mantém estranha, ambígua, mesmo depois de revelada: é que, ao escarafunchar os sentimentos dos seus personagens, Lygia acaba também trazendo à tona as contradições e incoerências inerentes à condição humana. Em recente entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, a autora admite que "o ser humano é incontrolável, indefinível e inacessível", e conclui: "Por mais que você procure se aproximar do ser humano, ele nos escapa. Como a própria morte". Nessa busca criteriosa e obstinada, quando a história, o personagem ou ambos "escapam" das mãos de Lygia e porque não existe para eles outra solução. Ou seja, faz parte da vida essa desordem que foge à nossa deficiente compreensão; nem tudo é sempre claramente equacionado e resolvido como gostaríamos que fosse.

É interessante observar mais atentamente a comparação feita por Lygia: o ser humano seria tão incontrolável, indefinível e inacessível quanto a própria morte. Sem dúvida alguma, o que a autora espera compreender e revelar sobre os personagens transcende o que ela mesma considera humanamente possível. O resultado disso é a ambiguidade, contingência que se repete várias vezes no decorrer do livro. Por outro lado, talvez a afirmação possa também explicar a assiduidade sugestiva da morte e dos mortos em quase todas as histórias.

A linguagem e suas peculiaridades formam um espetáculo à parte. Lygia Fagundes Telles escreve com o requinte e a fineza que se espera da grande dama que é. Isso não quer dizer que ela fuja de temas espinhosos nem que se sinta confortável apenas com amenidades. Muito pelo contrário, Lygia sabe harmonizar como poucos o áspero conteúdo da maioria de suas histórias com uma delicadeza singular, jamais cedendo uma vírgula que seja para manter o registro elevado e simples de um léxico elegante, mas em nada afetado, e este é outro caro atributo de sua obra. Em *Uma branca sombra pálida*, a mãe que desconfia da homossexualidade da filha e se atormenta com isso fala ao marido já falecido sobre acontecimentos que precederam à morte precoce da garota. Nessas reminiscências, que compõem um doloroso acerto de contas com o passado, ela confessa:

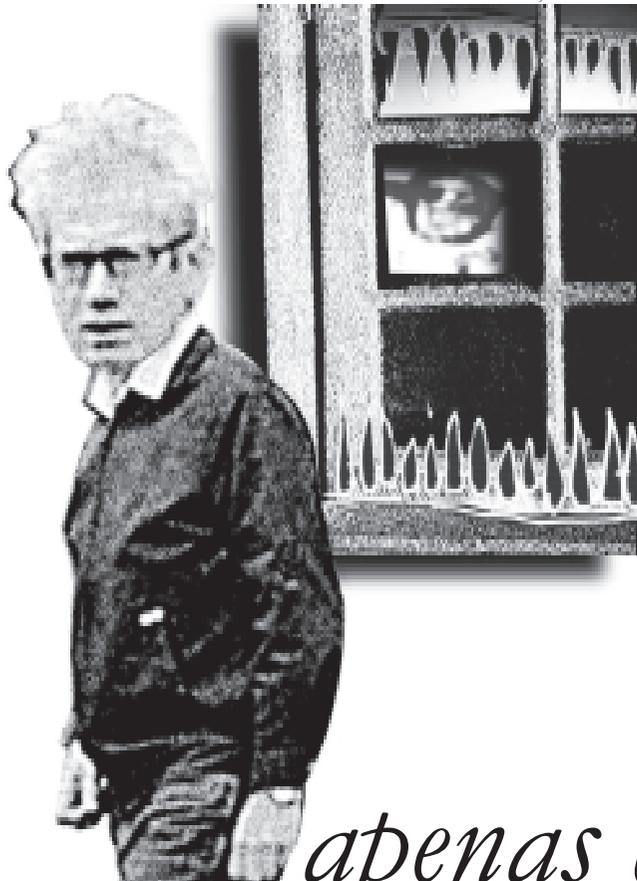
"Tarde da noite, padei pelo seu quarto e pela porta entreaberta, vi que ela podava os longos cabelos das rosas vermelhas que tinham chegado sem cartão. Fiquei olhando a pequena Gina com sua camisolinha curta, os cabelos soltos até os ombros e descalça, ela gostava de andar descalça. Uma criança, pensei, e tive que cerrar as mãos contra o peito, com medo de que ela ouvisse o meu coração."

Não há nada de ameno nesta trama. Onze páginas são o suficiente para que Lygia ponha num caldeirão mágico os ingredientes mais conflituosos das relações familiares — o preconceito, a perda, o remorso, a culpa — em doses pouco ou nada parcimoniosas, e o resultado, como se pode inferir pela passagem acima, tem a beleza singela e emocionante que só a verdadeira arte é capaz de produzir. Exemplos como esse estão presentes em todos os contos. Parece que, através deles, a delicada e astuta escritora está constantemente lembrando ao seu leitor: eu sei o que você conhece e sente, portanto não é preciso extrapolar nas cores da pintura para que você possa compreender exatamente o que eu quero que você compreenda.

Ao fim e ao cabo, é isso que se pretende dizer aqui. Lygia Fagundes Telles vem há muito plantando e agora se dá ao supremo luxo de usar o coração para fazer a colheita. Caberá ao leitor buscar a mesma ferramenta para percorrer os com igual e tão sofisticada sãbedoria.

# A MORDIDA QUE VIROU

Ilustrações: Ramon Muniz



Arara bêbada  
Dalton Trevisan  
Record  
109 págs.

## apenas carícia

DALTON TREVISAN TROCA O SANGUE DE VEIAS DILATADAS POR CHÁ E PÃO DE QUEIJO

ROGÉRIO PEREIRA  
CURITIBA - PR

Dalton Trevisan é um osso fininho de peixe na garganta de Curitiba: uma ferpa embaixo da unha recém-cortada; uma pedra no sapato das mocinhas traquinas de coxas acesas; um vendaval a desgrenhar o pentaedro encharcado de laquê da madame a ciscar ao encontro do amante na alcova proibida. Dalton Trevisan desnuda Curitiba, suas gentes e hipocrisias há décadas. Faz a professorinha da Universidade suspirar sob a pele flácida do pescoço, deseja de uma mordidinha do vampiro. O escritor frustrado o mira de esguelha, com a inveja a fustigar-lhe as teorias estranguladas no sangue. Dalton caminha anônimo por uma Curitiba que se rende ao seu amor fantasiado de ódio e ironia. A cidade o habita, os corpos são dilacerados por sua literatura e expostos na sala de jantar; alguns cheiram mal. Muito mal.

A relação visceral com a cidade iniciou-se em 1946, quando Dalton lançou *Joaquim* (revista literária hoje considerada de grande importância na história da literatura brasileira e que durante 21 números fez barulho nos telhados da província). Logo na segunda edição (junho/46), delícia-nos o texto *Emiliano, poeta médico* — ver-sejador mais do que oficial de nossa terrinha, representante com procuração assinada em cartório para espalhar o Simbolismo por estas frias plagas. Ao melhor estilo dos jovens, ou seja, como um kamikaze a destruir moinhos de ventos no infinito da Patagônia, Dalton cravou as garras no escriba que hoje dá nome a uma rua no Centro da capital paranaense: “Emiliano Pernetta foi uma vítima da província, em vida e na morte. Em vida, a província não permitiu que ele fosse o grande poeta que podia ser, e na morte, o culto como sendo o poeta que não foi”. Simplesmente uma adorável afronta aos curitibanos que ainda respiravam com soberba de pombo os versos do “príncipe dos poetas”, que tanto emblamaram balbúrdios e “quermesses” das mocinhas de canela grossa no início do século passado na cidade que ainda não era de arames e ilusão.

Ao destruir Emiliano — tão gentilmente situado “nos antípodas da verdadeira poesia, e cujos versos chifrinhas não nos podem aproximar do coração selvagem da vida, apenas delas nos afastam (...), essa sua versalhada farinheira de que o primeiro pé de vento já derruiu os castelos altíssimos”. E Dalton tinha razão. Quem hoje lê Emiliano Pernetta e seus compassos sim-

bolistas? Que versos nos restaram a não ser alguns oficialmente pichados nas paredes do Farol do Saber, essas bibliotecas políticas nos bairros? Emiliano sufoca nas baforadas dos irados ônibus que pisam sua garganta a cada minuto na rua que lhe rouba o nome. Triste fim, meu caro poeta —, o jovem Dalton Trevisan, então com 21 anos, sinalizava o caminho que iria seguir: o de destruir a oficialidade de sua cidade, abrir brechas nas etiquetas sociais pregadas nos postes e bancos de praças e espalhar a alma humana e suas mazelas pelas fendas da orquestra desafinada. Assim o apresentou, assim o consolidou. Dalton é a cara do lado do avesso da Curitiba oficial e seus tentáculos de arames circulares. É o arquiteto que escancara o umbigo da cidade e vê a caraca nauseabunda de seus joões e marias. Dalton ama a Curitiba que ninguém quer despir por vergonha das veias saltadas, das varizes a formar mapas medievais e das estrias vulvomas.

Com carícias melífluas — características no amante ardiloso —, o escritor enfiou seus caninos nas veias de ti, cidade onde nem cair morto é graça divina, pois Dalton cantou em brados em *Cancão do exílio* (Pão e sangue, 1988): “Não permita Deus que eu morra/sem que daqui me vá/sem que diga adeus ao pinheiro/onde já não canta o sabiá/morrer é supremo destruíte/ em Curitiba é que não dá”. Como dói ter de cair morto nesta terra de pinheiros cansados! Enraizada em Curitiba, a literatura de Dalton Trevisan ganhou os caminhos do mundo, como já é mais do que sabido. Destruíu a sua aldeia para jogá-la no universo.

(Numa rápida passagem, pode-se afirmar que Dalton firmou-se como o grande contista brasileiro a partir do fim da década de 60 e começo da de 70, quando sua obra ganhou notoriedade com seguidas edições e traduções mundo afora. Seu primeiro livro por uma grande casa editorial é *Novelas nada exemplares* (1959), após anos imprimindo contos por iniciativa própria e distribuindo a amigos e críticos, além da publicação na revista *Joaquim*. Mas não é interesse deste texto traçar um amplo panorama da obra de Trevisan — tarefa um tanto inútil visto o grande número de ensaios, resenhas, dissertações e teses sobre o autor, e difícil neste exíguo espaço. A intenção, como se vê a seguir, é mostrar como a mordida do vampiro de Curitiba perdeu a força; o autor refugiou-se em sua obra e dela não mais consegue tirar o sangue da sobrevivência. Dá apenas voltas em torno de si e já não mais empolga os leitores contumazes. Com o seu mínimo mundo seduz novos leitores?)

### POR QUE TÃO RÁPIDO?

Pode-se ler a obra de Dalton — composta por 28 livros — como um grande romance. A brevidade de seus contos (cada vez mais breves) é marcada pelo irônico humor das relações pessoais, principalmente aquelas sob os lençóis e à mesa de jantar. Ao adentrar um mundo desprovido de glamour e pompa — a desgraçada classe média baixa bra-

sileira —, o autor simplesmente escolhe um caminho rico em possibilidades. É deste mundo que se alimenta o vampiro: a busca desenfreada e a impossibilidade do amor; o ódio travestido de amor e vice-versa; a hipocrisia das relações; a fragilidade dos vínculos familiares e tantos outros enlacs sociais já exaustivamente discutidos pela crítica. É claro que não podemos esquecer o homem e a relação com a cidade onde vive. Nestes núcleos, tece micro-painéis que se entrelaçam o tempo todo.

A escolha pelo mínimo, pela exaustão das elipses, pelo lugar-comum, pela contenção na linguagem é marca indelével na obra de Dalton. Esta opção é, como se sabe, a grande cartada para colocá-lo no panteão dos grandes contistas brasileiros (não consigo vê-lo entre os maiores da literatura universal), ao lado de gente como Lygia Fagundes Telles, Luiz Vilela e Rubem Fonseca, para citar apenas três que aí estão produzindo. Mas o mínimo em Dalton parece ter se transformado em uma obsessão e, como toda obsessão, um tanto nociva. Dalton canibaliza-se. Corta-se aos poucos, vai deixando pedaços pelo meio da sala, pedaços pequenos, sem importância. Quase sempre risíveis.

Para analisar tal ferrenho apego ao mínimo do mínimo, nada melhor do que adentrarmos os 30 contos de *Novelas nada exemplares*. Aí está a essência da obra de Trevisan, e também os pilares que a sustentam até hoje. Tudo que dá sabor e força a seus contos está ali. Desde *Pedrinho* — que abre o livro com a frase: “O menino puxou a saia da mãe e queixou-se da dorzinha de cabeça” — até *Penélope*, que fecha o livro com “Abre a porta, pisa na carta e, sentando-se na poltrona, lê o jornal em voz alta para não ouvir os gritos do silêncio”. O gosto de percorrer este livro está em descobrir que o mundo de Dalton abre-se e fecha-se o tempo todo. Estamos diante das mesmas histórias, dos mesmos personagens? Não, simplesmente estamos diante de nós mesmos. Conhecemos todas as histórias, convivemos com as mesquinhas, hipocrisias, risas, tristezas, desilusões. A felicidade não existe; apenas passa de leve às vezes. E o que mais chama a atenção é que contos “longos” como *A velha querida*, *O domingo* e *João Nicolau* figuram como os melhores de *Novelas*, pois neles temos Dalton com força e espaço para movimentar-se, sem as amarras de um mundo que cada vez mais só pode ser visto pelo microscópio. Ali, o vampiro bate asas com desenvoltura.

Do outro lado da ponte está este recém-lançado Arara bêbada, com suas 101 ministórias. Ao prestar o mínimo de atenção à capa do livro, temos a certeza de que estamos entrando no universo daltoniano por excelência. Idealizada pelo autor, a capa traz desenhos do alemão George Grosz (1893-1959), como se fossem janelas e através da vidraça assistíssemos a pequenas cenas do cotidiano construído por Dalton. Estas ministórias, por mais paradoxal que isso pareça, são cansativas, sonolentas e risíveis. Descartáveis, pois já não mais acrescentam nada ao universo do autor. É apenas mais um livro, para ser lido ou esquecido, sem importância. Ou melhor, com muita importância para mostrar o quão desimportante é.

Recheado de piadas — algumas passíveis de pena —, Arara bêbada abre-se com Curitiba, em *Canta, Curitiba*.

- Curitiba quer que eu cante para ela.
- E eu?
- Eu quero antes que Curitiba cante para mim.

Se antes deliciávamo-nos com textos como *Em busca de Curitiba perdida*, *Canção do exílio* e *Receita de Curitiba-na*, agora temos de nos contentar com pilulas genéricas que nem sempre aplacam ou intensificam o nosso mal-estar. Este Dalton não mais incomoda, apenas caminha com seus passinhos apressados desde a rua Ubaldino do Amaral, faz uma pausa para um rápido papo com o Rui, na Livraria do Chain, até chegar ao café Express, diante da pomposa (e nada mais) Universidade Federal do Paraná, onde nas tardes frias de Curitiba pede um bule de porcelana de chá e um pão de queijo. Corta-o em quatro pedaços e o come lentamente, em companhia de dois amigos. Hoje, a literatura de Dalton está mais para o senhor que corta o pão de queijo em quatro pedacinhos do que para o escritor — conta a lenda — que assediava as prostitutas do centro da cidade, atrás de combustível para seu imaginário.

Ao estrear com *Novelas nada exemplares*, em 1959, Dalton iniciou um processo inverso na literatura brasileira, tão assoberbada pela torrente de um João Guimarães Rosa e um sêquito de seguidores. Agora, nestas épocas em que experimentalismos se mostram cada vez mais piífos, ele dá voltas sobre si mesmo, dilapidada-se para confirmar-se como o grande contista brasileira. Desnecessário. Já está no céu. Dalton é Deus, o resto são anjos tentando dar raízes no Todo-Poderoso. Mas ao reduzir ainda mais o seu microcosmo literário — é claro que outros livros também se sobressaem pelo minimalismo, mas este Arara bêbada me parece emblemático, devido a sua fragilidade — Dalton parece ter desistido do novo leitor. Já não o preocupa mais ser lido por aqueles que querem descobrir sua literatura. Aviso: iniciar-se na obra do vampiro por este Arara bêbada é decepcionar-se. Vá aos "velinhos" das décadas de 60 e 70. É garantia de satisfação ou o seu sangue de volta.

Estas 101 ministórias passam a impressão (ah! impressões são tão repudiadas nos corredores acadêmicos; perdoem-me, senhores e senhoras) de que Dalton escreve apenas para seus seguidores, admiradores, que não são poucos. Contenta-se com o fi-clubes de carteirinha (principalmente escritores), pois estes contos exigem um leitor demasiadamente ativo; com o silêncio a suplicar o preenchimento do leitor. Tudo fica no ar, pairando feito morcego ávido pelo sangue do animal no pasto. Isso é grandeza literária quando não torna a obra descartável, como é o caso aqui. Um exemplo é *Diante do túmulo*.

Diante do túmulo do velho bem-querido. Cabeça trêmula, a velhinha:

- E você? Por que ainda não me enterrou?
- Silêncio do velho. Ela, zangada:
- Mas o que está esperando? (p. 14)

Alguém se arrisca? Podemos ficar horas e horas discutindo tal conto num banco universitário ou na mesa de um bar, mas, com certeza, sem relevância na obra de Dalton. É

apenas mais um texto a compor um mosaico que está por demais acabado. Ainda há espaço para outras peças, mas estas de Arara bêbada são apenas de reposição.

Nem mesmo quando volta seus caninos para a sua sina — Curitiba — Dalton consegue sugar o sangue da pele clara das mocinhas da cidade, como se vê em *Carnaval curitibano*:

De gralha azul, Sete Quedas, araucária fala o samba, não dá ritmo, não tem rima.

São quatro na ala das baianas, cada uma com fantasia diferente, usada em anos anteriores.

Na exibição diante do júri a garoa fina murcha as plumas do destaque da escola Embaixadores da Alegria.

A odalisca de peito nu e roxa de frio desacata o fiscal: *Qual é, cara? Nunca viu?*

O público não canta nem dança, a mesma cara triste conservada em formol.

A rua é só cheio de pipoca. (p. 101)

Para quem já leu frases do tipo "Curitiba das ruas de barro com mil e uma janelas e seus gatinhos brancos de fita encarnada no pescoço; da zona da Estação em que à noite um povo ergue a pedra do túmulo, bebe amor no prostíbulo e se envenena com dor-de-cotovelo; a Curitiba dos cafetões — com seu rei Candinho — e da sociedade secreta dos Tulipas Negras eu viajo" (*Em busca de Curitiba perdida*), este *Carnaval curitibano* é apenas um arremedo de Dalton Trevisan.

É claro que há bons momentos, como no conto *O convidado*:

— Moro só, mas não estou sozinha. Fim do dia, volto do trabalho, sou diarista. Requeijo a comida.

Antes de me servir, ponho mais um prato na mesa, com pétalas de flores em volta. E afasto a cadeira do convidado.

Esta noite achei a cadeira juntinha da mesa. Morreu alguém muito querido — e Jesus não pôde vir. (p. 10)

E ainda em contos como *O cafifa*, *Pinga*, *O gato* e mais dois ou três. O resto são piadas (algumas muito ruins) — leia algumas no box ao lado — e frases soltas, jogadas no papel como se fossem trocado que voa sobre a mesa para pagar o chá com pão de queijo.

Os exemplos se multiplicam, mas dois damos a atenção em demasia. Eis-los:

- A uma pergunta do médico, esclarece a mulher:
- Dói meio um pouco bastante. (*O exame*, p. 49)

Até que me digo, chateado:

- Ei, cara, não fale mais comigo! (*Ei, cara*, p. 69)

#### VAMPIRO CANSADO

A partir deste Arara bêbada, podemos concluir (?) que a obra de Dalton Trevisan mostra claros sinais de cansaço. Não empolga e não tem força para escancarar um mundo que sempre esteve sob seu domínio. Abre apenas pequenas frestas que não saciam a nossa ânsia. Olhamos pelas frinchas das janelas e vislumbramos joões e marias, cópulas e desilusões, sopapos e risadas. Fechamos a janela e os deixamos numa mercedida solidão. Ao dar voltas em si mesmo, Dalton Trevisan parece um boneco de areia na praia — cada lambida do mar no fim de tarde arranca-lhe um pedacinho. Os fins de tardes são cada vez mais longos na sua literatura, que precisa tratar-se urgentemente da osteoporose que lhe estacela as estruturas.

Mas como este Arara bêbada é deveras descartável, descartemo-lo. Se a literatura atual de Dalton já não mais assusta, o conjunto de sua obra — principalmente em *Novelas nada exemplares*, *Cemitério de elefantes* e *O vampiro de Curitiba* — é um assombro que engasga Curitiba, faz a moçoila manquitolar e destrói o penteado da madame com volúpia ensandecida.

Uma pena que o vampiro agora prefira chá e pão de queijo a sangue e veias dilatadas!

#### AS MELHORES PIADAS DE ARARA BÊBADA

Não é difícil encontrar piadas — algo muito diferente da ironia tão marcante na obra de Dalton Trevisan — em Arara bêbada. A seguir, algumas para de-leite ou desespero de alguns leitores.

#### A mudinha

Na rua dois senhores pedem uma informação para a mocinha que passa

Ela se põe a gesticular muito agitada. Emite sons guturais, gemidos, gritinhos.

Os dois agradecem e um para o outro:

— Puxa que mudinha mais tagarela!

#### Quanta jóia

— Legal, vô. Quanta jóia bacana. Quando você morrer, deixa pra mim, né?

— Claro, filha. É a minha neta do coração.

— E pra morrer, vizinha...

— Sim, anjo.

— ...você não vai demorar, vai?

#### Escondido

O famoso Zezinho:

— Mãe, você tem pinto?

— Não. A mamãe não tem.

— Então como é que faz xixi?

— Bem... o meu pinto fica escondido.

— Que legal, mãe.

— ...

— Deixa eu ver?

#### Na lanchonete

Diante da lanchonete, a menina para a mãe:

— Legal. Você pega um pastel e eu, uma coxinha.

Com lindo sorriso:

— Daí você me dá, né, mãe, uma mordida no pastel?

Ricardo Humberto



Leia na página 15 carta aberta de Miguel Sanches Neto a Dalton Trevisan

Dalton Trevisan parece um boneco de areia na praia — cada lambida do mar no fim de tarde arranca-lhe um pedacinho. Os fins de tardes parecem ser cada vez mais longos na sua literatura, que precisa tratar-se urgentemente da osteoporose que lhe estacela as estruturas.

LIVRO DE CRÔNICAS E ROMANCE CONFIRMAM O TALENTO NARRATIVO DO MINEIRO CARLOS HERCULANO LOPES

# Do amor



Entre BH e Texas  
Carlos Herculano Lopes  
Record  
176 págs.

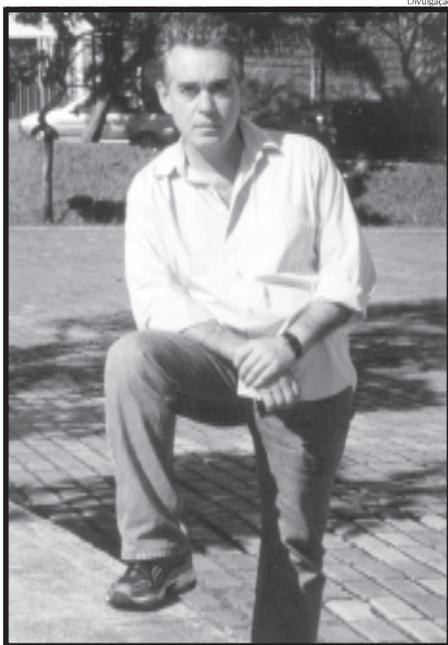
**RONALDO CAGIANO**  
BRASÍLIA - DF

O escritor e jornalista Carlos Herculano Lopes acaba de apresentar o leitor com duas novas obras: *Entre BH e Texas* (crônicas) e *O vestido* (romance), que representam incursões em universos distintos, mas com a mesma poesia e desvelo com que o autor, costumeiramente, vem tratando de temas ligados à alma humana em sua premiada bibliografia.

*Entre BH e Texas* empreende uma deliciosa viagem pelo multifário universo dos acontecimentos urbanos e humanos, com a permeabilidade e a leveza que só a crônica permite. Nessa coletânea estão reunidos os melhores trabalhos dentro os produzidos nos últimos anos e publicados semanalmente no jornal *Estado de Minas*.

Um pouco daquela humanidade perdida ou esquecida em razão da velocidade e utilitarismo da vida moderna vamos encontrar nos diáfanos textos desse livro. O que há de lírico e belo nas histórias comuns e também de interessante nas situações bizarras, nas ocorrências inusitadas ou nos momentos patéticos ou aparentemente sem importância é foco para seu olhar literário, muitas vezes recheado de humor e ironia. Nesse mapeamento da vida — a que se vive e a que se colhe no dia-a-dia, na burocracia das cidades ou na placidez dos pequenos burgos interiores — nada escapa ao metucioso observatório do autor. Fotografando com fidelidade o cotidiano, retrata cada cena, sejam os dramas ou as alegrias, o perfunctório ou o profundo, com a leveza e a elegância dos grandes mestres do gênero, aproveitando essas fontes para uma cuidadosa e sutil reflexão sobre a própria existência a partir dos acontecimentos cotidianos.

Já em *O vestido*, Herculano inspirou-se no poema *O caso do vestido*, uma das mais belas e candentes construções de



Divulgação

Carlos Herculano Lopes: incursões em universos distintos, sem perder a poesia e o desvelo que marcam sua obra

Carlos Drummond de Andrade, para elaborar uma obra distinta, dando ao texto do itabirano maior espaço para trabalhar o lirismo e a dramaticidade, numa história de amor extremado, em que paixão, traição e perdão são os temas centrais. O livro nasceu de um roteiro feito por Herculano para o cineasta Paulo Thiago com base na adaptação do poema para o cinema e o projeto o entusiasmou tanto que a obra transformou-se num romance autônomo, com a mesma qualidade de seus livros anteriores, como *A dança dos cabelos*, *Sombras de julho* e *Coração aos pulos*.

Na história delineada por Drummond nas 75 estrofes ou 150 versos (publicada em 1945 em *A rosa do povo*), há uma dolorosa interlocução entre mãe e filha sobre um misterioso e intrigante vestido deixado no cabide e que é motivo de segredo, angústia e discórdia.

Se no poema os personagens de Drummond não são identificados e há apenas o impacto da revelação de um vestido clandestino descoberto e as filhas intrigadas com o fato diante da mãe, no romance eles têm nome; essa personificação confere maior dramaticidade a um texto popularizado por um dos maiores poetas da língua portuguesa. Justamente esse aspecto teatral do drama possibilita outros olhares e leituras e Herculano aproveitou a deixa para uma competente e sensível reelaboração, sem perder o fio da meada.

No romance, a mãe (Ângela), colhida de surpresa pelas filhas (Clara e Ritinha), quando chorava com um vestido que veio parar misteriosamente em sua casa, é questionada sobre o sumiço do pai (Ulisses) e o porquê de seu lugar sempre vago à mesa. A partir daí desfia-se a história, em linguagem



O vestido  
Carlos Herculano Lopes  
Geração Editorial  
199 págs.

dramática e poética, com a revelação do pivô do desaparecimento, a amante Bárbara, namorada de Fausto, um investigador obsessivo e frio. Ela chega à cidade, vinda do Rio de Janeiro, seduz Ulisses, que se rende à paixão devastadora. Mas Ângela, surpreendentemente, consente, por amor ao marido, que ele durma com a forasteira e sucumbindo aos seus encantos, abandona a família, vai correr mundos com Bárbara, estabelecendo-se com ela num garimpo.

O autor recambiou o poema para a ficção, situando-no em Vila Dourada, no Vale do Jequitinhonha, em das regiões mais pobres de Minas, sem desviar-se dos aspectos psicológicos e temporais, narrando em primeira pessoa pela mulher traidora. No entanto, Herculano cria outros cenários, entremeados de lutas políticas, dissensões pessoais, violência, acrescentando ingredientes picantes e outros personagens à trama, sem prejuízo da originalidade. Com isso, conferiu maior emoção e densidade à história nas novas vezes que se alternam e que adquirem uma dimensão épica, com o retorno de Ulisses ao seio da família, depois de sua fracassada aventura à Itaca desconhecida, um amor impossível. Há também, na figura de Fausto (que no passado namorou Ângela e a perdeu para Ulisses, que agora o retira Bárbara), uma sutil analogia, às avessas, ao personagem goethiano, que buscava vida eterna, e no romance, é o amor eterno que busca e nunca consegue alcançar porque o perde duas vezes para o mesmo Ulisses.

Esses dois livros de Carlos Herculano Lopes não só revelam o talento e a versatilidade de um grande autor, mas consolidam definitivamente seu nome entre os grandes escritores contemporâneos.

RONALDO CAGIANO é escritor. Autor de *Dezembro indigesto*.

# e do cotidiano

## Deixe a sua biografia mais interessante.

Livros, CDs, DVDs e muito mais.

  
Livrarias Curitiba



Aritmética  
Fernanda Young  
Ediouro  
395 págs.

ADRIANO KOEHLER  
CURITIBA - PR

Algumas vezes nos deparamos com livros que trazem mensagens implícitas, como por exemplo "mate o seu pai e coma a sua mãe", ou algo mais prosaico como "McDonald's engorda". Claro, essas mensagens estão ali, colocadas pelo escritor, para que você as entenda ou não. Quando um escritor coloca uma mensagem explícita do tipo: "por que você não desiste de ler esta revista e vai assistir aos sitcoms da Sony? Ou pega um cinema? Ou escutar uma música? Para quê, afinal romances? Para quem? E eu respondo: para mim", meu amigo, quando isso está escrito na página 88 de um romance com 395, siga o conselho, feche o livro, e nunca mais o reabra. Pode até parar de ler esta resenha, que se tornará inútil, pois você não lerá o livro. Agora, se quiser insistir, eu aviso: o livro é ruim, e essa resenha não irá deixá-lo melhor.

(...)

Você continua aqui? Pois bem, então, agüente. Vou comentar aqui o último livro de Fernanda Young, *Aritmética*. E já aviso, eu não segui o conselho de Fernanda na página 88, pois devo fazer por merecer o vultuoso salário que recebo deste Rascunho, ou seja, o prazer de escrever sobre livros, já que continuamos nossa quixotesca empreitada de escrever de graça e receber apenas impropérios de leitores e artistas feridos em seu orgulho.

Voltando ao livro. Para ver como esse último trabalho de Fernanda é um desperdício de papel, comece pela contracapa:

"A geometria dos triângulos amorosos. O frio calculismo das traições. A matemática do sexo, com seus problemas sem solução. A diminuição de um sentimento, a soma de dois desejos. A divisão de um coração, a multiplicação das culpas. A paixão elevada à última potência. A raiz quadrada do ódio, o fracionamento das emoções. O ímpar que há nos pares e o paradoxo do amor infinito (sic)."

Juro, se você conseguir ser cativado por tão esdrúxulo jogo de palavras, há algo errado.

Basicamente, o enredo gira em torno de seis pessoas, cujas histórias se entrelaçam às vezes em relações sentimentais, outras em relações sexuais, outras ainda em relações familiares. João Dias é o narrador da história, escritor famoso já na terceira idade. América é sua amante. Entre eles, no entanto, uma ridícula regra de encontros, que de tão absurda nem na ficção funciona: a distância entre um encontro e outro é o dobro do tempo entre o precedente, uma progressão aritmética ao longo dos anos.

Talvez seja um componente do amor que eu não entenda. Pois se há tanto desejo e amor entre eles, se ambos já sabem que são um do outro para o resto da vida, mesmo que o primeiro encontro deles se dê quando ambos estão grávidos, mesmo com tudo contra, por quais cargas d'água eles não se juntam? Ora, a explicação é uma

só: para dar um argumento para o livro existir. Mas é um argumento pobrinho, coitado.

Os outros seis personagens são um pouco melhores. Eduardo, filho de João, é um escritor frustrado, cujo único livro de sucesso é a narração praticamente factual de seu caso com Elisa, neta de América. Eduardo é o típico cinquentão em crise, que necessita de uma mulher uns 20 anos mais nova, e não hesita em largar uma relação estável por uma aventura que endureça seu pau. Já Elisa não tem motivações tão aparentes em tirar seu marido, Rigel, fotógrafo das mais belas mulheres vestidas ou nuas do Brasil. Ela apenas deseja viver algo diferente, acreditar em algo diferente.

Rigel, por sua vez, refém de suas parcerias neuróticas, acaba se envolvendo com Mariana, neta de João, sem nem mesmo saber o motivo. É outro caso de um cinquentão que vê na possibilidade de comer uma gostosa de 20 anos o renascimento de seu pau flácido, de ereção difícil. Todas as relações familiares aqui descritas são reveladas no terço final do livro. Até lá, ainda que já haja a suspeita de que essas relações familiares existam, é apenas a sus-

peita. Então, pelo menos um ponto positivo Fernanda tem.

Outro ponto positivo — mas positivo apenas para quem considera o eixo Rio-São Paulo o umbigo do universo, ou melhor, o *piercing* do umbigo do universo, com todo o resto do mundo gravitando ao redor das polêmicas de ser aceito em um lugar e descoberto artisticamente em outro — é que Fernanda coloca em Elisa a sua necessidade de nitoreiose de se afirmar na Paulicéia Desvairada. Como Elisa, Fernanda trabalha na tevê, no (que dizem ser um) bom programa *Sua Justa* (não tenho tevê, não posso julgá-lo), tem filhas gêmeas, enfim, Elisa é quase um *alter ego* de Fernanda. Mas, caso, há mais no mundo que essa polêmica babaca do provincialismo precisar se afirmar para ser aceito na capital. Então, mostra tudo o que Elisa fez para conseguir seu lugar de destaque em São Paulo.

Fernanda consegue ainda ser irônica consigo própria e com quem acha que ela não escreve bem. Lá vai o trecho:

"Querida ser uma grande jornalista, e isso requer bom senso. Por que Elisa iria dizer que

não suporta o Caetano Veloso cantando em espanhol? Que benefício isso iria trazer para ela ou para a sociedade? A quem interessa, se ela acha que os parangolês do Oiticica uma bobagem? Quem é ela para achar alguma coisa sozinha? Então, detestava o uso do gerúndio, detestava a Fernanda Young. E entendia tudo de música eletrônica, principalmente a alemã."

Ela sabe que muita gente não gosta do que ela escreve. Mas até aí, muita gente também não gosta do Paulo Coelho, e ele vende para cacete. Então, e também ajudada pela presença na tevê, ela vai vender bastante.

Então, por que o livro é ruim? Basicamente o enredo é ruim, a maneira como a história é escrita é ruim, a tentativa de se comparar relações amorosas com equações matemáticas não passa de um exercício gráfico para colocar nas páginas, sem pé nem cabeça nem beleza, devo dizer, pois a maior parte das pessoas não gosta de matemática, não simpatizamos com nenhum dos personagens, cujas personalidades são desenvolvidas no limite da auto-ajuda e da psicologia rasteira, os recursos de narração usados são fracos, as invenções não funcionam (como na parte *A chance de mudar de idêa e recapturar*, página 236, quando seis páginas são desperdiçadas colocando do avesso o que estava escrito nas seis precedentes, para dar um novo rumo à história, ou ainda na página 313, quando o texto de Fernanda intercala-se a outros extratos da internet, diretamente em inglês [e que mal fez o português?]), enfim, o livro parece um carro com bateria fraca, você bate a chave, e ele faz nhêm-nhêm-nhêm e não liga. Há toda a promessa de potência, de velocidade, de força, mas o carro fica no nhêm-nhêm-nhêm. Sem falar no desleixo da revisão.

Tem quem gosta. Tem quem acha "delicioso" o embate entre realidade e ficção presente no livro (isso supondo que você conhece Fernanda, e supondo ainda que ela se revele por inteiro em Elisa, e supondo ainda que ela se exporia dessa maneira). Eu não achei nada. Para dizer a verdade, achei o livro brochante, literalmente. Enquanto há uma cena de sexo bem contada entre Rigel e Elisa, há muitas que simplesmente tornaram-se um Viagra sem efeito. Balde de água fria não, banheira de água com gelo, isso sim. E devo dizer que já brochei na capa, pela grossura: aquele triângulo cinza que lembra os pêlos da vulva, aquela letra vé do avesso que parece um pênis. Putz, dava para ser menos apelativo? A capa é de Alexandre Machado. Se for quem estou pensando, é marido de Fernanda. Tudo sob os mesmos lençóis.

Então, se você chegou até aqui, e ainda assim resolver se aventurar por *Aritmética*, lembre-se do conselho da página 88. Felizmente, agora não são só os críticos que metem o pau (retoricamente falando, devo dizer) na obra de Fernanda Young; é também um exercício de autocritica.

Fui.

ADRIANO KOEHLER é jornalista.

# BROCHANTE



Fernanda Young mantém a grande forma: texto ruim e personagens desgraçadamente piífos.

Cultura e arte  
também são nosso negócio.

Informe-se sobre nossas  
financiamentos através do site:  
[www.onda.com.br](http://www.onda.com.br)

R. Floriano Machado, 581 - Fone: 4 - 324.8000



BANCO BRASILEIRO DE  
DESENVOLVIMENTO DE  
CORTESIA ODA

Facilite sua compra



# Fantasma em formol

Em *Alegres memórias de um cadáver*, Roberto Gomes tece uma bem-humorada crítica ao ambiente acadêmico

ANDREA RIBEIRO  
CURITIBA - PR

De alegres, as memórias daquele cadáver que vive no formol de uma universidade particular da fria e azul-acinzentada Curitiba não têm muito, não. Foi um escritor frustrado, um bibliotecário frustrado, um marido frustrado. Depois que seu tempo na Terra expirou, sua morte foi praticamente só frustração. Não conseguiu nem mesmo ter seu corpo entregue para o Hospital de Clínicas, como ingenuamente desejou quando soube que estava com câncer e tinha uns seis meses de vida. (Na ocasião, achou que os cientistas poderiam encontrar nele o vírus da melancolia — a grande preocupação de Brás Cubas, esse sim, um cadáver famoso —, da covardia, do medo ou da indecisão.) Quando morreu, não ascendeu e encontrou querubins tocando harpa, não trocou palavra com São Pedro, ou outro santo qualquer. Não conheceu o todo poderoso nem o cara que, dizem, fica sentado à direita dele naquela imensidão azul. Também não desceu à vermelhidão e ao calor insuportável da morada do belzebu. Foi criminosamente contrabandeado por um professor para uma faculdade repleta de padres, professores desinteressantes e alunos prontos para desafiar qualquer autoridade.

A história desse morto frustrado foi contada por Roberto Gomes em *Alegres memórias de um cadáver* pela primeira vez em 1979. Relançada agora (5ª edição), continua divertida e irreverente, como se conservada junto com o moço no formol da universidade.

Não há muito o que contar sobre a trama, para não atrapalhar a leitura — que é feita rapidamente, sem sobressaltos. Um bibliotecário curitibano descobre que está com câncer e resolve doar seus livros à biblioteca e seu corpo ao Hospital de Clínicas. Mas, ao invés de acordar mortinho da silva na companhia de seus entes queridos no paraíso, descobre-se consciente e preso dentro de seu corpo sem vida, mergulhado num tanque de formol da faculdade. Nada do que havia planejado para seu “defuntamento”. Teria uma morte bem enfiadonha se não tivesse descoberto que ainda tinha mobilidade. Poderia andar, dar uma voltinha pelo campus. É o que faz. Veste o jaleco do professor de anatomia, põe um boné para cobrir a cabeça toda recortada pelos estudos dos acadêmicos e vai passar na biblioteca, pegar uns livros. A vantagem — ou desvantagem, depende do ponto de vista — do morto é que ele não dorme. Há muito mais tempo para pôr a leitura em dia. Os dois primeiros livros que pega são *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *A morte de Ivan Ilitch*. As escolhas são mais que óbvias, mas os livros de Machado e Tolstói são excelentes companhias — para vivos ou mortos.

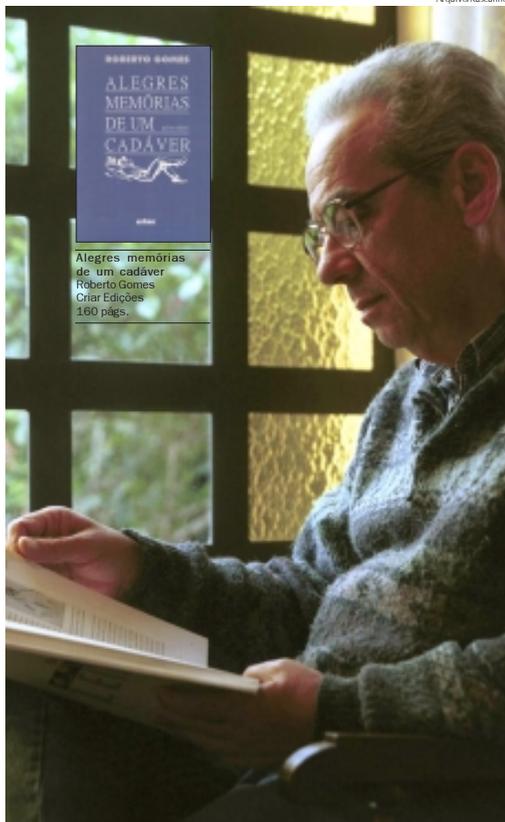
Essa escapadela até a biblioteca, no entanto, causa um fuzué na universidade. O morto é visto pelo vigia, que o confunde com um assaltante e atira, sem dó. Mas, como não é possível morrer duas vezes, mesmo com chumbo no corpo o desfalecido desengonçado sai lépido e faceiro, fazendo troça do assustado guardinha no meio do campo de futebol. No dia seguinte, vira manchete nos jornais locais: “Deu fantasma na universidade”.

Depois de outras “aparições” pelo campus, o corpo docente — liderado por um vice-reitor ensandecido, solitário e masoquista — declara guerra ao cadáver. Até porque os professores acham que essa história de defunto passeando pelas salas de aula, biblioteca e ginásio não tem nada de sobrenatural. Só pode ser coisa de estudante rebelde que quer desafiar as autoridades dos mestres acadêmicos e ridicularizar a instituição, tão conceituada na sociedade curitibana.

Quem resolver ler *Alegres memórias de um cadáver* pensando tratar-se de uma obra de realismo fantástico, pode tirar o cavalinho da chuva. No meio dessa história aparentemente sem pé nem cabeça, Roberto Gomes não faz nenhuma menção ao sobrenatural, mas, sim, uma crítica ao modelo tradicionalista e extremamente conservador do ambiente acadêmico. Além de uma bela análise sobre as verdadeiras intenções de um escritor frustrado, que descobre que queria escrever somente para ter o prazer de ter os seus livros nas prateleiras de uma biblioteca. Para isso, usa de muito humor e de uma narrativa simples e muito bem estruturada — embora, até pelo menos a metade do livro, as histórias do defunto, dos professores, alunos e vigias não obedeçam a uma ordem cronológica.

Só uma coisa não cai bem nesse livro: a capa dessa edição da Criar. Sob o nome da obra, o desenho de um homem com seu chapéu de palha (imaginou um cara com chapéu de palha em Curitiba?), deitado ao pé de uma árvore, descansando alegremente. Só faltou aquele matinho no canto da boca. Ó, mundão véio sem portera, só!

ANDREA RIBEIRO é jornalista.



Roberto Gomes: narrativa simples e muito bem estruturada

Para conhecer o livro, clique no link abaixo e confira o preço!

SEJAM BEM-VINDOS AO CAMINHO DA VIDA.



Para conhecer o livro, clique no link abaixo e confira o preço!

SEJAM BEM-VINDOS AO CAMINHO DA VIDA.





# Indigesto mundo de mortes

Em *A morte sem nome*, Santiago Nazarian constrói um relato onírico, escorregadio e ambivalente

SUÊNIO CAMPOS DE LUCENA  
SÃO PAULO - SP

Quando começamos a ler *A morte sem nome*, algo nos diz que vamos nos perder. A leitura é dispersa, aleatória, o texto não ajuda muito a juntarmos o quebra-cabeça dessa Lorena, personagem central que vaga meio a esmo pelas ruas de uma certa grande cidade em meio a amantes, álcool, cigarros e tentativas reais e imaginárias de suicídio. Mas aos poucos a leitura vai avançando e quando damos conta já estamos imersos no novo romance do escritor paulista Santiago Nazarian. Intercaleado por pequenos espaços, o livro não pretende mesmo amparar o leitor. Pelo contrário: A história é esgarçada, a linguagem é entrecortada, rápida, composta quase em quadros separados, e a protagonista, uma mulher de 35 anos, mimada, voluntariosa e de caráter duvidoso, a toda hora faz afirmações para logo em seguida negá-las. Mas é assim mesmo, em meio aos saltos, que vamos avançando e vendo surgir essa louca e despudorada Lorena e sua (com) pulção por morte e algum sexo, no livro elementos bastante próximos. Ela é uma suicida que vaga e se arrasta (literalmente) pela cidade e apartamentos nada assépticos, reflexo urbano, e que está vez ou outra limpando um chão que sangra, imagem recorrente e que reitera ainda mais sua obsessão pela morte. Quem sabe morta, ela consiga alcançar a redenção por meio do amor? Da palavra, que não se cansa de explorar em frases interrompidas?

Os amantes de Lorena vão do adolescente de 14 anos Davi, que ela conheceu num ponto de ônibus; do feirante Mako ao garçom Miguel, que a leva para percorrer uma estrada deserta. Os relacionamentos são intensos, mas escorregadios e resvalam para um quê de loucura e melancolia, descritos num mundo que lhe parece sempre indigesto, sem graça, entediante. Não é à toa que ela se mata diversas vezes. Conscientemente ou não, o seu fio da navalha é a anarquia, o sexo desenfreado, o escracho, o cinismo, a irreverência. Sua fala perpassa isso e a toda hora se confunde com um ceticismo diante de uma modernidade fria e de gente obtusa. Junto, isso resulta numa insuportável intolerância com o mundo, com as coisas e com as pessoas que a cercam.

Enquanto vaga errante pela cidade, Lorena elocubra o tempo todo. Ela quer a redenção sim, mas não sabe como. Quer se distanciar cada vez mais das pessoas e do mundo, do seu mundo, mas, carente, também quer ser amada. Talvez por isso se comporte sempre como se fosse se partir ou se romper. Por dentro (com sua natureza ferina e volátil) e por fora, inebriada em seu desejo de se



Santiago Nazarian: prioridade à narrativa em detrimento a enredos lógicos e plausíveis

matar. Por dentro e por fora, texto e protagonista a serviço de uma representação (fugidia, nunca objetiva) de uma certa sociedade urbana brasileira, numérica, individualista, egoísta, indiferente, cáctica, dispersiva. A personagem se soma muito bem a esse espaço contemporâneo da cidade, que, assim como ela, não aponta saídas, daí a sua fixação pela idéia e prática da morte. Para explorar isso, o autor não dispensa o *kitsch* em algumas passagens nem a morbidez, isto porque sua história tem um quê de gótica, de trágica, de humor negro, ferino. De mordacidade com o *establishment*. E também não dispensa o exagero, o excesso, o hiperbólico, elementos encontrados tanto na personagem quanto na narrativa, construída através de reiterações. Essa é a opção do autor que, antes de prejudicar seu livro, faz dela uma busca por um estilo próprio.

*A morte sem nome* pode ser lido como um relato onírico, escorregadio e ambivalente que se confunde com uma longa noite de delírio e de pesadelo. Enquanto Lorena narra seus suicídios (se atira do nono andar, é esfaqueada por um ônibus ou dispara a pistola contra si), a narrativa avança em torno de um relato verborrógico ao extremo. São repetições e reverberações que cir-



A morte sem nome  
Santiago Nazarian  
Planeta  
205 págs.

culam de forma labiríntica, ora confirmando, ora acrescentando algo. Parece-me que essa é a intenção do autor, a de assumir certo exagero, elaborando frases que se chocam, se complementam, mas que às vezes também se negam:

"Meu coração batia por ninguém. Esparramava-se no chão. Escorria por meu queixo. Manchava minha blusa. Embaçava minha vista. Esvaziava meu estômago. Depois do corte fatal, achei que pararia. Morta e sem coração. Sem palpitações. Mas meu coração ainda batia, por mim mesma. Esparramava-se no chão. Escorria por minhas axilas. Manchava a minha calça. Tapava meu nariz. Esvaziava meu estômago. Me dava fome". (p. 48)

Ao lado dos poucos fatos e das muitas sensações da sua Lorena, temos ainda a construção (também esgarçada) de uma memória (da menina de dez anos) que vem e volta, junto a uma memória de uma cidade (Porto Alegre?) que se costura pontilhada pelo trânsito caótico e pelos seus desencontros:

"Cidade estupidamente urbana. Asfaltos,

cimentos, subidas e descidas. Sempre empurrando a gente para os bueiros, hein, danada? Por isso, nos dias de chuva, inunda tudo. Muita gente entupindo. (...) Escorria o barro e a lama sob uma camada espessa de concreto. Muito higiênico, pode parecer, até alguém cuspir no chão. E, se chovesse, eu transbordaria. Ah, eu sempre fui triurbana". (p. 55)

Os cacôs da rua que a personagem monta e desmonta qual Sherezade, enquanto narra suas andanças e seu descrédito, vão servir ainda para derrubar nossas certezas, verdades que se esvaem perante sua lucidez, consciência insana e obsessiva de uma mulher desamparada. Com isso, vamos acompanhar a sua dolorosa experiência, revertida na sua insistência em dar cabo à vida. A idéia obsessiva do suicídio parece vir dessa consciência, dessa dor conjugada a um sombrio sentimento do mundo, parafraseando o poeta Carlos Drummond de Andrade: É essa a sensação que fica de sua personagem, enquanto ela vaga pela cidade com seus elucos por acaso. Ela tem a brava lucidez das almas pequenas, simples, com a devida efemeridade das coisas: "Daqui a uma hora, trocam os lençóis e nada sobra", diz Lorena com a sua consciência de finitude e repleta de um gozo intermitente.

Dividido pelos capítulos *Os suicídios*, *Os funerais* e *O anjo da morte*, *A morte sem nome* trata-se de um romance raramente visto no Brasil. Por vezes inverossímil (o que, em seu caso, não tem importância), o texto lembra a narrativa de Clarice Lispector e do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (Morangos mofados), sobretudo este. Tem ainda algo das protagonistas Stella Manhattan, romance de Silvano Santiago, e *Lúcia McCartney*, conto de Rubem Fonseca. Influências que podem até não ser reconhecidas, mas que certamente inclui o escritor nessa "família" de autores que priorizam a narrativa em detrimento de enredos lógicos e plausíveis.

Se literatura é experiência, Santiago Nazarian demonstra ter a mais importante, que é a experiência do texto. Como se tivesse sido escrito num jorro, num *continuum* intenso, sem oferecer tréguas ao leitor, ele consegue "escorregar" com isso a árdua simetria do seu romance, trabalho literário bem ancorado por um narrador feminino em primeira pessoa que descreve sentimentos de desamparo e desamor. Segundo livro deste autor de 27 anos (estrou em 2002 com o romance *Olívio*). *A morte sem nome* é uma grata surpresa e vem confirmar ainda mais o seu talento.

SUÊNIO CAMPOS DE LUCENA  
é jornalista e escritor.



Por uma linguagem nacional  
Número brasileiro em circulação em  
edição bilingue (1947-1958)  
Rio de Janeiro: Contraste  
R\$ 12,00



Introdução à análise de discurso  
Nelson A. Domingos  
2ª edição revista  
R\$ 12,00



O nome todo da família brasileira  
Número brasileiro de família (1976-1980)  
Paulo Euzébio  
R\$ 12,00

Nas melhores livrarias.

EDITORA  
UNICAMP  
www.edi.unicamp.br

caixa postal 6074 - campus unicamp  
13083-852 - Campinas/SP  
tel.: (19) 3096-7796/3096-7295

Em Vozes do deserto, Néliida Piñon patina na cultura árabe feito um fusca atolado nas areias do Saara

# ARRASTADO

GUIA FERNANDA BITTENCOURT  
CURITIBA - PR

Néliida Piñon é uma verdadeira celebridade da literatura brasileira. Não bastassem as quase duas dezenas de livros lançados em mais de 40 anos de carreira, os cinco títulos de doutora *honoris causa* concedidos por universidades estrangeiras e a badalada a que é submetida sempre que participa de eventos culturais (como na recente inauguração da livraria Fnac em Curitiba), ela ainda se sagrou a primeira mulher presidente da Academia Brasileira de Letras. A longa lista de loas, no entanto, não faz justiça ao total de reverências recebidas pela escritora carioca sempre que aparece com alguma novidade. Natural, portanto, a agitação em torno do lançamento de seu novo romance, *Vozes do deserto*.

Coincidência ou não, o fato é que as coisas do Oriente estão na moda. Baixa temporada, é certo, mas ainda colhendo os louros da trama global *O Clone*, aquela protagonizada pelo casal Jade e Lucas. Mais ainda, porque os telejornais diariamente dependem boa parte de seu tempo para discussões sobre os conflitos nos territórios de Iraque, Israel, Palestina e cerceania.

É justamente a esse universo de tradições ficcionais que a autora recorre para ambientar seu novo romance. Mais do que isso, é dessa tradição que nasce o argumento para a trama de *Vozes do deserto*, em que Néliida se apropria do já tão explorado universo de Scherezade e de As mil e uma noites para compor sua história.

As personagens da acadêmica carioca são reproduções da tradição recuperadas em sua plenitude — sem serem pervertidas, alteradas ou mesmo sem a inserção de qualquer inovação. Evidentemente, por se tratar de uma apropriação e do transporte do imaginário oriental para o nosso, do outro lado do mundo, algumas "adaptações" foram necessárias. Caso contrário, não entenderíamos muito do comportamento das personagens, pois o trânsito entre as culturas é limitado e pouco compreendemos daquele mundo. As diferenças culturais, afinal, apenas são de fato experimentadas e interiorizadas quando da imersão do sujeito em uma cultura que não a sua materna; por não sermos iniciados na cultura oriental, algumas práticas sociais se perdem no trajeto. O que a autora promoveu em sua narrativa ficcional, foi, portanto, um processo de ocidentalização da tradição árabe. Assim, o que poderia ser em sua origem tão gritante aos nossos olhos, ressaltando-se disparidades culturais, tomou vestes tipicamente ocidentais.

Por outro lado, apesar da vinculação com a cultura oriental, esse é um texto que já se descolou daquele plano inicial. Recuperar um clássico como esse, que já tem vida própria (já que os contos narrados por Scherezade já se desvincularam do corpo de As mil e uma noites para habitar o imaginário popular universal, sem estarem restritos à cultura que lhes deu origem), é, por certo, um grande desafio. Ora, pois, quem não conhece as histórias de Ali Babá e os quarenta ladrões, da celebríssima frase "abre-te, Sésamo", ou o príncipe Aladim e sua lâmpada mágica? Não é preciso ser versado em letras árabes para dominar esse mundo ficcional. Então, parece que para mexer nesse vespeiro há que se ter algo a dizer: uma releitura, uma adaptação, um estudo psíquico, uma montagem dramática. Enfim, algo que incite a curiosidade do leitor, o desejo, ou minimamente a identificação e a fruição estética; algo que use ou brinque com o que já está posto.

Contudo, não é o que se vê em *Vozes do deserto*. A obra não se propõe a nada, não tem um fim em si, nada discute, nada apresenta, e ninguém poderá dizer que se basta pela linguagem — ou, se quiser, terá de reboalar. O texto se arrasta, e mais parece



Reprodução

# SONOLENTO



Para encarar o novo livro de Néliida, é preciso contentar-se com um texto apenas mediano



Vozes do deserto  
Néliida Piñon  
Record  
351 págs.

um exercício de técnica narrativa em que se pretende explorar ao máximo certo mote. E a partir dele, paráfrases e mais paráfrases se amontoam por cerca de (infinitas) 350 páginas.

Curioso observar que, apesar de o título do romance apontar para a "sonoridade" daquilo que é eminentemente silente, o deserto (ainda que esse paradoxo se mostre rico no que tange à vida que fervilha por aquelas bandas, que pulula em crenças, mitos, histórias e tradições), os personagens não têm voz. Tudo chega a nós por meio do narrador, que, sem conceder espaço aos personagens, ainda os alija da voz em prol de si mesmo — ele domina todas as ações e pensamentos dos participantes da trama e conhece tudo que rodeia seu universo.

O narrador de *Vozes do deserto* pressupõe o prévio conhecimento da trama, e quaisquer esclarecimentos a esse respeito são parcos. Para quem ainda não está familiarizado, a tradição oral carregou até o século 18, quando foi pela primeira vez compilada, a história do Califá, soberano de Bagdá que surpreende sua esposa sendo possuída por um escravo negro e deleitando-se com a potência do rapaz. Indignado, o Califá manda matar todos que se envolveram com o caso: a esposa, o escravo e os criados que ajudavam Sultana. A partir disso, resolve vingarse da libido feminina, e a cada noite casa-se com uma virgem, para depois da noite de núpcias entregá-la ao carrasco para a morte. Scherezade se compadecce do destino das noivas do soberano e, pretendendo conter a sua sanha vingativa, apresenta-se para se casar com o Califá. Herdeira de um notável dom para contar histórias, Scherezade, que aprendera a arte com sua mãe e a aperfeiçoara com sua criada Fátima, busca na realidade os elementos que irão compor as teias para seduzir o Califá. Noite após noite, depois do coito, o encanto, Scherezade passa horas a contar histórias que, encadeadas, atacam o interesse do Califá, que lhe concederá mais um dia de vida, e mais um, e mais um e assim indefinidamente. Os contos árabes sobrevivem da tradição oral, e são perpassados por crueldades, violência e sensualidade. Somente esse último elemento, porém, foi recuperado pela autora carioca.

Ganharíamos mais, como leitores ocidentais, na construção de novas histórias por Scherezade, como se a narradora de língua de mel nos incluisse em seu séquito de ouvintes e nos seduzisse também com seus envoltórios contos. *Vozes do deserto*, infelizmente, trata apenas de nos contar o que Scherezade pensa do Califá, seus medos, suas relações com as criadas e com a irmã, algumas reminiscências e outras bobagens. Não é uma boa pedida para quem se interessa pelas aventuras de Ali Babá, do marujo Simbad ou de outros heróis do gênero.

A narrativa é excessivamente linear. Não há momentos muito ruins, tampouco muito bons. Assim, contentar-se com um texto mediano é um requisito para a leitura dessa obra, que não condiz com o laureado currículo da autora. Não há peripécias, clima, tensão ou qualquer estratégia para envolver o leitor. Scherezade se saiu muito melhor nessa tarefa, talvez porque, ao contrário de Néliida Piñon, sua vida estivesse em jogo.

Tendo em vista o aberto diálogo com *As mil e uma noites* — narrativa que é marcadamente temporal, existe em um certo tempo, determinado, e já no título dá conta de explicitá-lo —, vale apontar, em *Vozes do deserto*, para a inexistência de qualquer marca de tempo, à não ser as absolutamente vagas, como em "aquela sétima viagem", "nos últimos meses", "naqueles dias" ou coisa que o valha. O recurso acaba por deixar o leitor perdido por entre os dias, incapaz de intuir se a sina de Scherezade (e a sua própria) está próxima do fim ou não.

# CHATO

A autora pode ter pretendido uma carta feminista, quase um panfleto. Os elementos estão presentes: Scherezade é uma mulher intelectualizada, decidida, independente e voluptuosa. Enfim, "liberada". O Califá, apesar do poder institucional, é um homem fraco, ao passo que Scherezade é só segurança. Assim, não seria exagero dizer que a narrativa se delinca por um quadro de maniqueísmo, em que o Soberano é mau, porque não se interessa pelos seus súditos, vive entediado e gosta de matar mocinhas logo depois de desvirginá-las, enquanto contrapõe-se à mocinha Scherezade, que sai do seio de seu abastado lar, para, usando uma tática de benevolência máxima, seduzir o Califá de modo que ele desista de querer matar suas esposas e todos vivam felizes para sempre.

Aliás, sem saber ao certo o porquê, essa é justamente a última palavra da narrativa de Néliida "feliz". Quando se refere à fuga de Scherezade, que abandona o Califá e vai ao encontro de sua criada Fátima, a boa contadora de histórias chega "poirenta, faminta, mas feliz", e fim.

No todo, a obra é tautológica, repetitiva, previsível e peca pela fragmentação exagerada dentro dos capítulos. A autora cansa o leitor com o iminente risco de morte a que corre a protagonista e as tediosas repetições de expressões, idéias, situações e todas as outras possíveis. A previsibilidade se impõe desde o início, vez que se propõe a aproveitar um texto de domínio público, mas, pior, ainda é capaz de frustrar o leitor que esperava encontrar na construção da linguagem um motivo para a existência do livro. A obviedade também incomoda, porque nada fica a cargo do leitor: tudo vem minuciosamente explicado, como que menosprezando a capacidade de leitura e apreensão do público. Além de constatações óbvias (como esta sobre Scherezade: "não fazia outra coisa que contar histórias ao soberano") que aparecem quase na metade do livro, quando o leitor já está completamente familiarizado com as personagens.

O mote transportado é incansavelmente glosado, a tal ponto que dá para brincar — atenção, leitor desocupado — de buscar as inúmeras repetições existentes no texto sobre determinada situação. Pelo menos é divertido. Seguem algumas citações, sobre a morte de Scherezade: "Scherezade não teme a morte" (p. 7); "[o Califá] Ergue as mãos para convocar o verdugo, mas olhando as três jovens suspende o gesto" (p. 44); "ele tem o poder de condená-la à morte" (p. 69); "após o Califá poupar-lhe a vida" (p. 95); "a morte iminente da irmã [Scherezade]" (p. 140); "Dinizarda esforça-se por salvar Scherezade..." (p. 179). A seguir, a incansável referência ao herói pobre da escrava Jasmine: "[Jasmine] Educada no deserto, em meio às ovelhas" (p. 83); "Ao contrário de Jasmine, que vivera na miséria..." (p. 84); "[Jasmine] Nascida no deserto" (p. 125); "a escrava recorda que nascera no deserto, aquecida pela miséria..." (p. 182).

Para não estragar a brincadeira, apenas mais três passagens sobre a desatenção do Califá ao califado por conta da presença de Scherezade: "A verdade é que o Califá vinha se desligando da administração do califado para viver em função da jovem" (p. 237); "Concentrado primeiro em Scherezade (...), o soberano abstrai-se da realidade que o Vizir esforçava em apresentar-lhe" (p. 187); "Por tal razão [Scherezade] havia abandonado mais cedo o salão de audiências, deixara de sentenciar sobre o destino de seus súditos, desatendera às concubinas do harem..." (p. 100). Ainda restaram, para quem se interessar, o Vizir, que é o pai, e a irmã Dinizarda. Boa diversão!

NELSON DE OLIVEIRA  
& STÉPHANE CHAO

Choque de realidade: grandes empresas mandam seus executivos fazer inserção em casas de periferia. Esses são o título e o subtítulo de uma matéria publicada recentemente na revista *Época* (9.2.2004). Segundo o jornalista responsável pelo texto, profissionais muito bem remunerados, que até ontem faziam mergulho apenas nos Estados Unidos e em outros países do Primeiro Mundo, para aprender a sua língua e a sua cultura, hoje fazem isso em favelas. Mas não é o interesse pela sorte dos miseráveis que move tais pessoas. O objetivo é outro: descobrir quais são as reais necessidades de consumo da classe C e D, a fim de que as empresas para as quais esses executivos trabalham possam melhorar o seu desempenho comercial.

Os escritores do mundo todo têm muito o que aprender com a iniciativa comentada na matéria: Juliana Azevedo Schahin, de vinte e oito anos, prendeu as longas madeixas loiras num rabo-de-cavalo, tirou os brinços chativos, dispensou a maquiagem e a bolsa e entrou num táxi rumo a uma favela urbanizada na periferia de São Paulo. Durante uma semana praticamente não trocou a calça jeans e a camiseta que usava no primeiro dia, para não constar a dona da casa que a hospedou. Diretora de marketing de fraldas e absorventes da multinacional Procter & Gamble, Juliana não estava a passeio. Participava, animadíssima, de um programa idealizado para que os executivos da empresa *mezgulhem* na realidade da classe C e D com a realidade familiar mensal média de R\$ 927 e R\$ 424, respectivamente. O objetivo é descobrir o que consomem, como agem e com o que sonham os pobres. Embora famílias da classe C, D e E correspondam à maioria da população brasileira, sua realidade é pouco conhecida pela classe A. Por isso, grandes empresas como a Procter estão investindo em estratégias de aproximação desse potencial e nada desprezível contingente consumidor. Promovem imersões em casas de periferia, participações em festas populares e até reality shows em que espiam residências de classe C\*. Está lançada a idéia: por que os canais de tevê dos quatro cantos do planeta não organizam, nos respectivos países, um Big Brother só de miseráveis? Tais famílias instaladas num barraco de dois metros de largura por três de profundidade: sucesso de audiência na certa.

A história do surgimento e da evolução das cidades é longa e sinuosa, ela atravessa os séculos e os cinco continentes. A história do surgimento e da evolução das favelas é curta e retilínea. Não havia favelas nos arredores de Méfis ou de Tebas, no Antigo Egito. Tampouco nas proximidades do Partenon, em Atenas, ou do Coliseu, em Roma. Não se tem notícia de barracos alinhados ao longo da Grande Muralha, na China. Também não havia favelas na Europa medieval nem na renascentista: Giotto e Dante jamais tiveram que se preocupar com elas. Ao desembarcar em Calicut, Vasco da Gama não encontrou favelas nem favelados. Nem Colombo, ao descobrir as praias da América. No passado, houve senzalas, quilombos e cortiços, não favelas. Estas são fenômeno recente, típico da era industrial e da periferia do capitalismo: pertencem ao nosso tempo, bem como os profissionais de marketing, e a seu respeito somente os nossos escritores estão capacitados a discorrer. Como fez John dos Passos, em *Brazil on the move*, livro que comenta diversos aspectos da realidade brasileira por volta de 1948. Dos Passos, no capítulo sobre as favelas (cujo título-pergunta, *The favela: symbol of the new Brazil?*), já diz muito aos brasileiros de hoje) questionava-se prudentemente se o que se desenvolvia diante dos seus olhos era apenas um grave problema de saúde pública, como afirmavam os médicos sanitaristas da época, ou o florescimento de uma nova civilização, produtora de sua própria cultura e criadora de suas próprias leis.

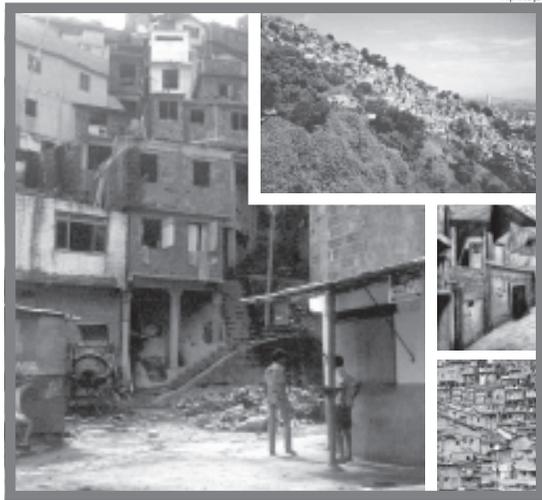
Segundo a definição dos dicionários e das enciclopédias, favela é o núcleo de habitações rústicas e improvisadas nas áreas urbanas ou suburbanas, em locais sem melhoramentos públicos (geralmente nos morros), sobre terrenos de propriedade alheia, privada ou estatal, ou de posse não definida. No início, *favela*, para as classes mais favorecidas, era sinônimo de *promiscuidade*, *penúria* e *insalubridade*. Um século de evolução mudou esse quadro. Hoje em dia há favelas e favelas. Os barracos que compõem as favelas mais pobres são construídos com restos de madeira e outros materiais, em certos casos até mesmo com alvenaria, mas sem sistema de saneamento básico nem energia elétrica, caracterizando-se pelas condições de vida extremamente precárias. Já as favelas menos pobres, como a da Rocinha, no Rio de Janeiro, com mais de 150.000 habitantes, e a de Heliópolis, em São Paulo, com mais de 80.000 mil habitantes, são verdadeiras minicidades, com escola, posto de saúde, o seu próprio jornal e a sua própria emissora de rádio e de tevê, em cujos barracos é fácil encontrar água encanada, televisão, computador e antena parabólica. São as neofavelas.

Para o escritor Paulo Lins, a neofavela está para a favela assim como o quilombo um dia esteve para a senzala. Neo ou não, o fato é que hoje há mais de 16 mil favelas no Brasil, formadas por quase dois milhões e meio de domicílios. A origem dessas comunidades remonta ao surgimento da favela da Providência, sobre o Morro da Favela, situado entre o centro e o porto da cidade do Rio de Janeiro. Isso se deu há mais de cem anos, no final do século 19 e início do 20. Curiosamente a famosa Guerra de Canudos — imortalizada na obra-prima de Euclides da Cunha, *Os sertões* —, apesar de ter acontecido tão longe dali, no sertão da Bahia, está ligada à formação das primeiras favelas cariocas.

No seu Pequeno histórico das favelas do Rio de Janeiro, as pesquisadoras Lilian Fessler Vaz e Paola Berenstein Jacques resumem o fato da seguinte maneira: "Essa história remete a 1897, quando um grupo de seguidores do líder religioso Antônio Conselheiro, estabelecido no Arraial de Canudos, no sertão nordestino, são considerados fanáticos, maraquistas e ameaça à segurança da recém-instituída República. Vários ataques são realizados ao reduto de maltrapilhos, até que na quarta tentativa um pelotão de oito mil homens o destrói inteiramente, massacrando todos os seguidores. Esse episódio foi relatado no clássico *Os sertões*, de 1901, escrito por Euclides da Cunha, que, como correspondente, descreveu não apenas a guerra, mas o sertão, o vilarejo e o reduto rebelde: o morro que contornava Canudos, conhecido como Morro da Favela. Em 1897, os soldados retornam à então capital do país, Rio de Janeiro, onde permanecem acampados em praça pública, reivindicando sua reincorporação ao exército. As autoridades militares permitem a ocupação do Morro da Providência, situado atrás do quartel-general. Vários barracos de madeira são construídos e os novos moradores passam a chamar o morro de Morro da Favela, em alusão ao outro, de Canudos. A palavra *favela* passa de estatuto de nome próprio ao de substantivo, nos jornais locais, por volta de 1920. A palavra designa a partir de então todos os conjuntos de habitações populares toscamente construídos, por via de regra nos morros, que se espalham pelo Rio de Janeiro e depois pelo país todo".

As primeiras favelas surgiram do choque de forças desencadeado pela abolição da escravatura e a consequente substituição do trabalho escravo pelo assalariado, gerando grande contingente de pobres e desempregados. Isso, no momento em que ocorria a decadência da cafeicultura e a explosão urbana e industrial. Diferente do que acontece hoje, no

# FAVELA



## infinitas falas

início do século 20 a concentração dos pobres deu-se no centro das capitais, principalmente na cidade do Rio de Janeiro e na de São Paulo. Com isso multiplicaram-se os cortiços: casas e sobrados superlotados, mal iluminados e em péssimas condições de higiene. Mas não tardou e o poder público decretou guerra aos cortiços, demolindo casas, erguendo edifícios, abrindo avenidas, redesenhando e valorizando o centro das capitais, processo que expulsou os desfavorecidos do núcleo urbano rumo à periferia e aos morros. Via de regra, nos bairros mais próximos ao centro, as antigas mansões de estilo colonial, baixas e ajardinadas, desapareceram quase completamente.

As capitais passaram a ser reformuladas para receber a frota de carros que a recém-chegada indústria automobilística começava a despejar no Brasil. A política que privilegiava o transporte individual em vez do transporte público vem dessa época. É dos anos de 1930 a frase histórica do prefeito Prestes Maia, adiando a implantação do metrô e promovendo a construção de avenidas perimetrais, túneis, viadutos e radiais em São Paulo: "O metrô está certo como transporte, mas errado enquanto urbanismo". Será que é por essa razão que as favelas, principalmente as localizadas em morros, são estruturalmente antipáticas ao automóvel? Parece que sim, ao menos no plano das metáforas que iluminam as ações políticas e sociais.

Dos vários temas possíveis para uma antologia de autores brasileiros — carnaval, futebol, bandagem, canção, sertão nordestino, etc. —, o da favela foi o escolhido por ser, dentre os estereótipos pitorescos e folclóricos de forte apelo no mundo todo, o mais apto a revelar duas faces distintas do Brasil: a lírica e a trágica. De qualquer maneira, o que queremos com esta antologia é justamente ir muito além do mero estereótipo difundido, por exemplo, por filmes como *Orfeu* (refilmagem de *Orfeu negro*, dirigido em 1959 por Marcel Camus), e, mais recentemente, *Cidade de Deus*, que em 2004 concorreu a quatro Oscars. Ou seja, desejamos nos aprofundar o máximo possível na complexa estrutura mitológica que a favela ganhou principalmente nas duas últimas décadas, com a expansão do tráfico de drogas. A favela é hoje, para a literatura urbana brasileira, o local da pura manifestação dos instintos e das pulsões, principalmente do sexo, da violência e do extase (por meio das drogas). Por ser o novo inconsciente urbano, ela propõe à metrópole em que está inserida e ao imaginário do homem de classe média o seu jogo de sedução e repulsa, compreensão e incompreensão, vida e morte. No plano mítico e simbólico, entre a cidade e a favela parece dar-se o eterno cabo-de-força histórico que sempre houve entre a cultura e a barbárie.

Olhando para trás, à procura dos primeiros autores que trataram, com conhecimento de causa, da periferia e da favela, quatro se destacam, todos eles filhotes legítimos ou bastardos do Aluísio Azevedo d'O Ocoiro: Lima Barreto (1881-1922), Antônio Fraga (1916-1993), Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e João Antônio (1937-1996). Lima Barreto foi dos primeiros escritores que, tendo nascido mulato, pobre e enfermo como o mestre Machado de

Assis, dirigente deste ao longo da vida não se esforçou para livrar-se dos traços suburbanos típicos da sua classe social. Leitor atento dos russos — principalmente de Dostoiévski —, Barreto cultivou inclusive o desleixo estilístico, antiacademista e pouco aristocrático, para melhor representar o mau gosto das cenas que presenciava nas ruas da periferia do Rio de Janeiro. Foi dos mais finos moralistas que a literatura brasileira já teve. Nas suas crônicas, nos seus contos e romances conseguiu expor e criticar de maneira objetiva, sem jamais abrir mão da ironia e do humor, as mazelas da sociedade de seu tempo, entre as quais o drama da pobreza e do preconceito racial. Antônio Fraga e João Antônio seguiram os seus passos para longe do centro urbano, rumo à periferia, na direção do aluguel mais barato, da girafa do contato com os pobres, com os marginais, com os excluídos da sociedade de consumo. O primeiro é o autor da bem-humorada novela *Desabrigo*, escrita em quatro dias e publicada em 1945, feita de fragmentos sem pontuação alguma, que se intercalam com citações extraídas das mais diferentes fontes. O segundo é autor de dezenas de contos nos quais fundiu a linguagem das ruas com a da alta literatura, protagonizados por boêmios, prostitutas, gigolôs, artistas decadentes, jogadores e malandros de variada espécie. Já Carolina Maria de Jesus difere desses três não só na condição sexual, mas por ter sido semi-analfabeta e jamais ter tido outro emprego que não o de catadora de papel. Moradora da paulistana favela do Camandú, num barraco de treze metros quadrados, Carolina ficou mundialmente conhecida na década de 60 graças à edição dos diários que manteve entre julho de 1955 e janeiro de 1960, publicados sob o título de *Quarto de despejo*.

Não é exagero dizer que a idéia que nós, cidadãos de classe média letrados e bem nutridos, fazemos da favela é na maior parte do tempo falsa e distorcida. Ou seja, a imagem de indigência e violência que guardamos da favela é outro estereótipo, outra construção ideológica veiculada pela televisão e pelos jornais. Nós raramente subimos o morro para conhecer as reentrâncias culturais dessas comunidades, da mesma maneira que raramente chega até nós a favela dos favelados, dos seus verdadeiros habitantes. Dos livros sobre esse tema, publicados no Brasil e em todo o Terceiro Mundo, Capão Pecado foi o primeiro por autores que procuraram abordar a partir de dentro o mundo dos excluídos: Pouquíssimos. Entre nós, além dos já citados Lima Barreto, Antônio Fraga e João Antônio (que não escreveram diretamente da favela, mas dos seus arredores) e Carolina Maria de Jesus (esta, sim, testemunha ocular do nascimento da nova civilização, como diria Dos Passos), temos o caso de Paulo Lins, com o best seller *Cidade de Deus* (que deu origem ao longa-metragem), e de Ferréz, com *Capão Pecado e Manual prático do ódio*. É claro que seria bastante ingênuo da nossa parte afirmar que a realidade da favela só poderia ser representada literariamente por alguém da própria favela. Na arte e na literatura as coisas não funcionam de maneira tão mecânica.

Mas o fato é que até agora nenhum autor do centro, dos bairros de classe média ou alta, conseguiu fugir totalmente do estereótipo e registrar a verdadeira face desse universo periférico. Ou as *verdadeiras faces* — o plural parece soar melhor, pois, como na *Poema sujo*, de Ferréz Guilla, intuímos que há muitas favelas numa mesma favela, muitos favelados num só favelado. Esse é o motivo de nós encarmos a organização desta antologia como um verdadeiro desafio. São justamente as múltiplas falas da favela, as suas incontáveis faces — a lírica, a alegre, a violenta, a trágica, a mágica, a melancólica, a jocosa, a dinâmica, a arcaica, a contemporânea, entre outras —, que procuramos reunir com a ajuda de escritores das mais diferentes procedências (do centro e da periferia), donos de estilos e cosmóvisões os mais diversos. Muitos desses autores moram ou moraram em favelas. Outros, dada a seriedade de seu projeto literário, já experimentaram a mesma imersão comentada no início deste texto, porém não com o objetivo de no futuro moldar nas vendas de tal absorvente ou de determinado xampu.

Como não podia deixar de ser, a favela da indigência, da bandagem e do tráfico de drogas está aqui, com sua sombra perversa. Mas também estão presentes neste livro os contornos humanos da outra favela, da favela cheia de dignidade e de jogo de cintura, muito maior e mais instigante do que essa que tanto tem freqüentado as páginas policiais e o cinema brasileiro.

### ESCRITORES CONFIRMADOS

Alberto Mussa, Cecília Prada,  
Chico Lopes, Fernando Bonassi,  
Ferréz, João Anzanello Carrascoza,  
João Paulo Cuenca, Luis Marra,  
Luiz Ruffato, Margal Alvirto,  
Marcelino Freire, Nelson de Oliveira,  
Sérgio Fântani e Wander Pinoli.

FERNANDO MONTEIRO

# Minha terra tem palmeiras

Resposta à carta de um leitor indignado com a ausência de brasileiros numa lista de grandes escritores

Onde cantam os sabiás — mas, infelizmente, onde não podemos cantar de galo, no terreiro da grande literatura, meu caro José do Nascimento. Neste mês, resolvi responder ao Nascimento — que é leitor e assinante do Rascunho — e que protestou, na edição 48 (de abril passado), pela ausência de obras tupiniquins nas listas dos 'dez mais', oferecidas pelo sr. Fernando Monteiro (e Milton Ribeiro), na edição 46 — *A mania brasileira das listas*.

Na verdade, Nascimento ficou revoltado. Na carta enviada de Americana (SP) para este jornal, ele indaga: "Como não mencionar Os sertões, de Euclides da Cunha, *Dom Casmurro*: veredas, de Guimarães Rosa, ou *Grandes sertões: veredas*, de Machado de Assis, ou mesmo *Fogo morto*, de José Lins do Rego, enfim, pelo uma ou outra das obras primas de nossa literatura? Será complexo de Édipo?"

Bem, não entendi o "Édipo". A minha mãe não tem nada a ver com as minhas listas, Nascimento (você há de convir, também nascido de uma boa mãe, quero crer, para ser leitor e admirador de Castro Alves, "o gênio morto com pouco mais de duas dezenas anos", de acordo com a sua missiva de protestos misturados com elogios, no final, à "Academia Brasileira de Letras, por tudo que ela é e representa", etc.).

Para lhe responder, Zé (permita-me a intimidação), vou ter que voltar pelo menos às listas dos "maiores romancistas" e "mais altos poetas" da literatura mundial, segundo a opinião e o gosto deste humilde escriba que só elegeu "estranhas", no artigo cuja falta de verde-amarelo motivou a carta nacionalista, vinda de Americana — nome que Zé talvez gostasse até de mudar, eu suponho. Então, vamos às duas listas, *again* (havia uma outra, de obras-primas do cinema, sem nenhum filme brasileiro idem), e ao contexto delas:

"Listas? Eu havia pensado só nessa, de filmes, porém me flagrei a pensar em quais seriam, para mim, os dez maiores romances universais? E não deu outra: peguei, de novo, papel e caneta para riscar e apagar títulos, rever posições, brigar comigo e sofrer até chegar a dureza de diamante desta lista estranhamente restrita ao romance ocidental (uma falha, sem dúvida):

- Dom Quixote, de Cervantes
- As ilusões perdidas, de Balzac
- Madame Bovary, de Gustave Flaubert
- Moby Dick, de Herman Melville
- O morro dos ventos uivantes, de Emily Brontë
- Judas, de Thomas Hardy
- Os irmãos Karamozov, de Fiodor Dostoiévski
- A montanha mágica, de Thomas Mann
- O grande Gatsby, de F. Scott Fitzgerald
- A consciência de Zeno, de Italo Svevo

Novamente, o pasmo. Como pude deixar de fora o maior *roman-fleuve* de todos os tempos (Em busca do tempo perdido), e não achar lugar para Kafka, para Machado ou mesmo para a maravilhosa ficção do poeta Cesare Pavese... Poetas? Aqui, no final da crise, eu me vi atraído para uma galeria de bustos dos mais altos vates da literatura: quem seriam eles, numa relação premida pela implacável dezena?

Tomei coragem, e fui em frente, já meio obsessivo com escolhas auto-impingidas como forma de afirmar o gosto, a preferência e até a idiosincrasia:

- Dante Alighieri
- Li Tai Po
- John Donne
- Friedrich Hölderlin
- John Keats
- Paul Valéry
- Federico Garcia Lorca
- William Butler Yeats
- Eugenio Montale
- Marianne Moore

E Shakespeare? Onde encaixar o Poeta dos Poetas? Entre os dez maiores dramaturgos?"

Ai estão as listas "antipatrióticas" denunciadas pela carta do Policarpo de Brasília (faço a mudança, pelo menos aqui neste espaço, do nome da cidade de Nascimento). São vinte nomes de romancistas e poetas do meu gosto, da minha eleição e da minha preferência como os *maiores*, etc. Segundo se lê bem claramente, lamentei, na mesma ocasião, não encontrar lugar — em duas mãos (que não sejam do presidente Lula) —, para talentos geniais como Marcel Proust, Franz Kafka, Machado de Assis e outros prosadores e poetas que igualmente admiro. Na lista destes, basta dizer que Homero — nosso ancestral agora em evidência, graças a Brad Pitt *et cetera* —, William Shakespeare, Bashô, Baudelaire, Rimbaud, T. S. Eliot, Jorge de Lima e outros não entraram (havia as mesmas duas mãos não-metalúrgicas, mais uma vez, como limite *implacável* de dez menções apenas, para afinar a disciplina) e, pasmo eu próprio, divulguei as minhas escolhas, em português claro, neste país tão incomodado, no fundo, com a livre expressão do gosto e da opinião (o jornalista americano que ousou escrever o que todo mundo sabe — *Lula entorna* — que o diga).

José Nascimento: nossa terra tem palmeiras, sabiás, presidentes que bebem e presidentes abstêmios, anões do orçamento e vampiros do ministério da saúde, e tem também Vera Fischer — o que compensa muita coisa — e até as três corações de pênalti, recentes, do gordo Ronaldinho, todas perfeitcas, contra a Argentina de Jorge Luis Borges (que também não achei possível encaixar em nenhuma das listas). Porém, nossa bela terra não tem — na minha opinião modesta — uma literatura grandiosa o bastante para incluir quaisquer dos seus romancistas entre Cervantes e Italo Svevo (lista dos romancistas, po-

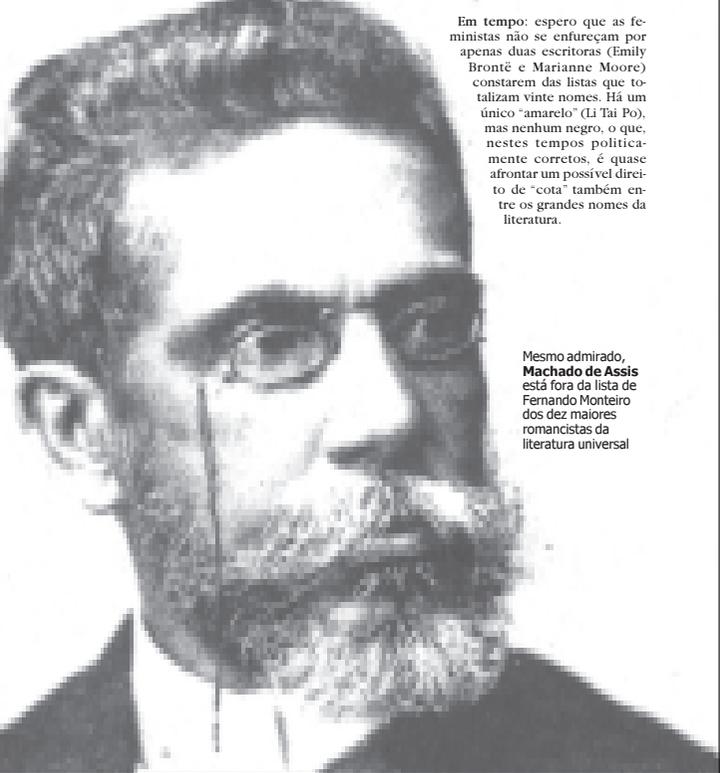
sícuos um e dez, respectivamente), nem poeta para tomar um dos lugares entre Dante e Marianne Moore (lista dos poetas, posições primeira e décima). O primeiro, você sabe, é o autor da Divina Comédia, e a segunda é a poeta americana que ensinou modernidade a João Cabral de Melo Neto, por muitos considerado "o maior poeta da língua, desde Camões" (o que eu não acho que João seja). Apesar disso, Cabral também não entrou na lista aqui do contrerrâneo. Drummond ficou de fora, assim como Fernando Pessoa — e você acha que deveria ter lugar para o condoreiro baiano Castro Alves, meu rei? Tenha paciência...

Quanto à ABL, que entrou como Pilatos no Credo da sua carta, cruz credo!: não sei o que o xará Fernando Moraes queria fazer lá, quando foi candidato e perdeu para o senador Marco Maciel, também nosso contrerrâneo (não vá você, Nascimento, querer encaixar o ex-vice-presidente numa das listas acima).

E, por fim, junto com a carta de Zé, o Rascunho de abril divulgou a seguinte correspondência de Neigmar de Souza (de Curitiba): "Há algumas edições me deparei com uma lista de escritores, acho que do Fernando Monteiro, e peguei um marca-texto para ver quais eu tinha lido. Emocionei-me quando ele citou a poeta Marianne Moore. Ela é uma das minhas favoritas também, vocês bem que poderiam fazer uma matéria sobre ela".

Leitoras e leitores de Marianne se contam nos dedos, neste país de Lulas. Mando um abraço para Neigmar, e lhe prometo escrever, brevemente, sobre a genial Moore, uma das duas mulheres presentes entre as minhas escolhas estrangeiras e alienígenas para o leitor nacionalista José Nascimento, xará de José de Alencar (escritor que, para o parabano Ariano Suassuna, "é mais importante do que Joyce")...

O Brasil é assim: cheio de Policarpus Quaresma, Quadermas e Macunaínas nascendo para gritar: "O petróleo é nosso — e a literatura também!"



Em tempo: espero que as feministas não se enfureçam por apenas duas escritoras (Emily Brontë e Marianne Moore) constarem das listas que totalizam vinte nomes. Há um único "amarelo" (Li Tai Po), mas nenhum negro, o que, nestes tempos politicamente corretos, é quase afrontar um possível direito de "cota" também entre os grandes nomes da literatura.

Mesmo admirado, Machado de Assis está fora da lista de Fernando Monteiro dos dez maiores romancistas da literatura universal

Argumento

Resposta de Fernando Monteiro

Argumento

# Fiel à evolução

A poesia de Anderson Braga Horta acredita na superação do homem, na salvação e em certo determinismo que nos leva sempre ao progresso

ANTONIO MIRANDA  
BRASÍLIA - DF



50 poemas escolhidos  
Anderson Braga Horta  
Edições Galo Branco  
116 págs.

O grande pensador Edgar Morin refere-se às rupturas e às revólutas da poesia em sua trajetória humana. O célebre filósofo do pensamento complexo sustenta a tese que "o futuro da poesia reside em sua própria fonte". Vale dizer que é recursiva, que se alimenta na tradição e na reinvigoração; nas profundezas dessa embalagem estranha que é o cérebro e o espírito humano" e que está na interseção das duas linguagens ao alcance do homem: de um lado a própria língua — que é empírica, prática, técnica — e, em contraposição, outra que é simbólica, mítica, mágica. "Essas duas linguagens podem ser justapostas ou misturadas, podem ser separadas, opostas, e a cada uma delas correspondem dois estados. O primeiro, também chamado de prosaico, no qual nos esforçamos por perceber, raciocinar, é o estado que cobre uma grande parte de nossa vida cotidiana. O segundo estado, que se pode justamente chamar de 'estado segundo', é o estado poético."

Paralelamente, para justificar os dois estados, invoca Fernando Pessoa, que dizia haver, em cada um de nós, dois seres: não se trata de um ser verdadeiro e o outro falso, pois ambos coexistem em nós. Para Morin, citando Hölderlin, "o homem habita a terra poeticamente", e explica: "Acreditado ser necessário dizer que o homem a habita, simultaneamente, poética e prosaicamente. Se não houvesse prosa, não haveria poesia, do mesmo modo que a poesia só poderia evidenciar-se em relação ao prosaísmo. Em nossas vidas, convivemos com essa dupla existência, essa dupla polaridade."

Entretanto, como se dá a conversão de prosa em poesia? Morin não é explícito quanto a isso. Podemos buscar uma explicação em Fenellosa, para quem "a poesia difere da prosa pelas cores concretas de sua ditação. Não lhes basta fornecer um significado para os filósofos". No caso presente, para Edgar Morin, "deve fazer apelo às emoções com o encanto da impressão direta, lançando em regiões por onde o intelecto pode apenas tatear. A poesia deve reproduzir o que é dito, não o que é simplesmente significado. A significação abstrata fornece uma vividez restrita, enquanto a plenitude da imaginação a fornece na íntegra". Mas é sempre oportuno lembrar, como o faz o próprio Morin, citando Rimbaud, que "esse estado não é um estado de visão, mas um estado de existência". Resumindo, há que partir do prosaico para o poético, porque o fim da poesia é o de nos colocar em estado poético:

Eis o objeto-sujeito da Procura,  
de que poema é cristal = da carne-alma,  
resíduo e testemunho da aventura =  
vôo cristalizado inda no umbral.  
(Do *Soneto mais-que-estrabótico*, de Anderson Braga Horta)

Nos dias em que vivemos — os da suposta pós-modernidade — estaríamos diante da necessidade da hiperpoesia para responder à expansão de um modo de pensamento compartimentado, atomizado, globalizado, "perdidos num planeta suburbano, de uma galáxia perdida, num mundo desprovido de centro" (Morin), e continua a argumentação: "talvez a idéia pós-moderna consista em afirmar que o novo não é necessariamente o melhor"; "fabricar o novo pelo novo é estéril" e, ainda, que "a verdadeira novidade nasce sempre de uma volta às origens". Ou seja, "não existe vanguarda, no sentido de que a vanguarda traz algo melhor do que aquilo que havia antes". Para quem não está familiarizada com as argumentações do célebre pensador francês, pode parecer um paradoxo, mas o pensamento complexo de que nos fala é holístico, multidirecional, "em que as separações de espaço e tempo não existem mais" tal como na proposta hiperpoética. Em tese, portanto, tudo que se mostra novo não será em seguida, daí a impossibilidade da vanguarda. Paralelamente podemos referir-nos à obsessão atual pela inovação tecnológica, cujos "avanços" e "modernizações", logo superadas no consumo, tornam-se obsoletas e antiquadas. Na poesia, tudo o que se mostra como "novo", datado, corre o risco de ser superado e visto como antigo. Daí a obsessão da poesia pós-moderna em ser eclética, híbrida, multifacetada, poliforme.

A poesia de Anderson Braga Horta (Prêmio Jabuti em 2001) fica no ponto de transição humanista-redentorista, que acredita na superação do homem, na salvação e em certo determinismo que nos leva sempre ao progresso (garantido pela evolução histórica) e, em sentido contrário, conforme a assertiva moriniana, levanta a questão da impossibilidade de qualquer progresso, numa aventura incerta, e também a certeza de que totem, conquista é efêmera e requer reconstruções e infinitos avanços e recuos, riscos constantes. Como define Braga Horta, seriam:

Faces inumeráveis do Absoluto  
autôgeno, em progresso e entando imóvel,  
em quedas e subidas altíssimas

no fabrico chocamos-nos do fruto  
(perfeito desde os amanhãs e outroras)  
da semente do Tempo germinada.

Até que a alma feliz, esplenda o vôo  
do cansaço das Formas para o Nada.

(*Soneto mais-que-estrabótico*, por isso mesmo, um soneto com 16 versos).

Braga Horta tem uma formação heterodoxa, nutre-se dos clássicos, dos românticos, dos parnasianos (mas que satiriza no poema *Escorpião* como "ridículo animalículo romântico" e parnasiano, síntese grotesca). Recorre aos modernistas, concretistas e até aos trovadores, repentinistas e compositores seresteiros, invocando "este silêncio náufrago", esta solidão esmagada de estrelas".

Anderson vem de uma família de poetas, de um círculo de poetas e viveu cercado de livros e de poesia — lendo-os, escrevendo-os, estudando-os, traduzindo-os. Todo autor é uma espécie de síntese de seus antecessores, às vezes superando-os, transformando-se, e ele reconhece esse



Anderson Braga Horta na juventude em Minas Gerais

processo no poema *Aprendizado*.

De meus plágios mais ou menos  
inconscientes, com tidos  
me cíficos alheios

Suas fontes são tantas, e confessas: "Drummond sabia desta vida/bem mais do que eu... E de poesia" (...) / "A homofonia desses versos/ lembra-me o velho e bom Bilac" (em *Soltiquio noturno*).

E continua na *Elegia de Varnaz*.

Sinto que algo ficou irrealizado em mim (...)  
Sinto que algo deixou de realizar-se em mim,  
e esta falta grita e queima e consome.  
Sigo nau incompleta, vento exco, canto  
falhado (...)

A perplexidade de Morin diante do nosso mundo atual é a mesma do poeta, quando nos invoca em *A engenharia*: "Manejam remotos senhores/ os controles / e inconscientes operamos / marionetes artifices do fim", e continua nas *Torres* (do 11 de setembro, de Babel):

Esta é a hora das últimas, amaríssimas fezes (...)  
Nos une a discórdia, o ódio nos cimenta (...)

Questiona o destino do homem nos poemas *Como nos chamam o homem e A morte do homem* e registra sua perplexidade:

De outra — inconcreta — substância,  
um muro  
divide o homem.  
Dentro de mim.

Faz referência tanto aos muros que dividem cidades como aos que, dentro do homem, criam o conflito dos "dois seres" já aludido, a partir do pensamento de Fernando Pessoa. Edgar Morin cita Castoriadis, para quem o homem é um animal louco cuja loucura teria inventado a própria razão. Morin esgrima uma argumentação ainda mais original para explicar a dicotomia da mente humana, não aceitando a definição clássica do *homo sapiens*. Para ele, no homem, existe sempre a contradição entre o *homo sapiens* e o *homo demens*, não havendo uma fronteira nítida entre ambos, causa de nossas virtudes e perversidades. O próprio Morin explica: "Rimbaud disse: 'concluo por achar sagrada a desordem de meu espírito', ele demonstrou compreender que, na desordem, há algo sem o qual a vida seria apenas insipidez mecânica. Assim, na copulação entre *sapiens* e *demens* tem-se criatividade, invenção, imaginação... mas também criminalidade e maldade".

Braga Horta também nos fala dessa angústia de ser e não ser, dessa dualidade do homem, dos avanços e recuos, da incapacidade de expressar essa complexidade moriniana que nos assalta:

Toda linguagem dissipou-se.  
Das palavras nos fitam com malícia  
novos e ásperezos inquilinos. Cada  
vocabulário é também um conflito.  
(De *Torres*)

E insiste na indagação, no belo soneto *Trevalunte*:

O Homem donde vem? Caiu donde não era.  
Para onde vai? Não sabe. E o que desceja? A volta.  
Que trouxe? Um sol que ardeu futuro antes da queda  
e que é feito de cinza (e for luma outrora).

Em *Anteluz no caos*, dá um arremate ao raciocínio, cuja face prosaica logo verte-se poética, com esperança:

Mas alto! que ou meus ouvidos  
me enganam, ou vem tentando,  
cos trapos de luz que restam,  
ia nova, ia nova manhá?



Braga Horta tem uma formação heterodoxa, nutre-se dos clássicos, dos românticos, dos parnasianos

mas esclarece em seguida, em *O edifício*, que esta é uma tarefa vã, quase impossível:

De quando em quando uns animais mijam na argamassa,  
plumando as fezes secas na pedra.  
Outros escavam a terra,  
minando as fundações.  
Ainda outros amam destruir, penosamente,  
o a duras penas erguido.  
Consumem nisso uma energia espantosa.

De modo que o trabalho rende pouco,  
e, apesar de nossos tataravós terem já depositado o seu tijolo  
e o seu sangue,  
ainda nem concluímos os alicerces.

Nas notas que apresentam o autor, ficasse sabendo que ele nos fala de sua crença de que "o homem ainda não completou sua humanidade", seu edifício, sua obra (ainda que utópica) redentora.

Mas os 50 poemas escolhidos pelo autor não se esgotam nos questionamentos da condição humana e do ofício do verso. Falam da família, do amor e do sexo, da solidão, do altiplano de Brasília, dos filhos, do tempo, da tartaruga e até inclui uma *Meditação teocosmogônica*. Não poderia ser de outra maneira uma coletânea de poemas. Edgar Morin veria nessa diversidade a versatilidade da poesia contemporânea; "assim como a diversidade da vida, as possibilidades do espírito humano. Doravante" — referindo-se ao ofício do poeta — "aqui residirão nosso único fundamento e nosso único recurso possível". Isto é, "a descoberta de nossa situação de perdício num gigantesco cosmos".

Anderson Braga Horta corrobora com a tese moriniana, com certa ironia e simbolismo:

E então nos amaremos lícidos

Quando chegar o tempo do Homem.

Como o escorpião de seu poema, Anderson é, morinariamente, uma espécie de:

animal sem presente, entre duas eternidades  
sufocando oscilante, entanto lícido.

Sinto que algo ficou irrealizado em mim,  
e esta página branca invade o meu ser.

Não se refere apenas ao desafio mallarmáico da página em branco do criador simbolista, mas, sobretudo, à impossibilidade pós-moderna de realização plena, da impraticabilidade da consecução da obra completa, definitiva. Da ansiedade da reconstrução permanente de sua poesia (como no mito de Cronos) e da dita "obra aberta" de Umberto Eco, que está sempre sendo reinterpretada, reescrita, relida e recriada. Daí o seu desabafo, um tanto retórico:

E vós, quimeras cruéis da humana angústia  
— ansia eterna de glória e de riqueza,  
eterna e vã procura do mais alto,  
ilusão da beleza da (...)

Na tentativa de chegar a uma conclusão da(s) tese(s) do Morin — poetas são míliplos, desdobráveis — devemos perguntar-nos que "rupturas e revoltas" assaltam a poesia e se esta, num discurso pós-moderno ou complexo, onde o eterno é cada vez mais efêmero segundo a concepção moriniana, seria também efêmera. Uma resposta está necessariamente ou umbilicalmente ligada à outra. Para Morin houve duas rupturas: a primeira ocorreu a partir da Renascença, quando a poesia se tornou mais profana, e a segunda, depois do século 18, em que aconteceu uma dissociação entre a cultura de cunho científico-técnica e a cultura humanista e literária gerando literaturas não só independentes, mas com linguagens até contrapostas. Foi a partir dessas duas dissociações que a poesia autonomizou-se e tornou-se estritamente poética. (...) Separou-se dos mitos e, com isso, quero dizer que ela não é mais mito, embora se nutra de sua fonte, que é o pensamento simbólico, mitológico, mágico" (Morin).

Quanto às revoltas — também duas —, a primeira foi a do romantismo, sobretudo de origem alemã, uma revolta contra o mundo utilitário, burguês, no início do século 19. A segunda, ainda mais aguda, foi a do surrealismo com a idéia de que a poesia estaria sua fonte da vida, numa dimensão tanto onírica quanto automática, segundo Morin. *Desprojetando* a vida cotidiana. A consequência maior dessas revoltas teria sido a forma bretônica de "mudar a vida" em vez da idéia anterior de "mudar o mundo", com o risco do poeta confinar-se a jogos de palavras e símbolos. E qual seria a situação na pós-modernidade? Certamente que o poeta destruiu a *idéia de salvação terrestre*, a já mencionada incapacidade do progresso como uma idéia determinista. Em suma, como dizia D'Annunzio, não viemos ao mundo para salvar-nos, mas devemos saber como perdê-lo. A poesia pode não ser uma forma de salvação, mas converte-se numa espécie de perda paradoxalmente redentora, pelo menos nos limites do tempo e do espaço de uma proposta e de uma realização. Mesmo acontecendo num espaço-tempo efêmero por natureza e condição, é o recurso às fontes da tradição da poesia que esta se mantém viva e eterna, mesmo através de suas metamorfoses. É uma tese que desorienta e perturba, mas esse seria o espírito de nosso tempo.

Anderson Braga Horta sintetiza a sua percepção poética do estar-no-mundo, com os versos que servem de arremate e autodefinição:

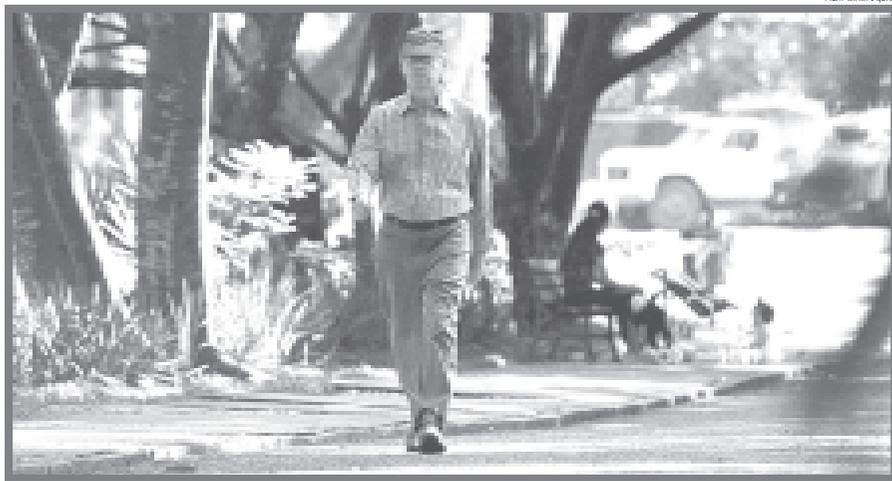
Civilizadamente  
vivo, digo-o. Moderno,  
Sugo incauto o presente.  
Creio que sou eterno!

ANTONIO MIRANDA é professor da Universidade de Brasília.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FENELOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: *MEGARRAMA: lógica, poesia, linguagem*. org. Haroldo de Campos. São Paulo: Edições, 2000. p. 109-148.  
HORTA, Anderson Braga. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2003. 120 p.  
MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. 72 p.

MIGUEL SANCHES NETO



Nani Góis/Arquivo

Pode caminhar tranqüilo, Dalton. Teus segredos estão guardados

# Carta aberta a Dalton Trevisan

*Algumas considerações sobre amizade, admiração e o romance inédito Chá das cinco*

"Mestre, são plácidas as horas que perdemos..." — eu poderia, prezado Trevisan, começar esta carta assim, citando Ricardo Reis, mas estaria contrariando seu desejo de não ter discípulos e estaria também falseando meu ritmo, próximo daquele outro heterônimo pessoal, Alvaro de Campos, autor do mais indignado texto da língua portuguesa: "Toda gente que conheço e que fala comigo/ nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho/ nunca foi senão príncipe — todos eles príncipes — na vida". Talvez meu tom fique entre um e outro, revelando perigosas alterações de humor.

Vem sendo espalhado há alguns anos que escrevo uma biografia sobre o renomado contista, este e outros botos fizeram com que fôssemos nos distanciando. O grande culpado fui eu, pois nunca desmenti publicamente e meu silêncio era lido como comprovação. Não escrevi e nem tenho desejo de escrever biografias, por me faltar sensibilidade para este gênero e por eu estar mais interessado nas revelações de atos isolados das personalidades, entediando-me com narrativas lineares e longas. Sequer sou bom leitor delas, a matéria de meu interesse foi e sempre será a ficção.

Mas tenho pecados mais pesados do que o da omissão, porque além de leitor e crítico, fui tentado, violentamente tentado, a ir além e me deixei perder. Minha perdição foi ter passado à categoria de escritor, e todos souberam acusar-me com veemência — eles, os tais príncipes. Depois que publiquei *Chove sobre minha infância*, amigos afastaram-se de mim e comecei o trabalho noturno das intrigas, resolvi então isolarme em Ponta Grossa, para onde voltei em 2001, menos de um ano depois do lançamento do romance. Achei que saindo de cena, as intrigas diminuiriam, eu poderia levar minha vida tranqüilamente. Mas já estava contaminado por elas, tinha que dar uma resposta. Mais do que ninguém, o grande contista sabe que a única forma que um ficcionista (por menor que ele seja) tem de compreender a realidade é deformando-a com as ferramentas da ficção.

E aí está meu pior pecado. Aprendi a usar algumas destas ferramentas, e aprendi isso em obras de altíssima qualidade, como a sua, que venho estudando desde que dominei os rudimentos da análise literária. Não sou seu maior crítico, mas sou com certeza o mais persistente e talvez o mais devotado. Fo-

ram muitos trabalhos, uma dissertação de mestrado, uma tese de doutoramento e dezenas de artigos, no mínimo um sobre cada livro seu. Como crítico, posso dizer, que tenho sido fiel à obra do mestre, mesmo que você não queira se ver assim, pois conheço suas opiniões e a sinceridade delas.

Estraguei-me para o tipo de convívio esperado por você quando tive que fazer minha própria literatura. Esta opção obrigou-me a ser quem eu era, afastando-me de um estilo alheio — inenso, é verdade, mas que não pode ser imitado, apenas reverenciado.

Depois da estréia na ficção, comecei a escrever outro romance. Estamos sempre escrevendo um novo romance, mesmo quando não estamos escrevendo. O primeiro tinha revelado minha família biológica, o de agora, pensei, deveria se fixar na família espiritual. Na raiz destas duas obras, a mesma idéia — o espírito grupal anula a individualidade. O novo romance foi escrito entre 2001 e 2003, sob um estado de espírito marcado pela decepção. Ao contrário do anterior, aqui as pessoas são ficções, embora haja um vínculo direto com as experiências vividas nos últimos anos.

O livro já teve vários títulos, mas parece que o definitivo será *Chá das cinco*. Andam dizendo que é sobre você, eu deixei que este boato tomasse corpo, mas agora devo esclarecer tudo. Não sei se vou tranqüilizá-lo, mas não é a história do contista. É algo menos interessante, a vida de um jovem, nascido na década de 70, no interior, e que vem a Curitiba em um projeto equivocado. Ele se chama Beto Nunes, abandona a faculdade, vive de colaborações em jornal e de uma mesada familiar, convive superficialmente com os escritores locais, escreve um romance, sofre muito com a morte de uma tia querida e rompe com a cidade. Mais de dois terços do livro são sobre o inofensivo e provinciano Beto Nunes, que não é um alter ego meu, embora seja movido por sentimentos que conheço.

Era inevitável que características de autores paranaenses fossem condensadas em alguns personagens inventados. Igualmente inevitável o aproveitamento ficcional de frases, histórias e comportamentos desta fauna. Tudo isso aprendi na leitura de sua obra, em que tantos são os exemplos de uso de histórias reais para fins de ficção. Embora rebelde e nanico, o ex-quase-discípulo tentou aproveitar as horas plácidas de convivência e leitura. Perdoe nele, portanto, a ousadia, mas tente reconhecer o esforço e a dedicação.

Dizem que este *Chá das cinco* é contra o contista. Não é contra nem é a favor. Não é sequer sobre. Então qual sua polêmica matéria?

Embora não seja exclusividade nossa, a grande marca do paranaense é a intriga. Este

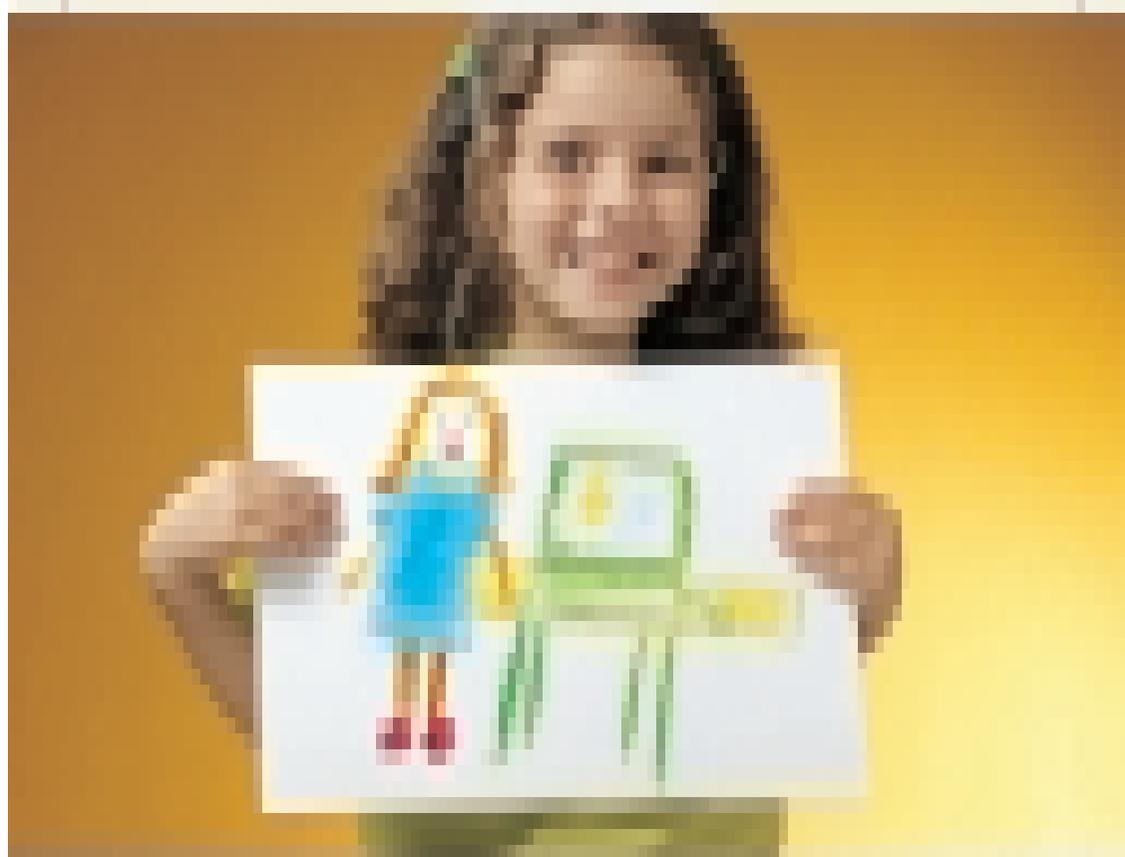
livro é sobre a arte da maledicência, praticada em menor ou maior grau por todos nós. Se é contra os escritores paranaenses, é também contra o próprio autor, que não pode se julgar acima dos demais e que confessa aqui sua culpa, sua incomensurável culpa. A diferença é que uns usam a maledicência para fazer fortuna, outros para exercitar o ressentimento, outros para mostrar superioridade — estou entre aqueles que a usam para fazer literatura. Não chega a ser algo nobre, mas torna-a menos detestável.

O romance está pronto, cópias dele já passaram por alguns leitores e uma editora paulista aprovou sua publicação. Mas ando segurando os originais para mais e mais revisões, e hoje confesso que não tenho certeza se vou ou não publicá-lo, pois há o risco de que seja lido como um romance à clef, fazendo uma ligação simplista entre alguns personagens e certas personalidades. Ele pode ser lido assim, mas toda pessoa real, transposta para o mundo da ficção, torna-se outra, e só existe ficção quando há esta alteridade. A leitura colada a nomes próprios pode estragar a recepção. Como agora me dedico a outro romance, sobre os anarquistas italianos, talvez *Chá das cinco* nem seja publicado. Que fique apenas para meu secreto deleite.

Boatos como este sempre estão sendo criados, o que talvez indique que algo em mim incomoda as pessoas. Não pode ser a beleza nem a inteligência, nunca me distingui por nenhuma das duas. Talvez seja apenas o esforço típico de quem vem de um meio pobre. Dizem, por exemplo, que Fulano e Beltrano (com maiúsculas, é claro) são meus inimigos. Tenho a sorte de não ter um único inimigo. Só tem inimigos quem acerta tê-los. Estou sempre pronto para a amizade mesmo com quem me prejudicou. Por não guardar ódio, livrei-me dos inimigos. Tenho, isso sim, inúmeros detratores. Mas há uma diferença conceitual entre eles. Os inimigos precisam ser declaradamente contendo-res, e como nunca vou me render ao rancor, jamais haverá o confronto — consequência inevitável da inimizade. Os detratores conspiram por trás das cortinas de veludo. E eu tenho o péssimo hábito de tratar de todos os assuntos abertamente.

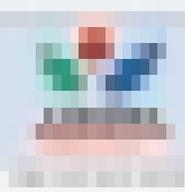
Receba esta carta como mais um gesto de admiração de seu sempre leitor.

# COM PLANEJAMENTO E TRABALHO, TODO SONHO É POSSÍVEL.



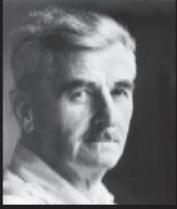
**N**os tempos que vivemos e vivemos de tempos em tempos a educação precisa ser planejada e trabalhada com cuidado e atenção para que os alunos possam aprender e desenvolver suas habilidades e competências de forma adequada e adequada. É importante que os professores tenham um planejamento claro e objetivo para cada aula, considerando o conteúdo a ser trabalhado e as habilidades que devem ser desenvolvidas. Além disso, é fundamental que o planejamento seja flexível e adaptável às necessidades dos alunos, permitindo ajustes durante o processo de ensino e aprendizagem.

Além disso, é importante que o planejamento seja compartilhado com os alunos, permitindo que eles tenham um papel ativo no processo de ensino e aprendizagem. Isso pode ser feito através de discussões em sala de aula, onde os alunos possam expressar suas ideias e opiniões sobre o conteúdo a ser trabalhado. Além disso, é importante que os professores tenham um bom conhecimento do conteúdo que estão ensinando, para que possam responder às perguntas dos alunos e fornecer exemplos e atividades que ajudem na compreensão do assunto.





som e fúria  
de faulkner **20**  
hélio pólvora



19 e. m. forster  
22 charles bukowski



a conversa com  
julian barnes **23**  
wilson hideki sagae

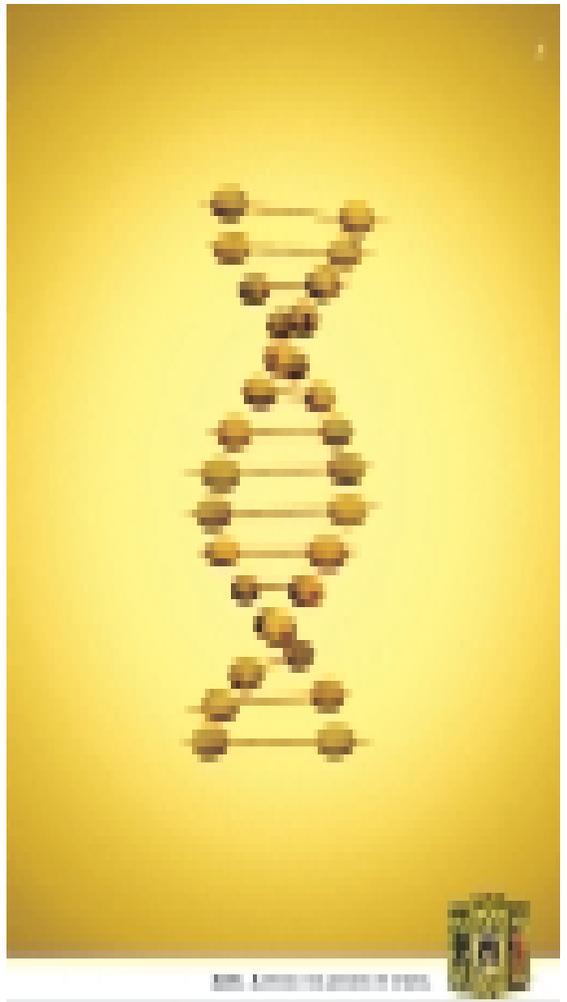
# O verdadeiro palco de **MISHIMA**

A OBRA DE YUKIO MISHIMA SEMPRE CAMINHOU NO LIMITE ENTRE A FICÇÃO E OS RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS

**PAULO KRAUSS**  
CURTIBA - PR

Yukio Mishima tentou de todas as formas ser uma pessoa diferente de seus conterrâneos e contemporâneos (viveu no Japão de 1925 até seu suicídio, em 1970) e, principalmente, de si mesmo. Como cidadão japonês, ele realmente conseguiu ser diferente, mudando até o próprio nome (chamava-se Hiraoka Kimitake). Não cabe aqui relatar as peripécias que o diferenciaram, até porque é assunto já amplamente discutido e inconclusivo. O mais interessante é procurar em Mishima aquilo que o iguala aos demais, japoneses ou não. E isto está em seus livros, não em sua turbulenta vida pessoal. Apesar do pseudônimo, a literatura de Yukio Mishima o transforma em Hiraoka Kimitake, um ser humano como qualquer outro, com seus problemas e inquietações, mas com um inegável talento para a escrita.

Continua na página 18 →





**Yukio Mishima** soube como nenhum outro autor japonês reconhecer e aproveitar o que há de melhor na literatura e na dramaturgia universal



**Confissões de uma máscara**  
Yukio Mishima  
Companhia das Letras  
199 págs.

Mishima construiu, em pouco tempo, uma obra extensa, muitas vezes obscurecida pelas suas extravagantes atitudes pessoais, mas não tão complexa como muitos tentam fazer parecer em tratados analíticos que confundem o personagem Yukio Mishima com o escritor Hirooka Kimitake. Também é exagerada a acusação de que Mishima escreve sobre si mesmo. Ele pode, sem dúvida, escrever a partir de si, como disse certa vez o escritor e crítico literário Miguel Sanches Neto, articulista deste *Rascunho*, ao receber o mesmo tipo de acusação. E também essa discussão é irrelevante. Pouco importa se o escritor escreve sobre si ou a partir de si, desde que escreva bem e com criatividade, como Mishima e Sanches Neto.

Aliás, nem era a intenção inicial fazer comparações, mas, pensando bem, há paralelos entre o romance autobiográfico *Chove sobre minha infância* (Record, 2000), que Sanches Neto escreveu a partir de si mesmo, e *Confissões de uma máscara*, de

Mishima, agora relançado no Brasil pela Companhia das Letras e objeto desta resenha. A comparação, sempre perigosa, não é entre os autores, mas sobre os dois livros apenas, que partilham uma espécie de descobrimento de uma realidade estritamente pessoal, mas que pode ser comum a milhões de pessoas de Peabiru a Tóquio.

Sanches Neto, um interiorano de família humilde e analfabeta, descobre-se o oposto do que o futuro no campo lhe oferece. Prefere os livros à enxada, e passa até a ser visto como vagabundo por optar pelo estudo em detrimento da agricultura. É um romance de formação, mas que explora com fidelidade as agruras e recompensas da descoberta da personalidade e do desejo de um mundo diferente daquele em que vive. Em *Confissões...*, Mishima disfarça-se no protagonista Kochan para relatar a descoberta da homossexualidade de um garoto japonês, que não deixa de ser descoberta da personalidade e do desejo de um mundo diferente daquele que lhe é oferecido.

Já em *Confissões...*, escrito em 1949, quando Mishima tinha apenas 24 anos, o autor trouxe algumas de suas idéias mais marcantes, e que ajudariam a formatar a sua carreira fora dos livros. "Todos dizem que a vida é um palco. Não acho, porém, que haja muitas pessoas como eu, que, desde o final da infância, tenham tido a consciência de que a vida é, de fato, um palco", filosofa Kochan baseado em sua experiência de viver entre a representação, quando tenta envolver para a vida considerada "normal" do amor pelo sexo feminino, em oposição à realidade pessoal da atração por rapazes como ele.

*Confissões...* foi o livro que praticamente apresentou Mishima ao mundo, não pelo que foi contado, mas da forma como o foi. A começar pelo texto, impecável, de frases bem construídas, poético quando necessário, e com clara influência de autores ocidentais. Mesmo sendo um nacionalista, Mishima soube como nenhum outro autor japonês reconhecer e aproveitar o que há de melhor na literatura e na dramaturgia universal para compor um ritmo e estilo próprios. É saliente em seu texto e em suas idéias as influências de Thomas Mann, Nietzsche, Racine, Wilde, mas sem sobreposição a sua condição oriental. Mishima conseguiu libertar-se do formalismo de Yasunari Kawabata, um de seus mestres na literatura japonesa, mas sem arriscar-se no liberalismo inconseqüente de Junichiro Tanizaki, o mais ocidental dos escritores nipônicos. O resultado foi um estilo único, contestado por uns e invejado por outros, mas com uma linguagem forte e sem timidez. ("Fazia mais de um ano que eu sofria o tormento de ser uma criança provida de um curioso brinquedo. O brinquedo aumentava de volume à menor oportunidade, sugerindo que, dependendo de como eu o utilizasse, poderia ser algo muito prazeroso.")

Claro que, na frase acima, o jovem Kochan está falando do próprio pênis, que ele só usa solitariamente pensando em homens e até numa estátua de São Sebastião. Uma das grandes habilidades de Mishima é a naturalidade com que trata seus temas, afinal, não é pouca coisa descrever a descoberta da homossexualidade num país conservador como o Japão, há mais de meio século, em pleno pós-guerra.

*Confissões...* é um livro singelo e corajoso, mas sem ser chocante ou lascivo, diferentemente, por exemplo, de *Cores proibidas*, publicado no Japão em 1951, e relançado no Brasil pela Companhia das Letras no ano passado. Muitos apontam esta obra como uma continuação adulta de *Confissões...*, o que não é totalmente incorreto. O garoto Kochan seria agora o jovem Yuichi, um jovem e belo rapaz que viria marionete nas mãos de um escritor veterano ao confessar-lhe a homossexualidade e aceitar sua ajuda financeira para um casamento de aparência com uma mulher.

Se Yuichi se transforma em armadilha do escritor em decadência para vingarse das mulheres que o desprezaram, parece que Mishima usa *Cores proibidas* para vingarse daqueles que não aceitaram suas credenciais pela liberdade sexual apresentadas em *Confissões de uma máscara*. Publicado originalmente em folhetim num jornal japonês, *Cores proibidas* tem uma trama interessante, é também muito bem escrito, mas um pouco prolixo ao exagerar nas aventuras amorosas de Yuichi. Não que o livro seja pornográfico, mas apenas abusivo na quantidade de encontros sexuais do protagonista, o que acaba tirando o ritmo e disputando espaço com o enredo da obra. Até parece que Mishima quis dizer: "a bunda é minha, dou para quem quiser, quantas vezes eu quiser, e ninguém tem nada a ver com isso". Realmente ninguém tem nada a ver com isso, e nem é o caso de negar a Mishima o direito de dar seus recados, mas fazer um livro chegar a 568 páginas por causa disso é exagero.

De qualquer forma, tanto *Confissões de uma máscara* como *Cores proibidas* são livros bons e fundamentais para se conhecer a obra e a personalidade de Yukio Mishima, um escritor genial e de grande importância no cenário da literatura mundial, apesar da morte precoce. Aliás, uma morte que sempre fez parte de seus livros. Em *Confissões...*, a dúvida maior do jovem Kochan era qual a forma ideal de partir. ("Pela primeira vez na vida, pensei com seriedade no suicídio. Enquanto refletia, porém, um grande fastio foi tomando conta de mim, e mudei de idéia, concluindo que seria melhor suicidar-me. Esperava que algo fizesse o favor de me matar.")

Felizmente para os leitores esse desejo não é atendido e pode-se acompanhar a trajetória de Kochan da adolescência conflitante até a chegada ao mundo adulto, quando ele tem um puro interesse em mulheres. O problema é que Kochan não conhece esse interesse a fundo, pois não descobriu a si mesmo ainda.

Depois de conhecer Sonoko, irmã de um grande amigo, ele se questiona se pode amar a uma mulher sem ter desejo sexual por ela. Mas a resposta custa a clarear na mente de Kochan. Os dois se aproximam tanto que só resta a ele afastarse, para um surpreendente reencontro posterior, quando ela já está casada.

Homossexualidade à parte, até porque literatura não tem este tipo de gênero, a densidade emocional da narrativa apresentada por Mishima em *Confissões...* é empolgante, transformando Kochan em um heróico viajante solitário em busca da própria identidade, mas com receio de com isso ter que abandonar a juventude. E qualquer semelhança com o autor não parece ser mera coincidência. Em *Cores proibidas*, Mishima também deixava claro, por meio de Yuichi, seu receio pelo fim da juventude e a aversão pelo passar dos anos: ("O inferno para os homossexuais é o mesmo que para as mulheres: a velhice").

Nos livros, Mishima sempre deu pistas sobre seu futuro trágico, mas não foram essas pistas, ou as suas atitudes mirabolantes, as principais responsáveis por sua fama. Mishima só foi Mishima porque, acima de tudo, era um grande escritor. Foi o talento literário que o apresentou ao mundo e abriu-lhe as portas para que se tornasse um *Mister Fantástico*.

Paradoxalmente, é esse mesmo talento literário que o traz mais próximo da realidade, que o deixa mais humano e mais frágil, apesar de todo o poder que Mishima tentou mostrar com seu corpo forte talhado pela musculação e pelas artes marciais, seu exército particular e seu suicídio ritualístico.

Mishima desafiou a morte, mas foi vencido pela literatura, pelo próprio talento. Os ossos já viraram pó, mas a obra continua e ganha mais força à medida que o mito vai sendo esquecido e o autor, lembrado.

PAULO KRAUSS é jornalista.



# A poética do romance

Aspectos do romance, do inglês E. M. Forster, traz agudas reflexões sobre o gênero mais apreciado na literatura contemporânea

LUIZ RUFFATO  
São Paulo - SP



Aspectos do romance  
E. M. Forster  
Globo  
226 págs.

Este é um livro que não pode faltar na biblioteca de quem pretende ter pelo menos um mínimo de conhecimento acerca da cultura ocidental. Podemos discordar ou concordar total ou parcialmente com o autor, mas nunca desconhecê-lo. Não fosse por outras razões, poderíamos brandir que, em *Aspectos do romance*, E. M. Forster lança um conceito, que pode hoje ser encontrado no mais simples dos manuais de teoria literária: o de personagens "planas" e "redondas". Mas o ensaio, publicado originalmente em 1927, nos conduz a outras agudas reflexões sobre o gênero, que o colocam "anacronicamente" — e ele se divertiria devesas com isso — na vanguarda das discussões do século 21.

Antes, porém, apressemo-nos! Edward Forster nasceu em 1879, estudou letras clássicas e história em Cambridge, viveu na Itália, Grécia, Alemanha e Índia, participou do célebre Bloomsbury Group (com Virginia Woolf, John Maynard Keynes, Dora Carrington e Lytton Strachey), escreveu seis romances e dedicou-se, após o encerramento de sua carreira como romancista, ao ensaio literário e à biografia. Morreu em 1970, ano de publicação da primeira edição de *Aspectos do romance* no Brasil.

Um leitor mais exigente poderia, após percorrer todo o livro, reclamar que Forster centrou muito suas discussões em torno da literatura de língua inglesa, o que viria a prejudicar um estrangeiro que não tenha pleno domínio das obras que ele cita. Outro, apressado, julgaria que, após sua publicação, muitos romances e romancistas romperam as amarras do gênero, jogando por terra suas considerações. E outros mais, aqueles que preferem aderir ao último modismo — ou seja, que tratam a obra literária com a mesma sofreguidão com que lêem as notícias do dia —, a esses, o nome Forster deve soar como marca de cerveja.

Como o derradeiro tipo descrito provavelmente não abrirá este livro, tentemos responder aos outros dois.

Convidado a uma série de conferências no Trinity College Cambridge (uma instituição fundada por Henrique VIII, em 1546), Forster inicia sua preleção explicando porque não iria se deter no tema proposto (e repetido anualmente), qual seja, uma reflexão "sobre algum período ou períodos da literatura inglesa não anterior a Chaucer, o autor que começa exatamente relativizando qualquer possibilidade de limitar sua discussão à literatura inglesa, já que, argumenta, se a poesia inglesa não tem a ninguém, a ficção é menos extensa; não possui o que há de melhor até agora escrito e, se negarmos isso, seremos culpados de provincianismo". Embora a condução das conferências se dê sempre com relação a alguma obra em língua inglesa, Forster estará acenando para o resto da Europa, lembrando escritos em outros idiomas. E como suas conclusões, na maior parte das vezes brilhantes, são universais, podemos dar como vencido por pontos o nosso primeiro leitor-tipo.

Enfrentemos, pois, o segundo. Forster continua sua explicação: "A idéia de um período no desenrolar do tempo, com sua conseqüente ênfase sobre influências e escolas, é exatamente o que espero evitar". Aqui, o romancista britânico aponta para a sincronicidade das obras. "A História se desenvolve; a Arte permanece parada". O que pode parecer paradoxal tem um sentido: os romancistas "procedem de diferentes épocas e posições, com temperamentos e objetivos diversos, mas todos têm uma pena entre os dedos e estão dentro de um processo de criação". E continua: "um espelho não se aperfeiçoa porque um cortejo histórico passa à sua frente. Ele só melhora quando recebe uma nova camada de mercúrio — em outras palavras, quando adquire nova sensibilidade. E o sucesso de um romance está na sua própria sensibilidade, não no sucesso de seu assunto". Como o conceito de sincronicidade coloca a criação literária "além do tempo", cremos que podemos dar por vencido o segundo leitor-tipo. Agora, por precaução técnica.

Ainda, antes de entrarmos de vez nos tópicos da conferência pronunciada por Forster, permitam-me, leitor, mais uma pequena amostra da contemporaneidade de suas idéias. O ensaísta grita uma obviedade, mas, como todas as obviedades, poucos ouvem. "Os livros devem ser lidos; é a única maneira de descobrir o que eles contêm". Há aqueles que acreditam piamente que não importa o que os livros contêm, mas de onde eles emanam. A esses, Forster contraporia, com humor: "Algumas tribos selvagens comem-nos [os livros], mas lê-los é ainda o único método de assimilação revelado ao Ocidente".

Um romance, afirma Forster, é uma ficção em prosa com não menos de 50 mil palavras. Ele mesmo admite tratar-se de uma definição pouco filosófica, mas não se atém a esse ponto. Os "aspectos" — "porque não é científico, é vago" — que ele vai discutir são: estória, pessoas, enredo, fantasia, profecia e padrão e ritmo.

A estória — aspecto fundamental do romance — é "uma narrativa de acontecimentos dispostos em sua seqüência no tempo". E, nesse sentido, a estória imita a vida diária: pensamos num acontecimento como ocorrido antes ou depois de outro. "O pensamento está quase sempre em nossas mentes e muito de nossa conversa e ação baseia-se nessa suposição". Mas, afirma Forster, parece haver algo mais na vida além do tempo, o "vivo", mensurável não por minutos, mas pela intensidade. E o que um bom romance faz é, concomitantemente, narrar a vida no tempo, incluindo a vida dos valores. Além disso, o autor chama a atenção para a estória como repositório de uma voz. "O que a estória realmente faz nesta função particular, tudo o que pode fazer, é transformar-nos de leitores em ouvintes, para os quais 'uma' voz fala, a voz do narrador da tribo, agachado no meio da caverna, e dizendo uma coisa depois da outra até que o auditório adormeca entre seus despojos e ossos".

As pessoas — "os protagonistas numa estória" — podem ser planas ou redondas. Este parece ser o conceito de Forster mais difundido e talvez, ainda assim, não de todo compreendido. Partindo do pressuposto, citado do filósofo francês Alain, de que, enquanto a História enfatiza as causas externas que determinam a ação dos homens — a noção de fatalidade —, no romance tudo se fundamenta na natureza humana, e a sensação dominante é de uma existência onde tudo é intencional, até as paixões e crimes, até a miséria. Ou, em outras palavras, "a ficção é mais verdadeira que a história, pois vai além dos fatos comprovados, e cada um de nós sabe, pela própria experiência, que existe algo além dos fatos".

Então, Forster divide as personagens em "planas" — que podem ser expressas por uma só frase, porque são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade — ou "redondas", quando construídas ao redor de mais de um fator. Ou, em outras palavras, se ela "é capaz de surpreender de modo convincente"; é redonda; "se ela nunca surpreende", é plana; se não convence, "é plana pretendendo ser redonda". Agora, mesmo admitindo que as pessoas planas não são, em si, realizações tão notáveis quanto as redondas, Forster é categórico em afirmar que "o romance que tem alguma complexidade requer com freqüência gente 'plana', tanto quanto 'redonda' e o resultado de seu entrelaçamento assemelha-se à vida com maior exatidão".

Tendo estudado a estória e as personagens, chegamos ao enredo. Na definição de Forster, como a estória, o enredo é uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai na causalidade. Uma estória se mantém equilibrando-se na curiosidade. Mas um enredo requer inteligência e memória. "A memória e a inteligência estão intimamente relacionadas, pois se não lembramos não podemos compreender". E aqui desponta a contemporaneidade de Forster. Depois de definir o enredo, o romancista aponta o seu grande defeito: a exigência de remate. "Não fosse pela morte ou casamento, não sei como o romancista médio concluiria. Morte e casamento são quase a única ligação entre as suas personagens e o enredo". E antecipa indagações que permeariam todo o resto do século 20: a estrutura produzida nesses termos é a melhor possível para um romance? Por que o romance tem que ser planejado? Por que precisamos por fecho? Não pode ser deixado em aberto?

Até aqui então, resumidamente, os instrumentos propostos por Forster para uma aproximação da forma do romance são: "curiosidade para a estória" — ou, o que vem a seguir, "sentimentos humanos e senso de valor para as personagens" — ou, a ocorrência de personagens "planas" ou "redondas"; "inteligência e memória para o enredo" — ou, o "por quê". Esses tópicos encaminham-nos para a Beleza, "a que o romancista nunca deveria aspirar, embora fracasse se não chega a atingi-la". Talvez, seja essa a espinha dorsal da poética do romance perseguida por Forster. Os itens "fantasia" e "profecia" extrapolam o conceito básico e os "padrão e ritmo" não chegam a constituir-se como definições.

Logo na primeira conferência, Forster afirma que o romance — "uma das áreas mais úmidas da literatura" — está cercado por duas

cadeias de montanha — a Poesia e a História — o limitado por um mar, que ele não denomina. E não o faz porque, considerando suas próprias indagações, poderíamos compreender o "mar" como a vastidão da Metafísica, habitado por uns poucos autores que, desvelando-se da condição de narrador, atingem o papel de profetas. E quais seriam as características intrínsecas da literatura profética? Requer humildade e ausência de *sense of humour*, atinge mais fundo; é es-pasmódicamente realista; nos dá a sensação de uma canção ou de um som; sua face volta-se em direção à unidade; e sua confusão é incidental. O grande nome, para Forster, da literatura profética é Hermann Melville. Dostoiévski, Emily Brontë e D. H. Lawrence, cada um em sua especificidade, são outros autores lembrados pelo ensaísta.

A fantasia — um tom abaixo da profecia — é assim identificada por Forster: onde os outros romancistas dizem, "aqui está algo que poderia ocorrer em suas vidas", o fantasista diz, "eis algo que não poderia ocorrer em suas vidas". "O poder da fantasia penetra em cada canto do universo, mas não nas forcas que o governam". Para separar a fantasia da profecia, o ensaísta socorre-se de James Joyce. "Joyce tem muitas qualidades afins à profecia. Mostrou uma apreensão imaginativa do mal. Mas solapa o universo muito como um operário procurando esta ou aquela ferramenta ao redor: apesar de toda a sua frocuidão interior, é muito tenso; nunca é vago, exceto após devida reflexão. E sua conversação, nunca canção".

Finalmente, Forster tenta definir dois conceitos, para ele importantes na compreensão do romance: padrão (emprestado da pintura) e ritmo (importado da música). O padrão, argumenta, nasce principalmente do enredo: "acompanha-o como a luz nas nuvens e permanece visível depois de sua partida. A beleza algumas vezes é a forma do livro, o livro como um todo, a unidade, e nosso exame seria mais fácil se fosse sempre assim. Mas, às vezes, não é. Quando não é, chama-se de ritmo". Ou seja, o ritmo seria, nesse caso, repetição mais variação.

Cremos que, chegados ao fim, perdurem dúvidas e temas obscuros, lacunas e conceitos falhos. Mas, não é assim também a vida?

LUIZ RUFFATO é escritor. Autor de *Eles eram muitos cavalos*, entre outros.

\*Texto publicado mediante autorização da Editora Globo S/A, que detém os direitos.

## ROMANCES DE E. M. FORSTER

- *Where angels fear to tread* (1905)
- *The longest journey* (1907)
- *A room with a view* (1908)
- *Howards end* (1910)
- *A Passage to India* (1924)
- *Maurice* (1971, edição póstuma)

E. M. Forster: "A ficção é mais verdadeira que a história, pois vai além dos fatos comprovados"





# Som e fúria de FAULKNER

O POETA DO MUNDO ATUAL — SEU NIILISMO, VIOLÊNCIA E HORROR

HÉLIO POLIVORA  
SALVADOR — BA

*Quentin, dou-te o mausoléu de toda  
a esperança e de todo o desejo*

(palavras do Sr. Compton a Quentin)



O som e a fúria  
William Faulkner  
Cosac & Naify  
331 págs.

Apesar da violência enfiática da novelística de teor trágico, tão acentuada nesses últimos decênios, O som e a fúria<sup>1</sup>, surgido em 1929, no rastro do romance contemporâneo renovado por Joseph Conrad, James Joyce e Marcel Proust, continua a causar impacto, até mesmo nos que o relemem. Dele são protagonistas os Compton, uma das várias famílias ficcionais de William Faulkner. E por ser do Sul dos Estados Unidos, patriarcal, certamente, e em decadência econômica, a prole dos Compton há que se distinguir pela morbidez. Condição, ademais, pelas imagens do passado, um passado de grandeza senhorial, não consegue adaptar-se às exigências do presente.

Há na crônica dessa família a sombra de uma ruína lenta e progressiva, causada pela impossibilidade de sustentar o *plantation system*, que, apoiado no braço escravo, floresceu antes, embora sem atingir o estágio de desenvolvimento das áreas de ocupação ao Norte, fundamentadas na acumulação capitalista da indústria e do comércio. No Sul, o agricultor falido, mas ainda de veia aristocrática; no Norte, o *yankee voraz*, que, mais adiante, na bibliografia de Faulkner, gera a saga dos Snopes. O empobrecimento das lavouras sulinas parece deflagrar internamente, nas estruturas familiares, uma desagregação moral que até os negros, explorados como força de trabalho ou, quando muito, "tolerados" (como acontece a Dilsey, em O som e a fúria), pressentem. São muitas, no romance, as alusões da criadagem negra a uma espécie de maldição que pesaria sobre os Compton. Para os negros — Dilsey e Roskus, com especialidade — a Casa é má.

Convém conhecer as personagens para melhor medir a tragédia. Do casamento de Caroline Bascomb e Jason Compton III nascem três filhos e uma filha, a saber: Quentin III, Candace, Jason IV e Maury, por ordem de idade. Ao longo da narração de O som e a fúria vê-se que Caroline vive quase sempre recolhida ao quarto, detida, com uma Bíblia perto da mão. Sofre de uma neurose qualquer, queixa-se de que todos estão empenhados em atormentá-la. Seus filhos — à exceção de Jason, o único com quem se identifica — constituem pesado castigo. Maury é idiota, não fala, exprime-se apenas pelo choro e pelo grito, vive a babar qual criança de colo e requer cuidados constantes de seus guardiões. Caroline mudalhe o nome, de Maury para Benjamin, como se a inspiração bíblica do segundo nome pudesse corrigir uma situação irremediável. Aliás, Dilsey, a cozinheira, é quem observa: "O nome não vai ajudá-lo nem fazê-lo mal. As pessoas não adquirem sorte pela mudança de nome".

Por que age assim a Sra. Compton? Simplesmente porque, antiga fidalga, sente-se vítima de um destino ingrato. Detesta diminutivos. Execra, por exemplo, o de Caddy, como é chamada familiarmente a filha Candace. E ralha com esta por andar carregando o irmão idiota nos braços: "Faz mal às costas. Todas as nossas mulheres se orgulham do seu porte". Para a Sra.

Compton, viver desse jeito é expiar uma culpa que ela, com certeza, não se atribui.

Há razões de sobra para esse *pathos* familiar, o Sr. Compton é alcoólatra ou, pelo menos, começa a beber demais nos últimos anos de vida. Quentin suicida-se<sup>2</sup> por causa da sua paixão incestuosa pela irmã, Jason é aventureiro e cruel (quando criança, denuncia tra-

quagens dos irmãos e rasga bonecas). Caddy entrega-se a uma sexualidade promíscua. Quentin, filha bastarda de Caddy, foge de casa com um artista de circo e três mil dólares que surrupia do tio. O romancista informa, por fim, que o último amor de Caddy (a quem Jason chama "uma cadela") é um oficial nazista, em plena guerra. Razão tem, portanto, o Sr. Compton — de resto, pessoa inteligente, dada a filosofias — quando diz: "Criado pela doença, entre putrefações, até a decomposição final".

Da casa dos Compton não se tem uma descrição completa: apenas na quarta parte do romance menciona-se um fundo de alameda, onde aparece "a velha casa quadrada, sem pintura, com as suas colunas apodrecidas". Antes, sabe-se que o prado onde Benji, o idiota, gostava de passear pela mão de seus três guardiões — Versh, T.P. e Luster —, em busca das "formas brilhantes" que o alíviam, fora vendido para custear os estudos universitários de Quentin.

## BLOCOS NARRATIVOS

O som e a fúria se compõe de quatro partes, ou blocos narrativos. O romance começa pelo monólogo incoerente de Benji — ou melhor, pelas impressões do mundo exterior estampadas, emocionalmente, na sua consciência. Em seguida, vem o delírio de Quentin, no seu último dia de vida. O narrador do terceiro bloco é Jason, que se empenha em demonstrar todo o seu ódio a Candace e à sobrinha Quentin. Na quarta parte, a narração assume pela primeira vez tom objetivo, numa terceira pessoa, feita que é pelo próprio autor e se concentra em Dilsey. As datas diferem, conforme indicadas nos próprios títulos. Veremos adiante a cronologia do romance, envolvendo deliberada manipulação do tempo cronológico, com o fio de acentuar o tempo interior e a visão pessimista de William Faulkner.

Uma impressão inicial, tendose em vista o ano de publicação de O som e a fúria, é que houve apelo consciente à técnica de estruturação do romance, e que essa técnica, embora realizada satisfatoriamente, com efeitos brilhantes, a ponto de ainda hoje suscitar diferentes análises críticas, tal riqueza de sugestões implícita, não chega a ser absorvida pelo relato ficcional — em certas passagens, pelo menos. Em outras palavras, o ficcionista denuncia o esforço de composição. Quando veio à luz, o romance inscreveu-se logo nas tentativas de revigorar a narrativa contemporânea pela montagem e pela linguagem combinadas a um ponto de vista singular. Com efeito, Marcel Proust começava a colher os primeiros êxitos com À la Recherche du temps perdu. Fragmentos de Ulisses eram conhecidos da elite intelectual americana. Virginia Woolf também oferecia contribuições ao laboratório romanesco. E na própria ficção americana havia um romancista lar, derramado, retórico, de poderosos fluxos originados na corrente da consciência: Thomas Wolfe.

A revolução técnica de O som e a fúria processou-se paralelamente a tais conquistas de soluções novas para a arte de construir e narrar o romance. Se o depoimento de Quentin, em estado de consciência aguda, exacerbada por um acesso de loucura, é joyceano pela associação de idéias resultante de profundas emoções desgovernadas, as impressões caleidoscópicas de Benji sugerem um desafio de escrita mais além do Joyce de então, anterior a Finnegans Wake. E nos dois casos, de Quentin e de Benji, nada em Faulkner é ou parece gratuito: ele não se compraz na busca de novidade, ou seja, na forma insolita de expor o universo romanesco. A técnica pode ressaltar, como ressaltá às vezes, porém, presa ao relato, por ele ditada ou para ele voltada como força atuante de sua compreensão.

O romancista negou um possível *tour de force*. Em depoimento de 1955, diz-nos que O som e a fúria começou "em forma de conto, uma história sem *plot* sobre crianças que foram afastadas de casa durante os funerais da avó. Eram muito novas para que se lhes dissesse o que acontecia; pareciam as coisas apenas casualmente, nas brincadeiras infantis a que se entregavam, e que incluíam a maneira lúgubre de remover o corpo, etc.; e então foi tocado pela idéia de ver o que poderia tirar das da noção de inocência cega, egocêntrica, típica de crianças, se uma delas fosse verdadeiramente inocente, isto é, idiota. Assim nasceu o idiota e depois eu fiquei interessado nas relações desse idiota com o mundo em que vivia, mas com o qual não podia competir, e de que forma ele obtería ternura e ajuda a fim de preservar a inocência. Falo de inocência no sentido de que Deus o feriu com a cegueira ao nascer — a estupidéz, nada havendo que ele pudesse remediar. E assim, o caráter de sua irmã começou a emergir, depois o do irmão, aquele Jason (que, para mim, representava o mal completo); e o mais vicioso personagem em que já pensei. E depois, como houvesse necessidade de um protagonista, alguém para contar a história, Quentin surgiu. A essa altura, verifiquei que não poderia pôr tudo isso num conto. Narei, por isso, a experiência do idiota naquele dia, e ela ficou incompreensível; era preciso contar o que havia acontecido, e tive de escrever outro capítulo. Então, decidi deixar Quentin oferecer sua própria versão daquele dia, ou daquela ocasião, e ele o fez. Em seguida, veio a necessidade do contraponto, que era o outro irmão, Jason. Nesse ponto, tudo ficou ainda mais confuso. Eu sabia que a coisa estava incompleta e tive de escrever outra seção, de fora, como um estranho, que era o escritor, para dizer o que ocorrerá naquele particular. Foi como o livro nasco. Isto é, escrevi a mesma história quatro vezes. Nenhuma delas parecia satisfatória, mas eu me havia angustiado tanto que não poderia mais deitar tudo fora e recomençar; por esse motivo, juntei as quatro seções. Não houve, por conseguinte, um deliberado *tour de force*, o livro nasceu assim mesmo".

Verdade ou não, o certo é que as quatro unidades narrativas não são as mesmas. Elas se referem a alguns acontecimentos básicos na família Compton, porém cada uma completa a verdade da outra, amplia e ilumina o cor-

rências, corrige e distorce versões. E as quatro partes, juntas, com a visão do todo, constituem uma tessitura poética e realizam então o romance na sua densidade e complexidade orquestral. Cabe a Benji, o idiota, no aniversário dos seus 33 anos, insinuar o tema, e a Quentin, que se suicida aos 17, aprofundá-lo; o resto são variações temáticas. As partes três e quatro não oferecem dificuldades, mas sem o conhecimento prévio dos motivos, ou, pelo menos, de um roteiro dos motivos, o leitor desguarçado dificilmente abriria caminho na espessura de um universo ficcional obscurecido pelas reações atemporais de um idiota e pelo cérebro conturbado de um adolescente que se vai afogar.

Aquele "dia particular" a que se refere Faulkner é 7 de abril de 1928. Na parte centralizada em Benji, essa data constitui, portanto, o presente. Ocorre, porém, que Benji, segundo Roskus, "sabe muito mais coisas do que pensa", mas na vivência de tais coisas ele mistura passado e presente, e não sabe exatamente em que esfera temporal está situado no momento. Não há tempo cronológico para Benji; apenas o tempo da sua reação emocional. Os trechos grafados por Faulkner remetem sempre ao passado, porém "a um passado anterior ao passado e a um passado posterior ao passado".

Já que falta a Benji a noção de tempo, o seu sergo é fazê-lo a leitura conforme sugeriu Volpe<sup>3</sup>.

*A mulher, na ficção de William Faulkner, é sinônimo de pecado.  
Ela traz o ferrete bíblico de um destino algo funesto a quem  
não se pode esquivar por força de seu próprio sexo.*

quer dizer, tendo-se em vista o acompanhante do idiota. Sempre que aparece Versh a escoltá-lo pelo prado, as datas são 1898 e 1900 e as cenas retratam a morte da avó Damuddy; à mudança de nome de Benji, à entrega de uma mensagem do tio Maury aos Petterson. Benji é, então, uma criança. Quando T.P. está a escoltá-lo, as datas variam de 1905 a 1912 — e Benji terá mais de 11 anos de idade. Se o acompanhante for Luster, a ação avança para o presente, isto é, 7 de abril de 1928.

Benji vive por quatro coisas fundamentais: o fogo, o medo, o som e o prado. O fogo o fascina, a ponto de nele queimar a mão; o som o desperta lembranças imediatas (por exemplo, o *caddie* pronunciado pelos jogadores de golfe, ele o associa à irmã Caddy, cuja falta sente lastimavelmente); o medo é ditado por sua situação mental, física e psicológica de insegurança, desde que Caddy vai embora de casa, ou melhor, já antes, quando ela começa a deixar de ser criança e a viver para si mesma e para outros (Benji depende de Caddy da mesma forma que Quentin vive igualmente num mundo precário, ligado afetivamente à irmã por um sentimento de incesto não praticado, porém admitido, e a qual, no seu monólogo, ele chama de mãe); por fim, no prado estão as "formas brilhantes" que apaziguam Benji.

## OS MOTIVOS

Por ordem de aparecimento no monólogo de Benji, as cenas principais, os poderosos motivos da trilha dramática de O som e a fúria, são estas:

- A ida ao cemitério. Quentin e o Sr. Compton já estão mortos. ("Entre agora e fique sentado até sua mãe chegar — disse Dilsey. Meteu-me na caruagem. T.P. segurava as rédeas.")
- A entrega da mensagem aos Petterson. ("— Meta as mãos nos bolsos — insistiu Caddy. — Ou vão ficar geladas. Não quer ficar com as mãos geladas no Natal, não é?")
- O casamento de Caddy. ("Eu não estava chorando, mas não podia me conter. Não estava chorando, mas a terra não cessava de se mover, e depois comeci a chorar. O solo subia sempre e as vacas subiam pela colina.")
- A morte do Sr. Compton ("Você ainda não pode partir — disse T.P. — Espere.")
- Aos 14 anos de idade, Caddy perfuma-se. ("Benji!" — disse Caddy. — "Benji!" — abraçou-me outra vez, mas eu me afastei.")
- Benji dorme sozinho. ("Vá para sua cama — disse Dilsey. — Você já está muito crescido para dormir com as pessoas.")



*Quando veio à luz, O som e a fúria inscreveu-se logo nas tentativas de revigorar a narrativa contemporânea pela montagem e pela linguagem combinados a um ponto de vista singular.*

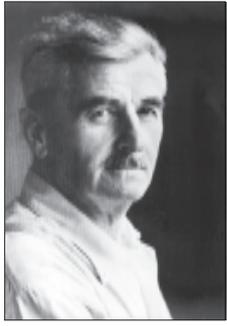


Foto e ilustrações: reprodução

*A metafísica de Faulkner — do desespero e da negação — não o impede de crer no futuro.*

- g) Benjy, ao portão, espera Caddy. ("Não adianta nada olhar pelo portão — disse T.P. — Miss Caddy foi-se embora pra muito longe. Se casou e largou você.")
- h) Benjy ataca uma menina. ("Como foi que ele saiu? — surpreendeu-se o pai. — Deixou o portão aberto ao entrar, Jason?")
- i) Benjy é castrado. ("Tentou tirá-lo da cara, mas as formas luminosas tinham medo." Isto é, Benjy tentou tirar a máscara de oxigênio na mesa de cirurgia.
- j) Benjy muda de nome. ("Está bem — tornou Dilsey. — Suponho que é a minha vez de chorar. Suponho que Maury vai deixar-me chorar um bocadinho agarrada a ele.")
- k) Caddy perde a virgindade. ("Podíamos ouvir Caddy andando depressa. O pai e a mãe olharam para a porta. Caddy passou andando depressa. Ela não ouviu. Andava depressa.")

**VIRGINDADE E PECADO**

Notam-se várias referências, no monólogo de Benjy, ao suicídio de Quentin e a uma cena, no balanço, em que Caddy é surpreendida pelo irmão idiota quando beijada à força por seu namorado Dalton Ames. Também se menciona a espionagem contra Quentin por seu tio Jason. Uma conclusão é óbvia: o instável equilíbrio emocional dos irmãos rompe-se a partir do instante em que Caddy, moçinha, começa a se enfiar, a ter encontros com rapazes, a se perfumar. Antes, quando criança, ela "cheirava como as árvores", segundo Benjy. O crescimento de Caddy e sua personalidade autônoma são ameaças para Benjy e um suplício para Quentin. A princípio, ela procura se sacrificar ao bem-estar dos outros: esquece projetos de fuga, lava a boca para apagar a noéda do beijo e, quando perde a virgindade, Benjy força-a a entrar no banheiro para a lavagem purificadora. Caddy aceita também o pacto de morte proposto pelo irmão Quentin, que, empunhando uma navalha, não o executa. Mas ela, que para Benjy cheirava como as árvores e para Quentin despndia o odor da madressilva, isto é, do sexo maduro, assume por fim sua condição de mulher: "Elas têm o instinto do mal, o talento de suprir com o mal o que lhes falta..."<sup>17</sup>

A mulher, no ficcionismo de William Faulkner é sinônimo de pecado. Não chegaremos, como alguns ensaístas, a falar em misoginia, mas semelhante visão vem a ser determinada por um forte resíduo de moral puritana. A mulher traz o ferrete bíblico de um destino algo funesto a que não se pode esquivar por força de seu próprio sexo. Em seu monólogo, Quentin observa: "Porque a mulher é tão delicada, tão misteriosa, dizia o pai. Delicado equilíbrio de imundície periódica entre duas luas que se contrabalançam". Monique Nathan anota que, "mesmo normal, a sexualidade é um fantasma temível para uma consciência puritana. Assim, sonha-se muitas vezes, nos romances de Faulkner, com um estado de inocência do corpo que traduziria o do espírito. Para Quentin Compton, a virgindade de sua irmã é uma representação ideal da pureza de sua família, pureza impossível, ele bem o sabe, já que Caddy, além de, por seu nascimento, ser mulher, é impura"<sup>18</sup>.

Em apêndice a O som e a fúria, solicitado pelo editor, o próprio Faulkner depõe: "Quentin III, que amou a morte sobre todas as coisas, que amou somente a morte, amou e viveu numa antecipação deliberada e quase perversa da morte, do mesmo modo que um amante se refreia... frente ao corpo da amada, até que, não podendo resistir à sua atração... se lança sobre ela, com um grito e abandonando-se por completo a seus impulsos, afogando-se. Suicidou-se em Cambridge, Massachusetts, em junho de 1910".

O segundo bloco narrativo é o último dia de vida de Quentin. A irmã foi desvirginada, casou com outro namorado (Herbert Mead), aparentemente arranjado pela mãe, teve uma filha bastarda (do primeiro amante), à qual dá significativamente o nome de Quentin, antes de saber o sexo da criança. É demais para Quentin, que se recusa, à sua maneira, a se tornar adulto. Seu monólogo está re-

passado de cenas que datam de 1898, 1900, 1909 e 1910, meses antes do suicídio. Entre elas, avultam como fatos decisivos o beijo de Caddy no namorado, a perda da virgindade, o anúncio do casamento, a véspera e o dia das bodas. Antes de morrer, Quentin vem a ser protagonista de dois acontecimentos espantosos: identifica numa menina desconhecida a irmã perdida (e criança) que Caddy tinha sido, e agride um amigo à simples menção da palavra irmã. Para Quentin, naquele estado de exasperação suprema, a irmã é a morte. "A irmãzinha" do cântico de São Francisco de Assis<sup>19</sup>, que ele cita no início do monólogo.

**O TEMPO**

Para Michael Millgate, "durante um dia inteiro de incidentes deveras extraordinários — duas brigas, uma audiência no tribunal, idas e vindas, encontros —, o espírito de Quentin permanece atado ao passado. É quase como se Faulkner brincasse com a ideia de que um homem afogando-se vê a vida inteira desfilando diante de si, e percebe-se então que esse último dia de Quentin é uma espécie de instante suspenso antes da morte"<sup>20</sup>.

A imagem é exata. Desde que menos este romance, cerca de 30 anos atrás, ficou a impressão de um filme em que algumas crianças são protagonistas. Porém um filme montado por um realizador caprichoso, sem preocupação de continuidade. As tomadas externas, referentes à ação episódica, são obliteradas e em seu lugar surgem ou os efeitos da ação ou sua causa, enraizados na consciência dos atores. É um filme rodado em alta velocidade, de modo que o espectador colhe apenas cenas de relance, figuras esbatidas, insinuações que não se concretizam.

Ao contrário de Proust, que sonha redescobrir o passado como fonte de satisfação interior Faulkner prescreve o presente em favor do passado — mas de um passado que, de tão caudaloso, condiciona o presente, formando um tempo próprio, à margem de cronologias. É como se o tempo, o tempo convencional, fosse para suas personagens uma vasta prisão. Não há ato que não encerre consequências imediatas, que não se esgote em si mesmo na fugacidade do instante. Todo ato é uma célula temporal pré-condicionada por um acontecimento pretérito. Não há presente; há uma realidade atemporal, de mitos, imagens e arquétipos. Por isso, Sartre observou: "O presente não é; ele se torna presente. Tudo faz (...) A ordem do passado é a ordem do coração. Seria errado supor que, quando o presente é passado, ele se torna a nossa memória mais fechada. Sua metamorfose pode fazê-lo mergulhar no fundo de nossa memória, da mesma forma que pode deixá-lo flutuando na superfície. Nossa sua intensidade própria e o significado dramático de somente vida podem determinar em que nível ele permanecerá"<sup>21</sup>.

Não é de admirar que Quentin, na oitava página do seu monólogo quebre o relógio: "Não preciso de relógio", ele diz. E mais adiante: "Porque meu pai disse que os relógios matam o tempo". E o tempo de Quentin, seu tempo interior, passa a correr em função de uma sombra — sua sombra, a sombra da Morte. "A sombra da ponte, as filas das balaustradas, a minha própria sombra achatada sobre as águas, que eu tinha enganado tão facilmente e que não me queria deixar mais"<sup>22</sup>.

Campbell e Foster, que propõem para o monólogo de Quentin Compton uma interpretação de sonhos à maneira freudiana, vêm na obra de William Faulkner o caos contemporâneo (que inclui seu pessimismo cósmico). É a consciência da análise que Faulkner faz do mundo moderno, seu niilismo, sua violência e seu horror"<sup>23</sup>. Seria o autor de O som e a fúria — e também de outras obras-primas, como Sartoris, Absalão, Absalão!, Luz em agosto, Palmeiras selvagens, O urso, Desça, Moisés e O povoado —, que tratam de decadência, decomposição e esperança de ressurgimento, aquele "homem perdido" a que se referiu Sartre no ensaio já mencionado, aquele místico que deseja esquecer o tempo? O simples fato de argamassar presente e passado, imprimindo-lhes dimensão supra-real, não implicaria compromisso fundo com esse tempo nosso, com essa cir-

cunstância e, conseqüentemente, com o destino da criatura humana? "Recuso-me a admitir o fim do homem", disse Faulkner, aliás, no discurso com que recebeu o Prêmio Nobel. "Creio que o homem não apenas perdurará, mas que prevalecerá. É imortal não porque seja de todas as criaturas a única que possui uma voz inextinguível, se não porque tem uma alma, um espírito capaz de compaixão e de sacrifício e de sofrimento. O dever do poeta, do escritor, é escrever sobre estas coisas."<sup>24</sup>

A metafísica de Faulkner — do desespero e da negação — não o impede, portanto, de crer no futuro. Ficcionalmente, ele é um trágico. O título retirado de Shakespeare indica que os grandes poetas trágicos convocam a retórica para atrair o desespero como forma de exorcizá-lo e abrir espaço a uma luz, quem sabe?, redentora. No final de O som e a fúria, Dilsey volta, banhada em extase, de um serviço religioso, certa de ter ouvido o som de trombetas anunciadoras da glória e da ressurreição. Rázzio tem Lawrence Thompson<sup>25</sup> ao fazer esta simulação do romance famoso: "Por tudo o som e a fúria um motivo recorrente, sugerido pelo próprio título, é a convenção tradicional de conflito entre forças que produzem a ordem e forças que produzem o caos na experiência humana, aqui representados em parte pelo gradual afastamento da família Compton — da lembrada dignidade e ordem para a desgraça e o caos".

**RETÓRICA, POR QUÊ NÃO?**

Hemingway dizia com alguma ingenuidade que escrever consiste em cortar palavras. Parece ser igualmente a receita de Flaubert, como foi, na prosa de ficção brasileira, a economia verbal de Machado de Assis. Mas deve-se levar a indicação ao pé da letra? Por que não revalorizar o adjetivo, peça fundamental na transmissão de imagens e emoções? Assim fez Eça de Queiroz. Assim fez Joseph Conrad, um dos pais da novelística moderna. Balzac costumava acrescentar mais do que cortar, como se vê em reproduções de provas tipográficas. E assim escreveu Marcel Proust. Convenhamos que há concisos e retóricos, e que ambos empolgam quando acertam a mão.

A retórica faulkneriana, como aquele Luz verbal que inspirou García Márquez, sempre me seduziu. A seguidão caracteriza o prosador, enquanto a retórica envolve o prosador e o poeta. Não importa a quantidade de palavras; os dois podem ser densos à sua maneira. A retórica de Faulkner tem matriz poética (ele iniciou-se pela poesia, incluindo *The Marble Faun*, volume de versos) e pretende esculpir a argente, de forma a particularizá-la. Um dos concisos, Tchekhov, disse que esculpir um rosto num bloco de mármore equivale a lapidar tudo, menos o rosto. A retórica também procura e encontra o rosto, desfigurando-o com um excesso de estocadas para que, escapando ao figurativismo, se transforme num especial rosto expressionista.

A retórica é arte mais moderna que a concisão. Os átticos da antiguidade grega já eram concisos a um grau extremo.

Ficciosista desataviado e desatado, Faulkner faz rjar o texto com uma cadência tão cantante quanto os cedros em duplo renque na sua casa de Rowan Oak, na pequena Oxford, Mississipi. E com um rico tecido de figuras de linguagem — orações intercaladas, ênfases, hiatos, hiperboles e suspensões que valem por um manual de escrita. Nos seus últimos romances ele abusa de um frascado precioso, a ponto de se tornar difícil, quase ilegível, mas nas obras-primas já citadas, entre as quais convém incluir também *Quando agonizo*, o texto de poesia e prosa juntamente argamassados se torna muitas vezes épico. Tão épico quanto uma carga de cavalaria na Guerra Civil americana, por ele várias vezes relembrada. E que os moralistas, escritores ou não, gostariam de lançar num passe de mágica, contra todas as legiões que, nesse momento, destroem a ordem para instituir o caos.

A violência banalizou de tal modo a caça do homem ao homem que somente as palavras, brandidas com fúria e frenesi, poderiam competir com os tanques, mísseis e metralhadoras de última geração.

HÉLIO PÓLVORA é escritor e crítico literário.



<sup>17</sup> Título retirado do Atto V, cena V, de *Macbeth*: "It is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing" (A vida é um conto narrado por um idiota, cheio de fúria e frenesi, sem significação).  
<sup>18</sup> Dessa nova tragédia há reflexos no romance *Absalão, Absalão!* (1936), onde se intensifica o debate sobre o velho Sul, a escravidão, o sentimento de culpa dos ancestrais brancos, o incesto, etc.  
<sup>19</sup> Robert A. Jelliffe, ed. *Faulkner at Nagano*, Tóquio, 1962, p. 103-5.  
<sup>20</sup> Edmond L. Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner*, Nonday Press, 1964, p. 353 e seg.  
<sup>21</sup> Citado em Monique Nathan, *Faulkner par lui-même*, Éditions du Seuil, p. 91.  
<sup>22</sup> Id., p. 89.  
<sup>23</sup> Faulkner via em Francisco de Assis o símbolo e a incarnação do amor puro, inconvertível.

O santo aparece em duas fábulas suas, *The Wishing Tree*, para crianças, e *Mayday*.  
<sup>24</sup> Michael Millgate, "The Sound and the Fury", in *Faulkner, a Collection of Critical Essays*, editada por Robert Penn Warren, 1966, p. 102.  
<sup>25</sup> Jean-Paul Sartre, "On The Sound and the Fury: The Time in the Works of Faulkner", in *Faulkner, A Collection of Critical Essays*, p. 90. Ver nota anterior.  
<sup>26</sup> Harry Campbell e Ruel E. Foster, *William Faulkner*, Editorial Schapire, Buenos Aires, 1954, p. 17.  
<sup>27</sup> Citado no prólogo de *Obras Escogidas*, Tomo I, Aguilar, Madrid, 1956.  
<sup>28</sup> Lawrence Thompson, "Mirror Analogues in The Sound and the Fury", in *Faulkner, A Collection of Critical Essays*, p. 114. Ver nota B.

## HOMEM E MULHER NA CAMA ÀS DEZ DA NOITE

eu sou a fim de uma lata de sardinhas, ela disse.  
eu sou a fim de um band-aid, eu disse.  
eu sou a fim de um sanduíche de atum, ela disse.  
eu sou a fim de um tomate fatiado, eu disse.  
eu sou a fim de que fosse chover, ela disse.  
eu sou a fim de que o relógio parasse, eu disse.  
eu sou a fim de que a porta estivesse destrancada, ela disse.  
eu sou a fim de que um elefante entrasse, eu disse.  
eu sou a fim de que nós pagássemos o aluguel, ela disse.  
eu sou a fim de que nós arrumássemos um emprego, eu disse.  
eu sou a fim de que você arrumasse um emprego, ela disse.

eu não sou a fim de trabalhar, eu disse.

eu sinto que você não liga pra mim, ela disse.  
eu sinto que nós devíamos fazer amor, eu disse.  
eu sinto que nós temos feito amor demais, ela disse.  
eu sou a fim de que fizéssemos mais amor, eu disse.  
eu sou a fim de que você arrumasse um emprego, ela disse.  
eu sou a fim de que você arrumasse um emprego, eu disse.  
eu sou a fim de um drinque, ela disse.  
eu sou a fim de um uísque, eu disse.  
eu sinto que vamos acabar no vinho, ela disse.  
eu sinto que você está certa, eu disse.  
eu sou a fim de desistir, ela disse.  
eu sou a fim de tomar um banho, eu disse.  
eu sou a fim demais de que você tomasse um banho, ela disse.  
eu sou a fim de que você lavasse as minhas costas, eu disse.  
eu sinto que você não me ama, ela disse.  
eu sinto que te amo, eu disse.  
eu sinto aquela coisa em mim agora, ela disse.  
eu sinto aquela coisa em você também, eu disse.  
eu sinto que te amo agora, ela disse.  
eu sinto que te amo mais do que você a mim, eu disse.  
eu me sinto incrível, ela disse, eu sou a fim de gritar.  
eu sou a fim de que continuasse para sempre, eu disse.  
eu sou a fim de que você possa, ela disse.  
eu sou a fim, eu disse.  
eu sou a fim, ela disse.

## MAN AND WOMAN IN BED AT 10 P.M.

I feel like a can of sardines, she said.  
I feel like a band-aid, I said.  
I feel like a tuna fish sandwich, she said.  
I feel like a sliced tomato, I said.  
I feel like it's gonna rain, she said.  
I feel like the clock has stopped, I said.  
I feel like the door's unlocked, she said.  
I feel like an elephant's gonna walk in, I said.  
I feel like we ought to pay the rent, she said.  
I feel like we oughta get a job, I said.  
I feel like you oughta get a job, she said.

I don't feel like working, I said.

I feel like you don't care for me, she said.  
I feel like we oughta make love, I said.  
I feel like we've been making too much love, she said.  
I feel like we oughta make more love, I said.  
I feel like you oughta get a job, she said.  
I feel like you oughta get a job, I said.  
I feel like a drink, she said.  
I feel like a 5th of whiskey, I said.  
I feel like we're going to end up on wine, she said.  
I feel like you're right, I said.  
I feel like giving up, she said.  
I feel like I need a bath, I said.  
I feel like you need a bath too, she said.  
I feel like you ought to bathe my back, I said.  
I feel like you don't love me, she said.  
I feel like I do love you, I said.  
I feel that thing in me now, she said.  
I feel that thing in you now too, I said.  
I feel like I love you now, she said.  
I feel like I love you more than you do me, I said.  
I feel wonderful, she said, I feel like screaming.  
I feel like going on forever, I said.  
I feel like you can, she said.  
I feel, I said.  
I feel, she said.



Jules Perahim/produção

# CHARLES BUKOWSKI

## REVELANDO A MÁGICA

um bom poema é como uma cerveja gelada  
quando você está a fim,  
um bom poema é como um misto  
quente quando você está  
faminto,  
um bom poema é uma arma quando  
a multidão te cerca,  
um bom poema é algo que  
te permite atravessar as ruas da  
morte,  
um bom poema pode fazer a morte derreter como  
manteiga quente,  
um bom poema pode emoldurar a agonia e  
pendurá-la na parede,  
um bom poema permite teus pés tocarem  
a China,  
um bom poema pode fazer uma mente despedaçada  
voar,  
um bom poema te permite cumprimentar  
Mozart,  
um bom poema te permite jogar dados  
com o diabo  
e ganhar,  
um bom poema pode fazer quase qualquer coisa,  
e o mais importante  
um bom poema sabe quando  
terminar.

## DEFINING THE MAGIC

a good poem is like a cold beer  
when you need it,  
a good poem is a hot turkey  
sandwich when you're  
hungry,  
a good poem is a gun when  
the mob corners you,  
a good poem is something that  
allows you to walk through the streets of  
death,  
a good poem can make death melt like  
hot butter,  
a good poem can frame agony and  
hang it on a wall,  
a good poem can let you feet touch  
China,  
a good poem can make a broken mind  
fly,  
a good poem can let you shake hands  
with Mozart,  
a good poem can let you shoot craps  
with the devil  
and win,  
a good poem can do almost anything,  
and most important  
a good poem knows when to  
stop.

## SIM SIM

quando Deus fez o amor Ele não ajudou muito  
quando Deus fez os cachorros Ele não ajudou os cachorros  
quando Deus fez as plantas isso foi mediocre  
quando Deus fez o ódio nós tivemos uma utilidade em comum  
quando Deus me fez Ele me fez  
quando Deus fez o macaco Ele estava dormindo  
quando Deus fez a girafa Ele estava bêbado  
quando Deus fez os narcóticos Ele estava entorpecido  
e quando Deus fez o suicídio Ele estava deprimido

quando Ele fez você deitada na cama  
Ele sabia o que Ele estava fazendo  
Ele estava bêbado e Ele estava entorpecido  
e Ele fez as montanhas e o mar e fogo  
na mesma hora

Ele cometeu alguns erros  
mas quando Ele fez você deitada na cama  
Ele gozou por todo Seu Santo Universo.

## YES YES

when God created love He didn't help most  
when God created dogs He didn't help dogs  
when God created plants that was average  
when God created hate we had a standard utility  
when God created me He created me  
when God created the monkey He was asleep  
when He created the giraffe He was drunk  
when He created narcotics He was high  
and when He created suicide He was low

when He created you lying in bed  
He knew what He was doing  
He was drunk and He was high  
and He created the mountains and the sea and fire  
at the same time

He made some mistakes  
But when He created you lying in bed  
He came all over His Blessed Universe.

## ENCONTROS

Wilson Hideki Sagae

O encontro com o escritor que gosta de experimentar com a forma e aprecia a idéia de informação nos romances

Os escritores ingleses têm várias parâmetros.

A cadeira branca no meio da sala vazia. As janelas estão trancadas. As cortinas estão fechadas. Tira a camisa. Um vento fresco circula pelo apartamento. Levantase e vai até o quarto e puxa o lençol da cama desarrumada e rasga o pano em retalhos. Na tela do computador, pisca o e-mail de Sílvia Lemus.

(Deus conta do que realmente aconteceu? Deus?)

Olha para o fogão. Abre a geladeira. Pega uma garrafa de suco de laranja. Bebe um longo gole. As panelas estão cobertas com restos de comida seca. Todas as suas panelas estão imundas. Todas as três.

(Deus conta do que realmente aconteceu? Deus?)

Vai para o banheiro. Abre o armário e tira um vidro de soníferos. Destampa a olha para as pílulas azuis. Volta para a sala. Segura no espaldar da cadeira branca, vendo o monitor do computador. Pisca duas mensagens. Uma é de Sílvia; outra, de seu editor. Vai até a cozinha. Abre o forno e liga o gás. O cheiro atinge suas narinas causando espirros. Desliga o gás e enche um copo de água e o deixa sobre a mesa, ao lado do vidro de remédios. Puxa uma faca do meio da louça suja. Aproxima a lâmina imunda do rosto. Ao soltá-la, o metal trinca a louça branca de uma caneca.

Os escritores ingleses se pensam ignorados e não apreciados e olham para outros países onde a palavra escrita supostamente tem muito mais importância; isto é especialmente certo com os poetas, também, até certo ponto, com os romancistas.

Coloca a garrafa vazia sobre a mesa. Liga a água. Gira um pouco mais o registro da torneira. A água rebate na pilha de louça suja e respingos molham sua barba. Empurra os pratos empilhados e deixa que tombem partindo dois deles. Dá um passo atrás e junta os retalhos e os coloca sob o feixe de água.

(falha aquilo que reproduz a cena. Aquilo que está em tua cabeça. Olha ao redor. Estas palavras são aquilo que está em tua cabeça. Neste momento, eu estou em tua cabeça. E você não é mais você. Sou eu. Seus pensamentos são meus pensamentos e você perdeu aquilo que te é mais precioso. Seu eu)

Está novamente sentado na sala, na cadeira branca, sentindo o vento fresco bater em seus pés. Levantase com os retalhos molhados nas mãos e ajoelha frente à porta e tapa a frente. Levantase e tira a calça. Nada de vento nos pés e nas canelas. Mas há outros.

Há várias lições que se deve aprender desde cedo para poder ser um escritor inglês. Uma delas é evitar o pecado da desilusão. Acredito que este é o pecado capital do escritor inglês; chegar ao final de sua carreira e sentir que o público leitor inglês não lhe dedicou a atenção que merece, que seus méritos não foram percebidos. Este é um pecado que se deve evitar.

Acabaram-se os retalhos. Vai até o quarto e senta frente ao computador. O e-mail de Sílvia demora a abrir. Pergunta notável, se está bem, se gostou do material.

Nascido em Leicester, Inglaterra, em 19 de janeiro de 1946, educado no City of London School e no Magdalen College, Oxford. Trabalhou como lexicógrafo do *Dicionário Oxford de Inglês* e depois foi ser jornalista, escrevendo para o suplemento literário do *Times* e contribuindo para a *New Review*. Depois escreveu para a revista *New Statesman*, para o *Sunday Times*, para a revista *New Yorker*. Tem olhos azuis, é magro, fala como um inglês educado e pensa antes de responder. Mora em Kent, Londres, com a mulher, a agente literária Pat Kavanagh.

Responde que está bem. Agradece pela entrevista feita com Julian Barnes. Desculpa-se pela falta de tato, e movimento de agudeza e gesto de carinho para com um estrangeiro. Na última frase conta que terá hoje a resposta do editor e que está ansioso. Recosta-se e lê o que acabou de escrever. Deleta tudo e apenas agradece pela entrevista. Ao lado do mouse, um tubo de cola branca. Um tubo de cola branca e uma pilha de papéis impressos. Mil folhas escritas e revisadas durante mil noites.

(e isso te incomodou?)

Há uma tradição muito conservadora entre a crítica inglesa, que prefere a novela antiga, bem escrita, socialmente realista. Eu respeito esta tradição, mas não me interessa segui-la.

(não. Nunca te incomodou e não é agora que vai te incomodar. Eu, em tua cabeça. Minhas palavras são seus pensamentos. Se eu digo que é isso, isso é aquilo que está vivo em ti. Tuas carne, teus ossos, teu sangue, tuas amarras. Tudo o que eu digo está em ti. E o que mais dizer que não que você sou eu e mesmo assim continua junto a mim, distante de si)

## JULIAN



## BARNES

Cola as folhas nos vãos das paredes, nas reentrâncias abertas, nos pequenos espaços ocios. O cigarro no canto da boca. Rimbaud beijando Verlaine. Sorri para a gravura e cola uma página sobre os lábios que se tocam.

Acredito que quando um artista inglês tem sucesso fora do país, isso geralmente provoca uma reação de suspeita na Inglaterra. É o caso, por exemplo, de Peter Greenaway, o cineasta, que tem muito êxito, especialmente na França, Suíça e Alemanha. Na Inglaterra isso se reflete na suspeita que seus filmes provocam nas pessoas. Não dizem: "não estamos seguros sobre o que pensamos a respeito dos filmes de Greenaway". Dizem: "Peter Greenaway, não sabemos o que pensar dele. Tem êxito na Europa, portanto há algo de mal nele". Esta é uma atitude da crítica que aparece com frequência.

(Se acreditava em tudo, olha para a frente. Não tem medo de se perder de mim. Olha para a frente e me diga o que vê? Vamos, descreva em detalhes as partes do mundo que te foram reservadas neste momento. Esquece da segurança de meu mundo. Desaprieite-te daquilo que sou eu e não você. Revele a mim aquilo que está à sua frente)

Sentado na cadeira branca, ao redor de si, as mil páginas cobrindo o apartamento. Na tela do computador um novo e-mail de Sílvia. Levanta-se. Senta-se. Apóia as costas no espaldar da cadeira e coloca as mãos, com os dedos cruzados, sobre a cabeça. Suspira fundo e olha para as paredes cobertas com as folhas impressas. Estala o pescoco com um movimento lateral. Levantase e começa a ler as paredes.

Acredito que o romance sempre tem sido uma forma muito grande e generosa. Em uma consideração total, quando penso em romance quero que inclua o máximo possível em lugar de excluir. Diderot é romancista, Kundera é romancista e assim por diante. Às vezes, sobretudo na Inglaterra, me acusam de não ser um novelista real, em parte porque uso elementos de não ficção em minha ficção, e porque gosto de experimentar com a forma, gosto da idéia de informação nos romances. Deste modo, às vezes, me choco com a tradição crítica que diz que sabemos o que um romance é.

(ou prefere que eu adivine. Prefere que eu diga das árvores, da parede, das cores, do vento, da luz, da noite, dos óculos, das pálpebras, das vozes, do silêncio, das mortes, das maldades, do desespero, daquilo que você escapa para ser eu. Da insuperável necessidade de manter os olhos abertos e ainda assim deixar de viver aquilo que se revela teu mundo. E como é triste e infimo esse mundo teu. Me dá catarras nos olhos vê-lo através de teus olhos. Que infeliz construção do destino é isso que tua vida escolheu como sendo tua vida. E o que falar dos demais sentidos? O que acontece nos teus ouvidos emporcaldados de vozes e sons e barulhos que revelam a pobre música de teus dias. O que falar dos perfumes, odores, fedores e cheiros que inflam tuas narinas e irritam os seios paranasais. O que dizer do sabor doce, azedo, amargo, ardido, salgado, inosso que recobre tua língua. O que esperar do frio morno, do calor morno, do morno imperceptível que cerca a pele de teu corpo frio e sem vivo. Me dá asco, nojo, conhecer do que foges para estar comigo. Eu em minhas palavras. Você)

Ri até perder o fôlego. E ao terminar a página, corre as quatro paredes da sala à procura da continuação. Iria para a cozinha não tivesse encontrado um trecho da entrevista feita por Sílvia.

Atualmente, quando me perguntam se é um romance ou não, eu lhes pergunto se gostaram. Este é o critério. Frequentemente a questão dos gêneros é uma questão de crítica, mais do que dos leitores. Aos leitores, interessa se gostam ou não de teus livros. Lêem e ao final expressam sua reação. É, porém, a crítica que diz: "o que é este objeto? Eu o reconheço? Em que categoria o colocou?"

Volta a procurar a continuação do que estava lendo antes e o estava divertindo. Precisa subir na privada para conseguir distinguir as letras presas no vidro do banheiro. A luminosidade atrapalha. Tenta arrancar a folha, mas a cola secou e o papel se desfaz em pedaços. Mesmo esforçando-se não consegue separar as frases. Parece que (um dia, no entremomento de duas noites, você se deu conta de que o sol corre de horizonte a horizonte. Deitado na grama do campo de desejos, descobriu à retina o arco dos teus sonhos. Sim, você pensou, modernidade não é a única verdade. Se existe algo além, eu irei buscá-la, e farei de minha vida uma vida que vale a pena. Eu não sei apenas eu. Eu sei Beckett, Voltaire, Sócrates, Baudelaire, Machado, Faulkner, Rimbaud, Fante, Bergson, Deleuze, Heidegger, Pound, Cummings, Eliot, Sartre, Dos Passos, Kerouac, Agostinho. E tomando o sonho pela realidade, descamba a ler o que encontrava pela frente. Na biblioteca pública passou a retirar os livros pela ordem das estantes. Todos os dias conferia se nada havia ficado para trás (lun Dostoiévski, eu lembro bem). Nos dias sem sono, avançava uma Guerra e paz. Nas manhãs enlutadas, devorava Pantagruel. Nos momentos de modorra, vivia a delícia do Paraíso. E para limpar a língua e os dentes após as refeições, viajava para a América Beat, para os castelos de Dumas, para a glória de Stevenson. E pouco a pouco, alimentado pelas palavras que sempre valorizam outras palavras, encontrou no eu alheio, na mentira alheia, a certeza de que não precisa ser quem é. E assim decidiu nunca mais acordar e apenas)

Escrever ficção é um processo muito consciente, em muitos sentidos, mas há certos trechos os quais não é preciso estar muito consciente. Normalmente, se está cabalmente consciente no momento de colocar as palavras na página e sabendo com exatidão que faz essa palavra em relação às outras palavras. O que está fazendo esse personagem no momento em que ele, ou ela, entra no quarto, etc. Sempre as perguntas lógicas.

(fácil falar, filho de uma megera existência. Independentemente de tua vontade, Shakespeare persiste com suas revelações. Na angústia de Hamlet, dita que nenhu-

ma felicidade é eterna. Buda não mente ao dizer que o sofrimento é o estado natural do homem. Talvez Sade confunda a felicidade com faticidade (um problema gata). Quem iri realmente dizer que nesta vasta mansidão de teus atos há um segredo a ser revelado?)

Responde para Sílvia que gostou do material e que ele será impresso. Após remeter a mensagem, manda uma cópia da entrevista para o editor que já deveria ter respondido. Acrescenta algumas palavras engendo o conteúdo. Aperta a tecla enter e imediatamente se arrepende. Não deveria mostrarse ansioso [ele vai achar que faz pressão e isso pode irritá-lo]. Morde o lábio inferior. Corre para a sala e vai até a cozinha e abre a geladeira. Está vazia. Abre os armários e não acha um cigarro sequer. Suas costas encontram a parede e escorece até ficar sentado. O chão frio arde a pele das nádegas. Respira ofegante. Abraça os joelhos e olha para a luz da sala em formato de porta. Fecha os olhos.

Lembro de uma das famosas trocas de cartas de Flaubert e Georges Sand, no qual ela escreve para recordá-lo o que é seu trabalho. Ela diz: "eu escrevo livros para o leitor e causo consolo; você escreve livros para o leitor e causa desolação". Flaubert lhe responde: "Não posso trocar meus olhos". Para mim este é um dos momentos supremos entre as respostas de escritores, dizer: "Não posso trocar meus olhos". O escritor não pode alterar o que está fazendo para consolar ou confortar; só pode escrever o que vê, e não deve trocar seus olhos, por mais atrativo que seja ver com lençóis de contatos.

Anoteice. Caminha nu pela casa sem sentir uma única corrente de ar.

(tua esperança está em mim, em minhas palavras. Nestes sons melopédicos e carentes de qualquer ritmo parelho. Vento trançando as cordas da cortina. Escapamentos torcendo as esquinas em voltas de labirinto. Sempre lutar num. Sempre coisa alguma. Sempre tudo e nada. Apenas para que você possa abrir os olhos e velejar neste mar impresso em papel. Minhas palavras. Minhas palavras)

(E bom sentir-se intimidado, porque escrever consiste em muito naquilo que no momento te parece originalidade e valentia, e arrojo e vaidade.)

(estúpido! Você é muito estúpido. Um claudicante desengrado que perdeu a capacidade de discernir onde está teu instinto de morte e tua lupa de duas lentes. Passando os dedos sobre a tinta negra, pergunta a cada ponto se o que vem a seguir iri revelar a grande verdade. Almofoada na almofoada, sobre sua almofoada — nádegas murchas —, respira ofegante. Avança floresta adentro, inoclume. Ataca demônios e tigres e sobrevive. Atira sua adaga contra o inimigo e o derrota. Pisa descalço sobre o asfalto quente e não reclama. Você é um grande herói. Um semideus impávido. Você é minhas palavras. Minhas palavras. Você sou eu falando comigo mesmo. Você é você falando consigo mesmo. Não desiste. Agora é tarde. Rasgada a cortina de tuas ilusões, o que te resta é saber que nenhuma sombra tem a força de manter teu sono. Estúpido eu... Super-homem de merda)

Da porta do quarto, olha para a tela do computador e, de pé, lê novamente a mensagem do editor. Abaixa a cabeça. Endireita as costas. Suas feições mudam de derrota para um ânimo cínico. Olha para o e-mail de Sílvia, piscando. Ri. Aperta o mouse e abre a mensagem. Lê o primeiro parágrafo. Lê o segundo, no qual Sílvia pergunta se o romance será publicado. Não lê a continuação da mensagem.

O escritor dá o melhor de si na máquina de escrever; e é provável que o que apareça ao leitor depois seja menos interessante. Quando está ante a máquina de escrever, o escritor está dando a expressão mais plena de si mesmo. É um momento íntimo, essa relação entre leitor e escritor, ainda que não haja nada ali quando ele está em seu escritório com a máquina de escrever. Eu me dou conta dessa relação de intimidade, muitas vezes maior que a dos amantes. É um sussuro no ouvido, é estar sob a pele, dentro do crânio do leitor, e às vezes se obtém uma resposta, em forma de carta ou mediante um encontro direto com os leitores. Mas a sensação da pessoa que se vê, mas que está fora, e responde... não digo que o escritor deva imaginar o leitor, porque não acredito que seja possível, a menos que se esteja escrevendo um tipo determinado de ficção. Não acredito que se possa ter um escritor em particular na mira. Só se deve escrever o que interessa ao escritor, e acreditar o melhor que se possa, e assim esperar que se aproximem os leitores e que os leitores que gostem desse tipo de leitura.

O cheiro de gás o faz tossir nas horas mais impróprias. Mas logo passa.

# DOM CASMURRO



mário partido ao meio

30

crônica de  
josé castello

- 26 luciana pinsky
- 27 leonardo brasiliense
- 28 três poetas
- 31 otro ojo
- 32 fabrício carpinejar

chapéu-de-couro

29

crônica de  
nilson monteiro



## Dois contos de família

Luís Giffoni

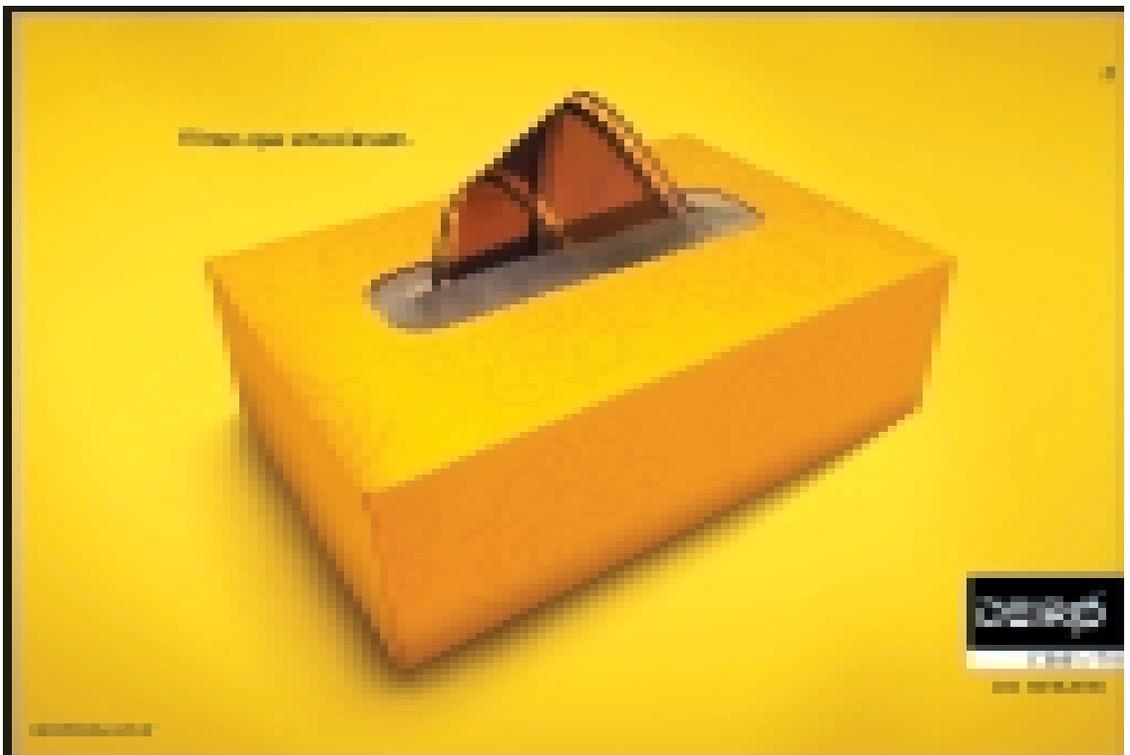
### CONTO 1

Era, desde pequena, muito dada a fantasias.  
Para o pai, ela vivia no mundo da lua. A mãe mandava-a pôr os pés no chão. Nefelibata, ironizava o avô.  
Morreu no mês passado.  
Para escândalo da família, anda por aí como se nada tivesse acontecido.

### CONTO 2

O pai estava nas últimas, vítima de infarto.  
Ela saiu de carro às pressas, com a roupa do corpo, viajou noite adentro, fez promessa para alcançá-lo em vida.  
Venceu o cansaço com recordações da infância e da adolescência. Perdoou, enfim, o velho. Era boa gente. Ranzinza e autoritário, mas boa gente.  
A vinte quilômetros de casa, o motorista de um caminhão dormiu ao volante, atravessou o asfalto, colheu-a de frente.  
O pai salvou-se. Protegido pelo médico e pela família de qualquer emoção forte, condena a filha preferida, justo ela, a única que não veio visitá-lo. Em silêncio, torce para que seja castigada.

LUÍS GIFFONI mora em Belo Horizonte (MG). Autor de *A verdade tem olhos verdes*, entre outros.



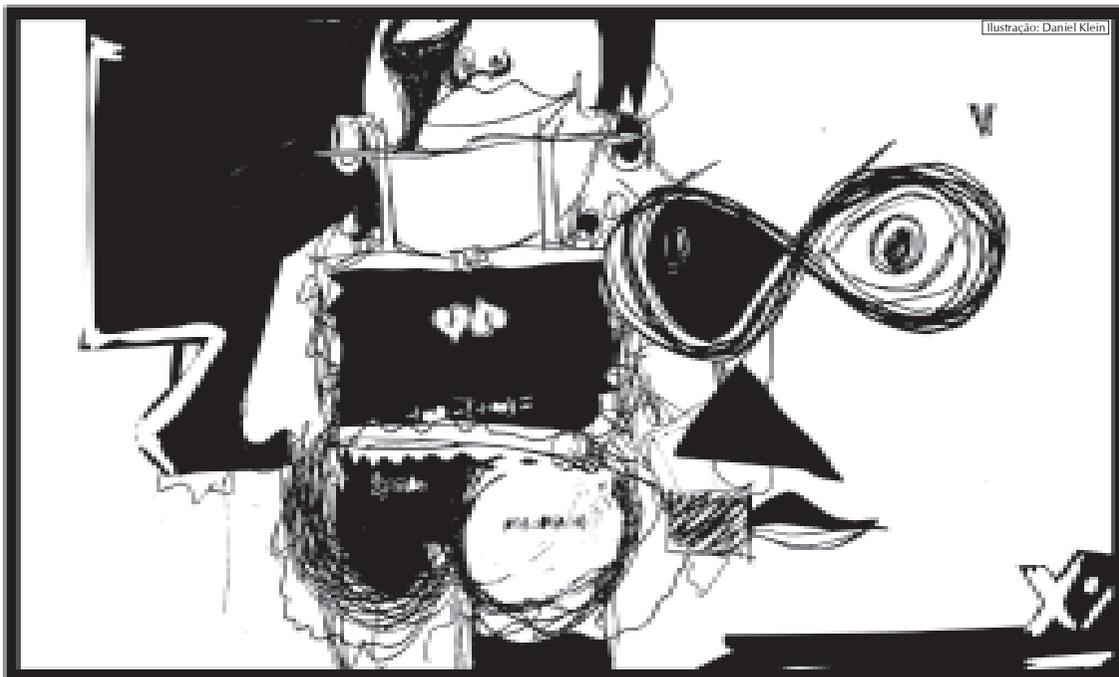


Ilustração: Daniel Klein

# UM MAIS UM

Luciana Pinsky

Ela levantou a mão para rabisar qualquer coisa na lousa e notei que a pele do antebraço se movia em direção contrária ao braço, uma sobra de pele que poderia ser mais elegante. Sua mão, suja de giz, era pequena, fofa e livre de qualquer anel. Virou-se. Sentou-se. Olhou para nós e continuou a falar, falar com seu vozerio potente e hipnotizante. Qualquer coisa de raiz quadrada, logarítmica, não me lembro mais. Lá, no entanto, eu devorava as palavras da jovem senhora. Talvez não tão jovem. Talvez não senhora. Sei lá. Reparei que as pontas dos dedos batiam levemente na mesa com impaciência incitante. Não, não era impaciência. Era só uma vã tentativa de controlar o tempo. O rosto redondo, olhinhos castanhos miúdos e, logo ao lado deles linhas, várias linhas que se mostravam mais presentes quando ela sorria, cabelos ligeiramente sem corte. Não, definitivamente Dóris não tinha o *sex appeal* das mulheres com quem eu sonhava. Não via suas pernas, mas através da calça as percebia roliças, exageradas. Meu tipo? Ah, morenas com cabelos longos ou loiras com cabelos curtos... Isso era o de menos. Mas gostava de mulheres finas, frágeis, sensíveis, doces. Não, não, Dóris não era assim. E era velha, velha. Quantos anos teria? Uns 35, 40? Difícil saber. Vestia-se de forma bastante informal, mas sua vida acadêmica, bastante titulada, não a permitia ser muito jovem. Por outro lado, dava para garimpar alguns fios brancos escondidos na cabeleira loira que para mim não parecia natural. Difícil saber.

— Vocês já fizeram o trabalho? — pergunta a mestre.

O trabalho, o trabalho. Eu nem começara. Ninguém pedia trabalho, todo mundo queria prova. E ela deu um tema quase livre. Sobre a importância da matemática na atualidade. Não poderíamos escrever. E sim mostrar de outra forma com essa bendita tarefa porque a antiga aritmética tinha um lugar essencial na sociedade. Sei lá o que fazer, sei lá. Poxa, matemática é legal porque me faz pensar o mundo de outra forma, porque tudo faz sentido, porque é perfeita, exata, clara, racional. Mas como mostrar isso em um trabalho? E sem palavras escritas.

Ela falava, falava e eu me dividia entre as anotações e visões parciais do brinco na sua orelha direita. A orelha era bonitinha. A boca bem interessante. Por que certas mulheres insistem em esconder os lábios próprios em batons óbvios? Ela não.

— Tchau, pessoal, até a próxima semana.  
— Professora, será que você pode me ajudar no trabalho? Estou um pouco perdido.  
— Claro. Vamos lá na minha sala.

Tinha um formato esquisito, sua sala. Oval, nunca vi nada parecido. Duas estantes repletas de livros misturavam títulos quase assustadores de tão técnicos com alguma literatura deslocada, como Balzac. Um pequeno sofá. Três cadeiras. Dois computadores. Ela dividia a sala com um professor que, por sorte, não estava. O lugar apertado, os livros

desordenados, as cores ausentes. Não importava. Assim que ela fechou a porta atrás de mim, senti-me quase em casa.

— Não sei me comunicar sem escrever — choraminguei.  
— Sabe sim. Talvez você não perceba, mas está a todo momento passando muitas mensagens por meio do corpo, do olhar, de pequenos gestos.  
— Mas isso não tem nada a ver com a tarefa que você nos passou.  
— Claro que tem. Quero que a turma invente outras formas de falar da matemática que não seja a óbvia, a mais fácil e, provavelmente, a menos verdadeira. As vezes traçamos caminhos, fazemos planos e imaginamos uma vida toda que parece muito certa, mas que não nos toca e, por fim, acabamos por desistir. Não quero que vocês percam tempo para escrever algo que esquecerão assim que largarem um papel impresso em cima da minha mesa. Quero que vocês lembrem do meu curso, do que aprenderam comigo. Guardem alguma coisa pela vida.  
— Tivemos uns quarenta professores durante a faculdade, umas cinquenta disciplinas. Desculpe-me a pergunta, mas o seu objetivo não é pretensoso?  
— Se não fosse, eu não seria professora.

Quanto aos meus colegas, não sei. Mas comigo seu objetivo havia sido atingido. Eu não a esqueceria. Fiz o trabalho com o entusiasmo que tomei emprestado junto com alguns livros de Dóris. Inventei uma peça na qual a matemática não existia e como seria o dia-a-dia de uma cidade moderna sem números. Livrei-me das palavras escritas, mas só para substituir por diálogos falados. Ela adorou. Que bom. Que triste que o semestre acabara. Logo teria o meu diploma de matemático e não a veria mais. Por sorte, novamente a sorte, eu estava enganado.

— Ei, o que você está fazendo aqui? — ela me perguntou na porta do cinema, alguns meses depois.  
— Ué, vou assistir Truffaut.  
— Eu também.

Ambos estávamos sós. Eu sempre ia ao cinema sozinho porque desistira de levar minhas eventuais companhias para um programa tão íntimo. Mulher fica grudenta no cinema, quer pegar na mão, fazer carinho no ombro. Oh, coisa chata. Gosto de entrar na sala de projeção calado e só voltar a abrir a boca horas depois, depois de absorver o filme. Se levava minhas namoradinhas, sentia-me na obrigação de comentar figurinos ou caráter dos personagens. Ou, pior, ficar olhando para elas sorrindo em uma cumplicidade fingida que eu odiava. Cinema não é lugar para paquera. Nesse campo a objetividade é melhor. Tudo uma boate ou até um show daqueles bem animados para suas juntas. Mas admito que adorei trocar o provável prazer solitário pela companhia de Dóris.

Pois bem, estávamos lado a lado na poltrona e pude sentir o cheiro de um perfume que me fazia bem. Sua perna esquerda ficou a um milímetro da minha perna direita. Fiz de tudo para que as duas se encontrassem. Em vão. Não percebi muito bem o que se passava na tela a minha frente, estava mais interessado na respiração contida ao meu lado. Dóris aceitou tomar *milk-shake* na lanchonete da esquina depois do filme. Descobri, finalmente, sua idade: 39. Eu tinha 24, mas agia feito um adolescente apavorado. Logo eu, tão racional, logo eu que gosto das finas, frágeis. Falamos sobre... Do que falávamos? Nossa, não consigo me lembrar. Gravei, no entanto, o seu color azul, os seus brinços prateados e um anel diferente. Notei também que pintara o cabelo de vez. Estava loira. E que fizera a unha dia desses. Saia, nem pensar. Ela vestia calça como sempre.

Viramos improváveis amigos. Falávamos por telefone, trocávamos e-mails, e referíamos o cinema+lanchonete vez ou outra. Nada sabia eu sobre ela, exceto que tinha um cachorro chamado Platão e que lia sem parar para o seu doutorado. Ela sabia tudo de mim: que pretendia dar aula, mas era tímido demais, que odiava ver futebol na tevê, mas jamais contara para o meu pai para não decepcioná-lo, que costumava ler crônicas do Rubem Braga quan-

do achava as aulas chatas demais, que acabara de sair da casa dos meus pais, mas não sabia se conseguiria pagar o aluguel. Quando contei da recente mudança, ela perguntou onde ficava o apartamento.

— Aqui perto, quer tomar um café? É a única bebida, além de água, que tenho a oferecer por enquanto.

— Quero sim.

Fomos. Ela falava. Eu pensava: "Ela não é meu tipo, ela não é meu tipo, ela não é meu tipo, que importa tipo, gosto dela, ai deus, lá em casa, ela não é meu tipo, é sim, café? só café seu idiota você não poderia ter um vinho ou pelo menos uma cerveja? ela não é meu tipo, ela foi minha professora e devo respeito, ai que boca deliciosa, por que não arrumei a sala? respeito, será que suas pernas são branquinhas como o seu rosto? rosto? meu tipo não, pense em uma atriz atraente, esqueça ela, será que ela tem marquinha de biguini? pelo menos faça um café bom, seu burro, boca, idéia idiota, boca, idéia, tipo, boca, boca, olhos, boca, boca..."

— Mateus, acho que a água já ferveu.

— Ah? Ah! Sim, claro. Cafezinho novo saindo.

Não ouvia mais nada do que ela dizia. Só escutava minha dúvida, meu desejo. Foi quando Dóris olhou para mim de uma forma que eu não conhecia. E eu quis que aquela noite durasse vinte vezes mais do que o discurso mais longo de Fidel Castro.

Eu fazia de tudo para que o momento não chegasse. Não queria o ápice porque depois do ápice tudo acabaria. E eu não queria o fim. Por isso lutava contra meu corpo e meus instintos e não parava nunca. Quando sentia uma certa contração, a possibilidade do alívio, dava um pulo para trás, contava até dez e só depois voltava. Voltava sempre, como o incansável adolescente que eu não fora. Mas era agora com aquela misteriosa e completa mulher. Também ela buscava a prorrogação, eu podia sentir, não por esperar uma maior intensidade — não existia tal possibilidade, estávamos no auge — mas para atingir o perene. Ambos sabíamos, porém, que isso não era possível. Que em alguma hora, ela teria de ir embora. Ela iria tomar banho, lavar a cabeça, olhar o mundo e tentar dormir sem sonhar. E ela voltaria para casa, para escrever uma apresentação qualquer que tanto tempo lhe roubava. Eu escovaria os dentes sem vontade, pularia na cama e sentiria um frio, um calafrio que não me deixava depois que eu me deixava desde aquela tarde no cinema. E, por certo, dessa vez seria pior.

O tal ápice nunca veio. Há catorze anos tentamos entender o que aconteceu naquela noite. Sem sucesso. Repetimos a cena dezenas, centenas, milhares de vezes. E toda vez é uma surpresa, uma novidade, um choque. Mesmo sabendo que ela não iria a lugar nenhum depois, um manso calafrio ainda me assombra depois do suspiro. E as loiras e morenas frágeis, tipos delgados, enfim, o meu tipo, vocês devem estar perguntando. Minha resposta? Do que estão falando?

# O PEÃO

Eram o campo, as pastagens, lentamente era uma coxilha a um tanto de outra e no meio o que não era coxilha. Era tardinha. O sol, que não se mostrara o dia todo, se acabava. Garoava. Era frio, muito frio. A garoa, o céu fechado e a hora não permitiam que se enxergasse bem, mesmo assim o jovem peão seguia o rastro de sangue das ovelhas, apesar do que já se disse e do frio que lhe queimava os pés. O jovem peão era descalço e se chamava Ari, ou Arizinho, ou Arigó, conforme quem chamasse, cada um reservando-se o direito de fazê-lo tal ou qual. Ia sozinho, sem cachorro, porque cachorro que mata ovelha ensina os outros, e eles pegam o gosto, e se tem que sacrificá-los, o que é sempre uma dor. Prometia-se Ari que, chegando ao primeiro capão, enrolaria um cigarro para aquecer-se. Pensava em ter um poncho e botas. Pensava em ter meias, como seria bom e quente. Um poncho, botas, meias de lã, uma tarde de sol, e mais isso: chupar laranja depois do almoço. As meias de lã o fizeram lembrar as ovelhas mortas: se encontrasse uma, e se o bicho não fedesse muito, ia enfiar os pés por baixo dela, que a lã, mesmo molhada, é melhor que a garoa fria. Mas escurecia. Escurecia rapidamente, e os olhos, ainda que acostumados, quase só distinguia a linha entre as coxilhas e o céu. Então rastro de sangue o peão não podia ver, e a lida, portanto, por ora estava acabada, adiada. Era voltar para casa. Mas escureceu e, sem lua e sem estrelas, a noite pesava densa, como as roupas do peão Ari, pois a garoa era fraca, mas se acumulava e não secava. O jovem peão calculara mal o tempo da ida e da volta, entretanto, o momento era tardio às lamentações, restava prosseguir, passar a noite para vir o dia, e talvez o sol. E para dormir precisava estar protegido, precisava chegar ao capão. Ficou parado quieto para escutar um chiado de vento qualquer batendo nas árvores, de forma que soubesse a direção do vento. Ficou até sem respirar porque ouvia demais o seu próprio respirar. E nada. Chovia era a garoa no campo como se campo só houvesse, o que poderia ser verdade e má notícia. Ia seguir quando pensou ter ouvido algo diverso e estacou. Era um relincho longínquo e inconstante. Concentrou sua vigilância para o lado de que vinha o barulho, e não ouviu mais nada além do relincho, nem trote nem galope, quanto menos voz de gente. Alarmou sua presença, chamando por quem ouvisse. E como resposta, nada. Gritou mais forte, com a máxima força que podia. Nada. Resposta nenhuma, nem de gente, nem de cavalo, que o relincho parara. Gritou de novo, dessa vez ao redor todo; e por rodear-se, perdeu a orientação, porque era muito escuro e nada se via. Então não sabia pois para onde ia, não sabia de onde veio. Aguardou um tanto para guiar-se por um barulho qualquer, mas era o som da garoa no campo por todo lado e o som do seu respirar por dentro. Não tendo escolha, seguiu na sorte. E mal dera uns passos quando passou trotando e roçou-lhe o dorso de um cavalo no mesmo sentido em que ia, e ouviu o retinir de esporas. Quem vai lá, gritou. E somente o cavalo respondeu, relinchando. Quem vai lá, repetiu, e nem o cavalo mais respondeu, o trote ia longínquo e ininterrupto. Quem era não disse, refletiu, mas se vai para lá é porque vai a alguma estância, ou pelo menos a algum capão. Assim concluiu, viu-se um surdado, estava no rumo certo. Apressou-se. Andava rápido, mas sem correr, porque não enxergava, não sabia onde pisava, seguido desequilibrando-se pelos desníveis no chão, tropeçando num cupim aqui, numa carcaça mais adiante, sem parar, sempre rápido na direção dos relinchos, e segurando a vontade de correr. Pensava que, agora, se achasse uma ovelha morta, mesmo que não fedida, não aqueceria os pés, queria chegar logo à estância, ao capão, o que fosse que lhe esperasse à frente. Firmava os olhos para ver algo no meio da escuridão, e não via nada, mas a esperança de ver uma luz era grande e firmava os olhos de

novo, e de novo não enxergava nada, e tinha que desistir por enquanto da esperança e concentrar-se na caminhada, porque, no seu raciocínio, se tropeçasse e caísse, perderia o rumo, o que seria imperdoável, já que os relinchos não ouvia mais.

Não lembrava o que lhe disseram o preto Joca, o Manoel ruivo e o Wilson, recomendações...

Era a noite anterior. Estava se ajeitando para dormir num pelego, na sala do rancho do Wilson... Wilson e a mulher, a Maricota, davam-lhe pouso desde que seu pai morrera, porque o patrão dispusera o rancho em que os dois viviam ao peão que havia empregado para substituir o velho. A mãe ele não conheceu, parece que fugiu com o amante, nem bem o menino se desmamara, o que não vem ao caso. Importa é que se arrumava no pelego, e o Manoel ruivo foi entrando sem bater na porta. Wilson e o preto Joca carpereavam e se assustaram. O ruivo, sem boas-noites, foi atropelando:

— O cão, o cachorro louco... veio aqui...

— Te acalma, vivente! — era o Wilson: — Que história é essa?

— O cachorro... — e esbaforido, o homem mal conseguia falar: — Lembra das ovelhas mortas perto da sanga, pro lado das terras do dr. Felício?

— Marica, nos faz um mate — atalhou o dono da casa.

A Maricota apareceu na porta da cozinha, enxugando uma tampa de panela, com os olhos injetados no ruivo:

— Deixa o homem falar, pai.

Maricota ainda chamava Wilson de pai, embora a filha não há três meses há três anos. E o ruivo pegou fôlego:

— O patrão foi chamado lá, ele mais o doutorzinho Lucas, e acharam que quem tinha matado os bichos era um cachorro, pelas mordidas.

Lucas era o filho do estancieiro, formado veterinário na capital, por isso o vizinho solicitou sua opinião. Eram quatro animais mortos, em quatro noites, com as gargantas dilaceradas e os olhos chupados, apenas isso.

— Nem me fala... aquele negócio dos olhos não me deixa mais dormir direito — disse o preto Joca, se benzendo.

E o menino Ari, sentado no pelego, quieto, escutava.

— Vai assustar o guri, Joca, se eles disseram que era um cachorro, era um cachorro, e eles é que entendem — quis amenizar o Wilson, e virando-se para a mulher: — Maricota, nos arruma aquele mate, faz favor.

Aí, se quis amenizar, traiu-se, e o menino reparou, porque o Wilson só chamava a esposa pelo nome corretamente quando estava brabo, e só podia favor a ela na mesma condição. E o Wilson, que era um santo, só ficava brabo quando estava nervoso.

Mas a Maricota não saiu da porta da cozinha, e não largou a tampa de panela, que já estava bem seca. Ao invés disso, perguntou ao ruivo:

— E agora, foi aqui, onde?

— Perto do banheiro.

E o preto, automático:

— Não pode, se ovelha não passa pra aquelas bandas de noite...

— Justo! — confirmou o ruivo, como fechando a questão, mas o Wilson concluiu, desnecessário:

— Então foi arrastada.

E a Maricota deixou cair a tampa da panela.

— Deus nos livre e guarde — continuou se benzendo o preto Joca.

— Não faz assim que tu impressiona o guri, Joca! — gritou o Wilson, batendo na mesa. O que mostrou o quanto impressionado estava ele mesmo, que nunca gritaria com uma visita em sua casa, e muito menos com o preto Joca, que era mais velho. E o Wilson sempre respeitou os mais velhos, fossem até pretos.

O Joca, ferido nas suas honras, levantou-se e foi saindo. O Wilson não se desculpou, porque lhe faltavam as palavras e também o traquejo. Apenas disse: — Que é isso, Joca, que é isso!

Porém, não deu efeito.

Maricota, como fora de si, repetia, cheia de medo no olhar:

— É o bicho, é ele, eu sei, é o bicho... o bicho...

O Wilson veio abraçá-la. Já tinha visto a mulher desse jeito, quando perderam a menininha. Ela falou bobagens por dias. Ele quase a levou ao médico, na cidade, mas ela melhorou: depois da falação, foi um silêncio, que durou mais uns tempos, e só depois ela voltou ao normal, mais ou menos.

Manoel ruivo percebeu que devia ir embora, mais o foi.

O menino Arizinho se deitou no pelego e dormiu, mas mal, muito mal: sonhou com coisas ruins a noite inteira, e de manhã não lembrava com o que, no entanto sabia que eram pesadelos. E deu graças a Deus por estar acordado.

Pois foi logo de manhã que chegou o doutorzinho Lucas com a incumbência. Os outros tinham marcação para fazer, e o menino Ari, que, afinal, já era praticamente um homem, podia dar cabo da fera.

— E não dá bola pro que diz essa gente velha, meu rapaz — terminou o filho do patrão, pegando-lhe pela nuca. — É só um cachorro que saiu das estribreiras... um cachorro louco e... no mais, é superstição dessa gente analfabeta.

beta.

Arizinho não compreendeu essa parte da gente analfabeta, mas gostou da espingarda que o doutor lhe confiou para a tarefa...

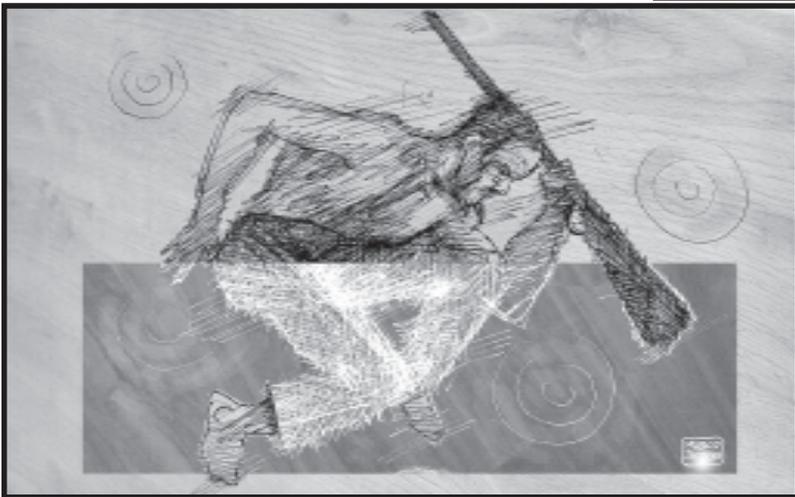
E agora estava ali, no meio do campo, andando na chuva, sem lembrar que o Joca, o Manoel e o Wilson, cada um falava ao mesmo tempo que os demais: um dizia como fazer se encontrasse o cachorro, outro dizia para cuidar a hora da volta, ainda de dia, outro que... era tudo junto e embolado, tantas recomendações, que ele não precisava ouvir, afinal, era um homem, e trabalharia com uma espingarda, feito homem...

Daí a coisa piorou: a chuva veio forte, tremenda, num instante, e gelada. Arizinho, de frio, pouco sentia os pés. Desesperou a correr, como desse modo os recuperasse. Mas qual, deu-se o previsível: tropeçou e caiu, de peito e cara no chão. Lanhou-se. E o desespero. Chorava, no chão, de bruguos, meia bochecha submersa no pasto alagado. E chorando apêlhou-se, e se levantou. Agarrou a reza para Nossa Senhora, e foi caminhando, sem saber para que direção. E a chuva, mais forte, relampejava, o que, ao invés de alumiá-lo, confundia, fazia o peão tremer de susto e se piscar e só ver sombras quando abria os olhos. Mas ele seguia, chorando e rezando. Outro relâmpago, e quase tropeçou de novo. O rosto lavado de chuva, a alma salgada de lágrimas. Pensava se Nossa Senhora se preocuparia com um peão que ele, perdido no campo. Não: isso não podia pensar, porque diminuía a fé. É que a alma estava salgada demais, porque ele estava perdido demais, se não sabia para que lado andava, se ia aonde queria ou para o campo maior, vazio, deserto, não sabia. Tinha medo, e o medo e o sal não deixavam a alma pura, como tem que ser a de quem tem fé. Isso ele não pensava, contudo, sentia. E rezava o peão. E chovia a chuva. E relampejavam os clarões. E era o campo, uma coxilha aqui e outra, e entre elas o que não era coxilha. Não relinchava mais o cavalo, não retiniam esporas, nem Ari gritava por socorro. Ari apenas chorava, rezava e andava. Andava devagar porque ia cansando; rezava devagar porque ia cansando; chorava menos porque ia secando por dentro. E outro relâmpago ofuscou-lhe a visão e a reza, e logo um trovão fez tremerem o campo e as pernas do menino, que caiu, de novo.

E quem disse que Nossa Senhora se ocuparia de um menino peão, e perdido por culpa dele mesmo, de mau cálculo? Com a cara enterrada no pasto, isso ele não pensava, mas sentia. Sentia um vazio, uma dor escavada, desesperança. Ia morrer? Ficaria naquela água, e no frio, até se acabar? Que seria sua vida, uma perda de tempo, um desperdício? Tudo o que fizera, se morresse ali, deixado no campo, de frio, perdido, tudo era como nada, valia de quê? Isso tudo sentiu, o que foi ruim. Pior do que morrer de uma vez era sentir que tinha vivido pra nada, para se acabar numa noite de chuva, perdido no campo, atrás de um cachorro que matou uma meia dúzia de ovelhas, e que talvez nunca mais aparecesse para matar nenhuma, ou talvez voltasse, matasse mais uma meia dúzia e fosse abatido por um peão armado... Era isso o que valia, o Arigó, uma dúzia de ovelhas? Era muito, ou era pouco? Sentiu a pergunta, e também, com rancor, a resposta: era nada. Mas se virou de barriga pra cima: a chuva tão forte parecia que o pregava ao chão; abriu os braços, com as palmas das mãos pra cima: a chuva forte batia como o pregando a terra; e sentiu que esse nada que valia era tudo o que tinha, era a sua vida, e que a chuva, afinal, era só água, e a terra, só campo, e decidiu seguir. Fez o sinal da cruz, tomou fôlego, e seguiu andando e rezando, mesmo sem saber se alguém o ouvia, mas seguiu, porque esse saber importava menos do que seguir.

Então eram o campo, as pastagens, uma coxilha após a outra, tudo invisível no escuro, e um peão andando.

Ilustração: Marco Jacobsen



## Tanussi Cardoso

## O RIO DENTRO DE MIM

Para João Cabral de Melo Neto, em memória

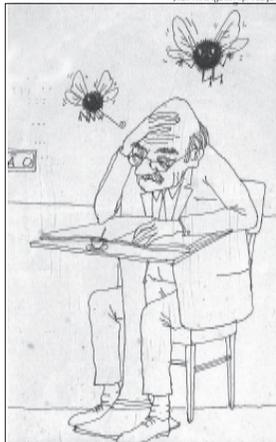
Não me interessa a paisagem,  
Mas o que em mim, adormecido,  
Espera o romper da imagem.  
Aquilo o que em mim, despido,  
Treme como o deserto e a miragem,  
Notas de um som escandindo.

Não me interessa a vã porfia  
Que persiste à luz da cidade,  
Mas o que, morto, em mim me espia.  
Aquilo que, peixe, invade  
O rio que, sob a pele, me guia  
Ao fundo-fundo da claridade.

Não me interessa a carne viva  
Que só se mostra escondida,  
Como navios valsando à deriva.  
Aquilo que é dor corrompida,  
Osso servido aos convivas  
Pelos que, vivos, matam a vida.

Só me interessa a poesia  
Bendita a todos, mordida  
Fruta que se faz dividida.  
Aquilo que do ventre adia  
A arquitetura da lâmina fria,  
E que de sol e pão se faz vívida.

João Rodri giansreprodução



## Marlon de Almeida

## PROSA DO MAR

O mar acabou.  
Encalhei para sempre  
no fundo esgotado  
de mim.

\* \* \*

As nuvens correm sobre a terra  
e carregam telhas claridade  
sótãos velhos muros brancos  
nem tão brancos pelos dias  
de sapato escurecidos.  
As nuvens correm sobre o mar  
espantam velhos marinheiros  
dobram vagas sujam ilhas  
guardam deuses demitidos  
por terríveis aviões.  
As nuvens correm para quê  
se o correr é infinito  
e o infinito não existe?

MARLON DE ALMEIDA mora em Porto Alegre (RS). É autor de *Histórias de um domingo qualquer* (1994), *Domingo desde a esquina* (1997), *Domingo de futebol* (1998) e *Domingo de chuva* (2000) e *Malabares ou clube dos incomparáveis* (2003).

## SOBRE O MAR

Dizem do mar: barulho  
ondas, ressacas, mares, maremotos, marulho  
Mas o mar que sei  
são flores e peixes e brinco e brinquedos  
e segredos e sol e seixos e ventos e cores  
O mar tem alma doce de amada e pescadores  
É verbo quieto  
primevo  
pegada deromeiros e santeiros  
pouso dos olhos dos faroleiros  
palavra  
levando barcos a mundos que não podemos  
É de adeus, o mar  
de sedas, de sonhos e espelhos  
Tem sabor de ar, o mar  
de inventos, de estrelas e de lenços  
Não é barulho, o mar  
: é silêncio

TANUSSI CARDOSO mora no Rio de Janeiro (RJ).  
É autor de *Desintegração* (1979), *Boca malhada* (1982),  
*Beco com saídas* (1991), entre outros.

## DA ESPERANÇA

Para que servem as palavras  
a não ser construir enganoso?

Por que a morte  
com sua voz límpida e solitária

Feito um vigia cantando no farol  
necessita do amor, de sua carne e sangue?

O medo faz a diferença  
entre o oceano e o salto

E o coração determina  
a luz do fogo que serve à morte

Sonho em desaprender a lucidez  
que me atormenta

Não desejo a sensibilidade  
dos sabres

Espero libertar os peixes  
dos lençóis

E tal serpente deixando a pele  
ofertar-me nos caminhos

As coisas, as plantas  
e o lirismo do silêncio

Têm a dignidade  
de nos ensinar a morrer

O Tempo não tem chão

Quero os amanheceres

# 3 POETAS

## Marcelo Ariel

## TERCEIRA CARTA PARA ADÍLIA LOPES

te vejo atravessando o branco das páginas como se ele fosse a rua ou o falso poema dos dias e te vejo morta há mil anos atravessando tua antologia esquecida no branco do olho dos macacos onde dorme 'o deus' e eles estão tentando comer os livros e te vejo no branco de um espaço sem tempo onde teus livros não precisam mais existir nem os teus nem os meus nem nenhum planeta também sistema nenhum solar ou não só um espaço branco no lugar do infinito pensado imagino isso e não durmo porque não posso suportar tanta beleza beleza que é igual à visão de uma barata branca pousada num puré de batata.

## PONGE PARA CRIANÇAS

Antes invisível/entre a coisa/ que outra coisa parte/em coisas/O ser/parte das coisas partidas/é partido em um/pela coisa que se chama morte/ou dividido em dois/pela coisa que se chama vida?/Onde está a coisa das coisas/que não pode ser partida?

## NASCER E MORRER

Enquanto dorme/O caracol na escada/da mente por ela/os peixes da alma/sobem/até outro/atravessando a carne/por acidente/um sempre/fica preso ou/escondido/no coração/ gritando/e batendo a cabeça/duas vezes/na porta/que só se abrirá/mais uma vez/para nos deixar passar.

# CHAPÉU-DE-COURO

Nilson Monteiro

Nem Cristo. A certeza vinha carregada de autoridade, peito estufado. Ninguém ameaçaria o chapéu-de-couro nascido em chão descalço e curtido, ao crescer, em meio à calçada de cimento, raízes como nervos expostos trincando o mosaico. As folhas, cuidadosamente varridas a cada início de dia, largas. Largos e demorados os dias. A sombra, quase agarrada pelos cabelos, refresco do céu de brasa refletido no chão trincado.

Ele passava ali, sentado em cadeira de palha, seus dias quase preguiçosos, com sua boca de dentes podres a falar mal da vida de todo cristão que passasse por sua rua, em frente ao seu chapéu-de-couro. Ou de ascendentes e descendentes de alguém que desfilasse na rua. Tricotava um por um com a mesma naturalidade de quem pede um cafezinho. Ou de quem come, com 80 e tantos anos, lascas firtas de carne de porco, gordura escorrendo pelos cantos da boca. Ou de quem estúpido no seu futricar como quem xinga reis, damas, valetes e coringas de um baralho bicudo, arredo.

A vida fora dura como pedras do chão bruto, depois arado, revirado, esterçado e preparado para as sementes. Fora indiferente como o pasto que espera o ruminar dos bois e a merda dos cavalos. Não tivera tempo ou espaço para brincadeiras. A única que se permitiu foram os galos esborrifando sangue, esporas tingidas de raiva, a brigar, com os olhos dele espetados na rinha no meio do quintal. Enxada, facão, pelego, arreiro, chicote, botinas e chapéu foram seus instrumentos de costume, curtindo a pele, as veias, os dias, as mãos duras de calos. Trabalho e trabalho. Missas aos domingos, terço rezado com a brutalidade dos peões, crença dos pais vindos de terras alémar. Sempre reservara, porém, um pedaço do coração para as árvores, amigas, com frutas ou sombra, perdidas aqui e ali no meio dos bois ou arranjadas ao lado da casa para segurar o vento. Sempre gostara de afagar seus braços, seu caule, seu corpo, suas folhas, seus galhos, a vida feminina de cada uma delas.

Pra matar, era impiedoso. Nem mesmo os olhos moles de uma vaca, o balir de uma ovelha, os guinchos de um porco, as convulsões de uma galinha, o berreiro de um cabrito, nada comovia suas mãos profissionais, neutras na morte. Sentia prazer em sua profissão, tocando berrante, guiando a boiada, os porcos, outros animais, matando, pelando, limpando, retalhando, desossando, pendurando em ganchos do açougue. Seus olhos eram duras gelatinas, sem alma para a morte dos animais. Matava e pronto.

Pra plantar, era carinhoso. Tratava a terra com respeito. Destruía seus caroços de pedra. Alisava-a. Como minhoca, vazava sua carne, achava os veios para estercar e enfiar a semente, uma vida em cada cova. O cheiro da terra molhada pelas chuvas o comovia, levava-o a outros campos, aqueles desenhados quando criança ou pela nostalgia dolorida ou pelos sonhos. As cavas em meio ao pasto viravam mapas desconhecidos. A paciência de tecer estórias não vividas até assustava os irmãos mais novos, aquela feiura desconfiada de sua conversa mole e lúdica.

Mesmo atravessado de anos, dono de uma penca de filhos e de um quintal cheio de mangueiras, laranjeiras, abacateiros, bananeiras e plantas miúdas, era forte. Capaz de jogar um quarto de um boi nas costas, o sangue escorrendo pelo peito cabeludo, os dedos enfiados nos talhos da carne. Ou de matar animais com a mesma indiferença dos tempos de rapaz e de sítio.

Ao adotar e defender o chapéu-de-couro, em frente à varanda da casa, pouco lhe restava dos tempos. Dizia, a todos os ventos, que ninguém, nem o prefeito, nem o padre, nem a mulher, nem os filhos, nem Cristo seria corajoso o bastante para cortar um só galho da árvore. Passava os dias rangendo a cadeira de palha, falando mal dos outros, remoendo estórias. Enquanto viveu, ninguém tocou no chapéu-de-couro.

---

NILSON MONTEIRO mora em Curitiba (PR). É jornalista e poeta. Autor de *Simples*, entre outros.

Ilustração: Ricardo Humberto



JOSÉ CASTELLO

# Mário partido ao meio

*Fazemos aplicações metódicas de argumentos e de ilusões; como um bom dentista, obturamos aquilo que está rachado em nós*

Foi o filósofo Antonio Nervo, especialista em línguas perdidas como o gótico e o hitita, quem, em seu quartinho de fundos na rua dos Mutiladores, entre gatos fedorentos e livros cobertos de mofo, me sugeriu que, em nenhuma hipótese, me fie na eficácia das polarizações. Tampouco nas idéias bipartidas, nas simetrias, nas correspondências, ele acrescentou. Em resumo, que desconfie sempre do número dois, que fuja das dualidades. A propósito, me vem à mente um comentário de Nelson Rodrigues, segundo o qual, de tão trágico, é quase impossível acreditar na existência do Fla-Flu. O mundo real, Nelson argumentava, não comporta realidades tão simétricas. Antonio Nervo me fez sua sugestão com o desejo sincero de me tranquilizar, numa tarde em que, à beira de um colapso nervoso — e o adjetivo, nervoso, é só uma coincidência com o sobrenome do filósofo — eu chegara, zozno, de uma consulta rotineira com meu psiquiatra, o Dr. Ozanam.

Sempre firme em seus diagnósticos, Antoine Ozanam, eminente psiquiatra behaviorista do Cotolengo, descendente de uma condessa do Gabão, acabava de diagnosticar em mim, infeliz de mim, uma grave "doença bipolar". Seja isso o que for, e não parece ser boa coisa, é um mal crônico, que se agrava com a idade e de consequências, ele me assegurou, imprevisíveis. "Tanto você pode cair na mais completa insensibilidade, na indolência mais disforme, como se transformar em um artista", ele sintetizou. "Até em um escritor!" E é claro que, imediatamente, preferi a segunda hipótese, ainda que não tenha muita paciência, nem vocação, para as artes, especialmente as modernas, e despreze a literatura como um ofício, senão menor, pelo menos decadente.

A alternância entre momentos de euforia com longas tristezas, atordoante como uma montanha-russa, caracteriza esse mal de que os psiquiatras, como caçadores desprovidos de flechas, fazem um uso urgente, e desastrado, na esperança de enquadrar o desalento contemporâneo. Tanto quanto meu querido Antonio Nervo, não aprecio dicotomias, que a meu ver só arremedam a versão bíblica do embate entre o bem e o mal. Tampouco me agradam os raciocínios nítidos e razoáveis, pois pouca coisa existe de límpido e sensato sobre a Terra. De modo que tais idéias — ou, para ser mais exato, tais ideais — não podem combinar com a verdade. Mas o fato é que meu psiquiatra não deixava de estar certo: alguma coisa muito íngreme, e logo depois muito decrescente, se movia dentro de mim, de modo que o termo bipolar, mesmo repugnante, e abjeto, não deixava de fazer algum sentido em meu caso.

Ainda assim, para me proteger, e porque julgo a filosofia mais hábil que o saber psiquiátrico, apeguei-me à tese de Antonio Nervo; mas nem essa estratégia, sinto-me obrigado a confessar, abrandou minha aflição. Só consegui desviar a atenção de meu próprio caso (horror dos hipocondríacos, a idéia fixa, assentada como um selo, sobre o Eu) quando soube que Mário, o Homem dos Lobos — mas ele nada tem a ver com o sujeito que se analisou com Sigmund Freud no início do século! —, quando soube que meu caro Mário, meu doce e fantasioso amigo, sofreu um derrame. E que hoje, estirado num colchão d'água, embora sendo ainda apenas um, o mesmo bom e divertido homem de sempre,

está dividido em dois. Parte-se entre o que continua a sonhar e a variar, e o que retornou à terrível normalidade do igual e da inércia. Aquela se revolta e se agita; mas este, com uma calma irremediável, se deixa torcer e manipular.

Ninguém o conhece como o Homem dos Lobos, esta é só um apelido para uso íntimo que criei, inspirado na história do célebre analisando de Freud, um sujeito que tinha fobia de lobos e que, mesmo depois de décadas de tratamento, jamais se curou. Aos quatro anos de idade, o analisando de Freud passou a sentir um medo agudo de animais carnívoros. Seu primeiro horror se materializou quando, num livro de contos de fadas, deparou com a figura de um lobo. A doença se agravou ainda mais depois que, aos 18 anos, ele contraiu uma estúpida gonorréia, e o mal físico, com suas evocações perversas, veio reforçar a idéia de mal psíquico.

Já Mário, meu bom Mário, tem sua aventura perdida no tempo e na obscuridade. E ela faz parte, hoje, mais da literatura que da história das doenças psíquicas. Sim, é verdade, enquanto podia andar livremente, Mário temia lobisomens, e não lobos. O que não deixa de ser a mesma coisa, já que os lobisomens — homens que, segundo a crença, se transformam em lobos nas noites de sextas-feiras — não deixam de ser lobos também. Então, mesmo correndo o risco de errar, e errando, e só para facilitar as coisas, ainda que as deturpando, posso continuar a chamá-lo de meu Homem dos Lobos. E que reclame de mim, isso não me importa.

Conheci Mário, como a maior parte das pessoas, vagando pelas ruas de Curitiba. Embora tenha casa e endereço fixo, meu amigo gostava de andar e andar, sem destino, só pelo prazer de estar em movimento. Como faço caminhadas diárias com meu cachorro, que atende por Gaudí, sempre nos cruzávamos pelas calçadas do bairro. E tínhamos então a mesma, e interminável, conversa. "Morde, não morde?", ele me perguntava, sempre a mesma questão inicial. E, sem esperar que eu esboçasse uma resposta, ele mesmo respondia: "Não, não morde. Só morde se mexer, não é?" Assim era meu convívio com Mário, quando ele ainda estava são — mas são é uma palavra inútil, ignorante, fraca demais para falar de um homem tão forte.

As dentadas, as mordeduras, as dentaduras sempre atraíram Mário. Se não falava de meu cachorro, falava de seres secretos que se escondem em árvores (e, não custa lembrar, o analisando de Freud também via lobos à espreita em galhos de árvores). Falava de lobos, lobisomens e vampiros. "Lobisomem não existe, não é?", ele me perguntava. Nesse caso a resposta, ainda que negativa, não era consoladora. "Lobisomem não existe", ele mesmo explicava. "Mas vampiro existe, existe. Eu sei que existe, existe, porque existe, e existe nas novelas". E como poderia eu, de que argumentos poderia dispor, como contradizer o poder devastador das imagens oferecidas pela TV?

Então, eu, o inútil, esforcei-me para explicar a Mário a distância que separa o mundo das telenovelas da insossa realidade. Mas as novelas, como são mais doces, mesmo quando repletas de personagens perdidos, pareciam a Mário sempre mais reais que o real. Para ele, o real, sim, era frouxo e nevoento. "Vampiro existe. Eu vi na novela. E vi na árvore", me dizia. Eu tentava argumentar que havia ali um engano, que ele provavelmente viu uma sombra, ou folhas balançando ao vento, ou uma coruja quem sabe, e não vampiros. Mas ele, cheio de fé, me corrigia: "Existe porque eu vi. Existe nas novelas, mas existe porque eu vi". E, se ele viu, bem, nada mais me restava a dizer, só me cabia acatar.

Assim era Mário, o fantasista, enquanto circulava pelas ruas e podia, no seu jogo de lobos, manipular a existência, adequando-a a sua vontade. Talvez pelo medo que não o abandonava, talvez porque a presença de tantos vampiros e seres dentados o massacrasse, Mário sofreu um colapso. E agora, em vez do mundo estar partido ao meio, como os viscondes de Ítalo Calvino e as arquibancadas do Fla-Flu, é Mário quem está bipartido. Quem tem não uma alma bipolar, como o Dr. Antoine Ozanam viu em mim, infeliz de mim; mas um corpo bipartido, no qual encarna, como numa ascese, a nossa divisão mais íntima, aquela que nos funda enquanto homens. Sim, porque todos estamos partidos, sempre, mas para escapar disso usamos as palavras como cola, fazemos aplicações metódicas de argumentos e de ilusões, obturamos, como um bom dentista, aquilo que se divide, que está rachado em nós. E lá seguimos nós, homens partidos, mas colados com bandaid.





FABRÍCIO CARPINEJAR

# O MUNDO ME CONVENCEU

*Tenho que me combater e não me acostumar comigo. Pretendo ficar devendo para a morte*

As palavras precisam de par, querem dançar. Quando sozinhas, permanecem no canto, de cara amarrada. Vou costurando vozes antigas como casacos. Não passo frio na linguagem. Os livros queimam mesmo longe do fogo. Amaino o mate com o fim da tarde. Escrever é desistir de explicar. Escrever é ser emprestado. Eu me emprestei para os lírios. O corredor de casa lembrava uma sacristia. Havia um anjo de metal pendurado na parede. Ele tinha um jeito envergonhado de quem mijou nas calças. A água benta ficava dormindo em seus pés. Minha mãe trazia sempre um potinho da missa. Dava de beber ao anjo uma vez por semana. Antes de entrar no quarto, fazíamos o sinal da cruz com a sede. As rachaduras nas paredes começaram nas asas do anjo. Debaxo da cama, uma garagem de chinelos e sapatos. Cheirava a morcegos. Odiava sair do meu canto e viajar porque sentávamos no bagageiro com um pelego vermelho. Quatro filhos amotinados nos cabelos ruivos. O carneiro não tomava banho. Enjoava o hálito. Nosso carro atravessava o estômago de um peixe. Desconfio dos sonhos com a mesma tenacidade em que desconfio da realidade. O sonho é uma advertência, não uma verdade. Ao mentir contava sonhos que nunca me conheceram. Ninguém questiona o que foi sonhado. Sonhar é uma ignorância permitida. Avança na idade e não sei discernir o que foi vivido do que foi contado. Tenho dúvidas se minha infância é realmente o que vivi ou o que sonhei nela. A gente refaz o passado para se convencer. A mentira é detalhista, quer ser tão perfeita que se torna imperfeita. A verdade é imperfeita porque não espera convencer. Homens honestos parecem mais culpados do que homens culpados. Homens culpados ensaiam suas mentiras. Homens honestos são ingênuos porque a verdade só conhece a improvisação. Cavo a terra pela nostalgia do ventre. Cavo o corpo pela nostalgia da terra. Gorjeio a respiração. Escrever é confusão. Confusão é desejo. A confusão chama o desejo para conversar pertinho. Ninguém escreve ou ama com certeza. Há dois tipos de observador. O que dirige e o passageiro. Uns passam a vida com o olhar de motorista; os outros, com o olhar periférico de acompanhante. O motorista decora as ruas, procura um lugar para estacionar por força de hábito, fixa em atalhos e trajetos conhecidos, não escuta os movimentos do corpo. O acompanhante esquece as ruas, escuta o pulmão, desdobra caminhos novos e está aberto ao que não aconteceu — ele nunca sabe onde vai, sabe que não necessita saber. No casamento existe o olhar de quem dirige e o do acompanhante. Dois motoristas no casamento resultam em acidente grave. Não sei de onde tirei essa idéia. Tenho que me combater e não me acostumar comigo. Pretendo ficar devendo para a morte. Ser mais boato do que notícia. Dias desses, chutei uma caixa de bolas de gude. Não é recomendável andar no escuro em casa com crianças. Os brinquedos são cegos. Elas voaram em arremesso entusiasmado, fazendo um estardalhaço macabro de enxadas batendo na noite. As bolitas formavam uma outra espécie de luz, como vaga-lumes economizando árvores. Pensei que iria pisar em uma delas, patas de cachorro, e cair dentro do latido. Pensei que levaria uma rasteira da infância. Ainda estou de pé, mas com a respiração deitada. Recordo do casamento de uma prima. Ela ostentava um colar de pérolas. Um convidado abraçou desajeitado a noiva, o braço enganchou no vestido e o feixe arrebentou. As contas do colar foram saindo da igreja, em fila indiana, numa procissão de aias. Enquanto ela chorava, eu apanhei uma das pérolas para fazer um brinco para a namorada da época. O brinco é um anel que escuta.

## CEDO DEMAIS

## TCHUKON