

20
años
DESDE ABRIL DE 2000

rascunho

244
Ago. 2020

O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL



 **translato**
EDUARDO FERREIRA

VELHA INQUIETAÇÃO

A poesia será sempre o maior obstáculo à tradução. A união quase indissolúvel que se encontra num poema entre forma e substância, entre letra e significado, torna quase impossível a tarefa do tradutor. Só não é impossível porque precisa ser feita. E o imperativo se cumpre, mesmo que de maneira imperfeita.

Também na poesia se encontra muita inspiração para e sobre a tradução. Basta sair e seguir lendo. Seguindo assim, lia outro dia **Tudo (e mais um pouco)**, do Chacal. E foi ali que achei: “onde o sentido está contido? [...] onde andará o sentido?/ sentido à beira do abismo? [...] no meio do mar à deriva?/ onde o sentido se esquivava?”.

Não parece haver resposta precisa, mas é preciso perguntar. É, de fato, uma pergunta frequente que o tradutor faz a si mesmo, ao original e a seu autor. Onde está o sentido que preciso traduzir? E com que outros sentidos, uma vez identificado aquele, deverei vertê-lo? Estará quase perdido, deixan-

do-se lançar de cima do precipício do esquecimento? Será ainda possível recuperá-lo e fazê-lo reviver?

Onde andará esse sentido tão esquivo? Por aí à deriva, oscilando no meio das ondas, ora visível, ora oculto atrás das cristas mais altas? Será ainda possível resgatá-lo, livrá-lo do afogamento e da irreversível submersão? Resta um talvez, uma dúvida positiva que anima o tradutor a prosseguir sua busca no meio do mar infundo.

Será ainda possível fazer falar a palavra, arrancar-lhe do cerne o significado pendente? Chacal faz um apelo, que ressoa na mente do tradutor: “fala palavra/ fluido flete/ és versátil volúvel volátil/ diabólica/ fala palavra/ mercúria sombra do nada”. Apelo que faz, inclusive reflexivamente, todo tradutor, procurando arrancar da palavra morta no papel o que lhe resta de seiva viva.

E ela se entrega? Volúvel, flerta mas não cede. Camaleoa, diverte-se em não se deixar verter. Volátil, se lhe evaporam os sentidos tão logo seca a tinta no papel. Travessa, demoníaca, oculta

sob sua sombra não o nada, mas a legião prestes a desatar o caos mesmo no texto mais liso.

E ainda assim, o pobre tradutor lhe exige resposta: fala palavra, dize o que escondes debaixo ou dentro de ti. A resposta? O silêncio mais profundo, sepulcral, digno da palavra morta. Qual o remédio? A interpretação ativa e criativa? O enchimento mais ou menos regrado do esqueleto que lhe oferece o original? A aceitação daquilo que lhe assopra, impessoal, a comunidade interpretativa?

As dúvidas te esmagam, tradutor. Mas te consola com a sina que é tua e é de todos, leitores e tradutores. Te conforte a poesia do Chacal: “daí a carcaça cansada voltou de novo/ à velha inquietação: a tradução/ à eterna bagagem: a linguagem”.

Não há escape à inquietação que te incomoda continuamente. É antiga e constante, desconfortável. Mas é também aquilo que te faz avançar em meio aos tormentos e da dúvida. São poucas e mínimas as certezas sobre os sentidos, mas a alternativa — não traduzir — simplesmente não é viável. É sempre preciso traduzir, empurrar para a frente o texto, ressuscitando-o a cada nova leitura.

Na retaguarda, como repositório de todas as possibilidades, carrega algo que é coletivo mas que também é muito teu: tua linguagem, irrepetível, aquela que conferirá à escritura característica única e idiossincriticamente tua. Será tua contribuição à saga universal do texto. Com um toque de eternidade. 🍷

 **rodapé**
RINALDO DE FERNANDES

SÉRGIO SANT'ANNA FANTÁSTICO

A covid-19 acabou levando Sérgio Sant'Anna, um dos maiores escritores do país. Era dono de uma narrativa inventiva, de linguagem lapidada, segurando com mão firme o seu narrador. Para recordá-lo, republico aqui um trecho do meu ensaio *O conto brasileiro do século 21*, publicado inicialmente neste **Rascunho** e depois em livro. Entre as cinco vertentes do nosso conto que comento no ensaio, incluo um conto dele primoroso na terceira, a das narrativas fantásticas. Eis o trecho do ensaio: “3) *a vertente das narrativas fantásticas, na melhor tradição do realismo fantástico hispano-americano, às quais se podem juntar as de ficção científica e as de teor místico/macabro* — Talvez nunca tenha tido muito êxito, entre nós, o conto macabro. Mas, na mão de

um bom escritor, ele pode render. Embora contendo pouca coisa de novo, de inventivo, o longo conto *O voo da madrugada* (o livro com este título obteve o Prêmio Jabuti de 2004), do carioca Sérgio Sant'Anna, é bom, tem fôlego, poesia, tensão, densidade. São muito bem tecidos os planos do real e do insólito, uma vez que se trata de uma narrativa fantástica (isto se dermos crédito à informação final de que o protagonista, também narrador da história, já de volta para o seu apartamento em São Paulo, é na verdade um ‘deles’, ou seja, um dos mortos no acidente aéreo em Roraima). No conto, chama primeiro a atenção o aborrecimento, a natureza entediada do protagonista. O enfado, provocado pelos permanentes deslocamentos, pelas viagens a serviço da empresa onde trabalha, é inicialmente a sua princi-

pal marca. Um tipo, ‘de vida errante e burocrática’, que detesta o seu cotidiano ‘árido’ na cidade de São Paulo. Mas, estando em Boa Vista e antecipando a passagem para pegar um voo extra para São Paulo no qual estarão os parentes e os corpos das vítimas de um desastre aéreo, não poupa palavras aborrecidas e, mesmo, preconceituosas, contra o lugar. Boa Vista é apontada como uma ‘cidade perdida nos confins mais atrasados’. O protagonista de Sérgio repele as imagens do país real e pobre. E por quê? É que a visão de mundo do personagem remete à de um tipo metropolitano, da classe média, buscando em tudo o conforto, e que pensa que o Brasil é apenas aquele dos grandes centros. Um tipo que, com a cabeça no Primeiro Mundo, tenta desconhecer ou ser indiferente às mazelas do Terceiro. Tenta desconhecer ou ser indiferente ao Brasil amazônico, sertanejo; enfim, ao Brasil atrasado”. 🍷



rascunho
O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL

desde 8 de abril de 2000

Rascunho é uma publicação mensal da Editora Letras & Livros Ltda.
CNPJ: 03.797.664/0001-11

Caixa Postal 18821
CEP: 80430-970
Curitiba - PR

 RASCUNHO@RASCUNHO.COM.BR
 WWW.RASCUNHO.COM.BR
 TWITTER.COM/@JORNALRASCUNHO
 FACEBOOK.COM/JORNAL.RASCUNHO
 INSTAGRAM.COM/JORNALRASCUNHO

EDITOR

Rogério Pereira

EDITOR-ASSISTENTE

Luiz Rebinski

EDITORA DE POESIA

Mariana Ianelli

EDITOR DE FICÇÃO

Samarone Dias

DIRETOR DE ARTE

Alexandre De Mari

REDAÇÃO | REDES SOCIAIS

João Lucas Dusi

DESIGN

Thapcom.com

IMPRESSÃO

Press Alternativa

COLONISTAS

Alcir Pécora
Eduardo Ferreira
João Cezar de Castro Rocha
Jonatan Silva
José Castello
Luiz Antonio de Assis Brasil
Miguel Sanches Neto
Nelson de Oliveira
Raimundo Carrero
Rinaldo de Fernandes
Rogério Pereira
Tércia Montenegro
Wilberth Salgueiro

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

Alexandre Brandão
André Argolo
André Caramuru Aubert
Carolina Vigna
Claudia Nina
Cristiano de Sales
Cristiano Moreira
Guilherme Gontijo Flores
Joseph Ceravolo
Mariana Paiva
Patrícia Peterle
Ramon Ramos
Raquel Matsushita
Taciana Oliveira
Vivian Schlesinger

ILUSTRADORES

Aline Daka
Beatriz Cajé
Conde Baltazar
Denise Gonçalves
Fabiano Vianna
Igor Oliver
Mariana Tavares
Matheus Vigliar
Mello
Orlandeli

6

Entrevista

Antonio Scurati

15

Inquérito

Edney Silvestre

16

**Sontag —
Vida e obra**

Benjamin Moser

30

Poemas

Joseph Ceravolo

vidraça
JONATAN SILVA**Depois do tribunal**

FOTOS: DIVULGAÇÃO



Michel Laub já finalizou seu novo romance. Ainda sem título, o livro narra a história de dois irmãos às voltas com uma herança de família. A história começa durante o governo Collor, no início dos anos 1990, e se estende até os dias de hoje. Este é o primeiro livro de Laub desde **O tribunal da quinta-feira**, publicado em 2016.

DEPOIS DO ROUBO

Após a boa acolhida de leitores e críticos de **Tudo pode ser roubado**, publicado em 2018, a curitibana — radicada em São Paulo — Giovana Madalosso chega às livrarias em setembro com novo romance. Ainda sem título definido, a obra será publicada pela Todavia.

INÉDITO, MAS NEM TANTO

A Alfaguara deve publicar ainda neste ano **Sul da fronteira, oeste do sol**, do japonês Haruki Murakami. Inédito no Brasil, o romance foi lançado em junho pelo clube de assinaturas Tag Livros. Publicado originalmente em 1992, narra a vida de Hajime, sua infância em uma pequena cidade do Japão e amizade com Shimamoto, uma menina acometida pela poliomielite.

LUTO

Morreu em 10 de julho o escritor, jornalista e ex-deputado Alfredo Sirkis, aos 69 anos, vítima de um acidente de carro, na região serrana do Rio de Janeiro. Sua obra mais importante, **Os carbonários** (1980), foi vencedora do Prêmio Jabuti e traça um perfil da geração que enfrentou a ditadura militar entre 1967 e 1971. Seu livro mais recente, **Descarbonário**, foi publicado no final de junho e trata justamente da descarbonização da atmosfera como forma de combater as mudanças climáticas.

BREVES

• A Nova Aguilar confirmou o lançamento de uma caixa especial com a obra de Manuel Bandeira (1886–1968).

• **Poesia completa e prosa seleta** chega às livrarias em um volume duplo.



• A edição deste ano do Fronteiras do Pensamento acontecerá de forma digital. Trazendo nomes como Andrew Solomon, Mia Couto e Timothy Snyder, o evento promoverá discussões a partir do tema Reinvenção do Humano.

• A **Todavia** publica neste mês **Trânsito**, de Rachel Cusk, o segundo volume da trilogia iniciada ano passado com **Esboço**.

MAIS UM

O catálogo de Sylvia Plath (1932–1963) ganha mais um adendo na Biblioteca Azul, com a publicação de **Johnny Panic e a bíblia dos sonhos**, que reúne contos escritos por Sylvia a partir dos 14 anos. A edição, a primeira lançada no Brasil, tem introdução de Ted Hughes e apresentação de Margaret Atwood.

DUPLA CLÁSSICA

A Antofágica, especializada em clássicos da literatura universal, publica neste mês **O médico e o mostro**, de Robert Louis Stevenson (1850–1894), obra que inspirou autores como Borges e Nabokov. A tradução está a cargo de Felipe Castilho e Enéias Tavares. A edição traz apresentação de Raphael Montes e posfácios de Rodrigo Lacerda e Cláudia Fusco.

MÁFIA

A DarkSide, casa especializada em terror, horror e suspense, publica em agosto **GodFellas: os bons companheiros**, livro de Nicholas Pileggi adaptado ao cinema por Martin Scorsese, em 1990. Em edição luxo com capa dura, a narrativa é um mergulho no mundo da máfia de Nova York.

Prêmio

E por falar em DarkSide, a editora anunciou em julho o 1º Prêmio Machado DarkSide de Literatura, Quadrinhos e Outras Narrativas, com R\$ 100 mil em prêmios. Serão premiados projetos em cinco categorias: Romance/Contos, Quadrinhos, Não Ficção, Outras Narrativas e Desenvolvimento de Projeto. Para obter mais informações, acesse o link: <https://bit.ly/PremioDS>.

eu, o leitor

cartas@rascunho.com.br

PASSAGENS

Há pouco tempo, descobri o **Rascunho**. Quero parabenizá-las e felicitá-las (especialmente o colonista Rinaldo de Fernandes) pela série de textos denominada *As passagens benjaminianas: leituras*. Numa série de oito colunas, Rinaldo expôs um excelente panorama da obra inacabada *Passagens*, de Walter Benjamin.

Oscar Henrique de Souza e Silva

• Toledo – PR

NAS REDES SOCIAIS

O **Rascunho** de julho ficou excelente. Se você está começando a estudar escrita literária, criativa, não deixe de conferir a coluna *Tramas & Personagens*, do Assis Brasil.

Lendo e escrevendo • Twitter

O **Rascunho** é uma das leituras mais agradáveis que tenho feito nesses tempos duros.

Estéfani Martins • Twitter

Assinei o **Rascunho** por um tempo. Mas, depois que li uma crítica extremamente imbecil ao livro **Capitães da areia**, assinada por Rodrigo Gurgel, desisti de continuar a assinatura. Imbecilidade tem limites e o jornal devia ter percebido isso.

Elton M. Quadros • Twitter

Maravilha pura a entrevista da Marina Colasanti no **Rascunho** de junho. Uma aula de vida e de vida literária.

Gustavo Czekster • Twitter

Não sabia que o *Paiol Literário* tinha virado *podcast*. Que bacana! Sinto falta dos encontros no teatro, mas é muito bom saber que o projeto continua de alguma forma.

Douglas Marques • Twitter

arte da capa:
DENISE
GONÇALVES



Use o design

como ferramenta para **alavancar seu negócio**



- Design editorial
- Livro

- Identidade visual
- Ilustração

- Desenvolvimento Web
- Ambientação e sinalização



Estúdio 1
Av. Vicente Machado, 738, casa 4, Batel / Curitiba - PR
(41) 99933-4883 / (41) 99609-7740

Estúdio 2
R. Prefeito Hugo Cabral, 957, sala 10, Centro / Londrina - PR
alexandre@thapcom.com
(43) 3029-7561


thapcom
design + ideias

www.thapcom.com
contato@thapcom.com



a literatura na poltrona

JOSÉ CASTELLO

FREUD NA POLTRONA

Em julho de 1930, aos 74 anos de idade, Sigmund Freud recebeu a notícia de que a cidade de Frankfurt lhe concedera o Prêmio Goethe. Ele consagrava sua figura de “grande erudito, escritor e lutador”. Foi a única honraria importante que Freud recebeu em vida, dedicada não aos cientistas, mas aos escritores. Antes dele, Frankfurt premiara o poeta Stefan George, o biógrafo Albert Schweitzer e o filósofo Leopold Ziegler. Depois dele, a cidade homenageou escritores como Hermann Hesse, Thomas Mann e Amós Oz.

A emoção de Freud foi mais forte porque o prêmio leva o nome de um de seus escritores favoritos, o alemão Johann Wolfgang von Goethe. Um de seus mais importantes biógrafos, Peter Gay, relata que ele recebeu a notícia com grande espanto. Naquele ano, já tinha desistido de seu maior sonho, o Nobel de Medicina. Não podia esperar que a literatura o consagrasse.

O prêmio ficou como um sinal, definitivo, das profundas relações de Freud e da psicanálise com a literatura. Importantes sinais surgem bem antes disso. Já em 1907, no auditório de seu editor, Hugo Heller, ele fez uma célebre palestra sobre a importância do devaneio na criação literária. Publicada no ano seguinte sob o título de **Escritores criativos e devaneio**, ela é, até hoje, uma das leituras favoritas dos escritores. Ainda antes, em seu livro mais célebre, **A interpretação dos sonhos**, de 1900, já se evidenciava seu interesse pelas narrativas. Sonhos nada mais são que relatos imaginários.

Freud nunca escondeu que, entre suas leituras de fundo, se destacavam as obras de três grandes escritores: Goethe, Friedrich Schiller e Shakespeare. Entre seus contemporâneos, tinha especial interesse pela obra do austríaco Arthur Schnitzler. Lia com prazer, ainda, as histórias de detetive de Agatha Christie. Joseph Conrad, Rudyard Kipling, Anatole France, Emile Zola e Mark Twain também estavam entre seus preferidos.

A psicanálise sofre, desde o início, forte influência da literatura. A teoria psicanalítica é, em grande parte, a narrativa de casos clínicos que podem ser lidos como fabulosos romances. Uma personagem como Anna O. — na verdade, a líder feminista e escritora Bertha Pappenheim — é hoje muito mais célebre que grande parte dos personagens literários de seu tempo. Ela se tornou famosa não por protagonizar um romance, mas como a figura central dos **Estudos sobre a histeria**, uma das peças fundamentais da teoria analítica, que Freud escreveu em colaboração com Josef Breuer.

O *Pequeno Hans*, menino de cinco anos que se recusava a sair de casa com medo de ser mordido por um cavalo, ponto de partida das investigações freudianas a respeito das fobias, é outro personagem cuja vida se assemelha a pura ficção. A partir dele, Freud cunhou a expressão “romance familiar”, isto é, a história imaginária que toda criança inventa a respeito de suas origens. Ele desenvolveu essa ideia em *Romance familiar do neurótico*, ensaio de 1909.

Todos sabem, ainda, que a mais popular tese da teoria freudiana, o “complexo de Édipo”, é uma apropriação teórica do **Édipo Rei**, a célebre tragédia de Sófocles. A própria descoberta do inconsciente foi motivada por um sonho que Freud teve na noite de 24 de julho de 1895, que lhe serve de tema para o segundo capítulo de **A interpretação dos sonhos**. Ele entrou para a história como o *Sonho da injeção de Irma* e reafirma a ideia de que a via para o inconsciente é, sempre, uma narrativa.

Ernst Lanzer, o célebre Homem dos Ratos, que sofria de uma neurose obsessiva — temia que ratos invadissem o ânus da mulher que amava —, assim como o famoso presidente Schreber — Daniel-Paul Schreber, presidente do Tribunal de Recursos de Dresden,

que, a partir de suas **Memórias**, publicadas em 1903, possibilitou a Freud escrever um célebre estudo sobre a paranoia — se tornaram personagens a que os psicanalistas sempre retornam. A neurose de Schreber foi desencadeada por uma derrota eleitoral. A de Lanzer, pela visão de uma técnica de tortura. O mesmo acontece, ainda, com o famoso Homem dos Lobos — na verdade Sergius Pankejeff —, protagonista de um caso clínico que inspirou a Freud uma longa reflexão sobre a neurose infantil.

Em 1907, Freud publicou **Os delírios e os sonhos na Gradiva de Jensen**, importante ensaio sobre **Gradiva — uma fantasia pompeiana**, romance do alemão Wilhelm Jensen, que exerceu, mais tarde, forte influência sobre as teorias do surrealismo. Em 1916, em *Os arruinados pelo êxito*, fez uma perspicaz reflexão sobre a loucura de Lady MacBeth. Leitor entusiasmado de Shakespeare, **Hamlet**, **Macbeth** e **Ricardo III** estavam entre suas peças preferidas. Um grande escritor, como Fiodor Dostoiévski, lhe rendeu um ensaio célebre, *Dostoiévski e o paricídio*, de 1926.

Se a psicanálise sofreu, desde o início, forte influência da literatura, o inverso também é verdadeiro. Basta passar em revis-

ta a literatura brasileira do século 20. Toda a reação intimista ao Romance de 30 se baseia, em parte, no legado psicanalítico. Um romance exemplar como **A crônica da casa assassinada**, que Lúcio Cardoso publicou em 1959, é um exemplo disso. Cardoso era católico, mas, por ser também um homossexual assumido, encarnava em si os conflitos psíquicos que a psicanálise investiga. Mesmo grandes escritores do catolicismo oficial, como Octávio de Faria, Cornélio Pena e Augusto Frederico Schmidt, não escondem a sombra do saber psicanalítico.

Quando, em 1938, um ano antes de morrer, Freud chegou a Londres, em fuga do nazismo, se comoveu, em particular, com a atenção que recebeu de grandes escritores. Virginia Woolf, Stefan Zweig, Arthur Koestler e H. G. Wells estão entre aqueles que foram pessoalmente lhe dar as boas-vindas. Em 1939, quando morreu, suas cinzas foram depositadas em uma urna grega, do século 4 a.C., que ganhara de presente da princesa Marie Bonaparte, sua amiga e discípula. A urna foi roubada e as cinzas desapareceram — sinal, talvez, da persistência do enigma de que nem a psicanálise, nem a literatura podem resolver. 🍷



Ilustração: Fabiano Vianna

entrevista 

ANTONIO SCURATI

PRISMA
DO CAOS

Autor de **M, o filho do século**, Antonio Scurati analisa os principais pontos que ajudaram a consolidar o fascismo no mundo e fala sobre o tempo pandêmico

CLAUDIA NINA | RIO DE JANEIRO – RJ

A retrospectiva das monstruosidades históricas, como o Holocausto ou as ditaduras em suas diversas nuances, traz a pergunta óbvia e sem resposta: como a população permite que a barbárie aconteça? Parece fácil perceber a lenta movimentação do que pode ser evitado. Nem tanto. Este trabalho monumental do professor italiano de Linguística e Comunicação Antonio Scurati, **M, o filho do século**, vencedor do Prêmio Strega, refaz a caminhada de Benito Mussolini, instalando um observatório dentro do escritório do fascismo, em um romance repleto de detalhes, que cobre o período de 1919 a 1925. É a primeira parte de uma trilogia. O autor, que se debruçou sobre inúmeras e diversificadas fontes de pesquisa, apostou sobretudo no que chama de “fé na pedagogia da literatura”. O resultado é um assombro.

Qual mundo forjou Mussolini? Que elementos dentro e fora dele ajudaram a criar o monstro? Uma das primeiras imagens do livro é a de uma Milão empes-teada, com ruas fedorentas, miseráveis e perigosas, onde é preciso tapar o nariz para se atravessar. O asco e o nojo inevitáveis. Mas não apenas a sujeira se alastra mais do que fumaça — os sentimentos que animam a sanha do ditador e de todos os que o acompanharam de perto vão tomando conta dos percursos. Sabemos aonde vão dar estes passos, mas recuperar o trajeto rumo ao terror da forma como faz Scurati é impressionante. A descrição da cena em que Mussolini primeiro aparece no romance traz o prenúncio do trabalho magistral: “Seja como for, Benito Mussolini, nesta noite do início de abril, contempla ainda por alguns instantes sua corte dos milagres, estica o pescoço para o alto e para a frente, cerra os maxilares, levanta o rosto em direção ao céu

em busca de ar respirável, a cabeça já quase calva. Ergue a lapela do paletó, esmaga o cigarro sob o sapato, aperta o passo. A cidade está envolta em trevas, e os becos da depravação arrastam-se atrás dele como um enorme organismo minado, um gigantesco predador ferido que manda rumo ao fim”.

No ar, a mistura de gripe espanhola e malária. A morte despudorada de uma falange de guerreiros que voltavam da guerra. Desajuste, desemprego, ruína de toda espécie. Eis alguns dos elementos cruciais para que o que já era ruim se tornasse ainda pior. A insatisfação de todos os lados e obviamente a forma como Mussolini se aproveitou de tudo isso para a construção do projeto de poder são detalhados no livro, que vendeu mais de 400 mil cópias e foi traduzido para uma centena de países.

De Milão, onde mora, Scurati falou para o **Rascunho**, explicou seu processo de criação e a opção por um romance em vez de uma biografia — um trabalho “desestabilizador e extenuante”. Nesta entrevista, ele analisou os pontos principais que ajudaram a consolidar o fascismo no mundo a partir de um homem sem nenhum projeto político. “Mussolini era um homem vazio, sem ideologia, que soube fazer seus os medos e as frustrações do século. Ele mesmo se definia como ‘a supremacia tática do vazio’, mas sabia estar perto das pessoas, escutar seus medos e instrumentalizá-los para transformá-los em ódio e violência a serviço das conquistas do poder. Pode parecer estranho, mas nos anos em que subiu ao poder, Mussolini não tinha ideias. Ou melhor, usava as ideias para se livrar delas. Seu único programa era combater. O mal que traz na história tem a forma da água, e a água toma a forma de seu recipiente”, esclarece Scurati.



Ele falou também sobre o tempo pandêmico, que derrubou uma era de “distração e prosperidade”, como escreveu no belíssimo ensaio *A literatura da inexperiência*. Em uma sociedade em que nos tornamos “ameaçadores e ameaçados”, preservar-se em um ar irrespirável é um dos maiores desafios. Manter-se distante de novas ameaças ditatoriais também.

• **Em um ensaio recente, você escreveu que da sua janela em Milão via o fim de uma era. A era “do distraído período de paz e prosperidade” acabou. Em termos específicos, na Itália, qual foi a mudança mais evidente? Você pensa em escrever algum dia sobre esta realidade que estamos vivendo?**

Como escrevi em um ensaio, *La letteratura dell'inesperienza* [*A literatura da inexperiência*], nossa geração fez parte daquela parte da humanidade mais agitada, protegida, com maior perspectiva de vida e mais bem vestida, nutrida e cuidada da face da Terra, mas nesse período teve a experiência direta da morte, da doença, fez fila para o pão e para se alimentar. Não estávamos preparados, porque nosso aprendizado era o da irrealidade da televisão. Na Itália, assistimos a guerras, atentados, à chegada dos

migrantes ao vivo pela televisão da sala de casa. Vivíamos, mas sem experiência da vida. A mudança de perspectiva foi a mais evidente: de um lado estávamos isolados em uma vida cotidiana marcada pelas relações virtuais e, do outro, fomos obrigados a uma reflexão prática sobre como educar os filhos, como preservar um ar respirável, como tomar conta de si próprio, dos outros, como chorar e honrar os próprio defuntos.

• **Você enfatiza que tudo no seu livro é real, dos personagens aos diálogos, mas o livro é um romance, e a técnica das várias vozes narrativas, com utilização dos vários pontos de vista, embora com ênfase à voz do Duce, deixa evidente que se trata de um trabalho de arte literária. O que o motivou a optar por escrever um romance e não uma biografia simplesmente?**

Um dia, enquanto estudava a vida de Leone Ginzburg, grande intelectual antifascista, para meu romance anterior, **Il tempo migliore della nostra vita** [**O tempo melhor da nossa vida**], assistia a um filme do Instituto Luce com um discurso de Mussolini e vendo aquele rosto e aquela gestualidade tão peculiares, disse para mim

PHILIPPE MATSAS



mesmo: mas isso aqui ninguém nunca contou... estava pensando, naturalmente, do ponto de vista do escritor, não daquele do historiador. O observei com os olhos despojados dos preconceitos antifascistas, o observei como matéria, pela primeira vez, narrativa. A inserção de documentos da época foi uma escolha inicial para garantir o que o leitor iria ler na parte romanceada, depois esses documentos começaram a dialogar entre si e a formar uma subtrama em que se descobre, com comoção, a cegueira dos homens diante de suas próprias vidas quando estão imersos nelas.

• **Este personagem que você recupera em minúcias é assombroso. Você conviveu de perto com ele, como se estivesse sentado à sua frente durante muito tempo e ainda convive, pois está escrevendo a continuação do que será uma trilogia. Qual foi a sensação de estar tão perto de personagens brutais? O que ficou de mais forte?**

Coloquei para mim uma regra, ou seja, que a narração deveria ser em terceira pessoa, assim não queria correr o risco de identificação, também no plano moral. Mas a verdade é que os personagens são presenças

muitos fortes e, depois da minha imersão por tanto tempo e tão profunda em seus pensamentos e em seus escritos, Mussolini acabou por tomar a palavra. Mas isso acontece no início, no final do romance e em um outro momento, então decidi limitá-lo a esses poucos momentos. Não foi simples. Entrar em profundo contato com a mente, com a psique e com aquela fascinação coletiva foi desestabilizador e extenuante, mas me ajudaram na escolha documentária e na fé na pedagogia da literatura.

• **O fascismo, como você mesmo já disse, movimentou-se dentro do jogo democrático e é assim, neste meio, que ele cresce. Pode sinalizar alguns exemplos?**

Posso contar de algumas assonâncias com o presente que descobri enquanto escrevia. A retirada dos democráticos no momento em que a política se torna mais brutal, para citar George Mosse e Hanna Arendt, o rancor da pequena burguesia rebaixada, a fraqueza da velha classe parlamentar, a cegueira da inteligência liberal e o suicídio da esquerda... Contudo, por sorte, há um fator que nos distancia desses anos tremendos, ou seja, a violência cotidiana.

• **A sua pesquisa é minuciosa. Você se debruçou sobre incontáveis fontes históricas para aprimorar o romance. Dentre tudo o que você descobriu, o que mais o chocou? Ou simplesmente surpreendeu?**

Consultei monografias, biografias, arquivos de jornais e muita correspondência particular que me deram detalhes como o tipo de sapatos que usava Matteotti, no dia em que foi assassinado, ou o comportamento cafona de Mussolini, que olhava para seu chapéu durante um encontro íntimo com sua amante Margherita Sarfatti. São detalhes que nutrem a atmosfera da narrativa. Em relação aos documentos reproduzidos no romance, as citações testemunham como os contemporâneos, na maioria das vezes, não entendiam nada do que estava acontecendo. Uma das coisas mais fascinantes é que, a cada guinada da história, as coisas poderiam ter sido diferentes. Estudando os fatos históricos, muitas vezes disse para mim mesmo: “Não, é incrível, não pode ter acabado como sabemos”. Espero ter conseguido transmitir essa minha surpresa. Como, por exemplo, Mussolini perde as eleições e os socialistas organizam uma paródia de funeral debaixo da sua janela, com carro fúnebre transportando um fantoche do corpo de Benito Mussolini. Poucos anos depois, ele se tornará Presidente do Conselho, com a nomeação do rei Vittorio Emanuele.



Hoje assistimos a um atraso de civilidade: decepcionadas com as promessas da modernidade, as pessoas cedem a pulsões regressivas.”



M, o filho do século

ANTONIO SCURATI

Trad.: Marcello Lino

Intrinseca

816 pág.



O que me interessa, permanecendo profundamente antifascista, é contar o fascismo através dos fascistas, o que não significa aderir à ideologia deles.”

• **Quais foram os ingredientes básicos que forjaram a ascensão do Duce em termos da psicologia do personagem?**

Mussolini era um homem vazio, sem ideologia, que soube fazer seus os medos e as frustrações do século. Ele mesmo se definiu como “a supremacia tática do vazio”, mas sabia estar perto das pessoas, escutar seus medos e instrumentalizá-los para transformá-los em ódio e violência a serviço das conquistas do poder. Pode parecer estranho, mas, nos anos em que subiu ao poder, Mussolini não tinha ideias. Ou melhor, usava as ideias para se livrar delas. Seu único programa era combater. O mal que traz na História tem a forma da água, e a água toma a forma de seu recipiente.

• **Este tipo de ditador-arquétipo teria espaço na nova era que você acredita que começaremos a viver?**

Hoje assistimos a um atraso de civilidade: decepcionadas com as promessas da modernidade, as pessoas cedem a pulsões regressivas. E inclusive a política, para aumentar o consenso, está disposta a descer alguns degraus na escala da civilização: isso é muito perigoso. O embrutecimento da linguagem política, a queda da participação das instituições e dos partidos na vida são sinais preocupantes, que se escondem na retórica da democracia direta por meio da internet.

• **Você fez uma opção corajosa por não repetir o ângulo objetivo de sempre e fazer uso do ponto de vista de um ditador, conferindo-o subjetividade, o que, acredito, tenha suscitado muitas críticas. A sequência irá ser no mesmo estilo? Haverá alguma alteração na forma?**

A forma do romance permanece a mesma no segundo volume de **M** que estou terminando nesses dias. O que me interessa, permanecendo profundamente antifascista, é contar o fascismo através dos fascistas, o que não significa aderir à ideologia deles. Pode-se refundar o antifascismo narrando-o com liberdade e com os riscos da narração literária. Toda a parábola do fascismo tem um alto índice de romance, pelas tramas e destinos incríveis, frequentemente desconhecidos, e vou narrá-los. Como grande apaixonado por séries de TV, queria desafiar-las, com um modelo de narração que abraçasse um longo período, como em *Games of Thrones*: tentar transplantar para a literatura aquele tipo de história em que se narram lutas de poder e as tragédias que elas causam. 🍷

Tradução:
Patricia Peterle

Do negro exige-se que seja um bom preto

Bom Crioulo, de Adolfo Caminha, é a primeira obra brasileira a explorar a subjetividade homossexual

RAMON RAMOS | RIO DE JANEIRO – RJ

*Olá, jovem marinheiro
Você foi traído e
não sabe como dançar com a morte.
Maya Angelou*

Publicado em 1895, época em que o romance naturalista já não era internacionalmente um gênero de destaque, **Bom Crioulo** chocou pelo seu teor explicitamente sexual ao explorar a relação amorosa entre dois homens. Alvo de detração pela prática que ia contra a moral da família e da sociedade dos fins do século 19, o romance do cearense Adolfo Caminha foi sucesso de vendas pelo mesmo motivo.

Mais do que bagunçar o moralismo da família brasileira, a história tem a Marinha como ambiente em que o “vício” homossexual acontecia recorrentemente. A publicação, inclusive, causou grande mal-estar neste ramo das Forças Armadas (cujo regimento considera criminosa a prática homossexual), que não aceitou o cenário descrito por Caminha. Vale lembrar que o autor cearense ingressou na Marinha em 1883 (afastando-se em 1889), o que confere certa credibilidade ao cenário exposto para além do exercício de invenção ficcional.

O protagonista Amaro (apelidado “Bom Crioulo”) é um escravo fugido que acaba se tornando marinheiro por iniciativa própria ou por recrutamento compulsório (o livro não deixa claro). A liberdade é um ponto em que Amaro toca com frequência, refletindo sobre os companheiros que ficaram na fazenda trabalhando sem ganhar dinheiro e mostra, ao longo do livro, não abrir mão da condição que arduamente conquistou. Apaixona-se por um grumete da tripulação, Aleixo, a quem protege e com quem se relaciona em terra e mar.

Amaro aluga um quarto à rua da Misericórdia quando pode passar dias na cidade. A proprietária, uma portuguesa gorda de nome Carolina, o acolhe com admiração após o negro salvá-la de um assalto. Bom Crioulo passa a viver com Aleixo no quatinho e, quando o protagonista é obrigado a regressar ao mar em uma expedição, Carola e o grumete se *amigam*. Amaro, de volta a terra, descobre o caso (após não receber notícias de seu amado e neuroticamente fantasiar o desenlace) e a tragédia marca o fim da história.

Finda a leitura de um livro como **Bom Crioulo**, a questão do romance-tese naturalista fica posta, de modo que a impressão inicial do negro Amaro (como um exemplo de sua raça e, por isso, dado a vícios como a bebida e a degeneração sexual) é ratificada no desfecho.

Observamos que o protagonista, em sua aparição inicial, é descrito primeiro pela sua condição física e biológica para, então, seu nome e sua alcunha serem apresentados. Lemos:

Seguia-se o terceiro preso, um latação de negro, muito alto e corpulento, figura colossal de cafre, desafiando, com um formidável sistema de músculos, a morbidez patológica de toda uma geração decadente e enervada, e cuja presença ali naquela ocasião, despertava grande interesse e viva curiosidade: era o Amaro, gajeiro da proa — o Bom Crioulo na gíria de bordo.

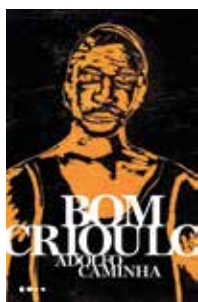


REPRODUÇÃO

O AUTOR

ADOLFO CAMINHA

Nasceu em 1857, em Aracati (CE). Muda-se para o Rio de Janeiro (RJ) na adolescência e ingressa na Marinha em 1883. Além de **Bom Crioulo**, escreveu **A normalista** (1893), **No país dos ianques** (1894) e **Tentação** (1896). Morre de tuberculose em 1897.



Bom Crioulo

ADOLFO CAMINHA

Todavia
169 págs.

Não bastasse a relação entre a morbidez e a “geração decadente” cafre (oriunda de região africana, termo usado pejorativamente), mais à frente no texto a questão da têmpera e do vício é aprofundada:

A força nervosa era nele uma qualidade intrínseca sobrepujando todas as outras qualidades fisiológicas (...). Esse dom precioso e natural desenvolvera-se-lhe à força de um exercício continuado que o tornara conhecido em terra, nos conflitos com soldados e catraieiros, e a bordo, quando entrava embriagado.

O mesmo ocorre em outras obras clássicas naturalistas como **O cortiço** (1890) e **O mulato** (1881), ambas de Aluísio Azevedo, nas quais personagens negros são derrotados por um sistema social e familiar que os marginaliza e produz seu fracasso.

Viés de denúncia

No prefácio desta edição de **Bom Crioulo** publicada pela Todavia, o crítico norte-americano James N. Green escreve que Adolfo Caminha se trata de “um ardente abolicionista e autor de um conto sobre o uso abusivo da chibata na imposição da disciplina durante a escravidão ou na Marinha”. Mesmo em um leitor mais arguto, fica a dúvida de por que dois autores abolicionistas como Caminha e Azevedo sustentam desfechos negativos para o enredo de seus personagens negros.

Sabe-se que o uso da crítica social em meio a uma narrativa ficcional ainda não está em voga no Brasil nos fins do século 19, somente com Lima Barreto (e depois com os modernistas) tal procedimento é incorporado na literatura de ficção. Aos naturalistas, cabe a exposição.

A exposição, portanto, parece ser utilizada com viés de denúncia (*crítica surda*, como denomina Salette de Almeida Cara), como se, ao trabalhar ficcionalmente graves questões sociais, os problemas e as hipocrisias pudessem ser iluminadas aos olhos do grande público. Quanto à questão da hipocrisia acerca da homossexualidade na Marinha, a exposição do tema parece cumprir seu papel revelador (o que torna a obra importante para seu tempo). A exposição dos abusos realizados durante as expedições marítimas com punições por meio de chibatadas também repercutiu como denúncia. No que tange às questões raciais, nem tanto.

Isso porque, conforme lemos Lilia Moritz Schwarcz explicar em **O espetáculo das raças**, “conceitos como ‘competição’, ‘seleção do mais forte’, ‘evolução’ e ‘hereditariedade’, passavam a ser aplicados aos mais vários ramos do conhecimento inclusa a literatura naturalista, com a introdução de personagens e enredos condicionados pelas máximas deterministas da época”.

Desse modo, torna-se questionável a eficácia da exposição banalizada e naturalizada da

condição do negro em uma sociedade ainda escravocrata e senhoril como a brasileira dos fins do 19. Tal estratégia, ainda que sem intenção, parece contribuir mais para internalizar na população as teorias raciais segundo as quais o negro e o mestiço seriam delinquentes natos.

Questão racial

Retomando a discussão anterior acerca do modo como a obra aborda a questão racial, é possível observarmos que o narrador de **Bom Crioulo** alterna sua perspectiva, oferecendo ao leitor a onisciência, o ponto de vista de Amaro e a visão social comum acerca dos tipos em questão. É exatamente essa última maneira de narrar que explicita certo fetiche com o corpo negro ao mesmo tempo em que o trata como besta enjaulada, animalizando o indivíduo.

A primeira descrição de um tipo negro se dá da seguinte forma: “té que surgiu, correndo, a figura exótica de um marinheiro negro, d’olhos muito brancos, lábios enormemente grossos, abrindo-se num vago sorriso idiota, e em cuja fisionomia acentuavam-se linhas características de estupidez e subserviência”.

Além de ratificar estereótipos hiperbólicos comportamentais e físicos, o texto mostra a questão do sorriso *vago e idiota*, que Franz Fanon (em **Pele negra, máscaras brancas**), retomando Léopold Senghor, denomina “riso banania”, como sendo “um sorriso estereotipado e um tanto quanto abestalhado, reforço ao racismo difuso dominante”. O riso banania atrelado à noção de subserviência e passividade (comportamentos que o darwinismo social embasava, hierarquizando as raças) contrastam com o físico forte e bestial. Daí a importância de observarmos o adjetivo *bom* na alcunha de Amaro.

Bom é a domesticação do negro, típica linguagem do reforço positivo utilizada no trato com cachorros em processo de adestração, proferindo *good dog!* a cada ação correta executada pelo animal. Ser bom seria a única possibilidade para Amaro, pois, como diz o título que Fanon nos empresta: “do negro exige-se que seja um bom preto”.

Apesar do progressismo da pauta que explora a subjetividade homossexual, vemos que **Bom Crioulo** a apresenta como condição de vício, que, junto à negritude, sobrepõem-se em relação ao livre arbítrio do ex-escravo. Aleixo, branco de olhos claros, morre antes de ser julgado por sua conduta homossexual. Morre vítima das mãos do negro, que era *bom*, mas não escapa ao destino de sua condição biológica catalisada pela bebida e pela sexualidade concretizadas em um crime passionnal. A narrativa não mata o negro — para que na morte pudesse romanticamente se purificar. O negro, que começa domesticado e querido, vive para se tornar vilão. 🖤

O FOCO DO ROMANCE

Ilustração: Aline Daka

1. O “foco” de que fala o título não deve ser entendido na acepção de “foco narrativo” e seu emaranhado de desencorajadoras espécies e subespécies — essa é outra história, que logo terá seu tempo — mas, sim, no saboroso sentido que os jovens atuais atribuem ao termo, significando a atenção fixa nalgum objetivo. Aqui, trata-se de não perder o foco do romance que se está a escrever. Essa proposta evoca o Ulisses da epopeia. Finda a guerra, o herói deve retornar a sua Ítaca. Ele enfrentará com gosto mil peripécias graças à meta lá à frente: reencontrar sua terra e sua amada Penélope. Uma das tribulações mais conhecidas à singradura é o canto das sereias. Essas míticas figuras femininas, com suas vocalizações musicais, querem desviá-lo da rota. Por sabê-las irresistíveis, ele ordena que seus marinheiros o amarrem ao mastro do barco e veda os próprios ouvidos com cera de abelhas; não pode ouvir os cantos, e, se os ouvir, não terá como ir ao seu encontro. A astúcia funciona.

2. Ulisses é o ficcionista, e o trajeto, a sua escritura. Ítaca é o romance pronto. Durante a escrita de uma narrativa, o ficcionista sofre empecilhos de toda ordem: conselhos dos amigos para dedicar-se a algo útil; ausência de tempo e de um espaço para escrever; empenho em ganhar dinheiro; incompreensão dos familiares; ultimos do amor — enfim: as adversidades externas surgem de todo o lado e o amarguram à morte, pois o território da literatura só é necessário e límpido para quem a pratica. Mas há outra classe de óbices, esses internos, decorrentes das variadas percepções acerca do que se está escrevendo. Dentre todos os percalços vencidos por Ulisses, o canto das sereias é o mais emblemático, pois não se tratou de uma luta explícita contra alguma “força do mal”, tais como a bruxa Circe ou o ciclope Polifemo, mas, sim, de uma sedução, via de regra mais difícil de ser subjugada. Dentre as seduções que acozzam o escritor, a mais frequente decorre da ideia de alterar o foco do romance.

3. As alterações de foco, quase sempre, e na maior ingenuidade, visam atender a alguma ideia ocasional, e decorrem da pergunta tão estimada pelo mundo anglo-saxônico: *what if?* O ficcionista fará algumas vezes a si mesmo essa sinistra questão: “e se?”. E se eu matar a personagem Cláudio? E

se Maria, em vez de acabar com o coração partido, se reencontra com sua paixão de juventude? A mais dramática: e se eu modificar totalmente o começo? E a pior de todas: e se eu mudar o fim? Quem não se viu às voltas com essas atrações? Elas fazem parte de um processo natural de elaboração da narrativa, mas podem tornar-se catastróficas quando ocorrem e são atendidas, não no início, mas lá pelas páginas tantas. Um complicador desse quadro: o ficcionista, imaginando-se firme em sua rota de bons ventos, nunca estará preparado para a emersão dos monstros marinhos, e o resultado poderá ser uma nau errática, e o cenário mais provável é o encalhe num baixio ou a ancoragem num porto hostil.

4. Para não haver a perda do foco, é preciso, antes de tudo, estar seguro do que se quer escrever — é a *previsão*, tratada em pormenor na coluna do mês de julho. E o meio mais indicado para consolidar essa certeza é condensá-la numa frase-síntese. Alguns identificam essa frase informativa e conceitual com a palavra *sinopse*, correndo o grave risco de entrar num dédalo semântico, mas às vezes é inevitável chamá-la por esse plurivalente nome: mas uma sinopse de filme da Netflix não tem nada a ver com a sinopse de um romance. Para ser possível entender a utilidade — não a necessidade! — dessa frase-síntese, é preciso tomar o processo pelo inverso: depois de lido um romance, o que fica na cabeça do leitor não é toda a história, mas, sim, uma frase única, redutora, intuitiva. Por exemplo: ao fechar as páginas daquele famoso e grosso romance do século 19, o leitor poderá dizer a um amigo do que se trata, e será mais ou menos assim: um jovem, atormentado por sua simultânea onipotência e fraqueza, mata duas pessoas e vê-se tomado por culpas e dúvidas derivadas de seu ato, que trazem à tona uma discussão sobre o bem e o mal, ao mesmo tempo em que se vê investigado e pressionado pela polícia, até que, convencido por sua amiga, confessa o duplo crime e é castigado com a prisão. Se essa frase-síntese formulada pelo leitor corresponder àquela que o ficcionista elaborou antes de escrever o romance, é porque o ficcionista teve êxito em seu propósito — uma simpática sensação que deve ter ocorrido a Dostoiévski ao ver seu **Crime e castigo** nas livrarias e ao perceber o entusiasmo de seus contemporâneos.

5. É possível que o ficcionista se assuste e ponha desde logo um argumento: não consigo formular previamente uma frase sintetizadora, meu romance é tão cheio de episódios que não dou conta em poucas palavras tudo o que quero dizer. Seria um argumento aceitável, se não decorresse de um equívoco. Veja-se a frase-síntese da Criação, segundo o Gênesis: “No princípio Deus criou o céu e a terra”. O que vem depois são particularizações: Deus criou a luz, as águas, o firmamento, os animais, o homem, a mulher etc. O quadro inicial, portanto, completa-se com suas circunstâncias específicas. O equívoco de que se falava é o de imaginar que todo o romance deva constar do breve enunciado de uma frase. Não. Basta concentrar-se em seus elementos essenciais, que constam abaixo, no parágrafo 7. Se o autor da **Bíblia** conseguiu essa formidável frase para narrar a criação do universo, imagina-se que a síntese de um romance será tarefa menos difícil.

6. A frase condensadora se refere à res, não ao modus. Traduzindo para a prolixidade da língua portuguesa: na frase-síntese será dito o *que* vai acontecer, mas não a *maneira* como vai acontecer. Assim, a ação “convencido por sua amiga”, que consta da síntese do romance de Dostoiévski, encerra uma série de maneiras possíveis: será convencido pelo amor ou pela chantagem ou por argumentos morais ou lógicos, enfim, por tudo o que parecer verossímil ao ficcionista. E aí reside a glória e o encanto da literatura: abrir, para quem escreve, contínuos e inesplorados espaços de liberdade.



7. A principal intenção da frase-síntese, percebe-se, é estabelecer concretamente um foco, e um foco completo, com começo, meio e fim. Eis a diferença radical da Netflix. A síntese do romance deixará claro quem é personagem central (“um jovem”); como ele é interiormente, qual sua questão essencial (“atormentado por sua simultânea onipotência e fraqueza”); qual a situação crítica (“mata duas pessoas” e “se vê investigado e pressionado pela polícia”); qual o conflito (“uma discussão sobre o bem e o mal”) e o fim (“convencido por sua amiga, confessa o duplo crime e é castigado com a prisão”). Bem-vinda lucidez para quem pensa começar um romance! E aqui não se fale em *spoiler*, pois essa frase será apenas instrumento de trabalho do ficcionista, a que ele dará acesso apenas a quem quiser, e se quiser. Depois do romance pronto, então, poderá cotejá-la com o que dizem os leitores e essa ação, como já visto, será a pedra de toque de sua competência narradora.

8. Reiterando: a frase-síntese não é necessária, mas útil: é uma bússola, a mesma que Ulisses não tinha, mas certamente conhecia a posição da Ursa Menor, a inclinação do sol, a morfologia dos litorais, a direção dos ventos. Com a frase em mente, o ficcionista não terá ouvidos para as sereias e não ficará perdido durante a realização de seu livro. Se houver arrependimento, será quanto à qualidade e à originalidade da ideia, não quanto a sua execução. O bom porto está garantido. Já é uma esperança. Talvez, um consolo. 🍷

Força da estranheza

Mundos de uma noite só, de Renata Belmonte, dribla o tom caricatural ao retratar o feminino

CAROLINA VIGNA | SÃO PAULO – SP

Começo a ler **Mundos de uma noite só**, de Renata Belmonte, com a sensação de ter em mãos um filho do Gabriel García Márquez com a Simone de Beauvoir.

Gosto de autores que mostram não apenas as suas garras, como também suas entranhas. Belmonte escreve a partir desse útero, mas não é caricata. É um útero com cólica, com dor, com raiva. Sem, com isso, enaltecer — muito pelo contrário — esse feminino.

Ambos nascemos do nada e precisávamos nos contentar com nossas mães estranhas e insensatas. Este parecia ser o principal elo que nos unia: éramos produtos exclusivos do feminino.

De fato, a maternidade-entranha de Beauvoir mostra sua cara na página 13: “não se nasce mulher: torna-se”. Acho que o que eu mais gosto de **Mundos de uma noite só** é o fato de que essa construção de ser mulher não cai em nenhuma caricatura. Não é heroína, não é vítima. É o que é. E aponta o papel cruel do masculino sem também cair em nenhum dos artifícios fáceis (e tolos) de culpabilidade.

Quinze anos. Já havia mesmo escutado minha mãe dizer que era assim: todas as mulheres morrem, pela primeira vez, aos quinze anos. Por isso, a valsa: o anúncio da primeira morte, do fim definitivo do corpo de menina. Em geral, entre os vinte e trinta, há também outra dança. E como não existe valsa sem motivo, surge a segunda despedida: as noivas começam a dizer adeus à juventude, aos pais, à casa antiga. São os homens que entregam, conduzem as mulheres para suas mortes. Amanhã completo quinze anos. Qual será a minha sorte?

Na orelha do livro, Luiz Ruffato escreve “Renata Belmonte não faz concessões. Ela sabe que a literatura é o espaço privilegiado da liberdade e da transgressão”. Essa é sua maior qualidade.

Belmonte constrói com retalhos, com cenas que se cruzam, construindo um mosaico que, por natureza, é também gráfico. Os objetos, as cenas, as pessoas complexas e ricas de Belmonte são quase como tesselas. Tesselas são aquelas pedrinhas que compõem um mosaico. Não são todos os elementos literários, tesselas? É. São. Refiro-me aqui, entretanto, às marcas literárias as-

síncronas (e, portanto, atemporais) que encontramos também em García Márquez. Belmonte não chega a ser realismo fantástico, mas a construção espacial e temporal faz lembrar a cidadezinha Macondo e a família Buendía, de **Cem anos de solidão**.

A concepção do tempo, principalmente, bem mais que a do espaço, é, tanto em García Márquez como em Belmonte, um fenômeno instável, imensurável. É esse tempo aniquilador e avassalador que dá o tom da solidão. Apenas no final de **Mundos de uma noite só** sabemos o motivo da solidão da personagem Lágrima, motivo que na verdade pertence ao início da saga familiar contada, em uma das muitas construções geniais de Belmonte. Esse desassossego permeia o livro todo. É nessa estranheza, nessa talvez raiva com o mundo, que habita a força de Belmonte.

Há uma construção do tempo e do espaço que é, também, imagética. Não pela descrição ou qualquer outra saída fácil. Belmonte não pega atalhos. É imagética porque usa a linguagem não verbal do silêncio, das ausências, das relações vazias. É o vazio e a solidão que desenham a temporalidade assíncrona de **Mundos de uma noite só**.

Complexidade

Mundos de uma noite só encontra a sua forma ao potencializar o narrador. As muitas relações, ambiguidades e incongruências de todas as personagens fazem com que o narrador assuma também o papel de atribuição de afeto, não apenas de sentido. Afeto aqui na acepção de ser aquilo que te afeta. É o narrador que torna o estático inseguro, inconstante e, por consequência, interessante. Não há nenhum elemento fixo ou estático que tenha essa significação (de fixo ou estático).

Analiso-me. Naquela mesa, estou do mesmo jeito que estive em todos os lugares da minha existência: espremida entre as figuras grandiosas de Lágrima e minha mãe. Habito o porta-retrato que separa o delas, sou sempre meio, jamais fim. Vendo nossos rostos tão próximos, estabeleço comparações. Constató: pareço com as duas.

A figura forte de Lágrima faz com que o narrador seja quase homodiegético, com pitadas de ironia. Como acontece em **Crônica de uma morte anunciada**, aliás.

A roupa não cai bem em mim. Aliás, nenhuma deste tipo nunca ficará boa em meu corpo. Da mesma forma que acontecia com Lágrima, elas sempre parecerão que foram feitas para outra pessoa. Esta, em especial, zomba do meu quadril, insistirá em deixar claro que o fato de eu estar enfiada nela é uma ironia.

Considerando bem-sucedido o teste de DNA aqui proposto, o que de fato importa é a escrita de Belmonte.

A sua força não está somente na história contada. Podemos contar a história terrível de forma cômica e vice-versa. É a relação e o uso da palavra escrita que determinam a sua natureza literária, em oposição, por exemplo, à linguagem jornalística, conforme nos diz Marisa Lajolo em **O que é literatura**:

É a relação que as palavras estabelecem com o contexto, com a situação de produção da leitura que instaura a natureza literária de um texto. O que torna qualquer linguagem isto ou aquilo é a situação de uso. A linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividade (autor e leitor) que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana.

Vamos encontrar em Belmonte essa relação, sem concessões. E, o que eu mais gosto, de forma escancarada, com as entranhas à mostra. Não há verdade sem crueldade.

Assim você quis, minha filha, portanto, tome de presente este verso pobre: na história da sua família, não há verdade sem crueldade.

Existe uma potência em não fazer concessões, nem mesmo à figura materna.

Não, o outro dia não foi apenas um outro dia. No outro dia, acordei num lugar diferente, vazio, um lugar que não era a minha casa. Por um minuto, pensei que era o céu. Mas minha mãe estava lá.

Minha mãe não tem este direito. De plagiar minha infância tão sacrificada. Ela não pode, simplesmente, ficar assim tão doente.

Não amamos por decreto. Não amamos por sermos mães, esposas ou filhas. Amamos apesar de sermos mães, esposas ou filhas. E seguimos, aqui, todas nós, amando nos tempos de Covid. 🍷



DIVULGAÇÃO

A AUTORA

RENATA BELMONTE

É autora de três livros de contos: **Femininamente** (Prêmio Braskem de Literatura, 2003), **O que não pode ser** (Prêmio Arte e Cultura Banco Capital, 2006) e **Vestígios da Senhorita B** (P55, 2009). **Mundos de uma noite só** é seu romance de estreia.

TRECHO

Mundos de uma noite só

A Senhora de Menezes Grimaldi não teve muito tempo para ler, ao longo da sua vida. Literatura é coisa para os pouco ocupados ou para os de algum modo desesperados, não há exceção para esta regra.



Mundos de uma noite só

RENATA BELMONTE

Faria e Silva
200 págs.

SOFIA SOFT NA PANDEMIA-PANDEMÔNIO

Meia-noite. Todas as luzes apagadas. Conversando com minha antiga professora de filosofia, no zapzap, nos ocorreu um bom assunto para uma dissertação de mestrado ou uma tese de doutorado em Estudos Comparados: comparar a jornada do espírito, na **Fenomenologia do espírito**, de Hegel, com a jornada do herói, em **O herói de mil faces**, de Joseph Campbell. E decidimos que o melhor lugar pra guardar essa ideia originalíssima seria mesmo o alto mais alto de uma abandonada torre da Terra de Oz ou o fundo mais fundo de uma inóspita caverna da Terra do Nunca. Guardar bem guardado e esquecer pra sempre. Nunca mais pensar nisso. Dissertação ou tese? Hegel, ainda?! Fala sério, ninguém merece...

Tornozeleira eletrônica?

Lá fora e aqui dentro. Entre as duas possibilidades, uma janela. Meu habitat é aqui dentro, sempre foi. Sempre foi? Na infância e na adolescência, reconheço que lá fora era tão estimulante quanto aqui dentro. Havia a sombra sufocante da timidez, é certo. Mas ela não era tão opressiva a ponto de me manter em casa o tempo todo. Eu evitava as saídas noturnas, as festinhas e festonas, mas gostava bastante da vida diurna, de pedalar com os amigos. Da piscina e da quadra de basquete, no clube. Também gostava do colégio (não sabia, mas gostava). Naquela época o oxigênio ainda era abundante em toda a parte. Foi mesmo na maturidade que lá fora começou a perder feio para aqui dentro.

Recentemente, escutando um podcast sobre um de meus escritores prediletos, fiquei sabendo que ele sofria de claustrofobia, atração por ambientes fechados. (Agorafobia invertida?) Será essa minha condição? Uma tornozeleira eletrônica invisível? Porque eu olho lá pra fora — adoro olhar lá pra fora, adoro bisbilhotar as pessoas apressadas, principalmente quando não percebem que estão sendo observadas — e fico feliz de estar aqui dentro, em minha concha aconchegante, mais perto dos detalhes internos do que dos externos. Aqui dentro eu tenho todo o oxigênio de que preciso. Lá fora não existe atmosfera, não mais, dificilmente eu conseguiria respirar. E os minutos passam. E as horas passam. E o passado inteiro passa mais rápido lá fora do que aqui dentro, meu presente perpétuo.

O problema é que... De repente, recebemos todos a ordem

de ficar em casa. Situação insólita! Que novidade é essa?! Forças superiores, preocupadas com a nossa respiração nacional, com as nossas mãos tão eloquentes, não param de repetir: isolamento social total. Quarentena. Fiquem em casa! Esse comando mexeu magicamente numa chavinha aqui na base da nuca, uma chavinha vermelha que fez clique, mudando pra claustrofobia minha confortável claustrofília. Esta tornozeleira eletrônica, não, eu não enxergo, mas quero tirar. Que vontade louca de saltar pela janela e desbravar a metrópole, fazer dez vezes (ida e volta) a mesma viagem de metrô, assistir ao show daquela banda de que eu nem gosto muito, virar a noite num botequim insalubre, testemunhar da arquibancada lotada uma final de campeonato.

Quero gente, cadê o enxame de gente? Cadê os abraços, os amassos, os esbarrões, as compressões? Preciso confraternizar num parque ensolarado. Ainda hoje! Entenderam? Preciso entrar numa fila de supermercado. Preciso entrar numa fila de embarque. Viajar pra um congresso. Participar das olimpíadas. Eu e vocês. Precisamos antecipar um réveillon, qualquer réveillon, e também um carnaval, qualquer carnaval. Ainda hoje! O mais tardar amanhã!

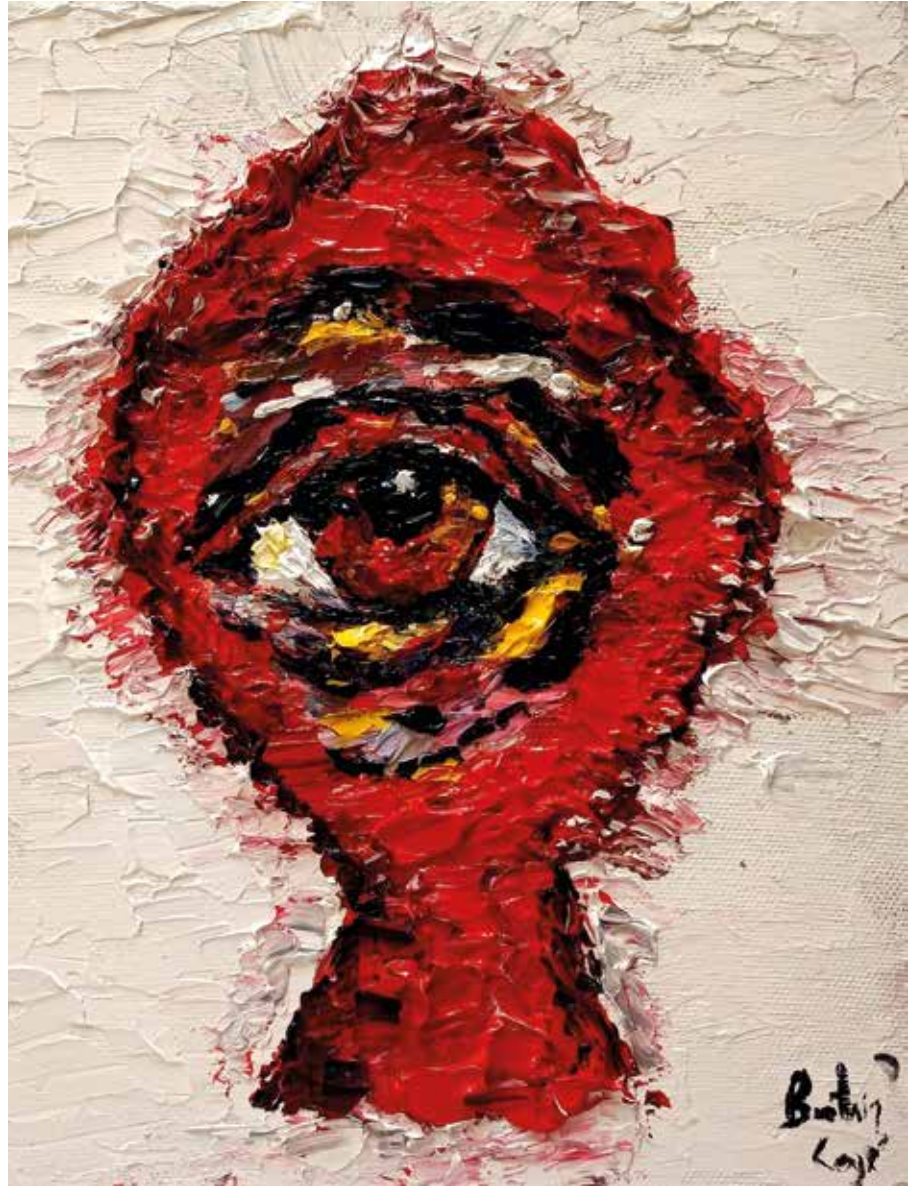
Perplexa com meu surto agorafílico, a estante do escritório arremessa um livro em meu cocuruto. Pegou de quina, ui. Eu recupero o livro e logo reconheço a capa. É um velho bom amigo que eu não visito há tempos. **Viagem ao redor do meu quarto**, de Xavier de Maistre. Recado (nada sutil) entendido. Dos cafundós do século dezoito Xavier me fala novamente como é precioso viajar sem sair de casa. “Meu coração sente uma satisfação inexprimível quando penso no número infinito de infelizes a quem ofereço um recurso certo contra o tédio e um calmante para os males que sofrem.” Na verdade ele fala apenas do seu quarto, mas desconfio que meu apartamento seja do mesmo tamanho, ou um pouco menor. O livrim foi escrito na prisão, durante quarenta e dois dias. Xavier cumpriu pena por participar de um duelo com espadas. Tá bom. Não posso reclamar. Fico feliz de começar uma gloriosa expedição de autodescobrimento aqui dentro mesmo, sem precisar espetar nem ser espetada por ninguém.

Umás meditações-pantufas

O lado bom de qualquer quarentena é que sobra bastante tempo pra gente refletir sobre as mais profundas questões da existência. Tuntum, tuntum. O tempo, por exemplo. Você está percebendo o fluxo volátil da ampulheta, o corpo-fantasma do tempo? Preste atenção em teu isolamento, em teu coração, tuntum, tuntum. O que é o tempo? Uma flecha muito sacana que viaja do passado para o futuro envelhecendo tudo? Tem certeza? Tuntum, tuntum. Pra mim o tempo é uma nuvem psicotrópica que engana nossos sentidos, fazendo a gente acreditar que ele está passando, quando na verdade não está.

Outra questão profunda sobre a qual ando gostando de meditar são as pantufas lápis-lazúlis. Eu tenho um par. Mas ainda não descobri por que estão aqui nem por que essa cor. Nem por que são tão amigáveis. Neste isolamento elas são mais misteriosas do que a própria nuvem-tempo. Aliás, sempre que eu calço minhas pantufas lápis-lazúlis, pra mim fica bem claro que não existe passado, não existe futuro. Só existe o aqui-agora maleável dessa nuvem psicotrópica chamada “atmosfera”, que a gente não para de respirar. Tão maleável e tão aqui-agora que eu já não sei com certeza quanto tempo faz que não ponho os pés num par de tênis fora de casa. Me ajuda, memória. Faz exatamente... Perdi a conta no começo da quarta semana, quando parei de fazer risquinhos-de-presidiário na parede ao lado da cama. Mas posso dizer com segurança que minha sanidade física e mental ainda não sofreu qualquer arranhão. Até aqui tá tuuuuuudo beem.

Ilustração: **Beatriz Cajé**



Ontem e anteontem eu passei o dia de pijama. Hoje também. (Mas “ontem” e “anteontem” também são “hoje”, certo? Veja, ainda estou calçando as pantufas lápis-lazúlis... Deixa pra lá.) Será que este pijama estampado também é eterno e psicotrópico? Já não me lembro se um dia usei outra roupa, se realmente não nasci dentro deste traje tão compreensível, que me entende e aceita do jeitinho que eu sou. Moletom é pros fracos! Meu pijama estampado é meu palácio e nada me faltará. Às vezes brigamos, não vou mentir. Exceto por esse detalhe, até aqui tá tuuuuuudo beem.

Aliás, aqui está outro tema muito apropriado numa quarentena: o taedium vitae. Para minhas pantufas e meu pijama, tempo e tédio são duas noções entrelaçadas. Não existe tédio sem tempo, não existe tempo sem tédio. Contra o tédio, bolei um plano. Cansei dos filmes e das séries, e comeci a baixar das estantes todos os livros que eu ainda não li. É hora de recuperar o precioso tempo (pedacinhos cintilantes deste hoje infinito) perdido com as fúteis distrações audiovisuais.

Estabeleci um método de leitura deveras proveitoso, um regime de atleta campeão. Se o livro é antipático e eu não suporto sua presença demorada, leio apenas uma página por dia. Se o livro é simpático e eu não quero que ele acabe logo, leio apenas uma página por dia. Desse modo já estou lento, quero dizer, já estou lindo, não é isso, já estou lendo cento e sessenta e cinco livros paralelamente, ao ritmo de uma página por dia cada um. Meu objetivo é ler no mínimo trezentas obras paralelamente, talvez quatrocentas. Por isso continuo baixando livros. Simpáticos e antipáticos, tagarelas e acanhados. Às vezes brigamos, não vou mentir. Exceto por esse detalhe, até aqui tá tuuuuuudo beem. 🍷

(Des)poesia e linguagem

Modo de falar às coisas, de Francisco Pippio, investe na rearticulação dos significados da linguagem e do mundo

CRISTIANO DE SALES | CURITIBA – PR

Uma entre tantas formas de reavivar a linguagem por meio da literatura é a composição de palavras acrescidas de sufixos e prefixos. Guimarães Rosa nos deu aula sobre isso em sua prosa ao fazer aumentar a potência de palavras desgastadas, inserindo, por exemplo, um diminutivo em algumas delas: sozinhosinho é um caso clássico e já foi explorado em sua fortuna crítica. Essa composição, já nos mostrou Eduardo Coutinho, reaviva a palavra sozinhosinho, que, mesmo sendo uma intervenção na palavra “só”, para intensificar o sentido, já não bastava para fazer aparecer uma solidão profunda.

Algo semelhante se pode dizer do uso de prefixos em poetas como Manoel de Barros. Quando o poeta pantaneiro lança mão de composições como “desabrir” (“o que desabre o ser é ver e ver-se”) não está apenas evocando o sentido que a palavra fechar nos daria, está também reavivando a potência do próprio verbo abrir, ou melhor, induzindo-nos a ler essa ação, abrir, de forma diferente. Não se trata de fechar, antes, trata-se de abrir diferente.

É nessa chave que **Modo de falar às coisas**, do poeta sergipano Francisco Pippio, opera na composição de uma despoesia.

Inúmeras são as ocorrências de palavras compostas com esse prefixo no livro: “despintava”, “desinventada”, “despertencentes”, “desassombrado”, “desvençeram”, “desvoar”. Nos ocupemos um pouco desta última, desvoar. Ela ocorre num poema chamado **o galo mágico**:

voar, o galo até sabia. como se jugava soberano com seu sol avermelhado no cocuruto, ele queria aprender a desvoar. desvoar (ele presumia): só um galo mágico pretendia!

Importante ressaltar que esse poema dialoga com a epígrafe escolhida por Francisco Pippio, “Um galo sozinhosinho não tece uma manhã...” (verso de João Cabral de Melo Neto). A magia do galo, para o poeta sergipano, estaria em querer um desvoar. E este, por sua vez, não consiste em um desejo de não voar, antes, consiste numa vontade de voo distinto dos

demais galos. Um voo desigual, talvez sem plano de voo. Nesse outro jeito de voar fica sugerido, talvez, que se busque contribuir diferentemente no tecido da manhã cabralina, que é uma manhã composta de muitos outros galos. Ou seja, nesse **Modo de falar às coisas**, vejamos, não de falar das coisas, o tecido do horizonte ensolarando-se deve ser composto por diferentes formas de ser, diferentes formas de significar, de palavrando. Essa ideia, sabemos, reforça o espírito coletivo de João Cabral, além de oferecer uma entrada no livro de Pippio.

Uma vez dentro desse universo poético onde se fala às coisas, e eu acrescentaria, se fala com as coisas, percebemos outra forte influência de Manoel de Barros, a de investir num personagem menino para rearticular os significados da linguagem e do mundo. E ainda, investir também numa paisagem que se modifica conforme gestos de observação desse menino. À medida que essa presença infantil vai tateando o mundo de beira de rio, entre sapos e borboletas, tentando arranjar as margens e a ecologia em outras formas e funções, é a própria linguagem que se vai reorganizando, desobjetificando e resignificando. É a palavra dizendo de novo, mas dizendo outra coisa. A própria palavra desobjeto, que aparece em Manoel de Barros, vem participar nessa beira de rio poético que Pippio elabora.

A força contida na provocação do desobjeto se liga ao efeito que esses dois poetas buscam, a saber, desfuncionalizar a palavra. É uma operação para destituir a palavra de seu significado já gasto (tanta tenha sido sua utilidade e serventia) para impeli-la novamente ao nível das coisas; que seria um nível anterior ao dos objetos, já que objeto tem função e coisa não. O desobjeto, nesses casos, de Barros e Pippio, é o objeto esquecido, sobrado, tornado resto. Inutensílio que o menino pega e faz dele outra coisa, feito um brinquedo.

Artista e artesão

O metapoema mais bonito do livro, que traz a imagem da carpintaria, evidencia a desfuncionalização da linguagem por meio da observação de algo mais funcional, como quem diz que é das coisas que a poesia tem de sair.



MARIA ODILIA

O AUTOR

FRANCISCO PIPPPIO

Nasceu em Graccho Cardoso (SE). Professor de sociologia e advogado, é também poeta e prosador. Publicou os versos de **As cidades** e o infantil **Cutucando a onça com vara curta**. Vive em Aracaju (SE).



Modo de falar às coisas

FRANCISCO PIPPPIO

Confraria do Vento
52 págs.

*[...] o carpinteiro
debastava madeira bruta para entalhar
portas. a linguagem das palavras não se
põe em pé feito portas [...]
[...]
o menino [...]
[...]
Preferia deslindar verbos da gramática [...]
[...]
por derradeiro o carpinteiro e o menino sempre
concluíam por não terem ofícios dessemelhantes.*

Notemos que a proposta do poema é aproximar o trabalho do carpinteiro (que faz coisas úteis e funcionais) ao gesto do menino (que inventa frases desarticulando a gramática). Entretanto, não é difícil perceber, trata-se de uma aproximação para apontar diferenças. Porém, o poema termina com a palavra “dessemelhantes”, de modo a conotar que ambos, menino e carpinteiro, não viam semelhanças (rearticuladas) em seus ofícios. O que pode consistir em um perigo ao próprio autor do poema.

Se nem menino nem carpinteiro percebem que há semelhança em seus fazeres, acabam consolidando a visada moderna que afastou o artista do artesão, o que é um problema não apenas para os personagens do poema, mas também para a própria poética com que vimos lendo esse bonito **Modo de falar às coisas**. Se o tatear do menino em beira de rio é o que nos destituiu das palavras objetificadas, com funções já gastas, para nos fazer entender que é com as coisas e para as coisas que a poesia está falando, não para uma metafísica ou qualquer tipo de servilismo, como afastar as consciências do artesão e do artista? Melhor seria se ambos concluíssem terem, sim, ofícios dessemelhantes.

Esse possível desliz não depõe contra o livro. Ele apenas revela o quão movediço pode ser o investimento numa poética do “des”.

Mas seguindo com a elaboração do poeta sergipano, tão orientada, em princípio, pela escrita do poeta sul-mato-grossense, podemos nos perguntar: o que de diferente Pippio nos revela que já não tenhamos visto em Manoel de Barros, ou mesmo em Guimarães Rosa, conforme mencionado no início? É mera repetição? Mais do mesmo?

Diria que não. As articulações que Francisco Pippio prefixou com “des” nos permitem rever a potência de outras palavras também iniciadas com o prefixo “des”, mas que não tiveram seu significado gastados em demasia ainda. Exemplos são as palavras “deserdados”, “desocupadas”, “destino”, “desobrigadas”, “desempataadas”, “destaparem”, “desgrudadas”, entre outras tantas.

Arranjos como “desvoar”, que ficam no grupo de palavras rearticuladas, conforme exemplo acima, podem nos fazer ler palavras ainda muito usadas e não tão desgastadas, como “desgrudadas”, de maneira mais viva, dizendo mais do que diziam até lermos esse livro.

*borboletas tentaram alcançar
no horizonte palavras desgrudadas
dos silêncios para emprestar à língua
dos desletrados. [...]*

Depois de confrontado com tantas composições rearticuladas em “des”, o leitor não passa pela palavra “desgrudadas”, no poema acima, sem perceber outra possibilidade. E nessa outra possibilidade vemos que as palavras não formam pares de opostos ao silêncio. Antes, vemos que elas são formas grudadas de silêncio. São espécies diferentes de silêncios. E estes outros silêncios, por sua vez, são emprestados aos que são versados em outras letras. Aos que talvez não tenham estudado formalmente, mas que sabem da vida, das coisas. Por isso o livro de Francisco Pippio quer falar às coisas e com as coisas. Por isso o ofício do menino e o do carpinteiro não poderiam estar tão distanciados.

Não obstante, para além desse efeito semântico que as palavras do livro provocam, e que é inerente ao trabalho poético, o de revigorar sentidos e formas de ver, em **Modos de falar às coisas** nos deparamos também com bonitos momentos líricos. É o caso do poema *Amanhar*:

*desescreço-me todo santo dia
quando borboletas desvencidas
dos casulos anunciam a manhã madura
nas ibuzeiras. aligeiro-me para plantar
sementes novas de palavras no chão árido
de minha fala antes que eu seja a tarde.*

O chão árido aqui é o da própria fala do poeta. E só se colhe algo verdadeiro e vivo nessa lida diária com a paisagem se fizermos da convivência com as palavras um plantio de coisas desabertas para as coisas do mundo. Do contrário, resta não ser mais que o simples escurecer. Poesia, na pena desse escritor do Brasil contemporâneo, é uma forma de fissurar conceitos estáticos de paisagens. Neste sentido, o livro nos convida ao desaprender diário da vida em sua complexa ecologia. 🍷

 palavra por palavra
RAIMUNDO CARRERO

POR UMA ESTÉTICA POPULAR BRASILEIRA

Razões para uma estética popular

Na sua brilhante **Formação da literatura brasileira**, o mestre Antonio Candido, sob o título geral de *Regionalismo*, traça um longo e correto quadro de nossa produção literária, destacando o romance de 30, que chamaria de nossa “década de ouro”, em que convergiram obras destinadas ao combate político e social do país. Notadamente o escritor Jorge Amado, densamente responsável por grandes romances, que traçou o caminho que devíamos ter seguido, com rigor, porque ali estavam as bases do que nos convinha como literatura.

Jubiabá, Capitães da areia e Terras do sem-fim podem ser vistos, assim, como o núcleo do pensamento amadiano, sobretudo devido ao combate ao racismo e a uma clara ditadura da elite rural, que impôs seu poder na base do trabuco, do assassinato, do crime e da violência de toda ordem, violência depois levada para as cidades.

Se para a estética clássica o objeto central é a beleza idealizada, perfeita e falsa — ou seja, impossível e burguesa —, para a estética popular o objeto é a profunda injustiça social e a violência, com todo seu cortejo de horrores: miséria, racismo, falta de educação, agressão policial, falta de recursos e assistência social, salário indigno, etc. Mesmo que se considerem os elementos internos da narrativa para efeito das histórias, destaque-se prioritariamente a violência que sacrifica negros, operários, trabalhadores, idosos, mulheres e jovens.

Dessa forma temos a estética clássica, com Aristóteles indicando a forma da beleza: Harmonia, Proporção e Grandeza. Nós sugerimos o seguinte: Temas, Personagens e Linguagem. Tema: injustiça social. Ou seja, protagonistas violentados nos seus direitos. A linguagem das ruas, em oposição à gramática portuguesa, que pela própria natureza é apenas portuguesa. Como o exemplo que segue:

Dir-lhe-ia que a terra é redonda;
 Lhe digo: a terra é redonda.

A construção do personagem

Jorge Amado propõe em sua obra revolucionária, por tudo isso, e, em consequência, uma estética popular brasileira, com elementos da sociedade estruturada em sua maior parte na injustiça. Em **Jubiabá**, por exemplo, o negro Antônio Balduino é submetido à miséria, obrigado a construir uma vida — a construção do personagem — em meio ao abandono, sem expectativas, sem educação ou qualquer direito, tendo que esmolar e até assaltar para sobreviver. No final, Balduino percebe que ser livre é ter direitos sociais e políticos, depois de liderar uma greve.

“A greve o salvou. Agora sabe lutar. A greve foi o seu abc.” Vejam que bela ambiguidade, as duas inteiramente válidas: abc para apender a ler? Ou abc para educá-lo politicamente?

Através desta construção é que nasce o herói negro brasileiro, vindo da fome e da injustiça social para, com muita luta, e alguma marginalidade — em **Jubiabá**, por exemplo, Jorge Amado antecipa **Capitães da areia**, com meninos levados à delinquência porque não têm direitos sociais elementares. Pedro Bala é o novo herói ao lado de Balduino. É nesse sentido que Jorge Amado propõe a estética popular brasileira, buscando em nossos traços culturais, que alimentam e cultivam a injustiça, os elementos centrais.

Parece difícil, senão impossível, justificar uma estética popular, mas já podemos colocá-la, de imediato, em oposição à estética clássica, elitista e conservadora, apoiada no conceito grego de uma beleza idealizada. Em **Jubiabá**, vamos encontrar os elementos desta possível estética a partir do tema da luta contra o racismo e a pobreza, com a seleção dos personagens e a escolha dos protagonistas Antônio Balduino e Jubiabá, sem esquecer as figuras femininas, considerando sobretudo a velha Luiza e Augusta das Rendas, assim como Joana e Lindinalva. Essas mulheres ganham forma por meio da linguagem, sobretudo nos diálogos, onde se expressa a voz do povo, a verdadeira linguagem do Brasil, o nosso português legítimo, aquele que não se aprende na gramática portuguesa. Que, pela definição, é portuguesa, apenas. Acentuando-se ainda a ironia, sobretudo em **Capitães da areia**, onde as expressões “coração do mais chique bairro da cidade”, “aristocrático” e “urge uma providência” destroem, de propósito, mais do que enriquecem, o texto e colocam seus autores-personagens em ridículo. Mas Jorge Amado escreve as palavras nas cartas que os leitores enviam aos jornais. E ainda na voz de Amélia, personagem de **Jubiabá**: “Este negro é safado que só...” Ou na voz de Damião, um negro velho: “Ocês quer ver costa marcada?”.

Antônio Balduino é criado a partir de um menino pobre, indigente, órfão, criado livremente ao vento no morro Capa-Negro, em Salvador, sem escola, educado no abc das ruas e tendo como exemplo as figuras heroicas de populares que se tornam cangaceiros, lutadores de capoeira, jagunços, desordeiros. Por isso mesmo quer ser um deles quando crescer, principalmente jagunço. Aos oito anos já estava brigando nas ruas, quebrando a cabeça de outro menino, Zebedeu, que teve a ousadia de chamá-lo de “cozinheira”.

Este modelo de personagem voltará a aparecer, sobretudo em **Capitães da areia**, onde se contam as histórias desses meninos seduzidos pela delinquência, porque lhes faltam, minimamente, a assistência do poder público por meio de escolas, creches, saúde, lazer, e tudo aquilo que conhece-

mos na nossa sociedade. Delinquir é a saída para quem, desde a infância, é marginalizado, esquecido, silenciado, portanto, sem opções de sobrevivência. Ao lado disso, falta emprego aos pais, um mínimo razoável de assistência. Por conta disso, todos são obrigados a viver conforme a conveniência. Tia Luiza, por exemplo, vende mungunzá para os mais pobres ou tão pobres quanto ela; Augusta vende rendas; o Espanhol tem uma pequena e miserável mercearia, vendendo para receber quando for possível, ou nunca.

Em **Capitães da areia**, a construção de Pedro Bala obedece ao mesmo padrão, sendo que a briga, de cunho pessoal, que Balduino teve com Zebedeu, é substituída agora pela luta, de cunho coletivo, de Pedro Bala com Raimundo pela liderança do grupo.

O abc de Balduino

Os pobres não são apenas pobres, mas miseráveis. Esta é a comunidade do morro do Capa-Negro, frequentada por desordeiros como Zé Camarão, praticante de capoeira e um dos mestres de Balduino, ao lado do pai de santo Jubiabá. Zé Camarão não só é professor do rapaz em lutas e brigas de rua, mas, sobretudo, o substituto do pai, que bebia valentemente. O morro é apresentado, no entanto, em situação ambígua pelo narrador: “Eram bem gostosas as noites do morro do Capa-Negro”, embora “a vida no morro de Capa-Negro fosse difícil e dura”.

Não há informações de que Balduino sequer fora alfabetizado, mesmo que tenha encontrado no pai de santo Jubiabá seu educador, que o iniciou na luta política com a biografia de Zumbi dos Palmares, que se tornou seu herói predileto. Tinha, porém, uma profunda admiração pelos folhetos de feira, com destaque para o ABC, em geral destacando a vida heroica de personagens populares, sobretudo aqueles que lutaram pela dignidade dos pobres, entre eles Lampião, e, já no final do livro, o próprio Balduino, que também é homenageado com um ABC, o que significa a exaltação do personagem. “O ABC de Antônio Balduino, trazendo na capa vermelha um retrato do tempo em que o negro era jogador de boxe, é vendido no cais, nos saveiros, nas feiras, no mercado modelo, nos botequins, pelo preço de duzentos réis, a camponeses moços, a marinheiros, a jovens carregadores do cais do porto, a mulheres que amam os camponeses e os marinheiros, a negros tatuados, de largo sorriso, que trazem ora uma âncora ora um coração e um nome gravado no peito”, conta o narrador inominado no parágrafo final do romance.

Lindinalva é só dor

Se não bastasse toda esta dor social, que obriga o pobre e o negro brasileiros a viverem num mundo marginal, sem direito a nenhum bem, Balduino foi submetido, mais adiante, a uma humilhação vinda de gente tão pobre quanto ele: a empregada Amélia,

por inveja e ciúme, cria uma armadilha para ele, enredado na acusação de brechar a nudez da branca Lindinalva, filha do comendador, enquanto ela tomava banho. A própria Lindinalva contribuiu com a acusação, afastando-se de Balduino, de quem foi amiga na infância. Assim, mais uma vez injustiçado, o personagem é obrigado a fugir para esmolar.

Para não cair na armadilha do “bem” contra o “mal”, ou dos personagens vítimas do destino, Jorge Amado cria a personagem Lindinalva, a princípio intocada, branca, romântica e rica, filha de comendador, promotora de uma grande injustiça contra Balduino, mas também envolvida num mundo de miséria e inquietação. Jogada na prostituição, ela vai decaindo, sobrevivendo em cabarés de baixa categoria, até morrer num quarto sujo. Na verdade, Lindinalva, como personagem, é frágil desde o nascimento.

Os dois, todavia, têm traços românticos bem fortes. Ele porque sonha em se tornar um jagunço para se vingar da injustiça humana e do racismo; ela sonhando com o amor ideal, o jovem louro que a tiraria de casa para um mundo deslumbrante. Mundo que se mostrou áspero, duro e cruel.

A branca Lindinalva colabora com o racismo da invejosa Amélia contra Balduino. Em tempo, ela encontra o seu sonho de olhos verdes, tem um filho e desaba na prostituição — este episódio lembra muito **A dama das camélias**.

Linguagem: ironia e graça

No capítulo da linguagem, destacamos que a estética popular busca a riqueza da fala, de que tanto falava Mário de Andrade. **Jubiabá** é um livro denso e forte, embora o autor tenha tentado lhe dar algum riso e alguma música. Em **Capitães da areia**, Jorge Amado avança com toques de riso e ironia, sem perder, contudo, a violência. Nas cartas à redação, interessante renovação técnica que o autor realiza, temos o exemplo de uma rica ironia acrescentada à violência, como já disse. A simples palavra “linda” é uma crítica ao mundo dos brancos poderosos. Observem: “Aconteceu que no jardim a linda criança que é Raul Ferreira, neto do comendador, que se achava de visita aos avós, conversava com o chefe dos capitães da areia, que é reconhecível devido a um talho que tem no rosto. Na sua inocência, Raul ria para o malvado, que sem dúvida pensava em furtá-lo”.

Examinando o parágrafo, notamos logo a forte ironia do autor ao mostrar que os meninos conversam tranquilamente, mas enquanto o lindo Raul é um verdadeiro anjo “na sua inocência”, o chefe dos capitães, também um menino, é “malvado” e “tem um talho no rosto”, que o torna feio e malvado. Mas o que impressiona, acima de tudo, é a riqueza da linguagem e das imagens na estrutura da cena. Lado a lado, e em permanente oposição, os ricos e os pobres. 🍷

 conversa, escuta
ALCIR PÉCORA

O HOMEM DO CAMINHO

Há pouco mais de um mês, tive a alegria de assistir pela TV Sesc a uma *live* do ator Sergio Mamberti interpretando *O homem do caminho*, um monólogo ainda pouco conhecido de Plínio Marcos. O texto original foi concebido em 1996, mas a sua última versão só foi finalizada em 1999, ou seja, no próprio ano da morte de Plínio, de modo que tem razão Mamberti quando o chamou, na *live*, de legado final de Plínio.

Acrescentaria que *O homem do caminho* faz parte de um conjunto de peças que pode ser englobado pela noção pliniana de “religiosidade subversiva”. A ideia implica tanto no afastamento de religiões concebidas e praticadas de maneira apenas burocrática, como no repúdio de políticas oficiais autoritárias e repressivas, que criminalizam atividades e pessoas que não renunciam à liberdade própria e à solidariedade coletiva. A “religiosidade”, aqui, portanto, representa uma oposição frontal à subserviência política e espiritual existente no âmbito de uma vida burguesa estreita e vigiada.

Na concepção do monólogo, Plínio parece ter levado em conta as memórias do tempo em que era o palhaço do circo cigano de Ricardo e Cora, com o qual ele viajou pelo interior do Brasil. Ajustada a essa experiência, a enunciação do monólogo foi entregue a um cigano, Iur, membro da trupe do circo que percorre um vasto roteiro de cidades. Nada é mais determinante do seu caráter do que o nomadismo, a ponto de se definir “homem” pela ideia de “caminho”, e sua origem pela do “vento”. Iur é um “estradeiro” a fazer a “trilha dos saltimbancos”, artistas viajantes que ganham a vida apresentando-se ao longo das cidades, abertos às experiências dos deslocamentos.

A relação desses artistas com as cidades visitadas é conflituosa, pois os seus moradores são determinados pela imobilidade, pela “propriedade”, pelas “fronteiras” e “cercas” — essas “malditas coisas”. Daí Iur chamá-los de “fixos”, associando-os a uma vida mesquinha, submetida ao Poder (político, econômico, policial, eclesiástico ou judiciário), cuja autoridade, entretanto, não é legítima, pois ignora os direitos fundamentais dos homens. Já os saltimbancos, ao contrário dos “fixos”, não admitem fronteiras para as suas andanças, assim como não temem encarar o “mistério” e o desconhecido. E o que os habilita para o contra-ataque ao Poder é o concurso de três artes dominadas por eles.

A primeira arte do saltimbanco é a de “contador de histórias”, cujo modelo original atribui a Jesus, um narrador imprevisto, enérgico e anárquico, em cujos relatos o primeiro direito é sempre o da vida, sagrada em si mesma. Quando este direito é ameaçado, o modelo cigano de Plínio mostra que todos os discursos relativos a produção, propriedade, Igreja e autoridade são apenas ideologia, falsa consciência, filistinismo a falar em nome do Estado e da Religião. Por isso, o homem-fixo é também um “homem-prego”, em lembrança dos pregos com que Cristo foi crucificado. A ação do “prego” atende apenas à defesa da acumulação. As “falações estúpidas” sobre Deus, Pátria, Família, Trabalho, Educação, Progresso etc. etc. traem apenas o vazio prolixo que está bem no cerne da finalidade de acumulação de riqueza.

A segunda habilidade do artista saltimbanco é a de ser mestre das artes das ilusões, praticadas não com violência, mas sim com a rapidez das mãos e a acuidade penetrante da visão. Tal arte da prestidigitação está a serviço de prover o estritamente necessário à vida, em oposição ao desejo de acumulação supérflua. Ela implica numa “arte de olhar”, de “atenção” ao outro, compreendida como empatia humana e faculdade de decifrar os móveis inconscientes do desejo negado pelos “fixos”. A arte do “mágico” também faz parte dessa arte da prestidigitação, pois ela surpreende os habitantes das cidades, entorpecidos por práticas maquinais e sem graça. Alegria e humor são um golpe permanente na tristeza dos fixos (“as caras desses tontos, meu Deus, são muito tristes”).

O terceiro domínio da arte do saltimbanco estende-se ao sexo, ao “trato” de “reparar” na visita às cidades burguesas. O artista faz uso de uma tática de sedução que consiste em não pedir muito inicialmente, a fim de conseguir estabelecer pactos, o que é diferente da ação predatória de um “depravado”. A vitória no domínio sexual não pode residir na humilhação, mas sim no gozo, por meio de “doces palavras” (que atacam a imaginação) e da “imposição das mãos” (que “tocam pontos” até então ignorados do corpo) e produzem nele um verdadeiro “fogo seco” (à maneira do tranterismo oriental).

O conjunto de operações liberadas pela energia sexual atinge o “fundo das entranhas” e quebra as “comportas” dos amantes,

gerando não apenas o riso e o gozo, mas também o sentimento de “fraternidade”, inexistente nas vidas “secas” dos “homens-pregos”. Quer dizer, saltimbanco logra uma liberação física e espiritual, que gera a empatia pelo outro e a alegria do convívio, fora de toda conveniência venal. A diferença mais notável desse tema do monólogo de Plínio em relação às tópicas do “amor livre” dos anos 60 é que o agente da transformação não é a juventude, mas o homem reflexivo e nômade, representado por andarilhos, ciganos, mendigos ou, enfim, pelos artistas, entendidos como aqueles que são capazes de se despojar de tudo, menos do tesão pela vida.

Há nesse anti-herói um híbrido de apóstolo franciscano, cuja devoção em parte se mede pela pobreza, e de sátiro dionisíaco, cuja iniciação espiritual se dá no incên-

diário dos sentidos. Contudo, a figura que condensa essas três artes do artista subversivo é a do Tarô, que, como se sabe, é um jogo divinatório que se faz por meio de cartas ilustradas por figuras simbólicas. Toda a última parte do monólogo é uma leitura de Tarô dramatizada, tendo como consulente imaginária uma “bela mulher” — talvez uma das mulheres das cidades visitadas; talvez a própria Morte, diante da qual se joga a última prova da verdade do fogo do amante.

As três artes que constituem o poder liberador representado pelos caminhantes — as artes da narrativa, da prestidigitação e do sexo — sintetizam-se no Tarô. Está ali o jogo ilusionista e de rapidez manual com as cartas; está também a narrativa desenvolvida por meio dos símbolos; e, enfim, está ali o refrigério das dúvidas e aflições pela revelação das forças imanentes, físicas e

espirituais, a agir sobre o mundo. Em particular, as metáforas sugeridas pelas figuras ilustradas do Tarô são uma tentativa de comunicar o que não pode ser dito nos termos de uma linguagem-clichê.

Para Plínio, a sucessão de símbolos do Tarô imita antigas práticas ritualísticas, nas quais o conhecimento das disposições universais resulta num gesto taumatúrgico, vale dizer, de cura das tribulações da vida humana. A leitura correta do símbolo tem, portanto, muito menos a ver com adivinhação do futuro do que com *performance* e terapia. Na energética teatral sexualizada do artista saltimbanco de Plínio Marcos, nada pode ser mais imperativo do que a sua intervenção curativa sobre a vida urbana paralisada, estruturalmente destruída e atônita com a catástrofe que preparou para si mesma. 🖱

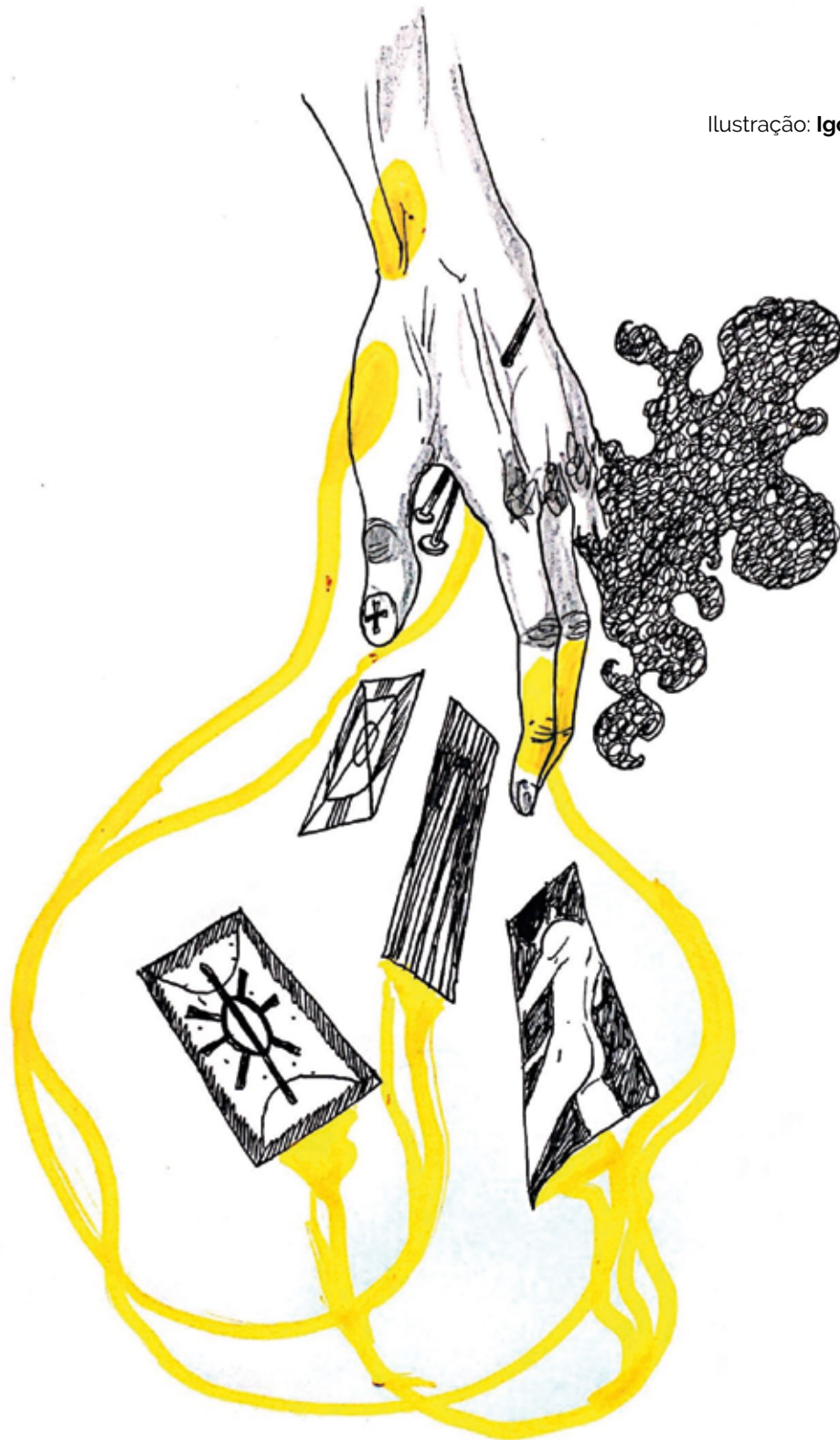


Ilustração: Igor Oliver

FAZ DIFERENÇA?

A imaginação e o desejo de contar histórias fizeram o autor carioca Edney Silvestre enveredar para o caminho das letras antes mesmo de saber escrever. Para significar o mundo que o rodeava, pegou o lápis e começou a fabular — um dos poucos prazeres na infância. Além de se dedicar à ficção, Silvestre é dramaturgo e jornalista. Como correspondente da Globo nos Estados Unidos, cobriu os atentados de 11 de setembro de 2001. Na ficção, sempre preocupado em representar o Brasil e questionando-se sobre a relevância de seus textos, venceu os prêmios Jabuti e São Paulo de Literatura com o romance **Se eu fechar os olhos agora** (2009) — adaptado para uma minissérie homônima em 2018, escolhida como uma das três melhores do mundo no International Emmy Awards do ano passado. Entre outros livros, publicou **O último dia da inocência** (2019), **Welcome to Copacabana e outras histórias** (2016) e **Boa noite a todos** (2014). Em julho, suas peças *Sarah em São Paulo* e *O brilho por trás das nuvens* foram publicadas em audiolivro pela plataforma de streaming Storytel. Sua obra está publicada em diversos países como Inglaterra, França, Alemanha, Itália, Holanda e Portugal.

• Quando se deu conta de que queria ser escritor?

Desde que me lembro, antes mesmo de saber escrever, porque gostava de imaginar histórias e queria contá-las. Mas eu tinha problemas de fala. Fui um garoto quieto, que só entendia os acontecimentos à volta quando os colocava em papel e lápis. Talvez isso explique meu apego a escrever com lápis. Lembra um conforto numa idade em que havia tão poucos.

• Quais são suas manias e obsessões literárias?

Sou impactado pelo que leio e no meio da leitura de um livro percebo que ainda me sinto ligado ao que lera anteriormente. Com **Memórias de Adriano** foi assim. Dali, do romance da Yourcenar, surgiu a mania de, após uma obra abaladora, passar pelo menos uma semana, ou mais (após Yourcenar foram uns 3 meses), até pegar outro livro. Nunca leio de pé. Nunca leio ouvindo música. Nunca leio nenhum autor de grande impacto (para mim, por exemplo: Conrad, Saramago, Camus, Graciliano) quando estou escrevendo ficção. Sempre leio Drummond, qualquer obra dele, sempre. É mais que obsessão. É rumo, é norte.

• Que leitura é imprescindível no seu dia a dia?

Notícias e Drummond. Jornais, sites e algumas redes sociais da hora do café da manhã em diante, Drummond aleatoriamente: passo pela estante no meu quarto onde tenho as obras dele, completas, algumas em várias edições, pego, abro, leio. Como alguns místicos fazem com a **Bíblia**.

• Se pudesse recomendar um livro ao presidente Jair Bolsonaro, qual seria?

É **isto um homem?**, de Primo Levi. Todo político, particularmente um presidente da república do maior e mais populoso país da América do Sul, eleito por 57 milhões de cidadãos, precisa conhecer as consequências da política de ódio gerada por um outro político, eleito na Alemanha por 90% dos votos, em 1934, chamado Adolf Hitler.

• Quais são as circunstâncias ideais para escrever?

Desde que me tornei repórter de televisão, fazendo matérias em circunstâncias extremas para aquele mesmo dia ou noite, como os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001, ou em meio à devastação no Iraque de Saddam Hussein, desenvolvi uma maior capacidade de concentração, e isso vem sendo fundamental quando escrevo meus romances, peças, contos. Eu estava pela metade de **A felicidade é fácil** quando interrompi para cobrir os deslizamentos e mortes em cidades da Serra Fluminense. Fiquei naquela área por alguns dias. Na volta ao Rio, quando me sentei diante do teclado, retomei o romance exatamente onde havia parado. Hoje, nem eu saberia dizer em que ponto interrompi. Aprendi: as circunstâncias ideais são internas, envolvimento a tal ponto e profundidade com o que estou escrevendo que o texto brota, quando for “chamado de volta”.

• Quais são as circunstâncias ideais de leitura?

Externas? Nenhuma. Internas? Qualquer uma, todas.

• O que considera um dia de trabalho produtivo?

Aquele em que consigo atravessar minhas limitações e criar texto de ficção a ponto de não me reconhecer nele. Em jornalismo, constatar que pude ser fiel e justo ao transmitir o que vi e ouvi.

• O que lhe dá mais prazer no processo de escrita?

A geração de palavras, frases e

parágrafos além do meu domínio, os mundos e criaturas brotadas sem que eu as comande, as vidas surgidas pela digitação em um teclado, na pressão de dedos em lápis ou caneta sobre um pedaço de papel.

• Qual o maior inimigo de um escritor?

Os meus: a dispersão, a tristeza paralisante, o medo de ser dominado por personagens que não compreendo inteiramente.

• O que mais lhe incomoda no meio literário?

A falta de reconhecimento e apoio a outros escritores brasileiros, à maneira que autores e músicos baianos fazem entre si, tal como os mineiros e gaúchos, dando sempre prioridade, inclusive em seus festivais, a autores de seus estados. Pergunte a um mineiro, um gaúcho ou um baiano qual o melhor escritor do país e verá: o citado será um conterrâneo.

• Um autor em quem se deveria prestar mais atenção.

Dois. Victor Heringer e Elvira Vigna.

• Um livro imprescindível e um descartável.

Imprescindível: **Vidas secas**. Descartável: nenhum. Todo livro carrega o esforço de criá-los, e nenhuma criação é descartável.

• Que defeito é capaz de destruir ou comprometer um livro?

A viagem em torno do próprio umbigo. Se precisa fazer uma catarse, procure um psicólogo.

• Que assunto nunca entraria em sua literatura?

Futebol, porque nunca entendi a tal mágica de 22 humanos correndo atrás de uma bola até fazer ela entrar num retângulo, depois correr de novo, e enfiá-la de novo, e assim sucessivamente, até um dos grupos ser declarado o maior *entrador* de bola em retângulo.

• Qual foi o canto mais inusitado de onde tirou inspiração?

O assassinato de um filho, encomendado pela mãe, que desaguou em **O último dia da inocência**. A história, real, acabou transformada em um crime passionnal que se revelou um atentado tramado nos porões da ditadura de Vargas.

• Quando a inspiração não vem...

Finjo que desisti. Ela volta. Tem voltado. Espero que continue voltando.



O último dia da inocência

EDNEY SILVESTRE

Record

198 págs.

• Qual escritor — vivo ou morto — gostaria de convidar para um café?

José Saramago.

• O que é um bom leitor?

Aquele capaz de acrescentar a própria imaginação ao texto que lê.

• O que te dá medo?

Cegueira. Demência. Paralisia. Uma nova ditadura no Brasil.

• O que te faz feliz?

Acordar.

• Qual dúvida ou certeza guiam seu trabalho?

O que eu escrevo faz diferença. O que eu escrevo faz diferença?

• Qual a sua maior preocupação ao escrever?

Falar do meu país e não me repetir.

• A literatura tem alguma obrigação?

No Brasil, antes de tudo, a de preservar nossa língua.

• Qual o limite da ficção?

Ué, existe?

• Se um ET aparecesse na sua frente e pedisse “leve-me ao seu líder”, a quem você o levaria?

José Saramago.

• O que você espera da eternidade?

Ué, existe? 🤖



livro do mês

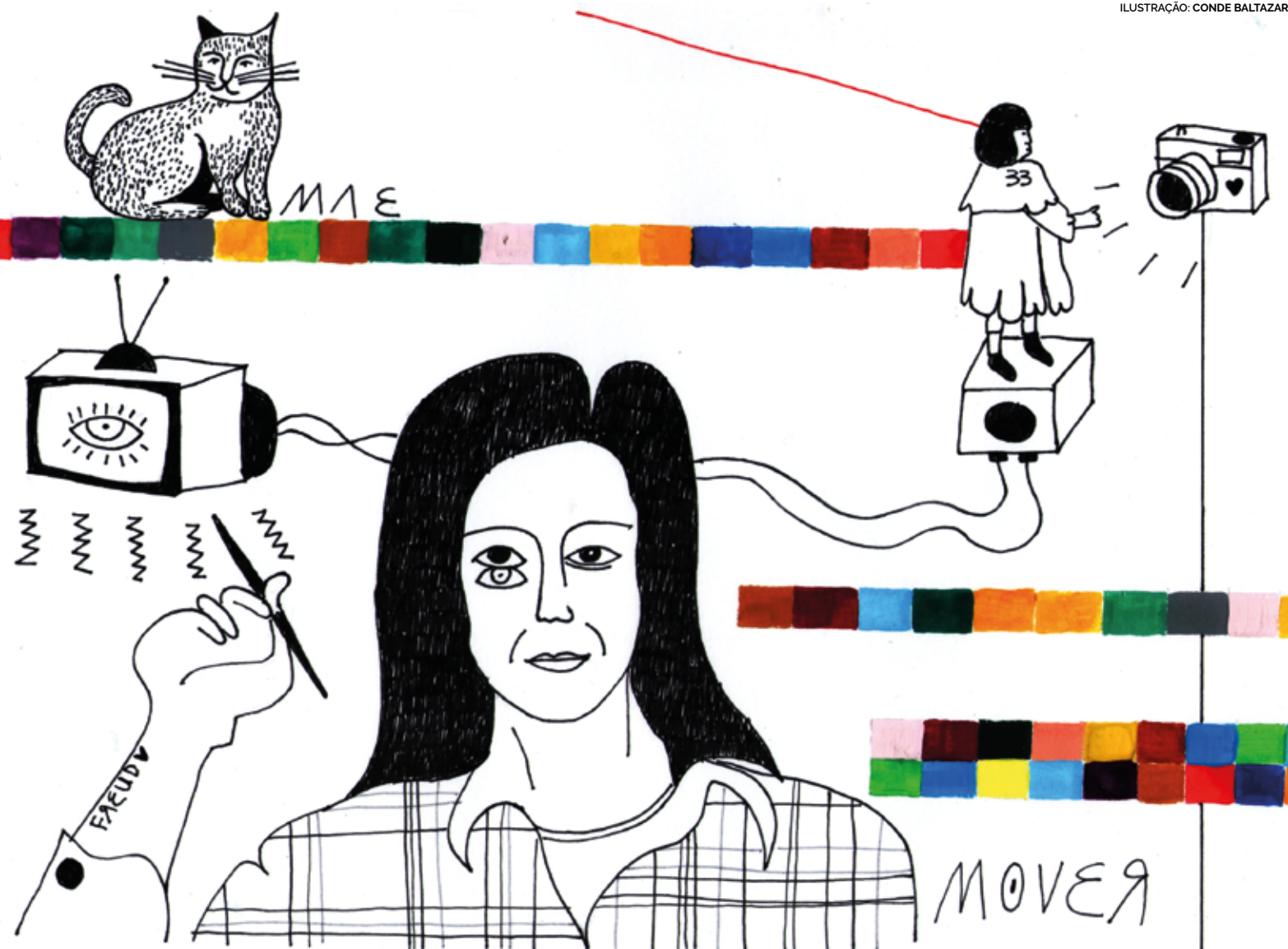
SONTAG — VIDA E OBRA | BENJAMIN MOSER

ILUSTRAÇÃO: CONDE BALTAZAR

Mundo dividido

Em **Sontag — Vida e obra**, Benjamin Moser captura toda a complexidade da escritora norte-americana

VIVIAN SCHLESINGER | SÃO PAULO - SP

“Como ficar sozinha, como não ficar sozinha — o eterno problema.” Essa frase hamletiana de Susan Sontag poderia resumir as quase 700 páginas de sua biografia, **Sontag — Vida e obra**, do escritor e historiador americano Benjamin Moser. Recentemente lançada no Brasil, já chegou altamente recomendada: recebeu o Prêmio Pulitzer de 2020. Para escrever a biografia autorizada a convite de David Rieff, filho único de Sontag, Moser teve acesso a todos os arquivos pessoais, fotografias, prontuários médicos, contatos e correspondência acumulados durante os 71 anos de vida da célebre escritora. O resultado concentra-se em uma pergunta: o que movia Susan Sontag?

Para entender a resposta é necessário considerar o que move Benjamin Moser. Nasceu no Texas, em 1976, cresceu nos Estados Unidos e na Europa; é tradutor, fluente

em seis idiomas e colunista literário das revistas **New York Review of Books** e **Harper's Magazine**, entre outras. Por sua biografia de Clarice Lispector, **Clarice**, (Cosac & Naify, 2011), recebeu o Prêmio Itamaraty de Diplomacia Cultural. O volume maciço de material sobre Sontag não o assustaria. Ao contrário, provavelmente sentiu-se desafiado a decifrar a pensadora das artes, de energia invejável desde a década de 1960 até sua morte, em 2004.

Nos 43 capítulos há uma enormidade de referências e relatos detalhados, porém nunca entediantes, sobre acontecimentos de cada época, onde quer que Sontag estivesse. Ela parecia ter um faro que a colocava no local certo para testemunhar grandes mudanças na política e história e, a partir desse fulcro, avaliava suas consequências culturais. Nem sempre acertou, mas Sontag contribuiu plantando a semente da dúvida em terrenos sacralizados por velhas certezas.

As associações feitas por Moser entre o pano de fundo e o pensamento de Susan Sontag revelam uma mulher ambivalente em tudo. É impossível saber a origem dessa fratura, mas ele traça uma rota convincente a partir de centenas de pistas muito sólidas.

Turbulências

Primeiro, os fatos. Susan Sontag nasceu em uma família de classe média judaica nada religiosa, em Nova York, no ano de 1933; poucos anos depois mudaram-se para o Arizona. Quando Susan tinha 5 anos, seu pai faleceu de tuberculose na China, onde trabalhava. A garota, muito precoce (aprendeu a ler aos 3 anos), refugiou-se nos livros. À ausência do pai somou-se o alcoolismo e desequilíbrio emocional da mãe, Mildred, que deixou cicatrizes dolorosas para sempre na menina. Moser mostra como essa dor projetou uma sombra sobre todos os seus relacionamentos: “O medo do abandono — e seu corolário, o impulso para abandonar aqueles que ela temia que estivessem prestes a abandoná-la tornou-se uma marca registrada da personalidade de Susan”.

Em uma resenha publicada na revista *Atlantic Monthly*, Merve Emre sugere que a visão de Moser apoia-se excessivamente sobre o alcoolismo da mãe, mas essa visão não é especulação, foi extraída diretamente do diário de Susan. A sombra de Mildred explica ao menos em parte as múltiplas perdas emocionais que Susan causou ou sofreu.

De todos que a cercaram, quem mais perdeu para esse lado escuro de Sontag foi seu filho, David. Moser cita, do diário de Susan:

Quase nunca sonho com David, e nem penso muito nele. [...] Quando estou com ele, eu o adoro completamente e sem ambivalência. Quando vou embora, contanto que saiba que estão cuidando bem dele, ele se apaga depressa.

Quando o menino nasceu sua mãe tinha apenas 19 anos e o casamento já não ia bem, o que não é surpresa considerando que Philip Rieff, professor na Universidade de Chicago, e Susan Sontag, aluna, casaram-se após dez dias de namoro. Em 1957, Susan mudou-se para Oxford, Inglaterra, para estudar Filosofia, deixando o marido e filho. Nas palavras de David, “você não precisa ser Sigmund Freud para dizer que, se alguém deixa aquele tipo de casamento e um filho muito pequeno é porque em algum lugar dentro de si esse alguém está tentando fugir”. Susan só passou a ter sua custódia quando ele tinha 7 anos. Não era um início auspicioso.

Susan repetiu, por caminhos diferentes, o ciclo de maternidade truncada iniciado por sua mãe. Mildred havia desenvolvido com a filha uma ligação emocionalmente incestuosa, se isso existe, beirando o doentio. Sobre a mãe, Susan escreve: “Ela brincava de flertar comigo, me excitando; eu brincava de ficar excitada (e era mesmo excitada por ela também)”. Susan, por sua vez, era ríspida e desrespeitosa com David. Ora humilhava-o publicamente, ora exigia sua presença a seu lado, a ponto de ainda morarem sob o mesmo teto quando David já passava dos 30 anos. Apesar disso, ele, escritor notável, concordou em ser o editor de sua mãe na Farrar, Straus and Giroux. E não a decepcionou, acompanhou-a nos meses do mais insuportável sofrimento que antecedeu sua morte. As medidas para o amor entre mãe e filho são invisíveis.

Já a Susan Sontag ensaísta e crítica estabeleceu medidas difíceis de se atingir, por sua cultura, estilo e produtividade. Após voltar a Nova York em 1959, divorciada e mais aberta sobre seus múltiplos romances com homens e mulheres famosos, iniciou os 20 anos mais produtivos de sua vida. Artigos seus foram publicados em revistas de renome. Em 1963, aos 30 anos recém-completos, lançou o primeiro romance, **O benfeitor**, e em 1964 o ensaio que iria revelar seu potencial, *Notas sobre Camp*. Era uma série de observações bem-humoradas sobre *Camp*, o estilo que considera algo atraente por seu mau gosto e valor irônico, caracterizado pelo artificial e exagerado. Susan salientou a frivolidade, a defesa antiacadêmica da cultura popular dos anos 1960 como típicos de *Camp*. Finalizou com um aforismo que, passados 60 anos, ainda serve para esclarecer o que era essa novidade: “A declaração *Camp* suprema: é bom porque é horrível...”.

Moser teve acesso a todos os arquivos pessoais, fotografias, prontuários médicos, contatos e correspondência acumulados durante os 71 anos de vida de Susan Sontag.

Controvérsias e doença

Sua obra inclui romances, peças teatrais, filmes, coleções de ensaios e monografias, pelos quais recebeu numerosos prêmios de prestígio. Em seu engajamento com múltiplas causas, muito do que Sontag escreveu causou controvérsia e, em alguns casos, mais tarde ela mesma viria a duvidar de suas opiniões anteriores, ou demonstrou por suas ações que podia viver o exato oposto daquilo que defendia. Em 1967, por exemplo, afirmou, em um ensaio publicado na revista *Partisan Review*, que “a raça branca é o câncer da humanidade”, o que naturalmente não passou despercebido. Mas nos diários deixou as pegadas de seus preconceitos.

No verão de 1960 viajou a Cuba. Naquele momento ainda não havia no país o *Truman Show* que seria produzido mais tarde para alimentar as ilusões dos turistas pseudolibertários. Para alguém que se tornou famosa com sua postura de esquerda, as frases no diário são chocantes: “mau gosto cubano nas roupas femininas, na mobília, etc. [...] Piso nu de lajotas mesmo nos *bohíos* [cortiços]. Ninguém usa tapete ou carpete em Cuba”. Os comentários revelam, no mínimo, ignorância — carpete no Caribe? No máximo, um esnobismo imperdoável — mau gosto nas roupas, ou miséria? Independentemente disso, pouco tempo Sontag já era uma celebridade internacional, uma espécie de rosto do exclusivo círculo de críticos, autores e artistas de Nova York.

Em 1975, foi diagnosticada com câncer de mama, mas apesar — ou por causa — disso, em pleno tratamento, publicou dois livros de ensaios que se tornaram clássicos: **Sobre fotografia** (Companhia das Letras, 2004) e **A doença como metáfora** (Quetzal, 2010). No primeiro, analisou o poder da imagem fotográfica, constantemente inserida entre a experiência e a realidade. Uma das conclusões mais surpreendentes por sua presciência é que “atualmente, tudo existe para acabar em uma foto” — isso dito há cinco décadas.

No segundo livro, produzido ainda durante o tratamento, Sontag afirma que “a linguagem sobre câncer utiliza metáforas de forma penetrante, desde a doença até os tratamentos e pacientes”. Ela faz silêncio absoluto sobre sua experiência pessoal com essa lin-

guagem, que frequentemente culpa a vítima para descrever doenças. Após grande sofrimento, venceu a batalha, mas ainda teria de enfrentar a doença duas vezes, em 1998 com sucesso, e em 2004, quando faleceu.

Em todos aqueles anos escreveu centenas de páginas a respeito de graves enfermidades, mas em nenhum momento permitiu que sua emoção aflorasse sobre o papel. Nas palavras de Vivian Gornick no *New York Times*, “nada poderia induzi-la — nem a guerra, nem um novo amor e nem sua batalha de 30 anos com câncer — a estruturar um texto pelo uso de sua própria experiência pessoal”. Esse esforço por manter separados mente e corpo rendeu-lhe um estilo, “uma rejeição crítica da impotência que vivia”, descreve Merve Emre. Essa autotranscendência era a própria origem de sua produtividade e fascínio.

Consagração

A obra que a consagrou foi **Contra a interpretação e outros ensaios** (Companhia das Letras, 2020). Lançada em 1966, trata da literatura, do cinema, do teatro, da filosofia e estética, enfim, um pouco de tudo que poderia ser criticado e esmiuçado dentro daquela massa disforme que chamamos de anos 60. Susan personificava o tipo raposa, pela classificação proposta por Isaiah Berlin para escritores e pensadores, que os define como raposas ou ouriços. Raposas apoiam-se em uma variedade de experiências e consideram que o mundo não pode ser definido por uma ideia única, enquanto que os ouriços enxergam o mundo pela lente de uma ideia única, que o define.

A ideia central do ensaio critica a nova abordagem à estética na época, o esvaziamento da importância espiritual da arte em favor da ênfase no intelecto. Na década de 1960 a arte conceitual era a ‘grande onda’. Para explicar seu significado, trazia uma bagagem teórica. Se o ‘consumidor’ não entendesse, poderia ser instruído pela interpretação do crítico, pelo *artsspeak* (jargão especializado do mundo da arte). Por isso, Susan Sontag argumentava contra a interpretação:

A verdadeira arte tem a capacidade de nos deixar nervosos. Ao reduzir a obra de arte ao seu conteúdo e então interpretá-lo, a obra de arte é amansada. A interpretação torna a arte dócil, conciliável.

Sontag não fazia distinção *a priori* entre cultura popular e erudição, sua curiosidade onívora a levava a investigar tudo que lhe interessasse. Mas, como Moser mostra, Sontag nunca perdeu de vista as qualidades que conferem permanência à obra de arte. Grande número de suas “apostas” foram acertadas; no ensaio *Os cadernos de Camus*, escrito em 1963, arriscou:

Em Camus não se encontra uma arte ou um pensamento de primeira grandeza. O que explica a excepcional atração de sua obra é [...] a beleza moral. Infelizmente a beleza moral na arte — como a beleza física numa pessoa — é extremamente precíval.

Ela estava errada. Camus não pereceu. Em janeiro de 2020, assim que a pandemia de Covid atingiu a Europa, **A peste**, romance do escritor franco-argelino publicado há mais de 70 anos, passou a ser o mais vendido em muitos países. Não é a beleza moral que os leitores procuram. **A peste** diminui a sensação de isolamento porque, grande literatura que é, permite ao leitor “viver” a experiência dos personagens e sair ileso.

Quadro geral

Apoiado em inúmeras fontes, Benjamin Moser atribui a Sontag a autoria exclusiva de **Freud, a mente de um moralista**, um livro oficialmente escrito por Philip Rieff, com quem ela foi casada. Rieff a nomeou como coautora. Com Sontag e Rieff falecidos, é uma contenda sem fim, alimentada por alegações anteriores contra Moser acusando-o de ética profissional questionável, mas que não invalidam seu trabalho. Muito mais importante é o que aponta Alexander Chee, do *Los Angeles Times*: “A biografia de Sontag [de Moser] é uma educação sobre aquilo que Sontag queria e por que, sobre os mundos que a inspiraram e combateram”.

O maior mérito de Benjamin Moser é a visão de Susan Sontag como um todo, ou melhor, como alguém maior do que a soma de suas metades. Era capaz rever suas posições sobre o comunismo e enfrentar o poderoso establishment cultural de esquerda: “os críticos



OS AUTORES

BENJAMIN MOSER

Nasceu em Houston (EUA), em 1976. É escritor e historiador. Por sua biografia de Clarice Lispector recebeu em 2016 o Prêmio de Diplomacia Cultural, concedido pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Vive em Utrecht, nos Países Baixos.

SUSAN SONTAG

Nasceu em 1933, em Nova York. Foi escritora, crítica de arte e ativista. Suas obras mais conhecidas são **Contra a interpretação e outros ensaios** (Companhia das Letras, 2020) e **Sobre a fotografia** (Companhia das Letras, 2004). Morreu em 2004.

TRECHO

Sontag — Vida e obra

Para uma criança nascida duas semanas antes de Hitler chegar ao poder, outro aspecto de uma infância judia normal era o medo. Por mais distante que ela se sentisse de suas origens, sabia que elas a colocavam em perigo. Mesmo sendo apenas judia no nome, “o nome”, ela sabia, “era o que bastava para os nazistas”.

neomarxistas têm mostrado uma singular insensibilidade à maioria dos traços interessantes e criativos da cultura contemporânea em países não socialistas”. Por outro lado, Sontag nutria uma admiração cega por tudo que não fosse americano e britânico, particularmente em relação à literatura e cinema. Assim termina o ensaio *Nathalie Sarraute e o romance*:

É hora de o romance se tornar aquilo que ele não é na Inglaterra e nos Estados Unidos, salvo raras exceções: uma forma de arte que as pessoas com gosto sólido e sofisticado nas demais artes possam levar a sério.

As “exceções” não eram raras. A literatura americana e britânica na década de 1960 produziu, entre outros, **Uma casa para Senhor Biswas** (Naipaul), **Laranja mecânica** (Burgess), **Fogo pálido** (Nabokov), **Herzog** (Bellow), **Paris é uma festa** (Hemingway), **Stoner** (Williams), **O leilão do lote 49** (Pynchon)... A lista é imensa.

Para alguns críticos, a biografia é redutora porque descreve a vida de Susan como uma batalha entre o público e o pessoal, mas a grandeza da obra está precisamente nessa tradução de uma celebridade complexa. É por essa tensão que o volume prodigioso de fatos e detalhes se sustenta, como em um romance de suspense. O leitor sabe como acaba, mas continua a leitura. Na opinião dos jurados do Pulitzer, “é uma obra construída com autoridade e narrada com *pathos* e delicadeza, que captou o gênio e humanidade da escritora, paralelamente a seus vícios, ambiguidades sexuais e entusiasmos voláteis”. Mil histórias sobre Sontag descrevem sua conversa frequentemente começando com alguns comentários levemente insensíveis e rapidamente escalando a um nível de ofensa que parecia demente. Como incluir esta informação em uma biografia sem irritar alguém? Como não incluir essa informação? Moser encerra com uma advertência: “A um mundo dividido, ela trouxe um eu dividido. [...] E alertou contra as mistificações de fotografias e retratos: inclusive os dos biógrafos”.



Contra a interpretação e outros ensaios

SUSAN SONTAG

Trad.: Denise Bottmann
Companhia das Letras
392 págs.



Sontag — Vida e obra

BENJAMIN MOSER

Trad.: José Geraldo Couto
Companhia das Letras
704 págs.

 sob a pele das palavras
WILBERTH SALGUEIRO

A ESTRELA, DE FERREIRA GULLAR

*Gatinho, meu amigo,
fazes ideia do que seja uma estrela?*

*Dizem que todo este nosso imenso planeta
coberto de oceanos e montanhas
é menos que um grão de poeira
se comparado a uma delas*

*Estrelas são explosões nucleares em cadeia
numa sucessão que dura bilhões de anos*

O mesmo que a eternidade

*Não obstante, Gatinho, confesso
que pouco me importa
quanto dura uma estrela*

*Importa-me quanto duras tu,
querido amigo,
e esses teus olhos azul-safira
com que me fitas*

Se o moço Drummond estreia em 1930 com **Alguma poesia**, o experiente Gullar se despede com **Em alguma parte alguma** em 2010. Nas “visões críticas” que antecedem dos poemas, Antonio Carlos Secchin finaliza dizendo que no livro do maranhense “a poesia está em toda parte, inteira”; e Alfredo Bosi inicia sua reflexão afirmando que “maturidade é tudo”. A beleza e a densidade do volume justificam o Prêmio Jabuti, e a grandeza do conjunto da obra o Prêmio Camões. Falecido em 2016, sem publicar nova coleção de poemas, Ferreira Gullar imprimiu, incontornavelmente, suas digitais na história da poesia e da cultura brasileira, sendo um dos escritores mais lidos e estudados, tanto por jovens poetas, quanto por pesquisadores tarimbados. Desde sua dissidência em relação ao Concretismo até suas últimas reflexões políticas, não faltam polêmicas em sua longa, variada e complexa trajetória. Aqui, importa o poema — esse poema.

Esse poema seduz exatamente por aquilo que quer parecer: um poema que solicita e mobiliza nossa sensibilidade ao transitar entre o macro e o micro, o inalcançável e o tangível, a metafísica e o corpóreo, o eterno e o instante, o cosmos e o caseiro, a angústia e o prazer, a solidão e o afeto, o mistério da estrela e o mistério do gatinho. Como em qualquer poema, dois agentes fazem funcionar o trânsito da linguagem — poeta e leitor. O sentimento do poeta, posto em forma de arte, encontra eco e guarda no sentimento do leitor, que aciona a própria estima, isto é, um objeto (animal, coisa, planta, criança, o que seja) que contemple tais elementos desse conjunto “micro, tangível, corpóreo, instante, caseiro, prazer e afeto”. Na

verdade, a sincera preocupação com a existência do gatinho só pode se dar por meio da cruel e aguda consciência da finitude do observador. Se há algum consolo (quanto à inexorável finitude de todos nós), talvez seja aquele sintetizado por Caetano Veloso na belíssima *Oração ao tempo*: “e quando eu tiver saído/ para fora de teu círculo/ tempo tempo tempo tempo/ não serei nem terás sido”. O tempo — para ser percebido por mim — depende de mim. O poeta, o gatinho, o leitor estamos em um mesmo círculo, fenomenológico, interdependentes e especulares. O poeta mira o gatinho (e vislumbra até a tonalidade do azul de seu olho: safira), que o fita, e ambos são observados pelo *voyeur* maior, o leitor.

No excelente ensaio *O poeta ao telescópio: imagens cósmicas na poesia de Ferreira Gullar* (2012), Marcelo Ferraz de Paula rastreia na obra do autor de **Barulhos** um expressivo exemplário de poemas em torno de tais imagens, evidenciando que “a presença do cosmo na obra de Gullar ocupa posição mais destacada do que a de um tema recorrente; ela assume um caráter estrutural”. Com a firmeza de quem estuda a obra do poeta há tempos, desde a tese, tornada livro em 2016 — **Poesia & diálogos numa ilha chamada Brasil: a América Latina na obra poética de Thiago de Mello e Ferreira Gullar** —, Marcelo afirma ainda no engenhoso ensaio que os poemas da seção II de **Em alguma parte alguma**, onde se encontra *A estrela*, comprovam esse “caráter estrutural”, pois é uma seção “inteiramente dedicada às especulações do sujeito em torno da imensidão aviltante do universo, do silêncio aflitivo dos astros, enfim, da inexorável órbita celeste sempre indiferente aos dramas do indivíduo e da própria história humana”. De fato, temos nessa parte do livro uma verdadeira constelação de poemas que tensionam, dialeticamente, mundos que aparentam ser excludentes. De tal modo (poético) se dá a tensão, contudo, que basta uma leitura, e alguma sensibilidade, para se captar que a “estrela” a que se refere o título não é o “corpo celeste”, no sentido astronômico, mas, em sentido figurado, o gatinho, ator principal do espetáculo (em forma de poema) chamado Vida no teatro Terra.

Gullar, se sabe, tinha apreço por animais, e gatos em especial, e para eles compôs inúmeros versos, como explicita o artigo *A importância dos animais: o gatinho em ‘A estrela’, de Ferreira Gullar, e a recepção do leitor* (2014), de Adriana Falqueto. Sabe-se também que o gosto por gatos se estende a escritores tão distintos quanto Guimarães Rosa, Jorge de Lima, Ana Cristina Cesar, Haroldo de Campos, Nelson Ascher e tantos mais, para não falar de Baudelaire e outros estrangeiros. (Veja-se, a propósito, o delicado poema *g*, de Micheline Verunschik, em **Geografia íntima do deserto**, cujos versos finais arrematam a metamorfose: “Era a fome do gato/ e sua pata à espreita,/ veludo-armadilha:/ uma única letra.”) A presença de animais — gatos e que tais — na literatura e na arte é imensa, antiga, intensa, sedutora, fulgurante. Talvez o pensamento de Schopenhauer, em **Sobre o fundamento da moral**, explique algo dessa atração de elaborar um sentimento em material estético: “A compaixão para com os animais liga-se tão estreitamente com a bondade de caráter que se pode afirmar, confiantemente, que quem é cruel com os animais não pode ser uma boa pessoa”. Resulta, dessa relação cordial entre homem e bicho, que há uma vontade incontável de manifestar em arte o apreço por esses seres que povoam nosso cotidiano.

No caso de *A estrela*, temos seis estrofes (de 1 a 4 versos: 2/4/2/1/3/4) e dezesseis versos (de 4 a 14 sílabas: 6/11///12/10/8/8///14/12///7///9/5/6///9/4/9/4) de compreensão, aparentemente, simples. Essa variedade e polimetria, e ainda os recuos de parágrafo (que quebram o alinhamento tradicional), dão ao poema uma visualidade que encena um movimen-

to especulativo, de idas e vindas, de perquirição, de procura, movimento que — incessante — se insinua na ausência de ponto final. Mesmo a sequência de rimas (i/e///e/a/e/e///e/a///a///e/o/e///u/i/i/i), sem padrão regular, sugere ao final da procura um encontro pacificador entre os olhares do poeta e do gatinho, nas rimas em /i/i/i.

O poeta se dirige a seu interlocutor pelo afetuosos e próprio nome de “Gatinho”, que a quinta estrofe confirma (e ganha reforço no livro **Um gato chamado Gatinho**, de 2000, em coautoria com a ilustradora Angela Lago). A falsa solenidade da segunda pessoa (fazes, duras, fitas) contribui para o clima de proximidade e distanciamento geral do poema, pois é logo quebrada pelo “meu amigo” e depois “querido amigo”. O poeta, duvidando que seu companheiro saiba o “que seja uma estrela”, explica-lhe, e a nós, o seu significado, nas estrofes dois, três e quatro, enfatizando como a Terra em que vivemos — “imenso planeta” — é “menos que um grão de areia/ se comparado a uma delas”. Tal comparação de grandezas remete a uma dimensão de “bilhões de anos”, de “eternidade”. No entanto, o que importa ao poeta é o tempo de seu amigo, de seu Gatinho. A cena final (fanopeica, diria Pound) revela que gato e poeta estão se observando, se vendo, se mirando, se fitando, a despeito e/ou por causa da questão metafísica e cosmológica que move o poeta, provavelmente em sua casa na rua Duvivier, em Copacabana, tantas vezes citada em poemas, para firmar o *hic et nunc* do poema. Ou, noutra expressão latina, para afirmar a opção pelo *carpe diem*, pelo mire e veja, e viva. Importa, em suma, o presente.

O poema, todo poema, porém, é a memória do que passou. Estampado na página (ou suporte similar), o poema fixa o transitório, a dúvida, a impermanência, feito uma foto em palavras. Como assinalou Theodor Adorno, em *Sobre sujeito e objeto*, “Nos pontos em que a razão subjetiva fareja uma contingência subjetiva, transluz a primazia do objeto: naquilo que neste não é acréscimo subjetivo”. Ou seja, o poeta dispõe no poema de sua razão plena para entender e fazer entender que a ele importa menos “quanto dura uma estrela” do que os “olhos azul-safira” de seu gato Gatinho. A estrela em si mesma aqui é contingente; em seu lugar, o poema dá primazia ao “querido amigo”. Sobre ambos, estrela e gato, enfim, paira o objeto-mor, que absorve toda a subjetividade em sua forma: o poema *A estrela*. 🐾

(Em memória de Ricardo Falbo, amigo, gatinho-estrela.)

rascunho recomenda



DIVULGAÇÃO

Se é correto afirmar que “nós, humanos confusos, olhamos sempre para o lado errado”, conforme anota José Francisco Botelho em **Cavalos de Cronos**, os personagens que encabeçam o novo romance do gaúcho Altair Martins precisam driblar essa condição para acabar com um silêncio de 24 anos — mesmo que, geograficamente, não tenham vivido distantes. Para superar essa fissura emocional, os irmãos Elias e Fernando, um professor e outro taxista, juntam-se em prol de uma causa comum: transportar os ossos do falecido irmão mais velho deles, o jóquei Carlos, a uma noite de turfe — esporte que envolve corridas de cavalos — em Buenos Aires. Com a ossada em uma caixa de isopor, eles entram no táxi e iniciam a jornada, tanto exterior quanto interior, de volta ao passado e discutindo inúmeros assuntos, passando pelo Rio Grande do Sul e Uruguai até chegarem à Argentina. Segundo o escritor e crítico literário José Castello, “Altair Martins é um dos mais surpreendentes escritores de sua geração”.



Os donos do inverno
ALTAIR MARTINS
Não Editora
256 págs.



Velhos
ALÊ MOTTA
Reformatório
136 págs.

Após estreiar na literatura com os microcontos de **Interrompidos**, em 2017, a carioca Alê Motta volta às formas breves com as 30 histórias de **Velhos**. Como o título sugere, as narrativas — em primeira ou terceira pessoa — capturam nuances da vida de personagens em idade avançada, sejam amarguradas ou ainda cheias de disposição, felizes ou atormentadas por acontecimentos do passado. Ao investigar de perto o cotidiano e o interior de tipos tão variados, com uma prosa econômica e que resvala no olhar de uma cronista a captar o cotidiano mezinheiro que lhe cerca, a autora entrega um quadro complexo da condição humana, inspirando — e discutindo sobre — os mais variados sentimentos que constituem a vida. “**Velhos**, como toda boa literatura, fala ao nosso universo íntimo, e nos lembra a finitude de nossa própria existência”, registra na orelha da obra o baiano Itamar Vieira Junior, vencedor do Prêmio LeYa pelo romance **Torto arado** (2018).



Olhos de sal
CARLOS MACHADO
7Letras
116 págs.

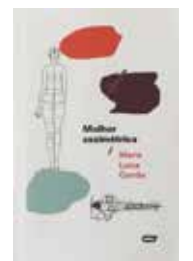
O novo livro do curitibano põe fim à trilogia iniciada há oito anos com **Poeira fria** e continuada em **Esquina da minha rua**, de 2018. Batizada de *Trilogia do Não-lugar*, a série parece inspirada pelo sentimento de urgência que domina o século 21 — período em que tudo está ao alcance das mãos, mas nada satisfaz. Ao embarcar para a Suíça, o sexagenário C. pretende reencontrar uma mulher que conheceu há duas décadas e da qual não teve mais notícias. Durante a jornada, no entanto, o protagonista percebe algo mais impactante: o fato de não ter conseguido fugir desse tempo passado. O que poderia ser uma história de reencontro com final feliz, assim, recai em reflexões sobre a fragilidade de nossa era, as complexidades das relações humanas, a solidão de uma vida em trânsito e a passagem do tempo. Para o escritor e jornalista Jonatan Silva, **Olhos de sal** é uma “investigação dos espaços em branco, da invisibilidade diante do todo”.

Em seu sexto conjunto de versos, Alexandra Vieira de Almeida busca explorar a riqueza suscitada pelas reflexões sobre o negro e o branco — cores diametralmente opostas na escala cromática, mas muito mais complexas no plano da vida. Para além de sugerir como elas podem ser complementares, a poeta carioca traz a metáfora para o plano social e, através de símbolos e analogias, trabalha todo o potencial de uma raça há muito oprimida.



A negra cor das palavras
ALEXANDRA VIEIRA DE ALMEIDA
Penalux
102 págs.

Em uma narrativa autobiográfica, a autora refaz seus passos desde a infância em Araxá, passando pela juventude no Rio de Janeiro e chegando aos dias de hoje, em que construiu uma casa própria e estreou na poesia. Como toda memória não deixa de ser uma espécie de ficção, quem encabeça essas andanças é Cláudia e suas assimetrias, como ter uma perna mais curta que a outra, o que parece se refletir nas vivências da personagem e estabelecer sua complexidade.



Mulher assimétrica
MARIA LUIZA CORRÊA
Quelônio
128 págs.

Se o livro de cabeceira do crítico literário e membro da Academia Mineira de Letras Wander Melo Miranda é **Grande sertão: veredas** (1956), de Guimarães Rosa, a escolha do título para esta coletânea de 14 ensaios — publicados ou apresentados em eventos acadêmicos entre 1995 e 2018 — parece certa. Ao abrir mão de análises literárias engessadas, Miranda busca capturar a complexidade do contemporâneo ao confrontar o texto com outras formas de expressão e propor releituras de autores canônicos.



Os olhos de Diadorim e outros ensaios
WANDER MELO MIRANDA
Cepe
212 págs.

Após ser publicado em várias coletâneas, o pernambucano Ney Anderson estreia efetivamente com os contos de **O espetáculo da ausência**. As narrativas, passadas no Recife, não buscam o final feliz, mas a inospitalidade do real — como em *Estação final*, por exemplo, no qual um vagão de trem serve para aglomerar toda sorte de gente — de amigas conversando banalidades a vendedores e pedintes de todos os tipos, que precisam apelar “pelo o amor do Deus de Abraão” em busca de alguma atenção.



O espetáculo da ausência
NEY ANDERSON
Patuá
170 págs.

Um texto deixado pela amiga Aline faz com que a aposentada Maria Eulina possa reviver uma existência rica em experiências e turbulências. Em tom coloquial e irônico, com cortes rápidos, o romance discute diversas questões caras aos anos de formação pessoal, como a dificuldade em driblar o destino planejado pelos pais aos filhos e a opressão sofrida pelas mulheres na sociedade, além de abordar situações mais leves da vida, como as farras, o sexo e as paixões.



De repente a vida acaba
CLOTILDE TAVARES
M3
245 págs.



nossa américa, nosso tempo

JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA

UM SISTEMA DE CRENÇAS QUE CHEGOU AO PODER

Uma leitura etnográfica: um sistema de crenças

Nas manifestações antipevistas de março de 2015, os seguidores mais afoitos do autor de **A fórmula para enlouquecer o mundo** (2014) lançaram uma frase rapidamente convertida em amuleto da nova direita: “Olavo tem razão”. Grito de guerra estampado em camisetas, impresso em cartazes, repetido em uníssono por entusiasmados provavelmente não leitores que conhecem a doutrina olavista sobretudo através das redes sociais. A frase-amuleto conheceu sua mais completa tradução em várias canções de uma tendência tão improvável quanto o hibridismo de um rap suavizado pela linha melódica típica do gospel, o ritmo ligeiro de uma marchinha de carnaval e mesmo a atmosfera bélica de um *heavy metal*.

Escute com atenção o rap de Luiz, o Visitante, *O velho Olavo tem razão*, antes de continuar a leitura.¹

O vídeo principia com aproximadamente dez segundos de uma fala característica do vernáculo olavista: “Eu já disse que essa é a cabeça dessas filhas da puta. Eu já falei vinte anos atrás. Não há saco para isso: é muita burrice; levam muito tempo para entender o óbvio. Porra: não dá!”.

Oráculo destemperado, as ideias de Olavo de Carvalho são apresentadas numa série de clichês; síntese apressada dos princípios defendidos pela nova direita no debate público: nega-se o racismo, denuncia-se a doutrinação nas escolas, alveja-se o feminismo, anuncia-se o caos com a eventual legalização da maconha. Acredite se quiser, a letra expõe com detalhes um *sistema de crenças* que chegou ao poder com Jair Messias Bolsonaro.

Você me dirá se exagero:

Os livros que vocês tanto mandam a gente ler

Não leram, ou pularam a página pra não ver

Milhões que foram mortos vítimas do comunismo

De fome; veja que sem sentido é seu vitimismo

MEC manipula livros, por que a verdade dói

Meu livro na 8ª série, José Dirceu era herói

Quem mais pode te ensinar do que alguém que esteve lá?

Olavo de Carvalho... Ele pode te explicar!

(grifo meu)

Eis a expressão acabada da ideia de *doutrinação*; eixo articulador da mentalidade bolso-

narista, que legitima para seus seguidores a sistemática destruição das instituições públicas de ensino e de pesquisa.

Denúncias reiteradas no ritmo do rap; agora, é a vez da voz melodiosa de Talita Caldas introduzir, na toada de um gospel, a dimensão profética:

*Deus abençoe
Essa ‘luta de paz’
O velho Olavo ensinou
E o resto a gente quem faz*

No caso de uma *luta de paz*, a fim de domesticar o oximoro, melhor mesmo substituir o Novo pelo Velho Testamento, mimetizando o gesto de largo alcance de algumas igrejas neopentecostais. Afinal, na elaboração de um projeto político, Davi e Salomão são modelos mais adequados do que Jesus Cristo. No rap-gospel, como Olavo de Carvalho é apresentado como um profeta digno do Velho Testamento não surpreende a ousada aproximação:

*Olavo tinha avisado, isso me lembrou Noé
O dilúvio tá pra chegar, falta de aviso não é*

Antecipação de um pacto inesperado que efetivamente se concretizou na eleição de 2018 por meio da aliança entre o bolsonarismo e as igrejas neopentecostais.

O *heavy metal Olavo tem razão*², do grupo REAC, recorre a expediente similar: o vídeo principia com o eco dos painéis celebrados por Olavo de Carvalho, seguido de uma citação extraída de **O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota** (2013), e que naturalmente reza a ladainha da decadência da atividade intelectual no Brasil, cuja regeneração, claro está, depende da receita olavista; aliás, aviada sem parcimônia na letra da música.

(Receita: outra forma de definir o *sistema de crenças olavista*.)

Eis a prescrição: em primeiro lugar, denunciar o modelo hegemônico, esquerdista, e, quem duvida?, gramsciano. Instrumentação pesada, timbre raivoso, identifica-se o inimigo:

*Ler Carta Capital
gostar de marginal
é pré-requisito
pra ser intelectual*

(...)

*Pra que ficar sentado
que nem burro esperando
se bem aí do seu lado
tem alguém que tá esquerdando*

Esquerdando! Gerúndio bárbaro, mas que possui algum encanto, pois sintetiza a tradução popular da matriz narrativa anti-comunista, obsessão do “Noé brasileiro”.

De fato, o anti-intelectualismo é a marca d’água do *sistema de crenças olavista* e o ressentimento que o move anda tão à flor da pele que tornaria constrangedor qualquer esboço de análise psicológica. Ao mesmo tempo, o impulso é um tanto esquizofrênico, já que se trata de uma espécie peculiar de anti-intelectualismo, que lança mão de farta bibliografia, ainda que composta de títulos exóticos e em geral obscuros.

(Mais ou menos como sugerir que Theodor W. Adorno compôs as músicas dos Beatles com base na leitura de um polêmico jornalista holandês, Robin Ruitter, autor de livros singulares como, por exemplo, **O Anticristo — Poder oculto por trás da Nova Ordem Mundial**.)

O restante da letra do *heavy metal* é uma autêntica resenha musical de **O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota**, com destaque para as mazelas da agenda progressista, que, como duvidá-lo?, ameaça levar o país ao caos.

Em relação ao bolsonarismo, é preciso passar da caricatura à caracterização e, em lugar de reduzir a análise à crítica óbvia do caráter reacionário da letra, deve-se mapear a virtual onipresença da pregação de Olavo de Carvalho. O seu *sistema de crenças* tornou-se a *koiné* da nova direita:

*Viver de coitadismo
é empreendedorismo
pra ser canonizado
é só ter pós em terrorismo*

Acrescente dois ou três palavões, não se esqueça da obsessão anal, e poderíamos estar lendo um post no Facebook do autor de **O império mundial da burla** (2016). Por fim, o refrão que encerra a canção também é uma rima pobre:

*Olavo tem razão
Olavo tem razão
é tudo picareta
roubando a nação*

E como se desejasse confirmar a inteligência do mestre, no final do vídeo, entre repetições infinitas do laborioso refrão, surge a voz do próprio autor durante aproximadamente 40 segundos. Os instantes finais são fiéis à agônica oratória olavista: “Ora, puta que pariu! O que esses caras têm na cabeça, meu Deus do céu? Larga do meu saco — porra!”

Luiz Trevisani e Eder Borges contribuíram ao gênero nascente com uma desprezível marchinha de carnaval, *Olavo tem razão*³. O vídeo da canção se inicia com uma imagem do mestre, sucedida pela entrada em cena do ritmo carnavalesco que embala a marchinha. A primeira estrofe esclarece o que fazer para alcançar o nirvana das ideias:

*Chegou a vez de você conhecer
A obra de um patriota
É o mínimo que você precisa saber
Para não ser um idiota*

A letra, como em toda marchinha, é singela e bem-humorada. Luiz Trevisani e Eder Borges formaram a banda Os Reações em Curitiba, onde residem, e se encontraram pela primeira vez num grupo de ativismo político de direita. Os dois são ainda autores de um rock que foi adotado como autêntico hino do processo que levou à deposição da então presidente Dilma Rousseff, intitulado criativamente *Impeachment*. Seu refrão foi cantado por uma multidão na Avenida Paulista e em todo o país — e não é difícil imaginar o êxtase coletivo da *legião de pessoas* ao entoar o final do segundo verso:

*Impeachment — não tem como fugir
Impeachment — pede pra sair
Impeachment — pra salvar a nação
Impeachment — está na constituição*

Pede pra sair — frase icônica que se incorporou à linguagem popular. *Tropa de elite* de um só homem, Olavo de Carvalho desempenhou, com rara eficácia, o papel de artífice de um *sistema de crenças*, cujo caráter binário, maniqueísta mesmo, favoreceu a adesão apaixonada, irracional até, de um número sempre crescente de adeptos ao longo de décadas de pregação. Seu resultado foi a emergência do *efeito Olavo de Carvalho*, isto é, a difusão de uma linguagem própria e vagamente conceitual; a reconstrução revisionista da história da ditadura militar; a identificação do comunismo como inimigo eterno a ser eliminado uma e outra vez (e sempre de novo); a presunção de uma ideia bolorenta de alta cultura; a curiosa pretensão filosofante; a divertida veneração pelo estudo de um latim sem declinações e pelo desconhecimento metódico de um grego, grego de fato; a elaboração de labirínticas teorias conspiratórias de dominação planetária; a adesão iniciática a um conjunto de valores incoerentes; *and last but not least*, a utilização metódica da verve bocagiana, aqui reduzida a três ou quatro palavões e a dois verbos — bem entendido: ir e tomar.

Não falemos em filosofia! Contudo, enquanto um *sistema de crenças*, a contribuição de Olavo de Carvalho não pode ser ignorada; caso contrário, dificilmente entenderemos o Brasil contemporâneo, especialmente a fidelidade canina ao bolsonarismo, mesmo diante de evidências claras de seu fracasso. Ora, como se trata de um *sistema de crenças*, uma vez internalizado, ele tende a se tornar imune a contestações externas, pois, como mecanismo de defesa, entra em cena o fenômeno da dissonância cognitiva.

O *sistema de crenças olavista* foi apresentado ao grande público nas manifestações de 2015 e de 2016 no lema-amuleto “Olavo tem razão”; conheceu uma tradução popular no subgênero musical *Olavo tem razão*, e ameaça colonizar o audiovisual por meio do filme *Olavo tem razão*, anunciado pelos diretores José Otávio Gaó e Mauro Ventura. Por fim, esse sistema de crenças chegou ao poder por meio do casamento com o bolsonarismo. 🗣️

NOTAS

1. Eis o link para a canção: https://www.youtube.com/watch?v=nCQowNFA_1g

2. Link da música: <https://www.youtube.com/watch?v=Ah8ghfl5aaE>

3. Eis o link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=fDwpJkn8lcc>

4. Eis o link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=qadeecuNaxM>

UM FLÂNEUR NO INFERNO

Escrito como reportagem histórica, décadas depois dos fatos, *Um diário do ano da peste*, de Daniel Defoe (3ª edição, Artes e Ofícios, 2014, tradução Eduardo San Martín), foi publicado em 1772 em uma estratégia publicitária. O material é apresentado com autoria oculta, produzido por um cidadão londrino que viveu à época dos fatos e que nunca antes fora publicado. A peste de que trata o livro é a bubônica, de 1665, que transformou Londres em um pequeno inferno, com seres deformados e mortos em todos os cantos. Trazida nos porões dos navios pelos ratos, a doença reconfigura a organização da cidade, que sofre um esvaziamento, aguçando as divisões sociais.

Não há no livro propriamente um enredo, embora as narrativas se organizem em dois núcleos. A viagem cotidiana pela cidade contaminada, feita pelo narrador, e a história de um grupo de trabalhadores que tenta deixar Londres. Entre dados estatísticos de mortos, descrição da doença, métodos de ação sanitária e policial, elogios ao prefeito, cenas dramáticas de sofrimento e relatos do descuido da população, o livro documenta, a partir de relatos, não raro exagerados, este momento histórico que ainda causava medo na população. O tom que hoje chamaríamos de sensacionalista domina o livro, e, para que haja um maior impacto, no seu lançamento, ele simula uma veracidade documental. Seria um diário em primeira pessoa deixado por um sobrevivente da epidemia. O não-ficcional fazia parte de uma estratégia de chegar a um público maior, mais crédulo quando diante de obras pretensamente reais. O ficcionista, assim, no primeiro momento, se vale da invenção para forjar um caráter documental, anulando-se como autor. Ou seja, o ficcional é constituído nos paratextos, no envelopamento narrativo da obra que se apresenta como testemunhal. Esta novidade de estrutura dá a esta quase-ficção uma natureza moderna, de busca do leitor desconfiado em relação à literatura e ávido por emoções tidas como autênticas, porque vividas em proximidade com um cidadão que tomou nota do que viu. O subtítulo extenso é quase um abstrat da obra: *Observações e recordações dos acontecimentos mais extraordinários, públicos ou privados, ocorridos em Londres durante a última grande epidemia*. Ou seja, o livro cumpre uma das funções literárias que é a de transmitir emoção estética a partir da simulação de episódios, que aqui atinge a própria identificação autoral.



Ilustração: **Matheus Vigliar**

O autor ficcional do diário tem uma classe bem definida. É um comerciante abastado que, por tédio e por esporte, não fez como a maioria dos companheiros de seu grupo, que, ao primeiro sinal dos riscos da doença, deixou a cidade e foi em busca dos ares puros do campo, em suas propriedades de campo: “Enquanto a população fugia da city, descobri que a corte mudara mais cedo”. Como um trãnsfuga, ele olha a cidade deixada para trás pelos seus, podendo passar o período da doença como um flâneur no inferno. Há um diletantismo noir nesta sua atitude que também é um componente estético.

Este eu burguês percorre assim a cidade e a revela dominada pelos pobres, pelos criados aban-

donados pelos ricos, pelas famílias que ocupavam regiões mais populosas da periferia, todos nas mãos do charlatanismo, tanto científico quanto místico. “O povo andava feito louco atrás de curandeiros, charlatões e de toda velha benzedeira em busca de remédio e tratamentos [...], atrás de remédios geralmente anunciados em floreios como este: ‘pílulas preventivas, infalíveis contra a peste’, ‘elixir soberano contra a corrupção do ar’” — o que poderíamos tomar hoje como versões desesperadas da crença em remédios como a cloroquina. Foi um momento de desafio para a medicina, com seu receituário contraditório, em que médicos que prescreviam e usavam certos métodos ou produtos eram também acometidos pela peste.

Há todo um código de habitação da cidade, na maioria das vezes desrespeitado, para evitar a sua propagação. O principal deles é que as famílias contaminadas são mantidas isoladas nas casas, para que não espalhem a doença. Para isso, um aparato policial é posto em ação e mesmo homens de bem da sociedade são convocados para fiscalizar esta medida. O próprio narrador é um deles que, depois de saciar o seu desejo de colher episódios, contrata um pobre para ocupar a função perigosa imposta pela prefeitura.

Para não ter a casa vigiada, as pessoas fingem-se saudáveis, até ficar impossível esconder as transformações do corpo adoecido, e aí são trancafiadas para morrerem quanto antes em isolamento doméstico.

Este cenário dantesco é descrito como fruto da corrupção moral, daí o tom bíblico da vingança divina de algumas passagens da narrativa. O pecado é que levou àquele estado de coisas, sendo a peste uma mão de Deus para punir a nova Sodoma. Embora o narrador apresente estas teses, ele culpa também a população que não se preveniu e continuou contaminando outros cidadãos, em uma espiral infinita. Famílias mais abastadas que não saíram a tempo teriam sido contaminadas pelos seus criados, pois “é preciso reconhecer que, embora a peste atingisse os mais pobres, também foram os pobres que mais destemidamente se expuseram a ela, dirigindo-se aos seus empregos com um tipo de coragem brutal”. Houve fechamento de comércio e de fábricas, o que resultou na “dispensa e demissão de um número incontável de diaristas e operários de todos os tipos”. Esta população, a mais sacrificada, acabou presa à sua pobreza e morrendo em quantidades absurdas (ao todo, foram 75 mil mortos), ao ponto de serem jogadas em valas comuns e obrigando as autoridades a abrir novos cemitérios.

A população que não tinha posses para deixar Londres, ou que foi negligente quando podia fazer isso, restou na cidade. O narrador conta a tentativa de fuga de três irmãos trabalhadores, um velho soldado, um padeiro e um marinheiro aleijado, que com um pouco de dinheiro e provisão tentaram ir para outras vilas, mas eram proibidos de entrar nelas.

Revelando-se politicamente, Defoe, oculto neste narrador anônimo, conclui que o acerto do prefeito, que com sua equipe ficou na cidade, foi trancafiar a população (principalmente a mais pobre) nas suas casas e na cidade, para evitar a propagação da peste. Houve também controle para que não ocorressem saques nas casas e lojas fechadas, o que distinguiu a “boa administração do lorde prefeito e dos juízes [...] para impedir que a fúria e o desespero do povo explodissem em arruaças e tumultos, em suma: que os pobres roubassem os ricos”. Neste elogio está a visão de classe do narrador, que mostra para que serviram as autoridades constituídas e qual foi a solução sanitária encontrada: transformar a cidade de Londres em um imenso campo de concentração, em que a população mais necessitada morresse ali, sem causar maiores danos à economia, ao comércio e aos cofres públicos. Uma política que, com alguns disfarces, talvez seja a mesma que estejamos vivendo em certos setores do Brasil de hoje. 🍷

Sobre os ombros

Ao pó, de Morgana Kretzmann, traz a leveza da escrita para lutar contra a violência e tentar aliviar o fardo da memória

CRISTIANO MOREIRA | RODEIO - SC

Em **Seis propostas para o próximo milênio**, Italo Calvino nos diz que a literatura possui vocações opostas que se confrontam através dos séculos: “uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas”, a outra “tende a comunicar peso à linguagem, dar espessura”. Calvino recupera inúmeros exemplos como o de Ovídio que, através da leveza, nos deixou as metamorfoses. Importa fixar, apesar do oxímoro, esse caráter dúbio da escritura e a ideia, segundo Calvino, da “escrita como metáfora da substância pulverulenta do mundo” para ler **Ao pó**.

Embora o título do livro evoque a imagem da matéria leve, Morgana Kretzmann trata de um assunto árduo, árido. Um problema que pesa sobre os ombros não apenas da narradora, mas da sociedade: o assédio intrafamiliar, a violência sexual e a devastação que irradia no perímetro dessas vidas. A narrativa de Sofia nos é dada em três etapas: *Recomeço*, *Suspensão*, *Reparação*, mais prólogo e epílogo. O trauma é apresentado no prólogo.

Estamos em 1999 e Sofia, com quase quinze anos, está na festa de aniversário de onze anos da irmã Aline. Ao fim da festa, a mãe sente falta de Aline e pergunta à Sofia se a havia visto. A pergunta ativa o choque e Sofia sai à procura da irmã, que vem “dobrando a esquina” de mãos dadas com o tio Luiz. Cena conhecida por Sofia. Para Aline, a irmã é a única que poderia protegê-la e Sofia faz isso quando tenta intimidar o tio Luiz, mas este se impõe pela truculência e, fiado na vergonha que cala as famílias nestas situações, zomba da menina. O prólogo encerra a seguinte cena: “Ele riu e caminhou lentamente até a casa, me deixando lá fora, estática, derrotada, impotente”. Eis o estigma que a narradora irá carregar ao longo da história e contra o qual ela lutará para se livrar. Saltamos para 2014, fase em que vemos Sofia em seu estágio mais crítico afirmar para si a decisão de acabar com o tio abusador. Antes de seguir para o *Recomeço*, a autora nos deixa uma cena de infância sob o título de *Romãs e cigarros*.

A cena mostra quão forte pode ser a impressão de um gesto gravado na infância. Essa força também está no ritmo das frases, raramente longas. Uma economia necessária diante de um assunto que transtorna a experiência do sujeito.

Sob o pé de romã “a tragédia deu seu primeiro sopro”. Curta e visceral, a historieta nos conta de uma menina (Sofia) surpreendida pela avó diante de um gesto de criança solitária. O flagrante faz da menininha de nove anos uma refém da anciã e da culpa. A avó costumava dizer que a menina carregava maldade e perversão, queria provar sua tese. Certa tarde, sozinha com a neta, resolveu sair. Deixara na casa, como iscas, uma revista pornográfica, um maço de cigarros, um pouco de dinheiro sobre a cômoda. Saiu dizendo à neta que poderia ficar em casa vendo televisão. Na ausência da avó, a menina explora a casa como qualquer criança poderia ter feito sem maldade. Entra no quarto da tia, passa batom, calça sapatos, pega a carteira azul, não mexe no dinheiro, e com a revista e os cigarros vai

para a sombra do pé de romã imitar as poses da revista com cigarro na boca. A avó retorna sorrateira e tem o que precisava para justificar as acusações contra a criança: uma pequena devassa.

A historieta é uma espécie de anamnese que traz à luz aspectos do caráter da narradora que em vários momentos se sente devastada, mas creio que ela nos diz mais. Morgana Kretzmann não escolhe a árvore gratuitamente. A menina senta-se sob a fronde da romãzeira em plena primavera, próxima das raízes que representam ciclos atávicos da natureza. A romã nos remete ao rapto de Perséfone; a descida ao inferno, o purgatório e o retorno à superfície. Não é demais tomar estes gestos narrativos como analogia ao percurso de Sofia e, não obstante, com a própria estrutura romanesca e sua unidade tripartite. O relato mencionado acima é um confirm a partir do qual temos passagem para o ano de 2006.

Imagens do passado

Em *Poussière*, um breve texto publicado na revista *Documents N°5* e editado no Brasil pela Cultura e Barbárie, Gorges Bataille escreve acerca da persistência da poeira, da “triste camada de poeira” que invade os sótãos e casarões como que preparando-os para a chegada dos fantasmas, das assombrações. É como escrever sobre uma superfície coberta de pó, como a fotografia anônima da mulher no Kansas após as tempestades de poeira (*Dust Bowl*) que assolaram o estado nos anos 1930. A aparente fragilidade da matéria torna-se uma avalanche sem alumbramentos. O vento e a poeira, no caso de Sofia, são as imagens do passado.

O ano é 2006. É o ano do *Recomeço* e Sofia está no Rio de Janeiro atuando profissionalmente no teatro com a peça *Casas de pó*. O espetáculo lota o teatro da Gávea. A vida segue aparentemente equilibrada. É neste cenário que surge Carlos Ilhas, reconhecido diretor de teatro com quem Sofia passa a ter uma relação bastante tóxica. Carlos habituado a relacionamentos abertos e Sofia buscando alguma estabilidade emocional. A narradora novamente se vê diante de um comportamento abusivo por parte de Carlos, o que a faz lembrar do tio Luiz. As placas tectônicas da narrativa se abalam. A viagem para o Sul é iminente. Sofia tentara escrever uma vida nova, mas o passado, como poeira leve e lenta, recobre os dias deixando entrever no palimpsesto a imagem de Aline em Tenente Portela.

A angústia e a crise com Carlos parecem se equilibrar quando decidem morar juntos, mas o fato é que Sofia se anula e se acomoda tomada por um sentimento de incapacidade e apatia. Praticamente abandona a carreira para seguir Carlos Ilhas, mas se perde como à deriva nesse arquipélago. A situação faz com que outro acontecimento venha complicar ainda mais a autoestima de Sofia, arremessa-a outra vez para o inferno.



A AUTORA

MORGANA KRETZMANN

Nasceu em Tenente Portela, no interior do Rio Grande do Sul, e vive em São Paulo (SP). É atriz, roteirista e produtora cultural, com prêmios nacionais e regionais.

Ao pó é seu romance de estreia.



Ao pó

MORGANA KRETZMANN

Patuá
164 págs.

TRECHO

Ao pó

Eu precisava sair do limbo, do sótão escuro onde abriguei meu terror. Precisava descer até o purgatório e cobrar cada uma das contas para que os espectros em torno delas fossem para o lugar certo, dentro das leis divinas. Colocaria um a um frente a frente dos seus crimes e usaria o cajado de anjo caído para dar o veredito final.

Em certa noite, sai com seu melhor amigo Humberto para um chope e conhece Fredi, músico de uma banda que veio de Belo Horizonte. Sofia insiste em conhecer o jovem. A turbulência da vida contribuiu para buscar o excesso. Bêbada em uma apresentação da banda de Fredi, acaba indo para o camarim no fim do show na Boate 66 e o resultado vaza em um vídeo nas redes sociais. Faz lembrar o *Poema sobre os meus direitos*, da afro-caribenha June Jordan, ativista feminista admirada por Tony Morrison, autora de **O olho mais azul** — de temática próxima ao romance de Morgana.

A atriz deixa cair todas as máscaras, a gravidade é praticamente insuportável. Carlos troca as chaves do apartamento, deixa-a na rua. Sofia se isola do mundo, como Perséfone, retorna à escuridão, deixa a poeira cobrir seu cotidiano, quer desaparecer, viver em suspensão, quase invisível, mas chega a hora de reparar o passado. A unidade tripartite do livro se desdobra em três missões de reparação. A primeira acontece em São Paulo, o alvo é Carlos, a segunda contra Fredi, em Belo Horizonte, e a última e redentora será a volta pra casa, o reencontro com Aline e o acerto de contas com o tio Luiz.

Com apoio de Humberto e Kátia, Sofia chega a Tenente Portela. O retorno é tenso. A protagonista vai ao encontro dos acontecimentos, mas estes vêm em sua direção obedecendo outra lógica. O passado jamais é estático. Encontra o que não esperava, tem um sobrinho, fica suspensa diante do gesto e do olhar vazio de sua mãe, que passa agora a habitar o seu. Esse olhar herdado, preso numa distância irrecurável, tentando compreender como é possível viver com toda a violência em um mundo muitas vezes surdo. Recapitula o seu desejo de reparação, que a motivou sair do inferno e voltar à superfície, Perséfone melancólica, atravessando camadas de poeira sedimentadas na memória. Sofia irrompe desse solo como a flor no asfalto do poema de Drummond, atravessa o asco, o nojo e talvez se pergunte: quanto aos “crimes da terra, como perdá-los?”.

P.S.: Depois da última página da narrativa e dos agradecimentos, Morgana deixa um poema que parece condensar o romance e, como se fosse um posfácio ao modo de Tamara Kamenszain em **La novela de la poesia**, poderíamos dizer que o livro é o romance da poesia. Se pensarmos o poema como lugar de aberturas, se a autora deixa essa porta entreaberta, vale dizer, o livro não termina. 📖

 tudo é narrativa
TÉRCIA MONTENEGRO

NA PAZ E NA GUERRA

A temporada de confinamento que enfrentamos, desde março deste ano, teve repercussões que ainda vão lançar raízes por longo tempo. Em outro jornal para o qual escrevo, pude refletir sobre algumas áreas que a pandemia revirou. Aqui no *Rascunho*, entretanto, inaugurei 2020 com uma série ensaística sobre Lygia Fagundes Telles, e esse projeto temático exigia persistência. Mas agora que o ciclo de textos se encerrou, eu me permito divagar por vários assuntos. E penso nas leituras que fiz durante a quarentena — sobretudo **Guerra e paz**, obra que parecia esperar, paciente, a minha disponibilidade. Como diante de todo clássico, já suspeitava que as críticas não me tinham preparado o suficiente (tarefa impossível, aliás) para a aventura de mergulhar no texto. Porém, não imaginava que o livro de Tolstói fosse me cavar tantos abismos místicos, até anarquistas — que sei eu? —, no processo de leitura.

Sob o colossal trabalho do autor russo, fica clara não somente a extensa pesquisa histórica feita, mas também a necessidade de pôr questões filosóficas em pauta — e orquestrar tudo, saber em que hora, e com que personagem, certa deriva podia se desenvolver. A escrita em si, se para ele foi uma parte fácil, nem por isso se tornou veloz: fluir não significa correr. Em nenhum momento a narrativa perde compasso, e é magistral o tema implícito que, adotando esse ritmo, o autor injeta: o de que todas as histórias, todas as ações, são igualmente importantes... ou igualmente inúteis, conforme se enxergue.

A alternância que o enredo propõe, dedicando-se primeiro à vida frívola dos salões aristocráticos, e depois aos episódios das batalhas, poderia criar no(a) leitor(a) a expectativa de que estes últimos, sim, são o miolo do livro, a sua razão de ser (e inclusive o enaltecimento tradicional das guerras parece relegar a “paz” ou a vida cotidiana a um lugar mesquinho). Com a leitura, percebemos o equívoco: *tudo* é o miolo, *tudo* está no centro.

Não existe senão a vida cotidiana, e em cada batalha os personagens circulam, atordoados, do mesmo modo inconsciente como nos salões obedecem a rituais de polidez. Ninguém tem uma visão grandiosa de nada, porque a escala do indivíduo é sempre ínfima — e a tal glória de haver lutado numa guerra, no fundo, resume-se à pura sorte de ter escapado vivo (não por mérito, porque, na dança de um tiroteio, é apenas pela coreografia divina que um determinado soldado escapa de cair alvejado onde, um segundo antes, marcava o passo).

De forma equivalente, na sociedade, o jogo de interesses favorece uns, desmascara outros. Tudo é pequeno, mesquinho e passageiro; os soldados morrem inutilmente, para que depois os imperadores façam acordos — e em que a vida de Napoleão ou a do czar Alexandre pode ser mais valiosa do que a de outra pessoa qualquer? A única razão para essa hierarquia foi o juízo coletivo que a legitimou, santificou, exaltou uns pouquíssimos em detrimento de todos os demais.

Anotei no meu diário, em 20 de abril: fiquei profundamente impressionada com a cena em que o personagem Pierre encontra um idoso na estação de trem, ao fugir da esposa, sentindo-se indiferente ao próprio destino — se continuaria igual, ou se morreria ali sem um lamento. Ora, Tolstói escreveu **Guerra e paz** aos 35 anos; com mais de 80, depois de seguir convicções que o levaram a doar grande parte de suas terras aos camponeses, perseguido judicialmente pela esposa (que tentava impedi-lo de doar o resto), ele foge do inferno familiar, tomando um trem — e morrendo numa das estações, em Astápovo.

É inevitável pensar que nessa cena do livro o personagem encontra o próprio autor, transfigura-

do no velho que ele seria 50 anos mais tarde — e os dois conversam. O personagem se sente irresistivelmente atraído pelo ancião, que sabe quem é Pierre, conhece a sua história e o aconselha. O movimento simula um encontro com o divino; se consideramos que há também uma Grande Narrativa por trás de nossas vidas, a possibilidade de um dia conversar com Deus é equivalente a essa, de um personagem encontrar-se com seu autor, numa espécie de *mise en abîme* diegética que nem Pirandello ousaria. Notemos: em **Guerra e paz** o procedimento foi involuntário da parte de Tolstói, e em **Seis personagens à procura do autor**, a metaestratégia ocorreu de modo bastante consciente...

Em outro capítulo, a cena de um debate entre Andrei Bolkónski e Pierre Bezukhov traz novas considerações à baila. Após sua conversão à maçonaria, este último sente-se santificado por ter ordenado, em suas terras, o fim do trabalho infantil, a construção de igrejas, hospitais, escolas e uma série de benefícios ao “próximo” — sem saber que sua sensação é ilusória, pois a corrupção administrativa de suas propriedades apenas finge desenvolver as melhorias, mas na verdade os camponeses seguirão explorados de qualquer maneira, talvez até mais que antes.

Andrei, por outro lado, não acredita que se possa “fazer o bem”, porque a própria interpretação do que é bom pode ser mera arrogância de quem acha que, devido a estudos que fez, por exemplo, conhece a Verdade. Como alguém presumiria o que é bom para uma pessoa, se não sabe sua realidade ou não ouve as demandas diretamente dela? Essa foi a perniciosa ideologia por trás de discursos colonialistas, populistas, salvacionistas ao longo dos séculos — e ainda hoje isso carrega polêmicas antropológicas ou culturais, dentre tantas. No fundo, ninguém faz nada senão por si mesmo — e um ato de caridade pretende muito mais aplacar a consciência do doador, ou construir dele certa imagem (pública, inclusive) de benéfico. A paz também se compra, assim como a opinião alheia.

Mas a postura de Andrei — que esteve a ponto de morrer numa batalha, e que antes disso desejava a “glória”, ou seja, vivia em função dos outros, para os outros — é de um radical egoísmo sábio. Ele decidiu viver só para si e, quando se dedica à família, sabe que continua no perímetro do seu eu, das coisas ou pessoas que lhe são caras e até, por assim dizer, ajudam a construir sua identidade. Os outros *de fato*, os desconhecidos, os anônimos, os figurantes que podem cru-

Ninguém tem uma visão grandiosa de nada, porque a escala do indivíduo é sempre ínfima.

zar seu caminho, as pessoas por trás das estatísticas, de todo tipo de construção ou serviço, a humanidade em geral, essa massa distribuída ao longo dos séculos e países... isso não lhe interessa. Ou lhe interessa tanto quanto um cenário ao fundo de um espetáculo: é algo que existe ali, mas nunca em evidência.

Andrei — por sua experiência de quase-morte — entendeu como é responsável unicamente por si; ninguém lhe restituiria a vida ou a viveria em seu lugar. Portanto, cuidar dele mesmo é a sua missão grandiosa, o seu heroísmo. O que a sociedade elege para a fama, o sucesso em algum domínio (por exemplo, Napoleão), a Andrei se revelou como uma sombra que atrapalhava sua visão do céu, no momento da agonia, ferido na guerra. De que lhe importava se aquele homem a seu lado era um imperador, um tirano ou um sujeito vulgar? Andrei só se preocupava consigo, não fazia o mínimo esforço para reconhecer a personalidade tão aclamada que, ali, era apenas um incômodo.

Ao sobreviver, Andrei se transformou. Deixou de ter “uma vida a serviço de” e passou a ter “uma vida” — ponto. Sem se preocupar em justificar sua serventia, os atos que fizesse em prol da humanidade, os benefícios, a honra, a justiça. Todos esses valores se esvaziaram, saíram da casca das palavras e perderam o sentido. Assim como a vida alheia também perdeu o sentido, virou esse cenário distante que Andrei não se esforça mais por discernir ou compreender — sabe que isso agora não lhe diz respeito. Aliás, nada jamais diz respeito a uma pessoa a não ser ela própria: Andrei admite tal princípio com naturalidade e modéstia. Ele não é um monstro interessado em prejudicar os demais (como às vezes o egoísmo parece sugerir, embora o conceito de centrar-se no eu nada tenha, necessariamente, de inveja ou maldade). O seu lema poderia ser: viva e deixe viver. E deixar viver não é ajudar a viver; é largar o outro com a própria vida, fazê-lo responsabilizar-se por ela, porque essa é a situação inexorável de cada um no planeta.

O desenvolvimento posterior deste personagem, entretanto, mostra como uma condição filosófica é frágil, pode desmoronar facilmente. Depois de um tempo dedicado a si, voltado para a sua paz egoísta, Andrei se desestabiliza sob a influência de Pierre (que, no fundo, é um pobre imbecil manipulado, mas desconhece a própria realidade). Volta a participar de círculos sociais e políticos, ocupa sua vida com ações que não compreende nem questiona, simplesmente as repete porque é o que todo mundo faz, é o que esperam dele, o que de fato exigem. Sim, embora tudo pareça sutil e camuflado, é posto como obrigatório — se ele se recusa a caber no papel destinado, deve explicar-se, convencer, o que parece mais cansativo que a obediência. Caso se recuse sem dar explicações, será visto como um louco, um ser hostil ou no mínimo excêntrico, e vão isolá-lo, abandoná-lo... odiá-lo (por ter a coragem de fazer o que, inconscientemente, a maioria deseja mas não arrisca, e por destruir, ou arranhar ao menos, o escudo corporativo que sustenta a sociedade e inventa um sentido para a existência dos indivíduos, ao enfiá-los em papéis específicos).

É preciso uma disciplina imensa, para ser um dissidente. Mas não falo de quem abandona as regras de um grupo para seguir as de outro; alguém que se converte, por exemplo, a uma religião ou ideologia, não faz nada original. O dissidente é aquele que recusa (“I prefer not to”, como dizia o Barteby de Melville), e para tal não precisa fazer anúncios, chamar a atenção para o espetáculo de sua negativa, como também não precisa arranjar adeptos, outras pessoas que o apoiem (isso já seria formar um grupo, cair em regras).

A recusa pode ser silenciosa, íntima. As atitudes de um dissidente podem soar distraídas, banais até, insignificantes: é quando alcançou o seu propósito. Porque, se a opinião social considera opositor uma ameaça, não cessará de combatê-lo; porém, se vê em seus atos algo inofensivo, então vai deixá-lo em paz, com aquele tipo de gesto frustrado que os adultos adotam com crianças que não lhe parecem birrentas, mas ainda assim são teimosas. “Pois faça o que quiser!”, dizem, e não deixam de espionar ocasionalmente a criança, mas a vigilância relaxa.

Isso já representa a liberdade. 🍷

Narrar sem heróis

Com linguagem árida e ferina, **Kurt Vonnegut** criou dois romances — repletos de paradoxos e sensibilidade — sobre os Estados Unidos do século 20

GUILHERME GONTIJO FLORES | CURITIBA – PR

Rose Water disse certa vez uma coisa interessante para Billy sobre um livro que não era de ficção científica. Afirmou que tudo o que se pode saber a respeito da vida está em Os irmãos Karamázov, de Fiódor Dostoiévski.

— Mas isso já não é mais suficiente — afirmou Rosewater.

Matadouro-Cinco

Quase qualquer leitor concorda que as ficções científicas, nas suas especulações sobre o futuro e as tecnologias, quase sempre dizem mais sobre o presente contexto do autor do que sobre as possibilidades reais de mudança na vida. Kurt Vonnegut parece ter levado essa ideia tão a sério que conseguiu escrever alguns romances de ficção científica sobre sua própria época e seu próprio país: os Estados Unidos da segunda metade do século 20. No ano passado saíram duas traduções dos livros mais conhecidos e celebrados de Vonnegut: **Matadouro-Cinco** [*Slaughterhouse-Five*, de 1969], em tradução de Daniel Pellizzari, e **Café da manhã dos campeões** [*Breakfast of champions*, de 1972], em tradução de André Czarnobai. São traduções novas, pois os dois livros já haviam sido publicados no Brasil pela L&PM, em traduções de Cássia Zanon; antes havia uma tradução da Artnova. Mas, quando falamos de escritores desafiadores, quanto mais tradução melhor, e as duas novas conseguem belos resultados.

Vonnegut, especificamente, desafia pela cruza, pela verdadeira secura de sua escrita, e pela capacidade de ser brutal com o mínimo de recursos e o máximo de ironia. É o efeito que ele consegue com os refrões. Um deles é *so it goes*, que Pellizzari traduz como “é assim mesmo”, um refrão repetido dezenas de vezes, sempre que se menciona a morte, quase a ponto de gerar uma náusea no leitor, como neste caso de **Matadouro-Cinco**:

Robert Kennedy, cuja casa de veraneio fica a 13 quilômetros da casa em que moro o ano inteiro, foi baleado duas noites atrás. Morreu noite passada. É assim mesmo.

Martin Luther King foi baleado um mês atrás. Ele também morreu. É assim mesmo.

E todos os dias meu governo me fornece uma contagem dos cadáveres criados pela ciência militar no Vietnã. É assim mesmo.

Meu pai morreu já faz muitos anos... de causas naturais. É assim mesmo. Era um homem afetuoso. E era maluco por armas. Ele me deixou suas armas. Estão enferrujando.

Vejam que, apesar da aparente indiferença com a morte, sobretudo violenta, a série termina invertida pelo abandono das armas herdadas. Toda a violência e o absurdo da linguagem de Vonnegut estão voltados para criticar a guerra, o racismo, a hipocrisia de seu próprio tempo. Efeito similar ocorre quando enumera disparates da vida cotidiana e termina com “E assim por diante”, outro refrão, mas que atravessa vários livros.

A tática de Vonnegut é, portanto, narrar a vida presente com um distanciamento que nos faça olhar com estranhamento o mundo em que estamos. Nesse sentido, o presente se torna ficção científica aos olhos do narrador e, portanto, do leitor. Por vezes, coisas são explicadas, quase como se estivéssemos num livro para crianças ou para seres que vivem milênios depois da nossa era, após o fim da civilização contemporânea, como neste momento de **Café da manhã dos campeões**, quando conhecemos um pouco do filho do protagonista:

Veja bem: Bunny Hoover foi mandado para a Academia Militar de Prairie para viver uma temporada de oito anos de esportes, sodomia e fascismo ininterruptos. Sodomia consistia em enfiar o pênis de alguém no cu ou na boca de outro alguém, ou receber o pênis de alguém em sua boca ou cu. Já o fascismo era uma filosofia política relativamente popular que sacralizava qualquer nação e raça à qual o filósofo porventura pertencesse. Demandava, portanto, um governo centralizado e autocrata, comandado por um ditador. O ditador tinha de ser obedecido, independente do que pedisse para que os cidadãos fizessem.

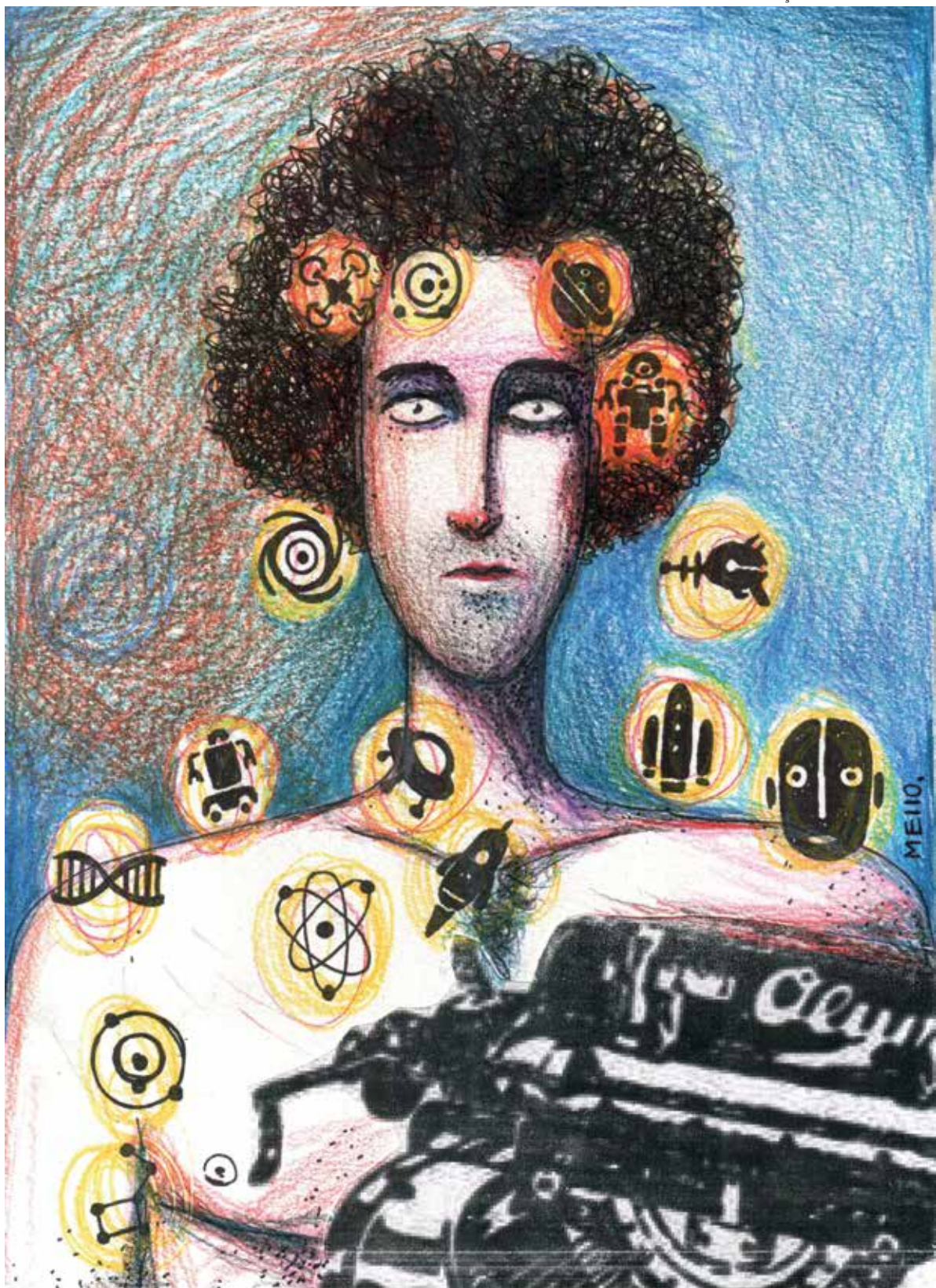


Ilustração: Mello

Sodomia e fascismo são explicados de modo banal, como se ninguém no mundo tivesse ouvido falar disso. E não se trata, repito, de um jogo de indiferença. Pelo contrário, a distância produz a náusea e a possibilidade de intervir no mundo, ao contrário do que faz Billy Pilgrim, o protagonista do **Matadouro-Cinco**, que, por viajar mentalmente no tempo, aceita tudo como já dado (em decorrência de teorias do espaço-tempo na física contemporânea). Vejamos mais uma narrativa do ordinário-como-absurdo, desta vez abordando o racismo, em **Café da manhã dos campeões**:

Rena era o código que eles usavam para se referir à sua empregada negra que, naquele momento, estava bem longe, na cozinha. Era o código que eles usavam para se referir aos negros em geral. Aquilo permitia que falassem sobre o problema dos negros na cidade, um problema bem grande, afinal, sem ofender nenhum negro que porventura os ouvisse.

— A rena está dormindo. Ou lendo a Revista dos Panteras Negras — disse Grace.

O problema com as renas era basicamente o seguinte: nenhum branco via muita utilidade para os negros naquele momento, exceto pelos gângsteres, que vendiam carros usados e drogas e móveis para eles. Ainda assim, as renas seguiam se reproduzindo.

[...]

O Departamento de Polícia da cidade de Midland e o Departamento de Xerifes do condado de Midland eram constituídos principalmente de homens brancos. Eles possuíam prateleiras e mais prateleiras cheias de submetralhadoras e escopetas automáticas calibre 12 prontas para serem usadas durante a temporada de caça às renas, que estava prestes a ser aberta.

Para conseguir isso, Vonnegut também deve recusar duas coisas: em primeiro lugar, a imagem do herói americano; em segundo, a ideia de uma subjetividade especial que resolve os problemas. Uma citação longa, na voz do narrador de **Café da manhã dos campeões** (que sempre se confunde com o próprio autor, contrariando uma série de regras acadêmicas de leitura de romances) deixará tudo mais claro:

À medida que me aproximava do meu quinquagésimo aniversário, fui ficando cada vez mais irritado e perplexo com as decisões imbecis tomadas por meus compatriotas. Depois disso, repentinamente, comecei a sentir pena, pois entendi o quão natural e inocente era para eles se comportarem de forma tão abominável, obtendo resultados tão abomináveis: eles só estavam fazendo o melhor que podiam para viver como as pessoas inventadas nos livros de ficção. Era por isso que os americanos atiravam uns nos outros com tanta frequência: atirar era um artifício literário muito conveniente para encerrar contos e livros.

Por que havia tantos americanos sendo tratados pelo governo como se suas vidas fossem tão descartáveis quanto lenços de papel descartáveis? Porque era desse jeito que os autores costumavam tratar os coadjuvantes em suas histórias de faz de conta.

Depois que entendi o que estava transformando os Estados Unidos numa nação tão perigosa e infeliz, e repleta de gente que não tinha nada a ver com a vida real, resolvi parar de escrever ficção. Agora, eu escreveria sobre a vida. Toda pessoa seria tratada exatamente com a mesma importância que qualquer outra. Todos os fatos também seriam avaliados com pesos iguais. Nada ficaria de fora. Deixe que os outros levem ordem ao caos. Eu queria fazer o contrário: levar o caos à ordem. E acho que foi isso que eu fiz.

Esse aviso já havia sido dado por Mary O'Hare ao narrador de **Matadouro-Cinco** ao acusar Vonnegut, como outros escritores, quando descobre que ele pretende narrar como a cidade alemã de Dresden foi bombardeada e praticamente destruída em 13 de fevereiro de 1945, pois que Vonnegut estava lá, feito prisioneiro de guerra, tal como o protagonista do romance, Billy Pilgrim. Diz Mary:

Vai fingir que vocês eram homens em vez de bebês, e no cinema quem vai fazer o papel de vocês vai ser Frank Sinatra, John Wayne, ou outros desses velhos safados e glamorosos que adoram a guerra. E assim a guerra vai parecer maravilhosa, então vamos ter muitas outras. E elas vão ser travadas por bebês, como esses que estão ali em cima.

Mary se refere às crianças no andar de cima da casa. E Kurt compreende a demanda ética de uma escrita dessas sobre a guerra. A guerra não é entretenimento. Por isso ele responde:

— [...] se eu terminar, você tem minha palavra de honra: esse livro não vai ter nenhum papel para Frank Sinatra ou John Wayne. E digo mais — completei. — O título vai ser *A Cruzada das Crianças*.

Dito e feito: esse é de fato o subtítulo de **Matadouro-Cinco**, apesar de todos os personagens principais já serem adultos retratados muitas vezes como jovens demais para entenderem a guerra em que estão jogados para se virarem, num mundo sem sentido.

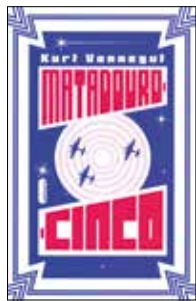
Pano de fundo

É preciso apresentar um pouco os dois livros. **Matadouro-Cinco** é uma narrativa dupla: por um lado, sobretudo no início, mostra o trabalho do próprio Vonnegut para conseguir expressar a experiência terrível da Segunda Guerra Mundial, a humilhação e a dessubjetivação dos soldados e também o bombardeio de Dresden, que em uma só noite resultou na morte de 135 mil pessoas (quase o dobro de Hiroshima). Ao mesmo tempo, conta a saga de Billy Pilgrim, um jovem soldado norte-americano capturado pelas forças alemãs, desprovido de qualquer força de vontade, que vai sendo levado pelas ações; descobrimos que Pilgrim tem a capacidade de fazer com que sua consciência salte no tempo para momentos diferentes de sua existência, de modo que ele já sabe seu futuro até a morte; isso é algo que ele pode compreender melhor quando é raptado por alienígenas do planeta Trafalmore. Apesar da trama quase delirante, tudo indica que Billy ganha seu suposto saber a partir da leitura de romances de Kilgore Trout, um escritor de ficção científica de quinta categoria, que produz sem parar as histórias mais disparatadas. Trout, por sua vez, é um alter ego autoderrisório do próprio Vonnegut e recorrente em vários romances.

Já **Café da manhã dos campeões** narra três histórias. A primeira é a de como Kilgore Trout é chamado para um evento de artes na pequena cidade de Midland, por causa de um milionário que ficou fã de suas obras publicadas com imagens pornográficas em editoras falidas (o milionário é Eliot Rosewater, que aparece como veterano em **Matadouro-Cinco**); Trout decide ir para mostrar a todos o que é um artista fracassado, ele próprio. A segunda história é a de Dwayne Hooper, um empresário bem de vida de Midland que está enlouquecendo (sem sabermos ao certo por quê) e, ao passar pelo evento de artes, terminará fora de si ao ler uma obra de Trout. Essa obra tem a forma de uma carta do Criador àquele que seria o único ser dotado de livre-arbítrio no mundo, pois todo o resto são máquinas, autômatos feitos para enganá-lo. Nesse encontro de Trout e Hoover, este assume a ficção como carta factual e começa a agredir violentamente todos à sua volta, inclusive o filho e a amante, que são os mais gravemente feridos. Tudo isso acontece diante dos olhos do narrador, o próprio Vonnegut, que contempla sua criação numa relação ambígua de onipotência e fragilidade; ou seja, é capaz de ser afetado por elas, invertendo por um instante a hierarquia entre criador e criatura.

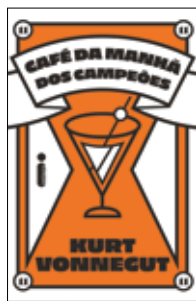
Como se pode depreender, os dois livros são basicamente antinarrativas, centradas em experiências de anticlímax, numa linguagem simples, árida e ferina. É portanto a experiência lenta e dolorida desse vazio que está no cerne dos dois romances. Uma ce-

Vonnegut, especificamente, desafia pela crueza, pela verdadeira secura de sua escrita, e pela capacidade de ser brutal com o mínimo de recursos e o máximo de ironia.



Matadouro-Cinco

KURT VONNEGUT
Trad.: Daniel Pellizzari
Intrinseca
288 págs.



Café da manhã dos campeões

KURT VONNEGUT
Trad.: André Czarnobai
Intrinseca
400 págs.



O AUTOR

KURT VONNEGUT

Nasceu em Indianápolis, nos Estados Unidos, em 1922. Estudou nas universidades de Chicago e do Tennessee e mais tarde começou a escrever contos para revistas. Seu primeiro romance, **Player piano**, foi publicado em 1951. **As sereias de Titã** (1959), **Cama de gato** (1963) e **Um homem sem pátria** (2005) são alguns de seus livros traduzidos no Brasil. Morreu em 2007.

na de menor importância de *Café da manhã dos campeões* pode servir como alegoria da angústia geral. Estamos num momento em que Trout convive com seu pássaro de estimação, chamado Bill (difícil não pensar em Billy Pilgrim nesse momento):

Então ele ficou pensando no que Bill talvez quisesse. Foi fácil adivinhar.

— Bill, eu gosto muito de você, e eu sou tão importante nesse Universo que vou realizar seus três maiores desejos.

Ele abriu a porta da gaiola, uma coisa que Bill não seria capaz de fazer nem em mil anos.

Bill saiu voando até o peito-til de uma janela. E então encostou seu ombreiro no vidro. Havia apenas uma camada de vidro entre Bill e o grande mundo lá fora. Apesar de Trout trabalhar no ramo das janelas antitempestade, não tinha janelas desse tipo instaladas em sua residência.

— Seu segundo desejo está prestes a se realizar — disse Trout, fazendo, mais uma vez, algo que Bill jamais poderia.

Ele abriu a janela. Mas esse evento foi tão perturbador para o periquito que ele voou de volta até a sua gaiola e entrou.

Trout fechou a porta da gaiola e voltou a trancá-la.

— Esse foi o uso mais inteligente de três desejos que eu já vi — disse ele ao pássaro. — Você deu um jeito de ainda manter alguma coisa que valha a pena desejar, que é sair dessa gaiola.

Os paradoxos do livre-arbítrio não cessam de pulular nas duas obras. Pilgrim opta por aceitar tudo como é, inclusive a morte de pessoas queridas, a violência desnecessária do mundo e o massacre da guerra. Trout, escritor e criador, descobre-se uma criatura de Vonnegut. Dwayne enlouquece e terminará falido pelos processos judiciais decorrentes da fúria descontrolada. Apenas Bill, o passarinho, parece fazer um movimento complexo e escolher a limitação (paradoxalmente o conforto da proteção) como o lugar em que o desejo subsiste como modo do livre-arbítrio, e bem, ele não é humano. O próprio Trout, como alter ego de Vonnegut, não sai do labirinto em que está enlacrado; o narrador no mesmo livro nos conta o seguinte sobre Trout: “Eu

dei a ele uma vida que não valia a pena ser vivida, mas também dei a ele uma determinação ferrenha para viver. Essa era uma combinação comum no planeta Terra”.

Narrador sensível

Por outro lado, toda a ironia e o distanciamento podem ceder lugar a um narrador sensível. Ele próprio assume que aprende com um de seus personagens em **Café da manhã dos campeões**, fica comovido com a vida que ferilha a sua volta, fora dos livros, percebe as demandas éticas para com essa vida. E assim consegue um modo certo de celebrar a sacração do que existe:

Sua situação, levando em conta o fato de ele ser uma máquina, era complexa, trágica e risível. Mas sua porção sagrada, sua consciência, permanecia como um feixe de luz inabalável.

Este livro está sendo escrito por uma máquina de carne em colaboração com uma máquina feita de metal e plástico. O plástico, por sinal, é um parente próximo da gosma que está no Sugar Creek. E no âmago da máquina de escrever de carne existe alguma coisa sagrada, que é um feixe de luz inabalável.

No âmago de cada pessoa que lê este livro existe um feixe de luz inabalável.

A campanha acaba de tocar no meu apartamento em Nova York. E eu sei o que vou encontrar quando abrir a porta: um feixe de luz inabalável.

É das melhores definições que posso pensar para um ser vivo, por isso repito ainda uma vez mais: um feixe de luz inabalável. São palavras de cura em meio a romances alucinados, modos de deslocamento do que já vinha sido deslocado e distanciado, como um retorno às demandas reais do convívio humano com tudo mais que é este planeta. Em tempos como os nossos, em que as cisões se aprofundam e o ódio impera, as palavras do narrador de **Matadouro-Cinco** soam como remédio:

Recomendei aos meus filhos que não se envolvam com massacres sob hipótese alguma, e que notícias de massacres de inimigos não devem ser motivo de satisfação ou alegria.

Elas bem podem ecoar como um mantra ao nosso século. 🗨

Aula de poesia, em *prosa*

O irônico e distópico **Vamos comprar um poeta**, de Afonso Cruz, faz uma defesa da poesia e de sua função social

ANDRÉ ARGOLO | SÃO PAULO – SP

O mote não guarda grande mistério, é simples até (tipo de repente a morte parar de matar, um homem acordar inseto, um pedaço de pau ganhar vida): uma família atende ao pedido de uma das crianças da casa, vai a uma loja especializada e compra um poeta — isso acontece logo nas primeiras dez páginas do livro.

Não se trata, obviamente, desta nossa sociedade atual em que não fazemos isso com poetas nem outros artistas, mas com cães, gatos, roedores de tipos fofos, passarinhos. Compara-se uma situação a outra apenas porque a família que assim adquire um novo habitante vivente na casa passa a cuidar de seu alimento e lhe dá um canto de dormir. O vendedor recita instruções úteis ao pai da menina que seria a dona do poeta: “Para o entreter, compre-lhe cadernos com folhas brancas e canetas. Pode também adquirir alguns livros. Temos de várias marcas”.

Note que é um verdadeiro nicho de mercado este, não? A partir da necessidade da família de obter um ser para cuidar, há de alimentá-lo, distraí-lo, para que não viva infeliz nas condições que passam a obrigar que o escolhido viva.

A questão é que a família tem problemas para se adaptar àquele poeta na casa: ele muda o dia a dia da família com sua existência ali, até fala!, apesar de que pouco o compreendem, ao menos no início.

Afonso Cruz nos escreveu de uma sociedade — quanta imaginação! — que busca ser muito precisa em tudo o que faz, em números e medidas principalmente, e que também busca especificar as coisas do mundo pelas marcas comerciais, qualificação que transcende a imprecisão do adjetivo, ao contrário, é muito objetiva, eficaz. Aliás, as pessoas têm ali suas individualidades respeitadas ao extremo da precisão, nisso que aqui, nesta nossa sociedade “real”, costumamos chamar de *identidade*.

Levei as minhas melhores amigas lá a casa para verem o meu poeta. A 76C levava uma saia patrocinada por uma célebre empresa de massagens. Tinha pintado as unhas das mãos de amarelo e o cabelo estava preso na nuca com três ganchos de plástico castanho. A E60 trajava calças de ganga, patrocínio de um resort oriental.

O poeta intriga a jovem, irrita o pai dela, que é o provedor da casa, ainda que em crise econômica. Irrita a mãe, que cuida da ordem da casa e do que se alimentam seus habitantes. A irritação é pela insistência da criatura em deslocar as palavras de seus sentidos mais próprios, sabe?, induzindo a uma reflexão, que é para os seus donos pura perda de tempo, energia, dinheiro por consequência. Se deslocamos o olhar, afinal, o resultado é que nos distraímos, perdemos o foco, porque acabamos por ver mais (ou demais?). Há quem chame isso de poluição visual.

Puxa vida: tem um dia que o poeta rabisca a parede de seu quatinho de meia cama, tão generosamente cedido. A menina da casa, que é a narradora da história, pergunta a ele do que se tratava, ao que respondeu: “É uma janela. Tem vista para o mar”. Ela enxergava letras, vinte e três delas: “Como é que o mar, tão grande, cabe numa janela tão pequena?”.

No fim do livro, depois que acaba formalmente a ficção, há um apêndice muito interessante, com entendimentos de diversos autores sobre poesia. Há também uma explicação sobre os versos que aparecem ao longo da prosa, que uns são adaptados, outros transcritos mesmo, das obras de gente grande, como Whitman, Szymborska, Helder, Frost e Bukowski, entre outros. O mais interessante é o autor escrever sobre a parte de baixo do iceberg: “Há muitos mais que, não tendo participado diretamente nesta novela, são blocos construtores daquilo que sou”.

Curioso como uma prosa tão agradável dá conta de ser uma potente aula de poesia. Décio Pignatari escreveu (em **O que é comunicação poética**): “A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso”. Mais imprecisa que definição de poesia, só a vida (mas a poesia não tem nem a biologia pra ajudar um pouco), apesar de todas e tantas tentativas. É um delicioso jogo de aproximações, não é?

Irônico e reflexivo

O livro é ao mesmo tempo uma fábula, uma distopia, um manifesto pela valorização da poesia, uma reflexão sobre sua função social. É de leitura rápida — sua tipologia generosa, seu forma-



DIVULGAÇÃO

to quase de bolso, peso leve nas mãos em menos de cem páginas, é uma edição que ajuda.

Nesse outro mundo criado pelo autor, ele é irônico ao descrever uma sociedade pouco dada à ironia. Ao mesmo tempo em que abraça o senso comum sobre poetas e poesia, de que são pessoas descoladas da vida vivida, que têm um olhar otimista e bonitinho para as coisas do mundo, oferece sua combatida utilidade para os humanos, de aprofundamento e expansão das experiências — como se isso fosse inútil.

A família que adotara e depois livrara-se do poeta se desmantela para acertar-se. “A poesia é um dedo espetado na realidade”, arrisca a narradora no finzinho. Não é um toque ingênuo nem isento de consequências. José Castello escreveu que poema não é para agradar, mas para perfurar. É coisa que age pelo afeto, que afeta.

Terminei de ler com a sensação de ter experimentado um grande livro. Penso em grandes livros em pequenos volumes e me vem logo à cabeça o também leve e confortável **A casa de papel**, de Carlos María Domínguez, edição da Realejo, tradução de Joca Terron. Terminei pensando em me pôr à venda. O que tenho de poeta, uma porção medrosa de mim, mal é suportado por quem me ama, quem gastaria dinheiro para me tirar de uma vitrine, dar teto e alimento adequado — banho de vez em quando? Poetas são insuportáveis! Há de se ter muita generosidade para mantê-los. Se lhe tiram além de tudo a utilidade na existência, o que sobra? Aliás, ó Charles Darwin, como explicaria a não extinção dessa espécie, há? Qual dispositivo de evolução mantém esses indivíduos, multifacetados, de ambientes, tons e gêneros tão diversos, vivos e se reproduzindo? Como disse, na poesia não temos nem a biologia para ajudar... Mas a prosa de Afonso Cruz. 🍷

O AUTOR

AFONSO CRUZ

Nasceu em Portugal, em 1971. É escritor, ilustrador, músico e cineasta, com mais de 30 livros publicados em diversos gêneros. No Brasil, pela Companhia das Letras, saíram **Flores** (2016) e **Jesus Cristo bebia cerveja** (2014); pela editora Sesi-SP, o infantojuvenil **Capital** (2018).



Vamos comprar um poeta

AFONSO CRUZ

Dublinense
95 págs.

TRECHO

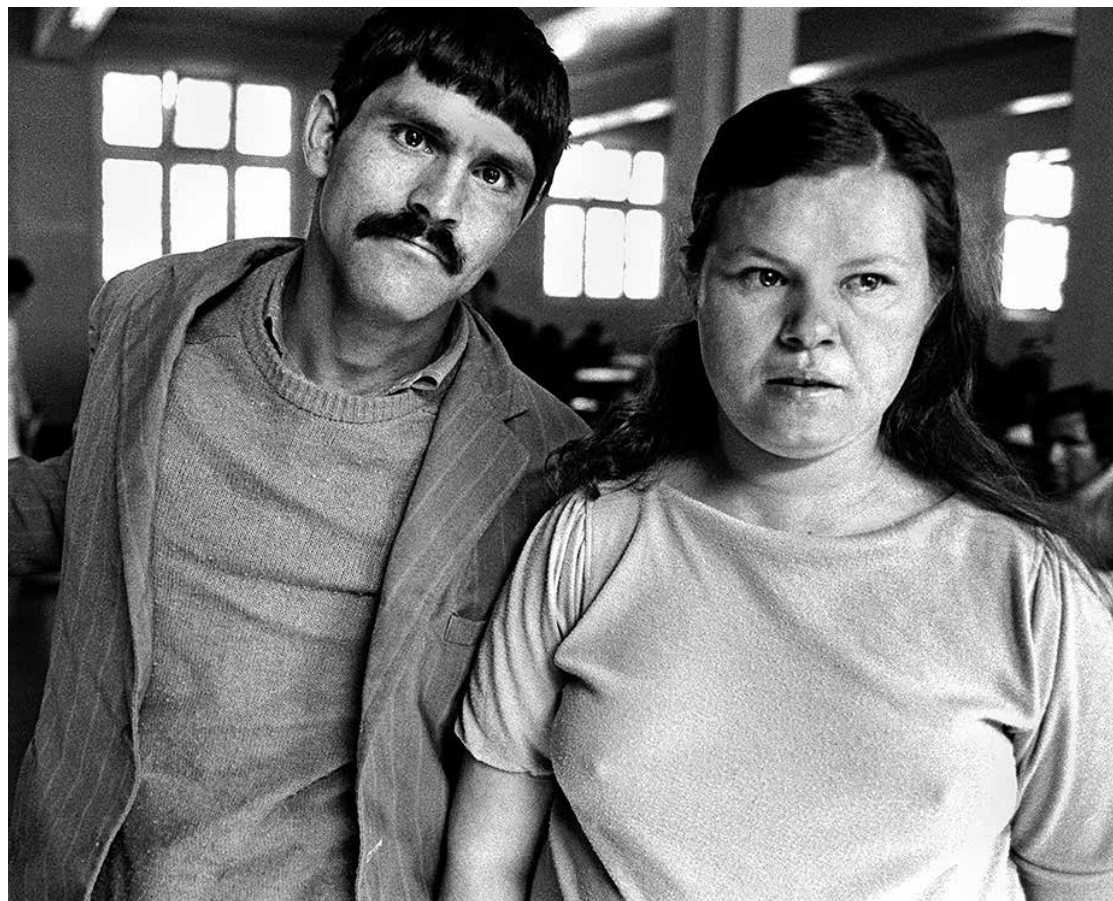
Vamos comprar um poeta

O meu irmão desceu as escadas, que tinham patrocínio de uma empresa de telecomunicações. Parou, encostado ao corrimão, e olhou para o poeta com um sorriso de escárnio. Abanou a cabeça para os lados, cinco vezes. Queria dizer que eu sou caprichosa e que só me interessa por coisas inúteis com pouco valor no que concerne ao crescimento econômico ou com um valor de mercado desprezível.

Amor confinado

O infarto da alma retrata por meio de fotos e textos as relações amorosas entre internos de um hospital psiquiátrico

RAQUEL MATSUSHITA | SÃO PAULO – SP



PAZ ERRÁZURIZ

Eu é um outro.
Arthur Rimbaud

A experiência de leitura é um processo particular. Para cada leitor, um mergulho único. Por isso, é no singular que, geralmente, se faz a reflexão de uma obra. No entanto, tomarei a liberdade de falar no plural, pois me senti acompanhada desde a capa até a última folha deste livro.

O infarto da alma, livro que carrega a prévia da morte no título, fala sobre o amor. Amor e Morte se entrelaçam nas declarações mais apaixonadas: *morreria (ou mataria) por você*. Na mesma medida, a dupla Amor e Loucura, *sou louco por você, faço loucuras por você*, se mostra indissociável. “A paixão pelo outro é uma forma de confinamento. Quando explode a paixão, rompem-se as correntes da responsabilidade. A primeira ruptura é com o compromisso da razão, e então se põe em movimento uma simbologia que convoca à morte, porque o simbolismo fatal que se desencadeia é morrer no outro.” A partir desse trecho extraído do livro, desconfiamos de que não há como escapar da tríade que acomete o ser humano em diferentes níveis: Amor, Loucura e Morte.

No livro, fala-se de um amor em duplo confinamento. Um sentimento que nasce entre os cerca de quinhentos internos do hospital psiquiátrico Philippe Pinel, na cidade de Putaendo, no Chile. Construído nos anos 1940

para receber os tuberculosos, foi transformado em manicômio após a massificação da vacina. Passou a abrigar pacientes de diferentes centros psiquiátricos do país. Lá, sobrevivem pessoas que passaram a se amar, uns aos outros, com a intensidade correspondente ao grau de suas doenças.

Por meio de duas narrativas distintas, a de texto (Diamela Eltit) e a de imagem (Paz Errázuriz), as autoras nos convidam a uma imersão visual e poética nesse lugar tão inóspito à primeira vista. As narrativas são potencializadas pelo projeto gráfico, que reserva, num ritmo definitivo, as páginas pares para o texto e as ímpares — espaço nobre da página dupla — para as fotos. A sequência dos retratos dos casais possuem um fio condutor que nos leva para dentro. Na primeira imagem, um casal-anfitrião, que se encontra numa área externa do hospital, nos recebe para a visita. Os enamorados se abrem para as lentes da fotógrafa em situações íntimas, tanto no espaço (cama, quarto) quanto no corpo (abraços, mãos dadas, olhares, nudez). Há rostos marcados pelo tempo em consonância com o cenário, as paredes descascadas revelam parte da vida de cada um.

As imagens em preto e branco evitam a distração das cores e focam em outras percepções. A entrega genuína dos retratados — que só é possível pelo laço de confiança construído por fotógrafa e fotografado — parece ser a condição deste ensaio. Ora em poses planejadas, ora espontâneas, a expressão corporal diz muito do processo, que revela uma doação, antes de tudo, dos enamorados entre si. Um deitado nas costas do outro, um abraço de corpo colado, o repouso da cabeça no peito do amado. Há entrega, inclusive, quando o corpo ereto diz não, com os dedos entrelaçados, a ponto de sentirmos a pressão das mãos, a mulher posa ao lado do parceiro. No entanto, tem o olhar voltado para a câmera, o ponto de confiança (em si mesma).

Nas palavras de Eltit, “imagens que comprovam, inclusive para eles próprios (os asilados), que estão vivos, que mesmo depois de tudo conservam um pedacinho de ser, embora habitem como doentes crônicos o hospital mais lendário do Chile”. Acrescento a esse pensamento o espelhamento entre os olhos de Deus e as lentes de Paz: “O louco, perdido numa contudente

ausência de fronteiras, pode chegar a pensar que até Deus lhe perence, porque em seu corpo foram depositados alguns átomos divinos. (...) E se Deus é amor — esse Deus que é uno e múltiplo, que é todas as coisas ao mesmo tempo, cujo olho é uma grande lente de aumento —, o amor de Deus irá se encaixar no corpo do insano para manter a plenitude e a potência da tática amorosa”, diz Eltit. Talvez essa seja a explicação pela qual os internos se entregaram com tanta confiança aos olhos de Deus.

Leitores-cúmplices

A potência das imagens se revela logo de cara, na capa, onde uma mão em destaque abraça um rosto que sorri. Acima dela estão impressos os dizeres do título e o nome das autoras. Esse destaque parece ser proposital para entrarmos no livro de mãos dadas com as autoras, um convite para um mundo desconhecido e, em certa medida, amedrontador.

Nas páginas iniciais, as narrativas de texto e de imagem possuem intimidades diferentes. A de texto, em forma de diário de viagem, começa tímida, como um visitante reconhecendo o terreno, e termina “capturada pelo manicômio da minha própria mente”, como escreve Eltit. Já a narrativa de imagem é íntima, segura, afetiva, como se já estivesse estado lá. Torna-se, portanto, anfitriã do texto e de nós, leitores.

A forma da escrita é híbrida, abrange diversas vozes narrativas ao subverter os gêneros, no entanto, mantém o tom nos modos de narrar: diário de viagem, versos, trechos ficcionais, testemunhos. Após o relato de viagem, nos deparamos com um texto poético, que nos aproxima dos asilados a cada virar de página. Nesse ponto, as narrativas de texto e de imagem entram num ritmo consonante, o que nos transforma em leitores-cúmplices. Vamos nos fundindo com os loucos, nos reconhecendo neles na busca por amor. Entramos no profundo dos internos e observamos os nossos pontos de intersecção, no contato com nosso próprio manicômio. No amor, somos todos asilados.

O texto é entrecortado por intertítulos e, a cada ocorrência, esperamos uma nova voz narrativa. Até que surge o relato de um sonho, *O sonho impossível*, de Juana, uma mulher que deixa dúvidas se é realmente louca. Ela chegou ao hospício ainda criança, como acompanhante da internação do pai. Após a morte do genitor, permaneceu vivendo nos manicômios. No entanto, a dúvida se a indigência enlouqueceu pai e filha fica no ar. Esse sonho nos leva para outro nível de intimidade, nova esfera de conexão. Essas diferentes vozes nos confundem (quem está falando agora?) e, ao mesmo tempo, nos fundem (poderia ser eu a narradora?) e nos levam para o mesmo lugar: dentro de nós, reflexivo.

Juana, rebelde, não quer deixar o manicômio. “O que se pode assegurar é que, se agora mesmo as portas do hospital se abrissem para ela e alguém lhe



O infarto da alma

PAZ ERRÁZURIZ E DIAMELA ELTIT

Trad.: Livia Deorsola

IMS

88 págs.

AS AUTORAS

PAZ ERRÁZURIZ

Nasceu em Santiago do Chile, em 1944. Iniciou sua carreira autodidata na fotografia durante os violentos anos 1970, quando se instaurava em seu país a ditadura militar de Pinochet. Representou o Chile na Bienal de Veneza em 2015 e sua obra está nos acervos de instituições como Tate, Reina Sofia, Daros e Mapfre. Entre os mais recentes prêmios estão o Photoespaña e o Prêmio Nacional de Artes Plásticas do Chile.

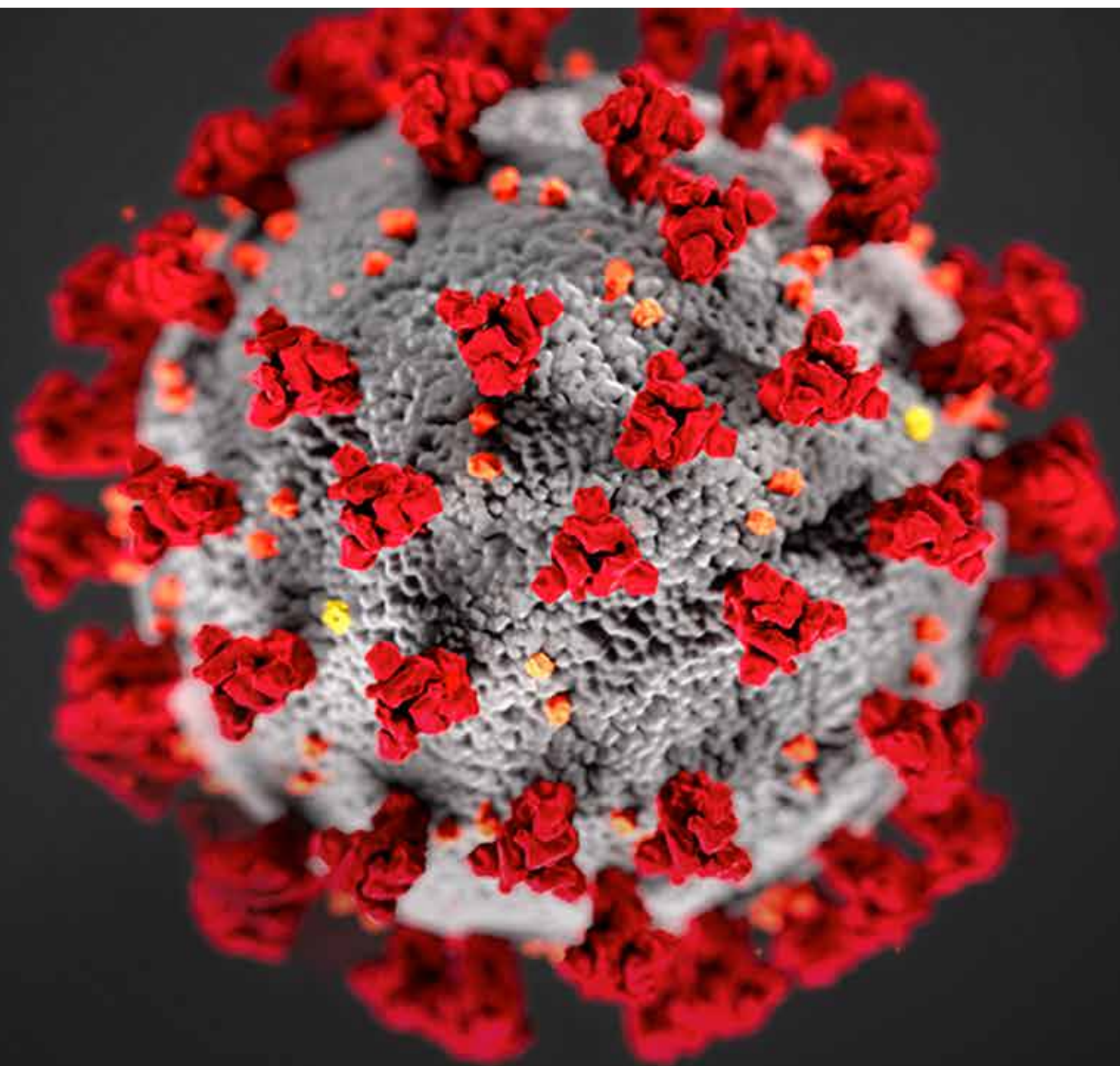
DIAMELA ELTIT

Nasceu em Santiago do Chile, em 1949. É escritora e professora universitária, com passagens pela Columbia, Berkeley, Stanford e Cambridge. Seus livros traduzidos no Brasil são o romance **Jamais o fogo nunca** (Relicário, 2017) e os ensaios de **A máquina Pinochet** (e-galáxia, 2017).

pedisse para sair, Juana não o faria.” Por mais que seja um lugar que exala a morte, é lá, também, que os asilados podem ser o que são, no corpo que abraça, que se desnuda. Esse excesso de liberdade me instiga a fazer um paralelo com **Hospício é Deus — Diário I**, escrito por Maura Lopes Cançado, que, como Juana, escolheu permanecer lá quando internada:

Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. Ou não choramos, como suprema força — quando o coração se apequena a uma lembrança no mais guardado do ser. Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades — em excesso de liberdade.

Na derradeira imagem da sequência de retratos, vemos um casal ao fundo de um longo corredor, o prenúncio de um adeus. Entre essa despedida e a última foto do livro, em que não há um casal e sim três internos isolados, está o vazio de uma escada. Agora, sozinhos, retornamos para o silêncio da tríade Amor, Loucura e Morte, onde não se vê um ponto final, mas um desconcertante ponto de interrogação, após a frase que se formou em minha cabeça: os loucos somos nós. 🖤



**A INFORMAÇÃO NA
LUTA CONTRA O
NOVO CORONAVÍRUS**

JORNALISMO DE CREDIBILIDADE

GAZETA DO POVO



poesia brasileira

EDIÇÃO: **MARIANA IANELLI****ALEXANDRE BRANDÃO****Na mangueira e fora dela**

Sei bem por que subia na mangueira,
sei bem, muito bem, aliás.
Um pequeno precisa cultivar refúgios,
treinar estar só, na intimidade, aprender o que se é, afinal.

No alto da árvore,
eu era grande, aquele que tudo via
enquanto chupava manga, a agridoce Carlota,
e Tateava futuros.

Do alto,
via miúdo meu pai entrando e saindo de casa
via miúdo minha mãe descer as escadas
via miúdo a delicada Célia tomar café na varanda.

No alto da mangueira,
inventava conforto nos galhos, bebia o vento que festava nas folhas,
ria do voo amedrontado de algum pardal.
Lá no alto, sentia as primeiras alegrias minhas, só minhas.

Sei bem por que subia na mangueira,
sei bem, aliás, muito bem.
Só não sei por que descí e, no chão rasteiro,
tornei-me miúdo até aos olhos de quem caminha ao meu lado.

O homem íntegro

Não sou desses homens que têm dois lados
O lado A em contraposição ao B
O beco às terças, a avenida aos domingos
O comezinho de costas para o incomum
A alma contra o corpo.

Mesmo assim ou por isso mesmo
Amo desconfiado
Trabalho desconfiado
Vivo desconfiado
— há, na integridade, uma sombra.

Tenho, como todos,
Peito e dorso
Bunda e coco
Ombro e sexo
Joelho e calcanhar.

Dentro e fora, o mesmo rosto
Em feriados e dias úteis, o mesmo esforço
Na mesma bica, o sedento e o saciado.

Tenho como certa
A hora de cortar o cabelo
E como medo inconfesso que me aparem a sombra. 🍷

**ALEXANDRE BRANDÃO**

Mineiro radicado há 40 anos no Rio de Janeiro, estreou na literatura nos anos 1980 com poemas no *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Tem sete livros de contos e crônicas. Reuniu seus poemas no livro **Nenhuma poesia: uma antologia** (2020). Escreve e edita o blog *No Osso* (noosso.blogspot.com).

TACIANA OLIVEIRA

O fusca azul do meu pai
cortava a poeira da rua
e eu corria
até perder o fôlego.

Os pés descalços,
a casa sem cor,
minha mãe no circo.

Todos riam do silêncio
e era o início do concreto,
era a noite sem vaga-lumes.

Objetivos específicos

Arrancar os pregos.
Pintar o limo das paredes.
Afogar o desespero no ralo.
Suspender as misérias diárias.
Sufocar o descaso das grandes promessas.
Sobreviver ao cinismo “intelectual”.
Exercitar a paciência em noites sem sexo.
Definir o infinito nos grãos.
Elucidar os princípios básicos da incompetência.
Denunciar o óbvio e o infeliz.
Negociar o incalculável.
Revelar as máscaras de um sorriso débil.
Renunciar as baladas tristes.
Responder sem demora ao pássaro doido
que canta desafinado na janela.
Respirar a largura do vento.
Ironizar bandidos travestidos de poetas.
Mergulhar no pântano solitário da rebeldia.
Amar para não se render ao fácil.
Viver sem morrer todos os dias.

Rima tola

Cada
amor
a seu tempo.

Cada
dor
em seu lugar.

Sem
os remos
o barco é do mar. 🍷

**TACIANA OLIVEIRA**

Pernambucana, atua em direção e produção cinematográfica, coordena a plataforma digital *Mirada* (www.miradajanela.com). Dirigiu *A descoberta do mundo*, documentário sobre Clarice Lispector (2015). Tem no prelo o livro de poemas **Coisa perdida**.

MARIANA PAIVA**Menina**

sonhava de pé descalço
os cardápios de minha terra
imensidão de mar acontecendo
areia amiga

saudade quando vem eu espanto
com aquela lembrança de sol
e água transparente:
tristeza é de não abraçar

minha vó, galho de planta na mão,
rezando baixinho e humilde:
o que for ruim
que leve a maré de vazante

Ô de casa

já tive o que chamam
olhar de versos.
sentia na boca
o gosto azul das balastradas
o vento
sábados em plena segunda

sei que tive
porque guardo cá comigo
pequenos souvenirs:
uma palavra maybe meio bamba,
uma miniatura tão amarela que quase brilha

se o silêncio cresce,
bato na porta,
chamo alto, faço alarde.
lá no fundo a voz que quero responde:
já vai

2020

novos jeitos de estar perto
ainda são longe
e a pele?
o que é feito dela,
agora sem vez,
nesses tempos estranhos?

tantos anos e nenhum
ensinou a esquecer a pele,
esse oceano de matéria
que ainda espera um toque
não previsto no novo jeito
de estar perto
que ainda é longe

nesses tempos estranhos
o que é que consola a pele? 🍷

**MARIANA PAIVA**

É baiana de Salvador, escritora, jornalista e professora. Autora dos livros **Vermelho-Vida** (2018), **Canto da rua** (2016), **Damário Dacruz: Um homem, uma surpresa** (2015), **Lavanda** (2014) e **Barroca** (2011). Escreve no blog *Assim Falou Mariana* (www.assimfaloumariana.wordpress.com).

JOSEPH CERAVOLO

Tradução e seleção: **André Caramuru Aubert**

Spring

All I will amount to: knowing
your sound, small bees,
the winter wind
is green.

Primavera

Tudo para mim se resumirá em: conhecendo
seu som, abelhinhas,
o vento do inverno
é verde.

Forest dreams

Thunder on the shore
Voices nearby against
the crashing of storm waves
against the silence.
But like them
never stops long enough,
this pain.

Sleep, sleep, the boat rocks nearby
like a song of giant
waves against the island
rocking the sleeping
volcanic bowels of Spring.

Rocking like the beyond
where no one comes
in the thunder of nighttime

So we could see in the lightning
and breathe and live
among the forests
all the time
and waken
from the dream.

Sonhos na floresta

Trovão no litoral
Vozes bem perto, diante
das ondas de tempestade quebrando
contra o silêncio.
Mas, como elas
nunca cessa por tempo suficiente,
essa dor.

Dorme, dorme, o barco balança aqui perto
como a canção de gigantescas
ondas contra a ilha
balançando as sonolentas
entrâncias vulcânicas da primavera.

Balançando como o além
aonde ninguém chega,
no trovão das horas noturnas

E então poderíamos enxergar no relâmpago
e respirar e viver
no meio das florestas
por todo o tempo
e despertar
do sonho.

His universe eyes

Can we look through
this slanty night without getting dizzy,
and barking somewhere?
What was it about the first,
what wasn't it?

What kind?

Whereat?

Then again the clouds
are bearable more than before.

We're invited to the river
by the river
and the wet flowers
that go along river
might not die again
tonight.

Seus olhos do universo

Será possível que olhemos através
desta noite oblíqua, sem ficarmos tontos,
e latindo em algum lugar?
O que a respeito do primeiro,
o que não era?

De que tipo?

Onde?

E então, de novo, as nuvens
ficam mais manejáveis do que antes.

Somos atraídos para o rio
pelo rio
e as flores encharcadas
que há junto ao rio
talvez não voltem a morrer
hoje à noite.

Happiness in the trees

O height dispersed and head
in something joining
these sleeps. O primitive touch
between fingers and dawn
on the back

You are no more
simple than a cedar tree
whose children change
the interesting earth
and promise to shake her
before the wind blows
away from you
in the velocity of rest

Felicidade nas árvores

Ó, a altura espraçada e a cabeça
em alguma coisa que se junta
a essa sonolência. Ó, toque primal
entre os dedos e a aurora
lá atrás

Você nada mais é
que um mero cedro
cujos filhos mudam
a terra atraente
e prometem chacoalhá-la
antes que o vento sopra
para longe de você
na velocidade do repouso

Stampeding visualizations

Clouds at 15 knots cutting
the rays of the sun,

blocking, not blocking, blocking,

not blocking, not stopping the movement

of a village in the dawn-remains,

or a town in the after birth or

a city morning storm before stampede.

Clouds over the brown March meadows

showering sun, filtering sun

over the bodies that walk

and over their spirits ascending
through the veins to

the cerebral cortex
that explodes with chills of early Spring.

Visualizações em debandada

Nuvens a quinze nós cortando
os raios do sol,

bloqueando, não bloqueando, bloqueando,

não bloqueando, não interrompendo o movimento

de uma aldeia nos resquícios da aurora,

ou de uma vila no pós-parto ou

da tempestade matinal de uma cidade antes da debandada.

Nuvens sobre as campinas marrons de março

sol de enxurrada, sol que filtra

sobre os corpos que caminham

e sobre os espíritos deles em ascensão
através das veias para

o córtex cerebral
que explode em arrepios de começo de primavera.



Leia mais em
rascunho.com.br



JOSEPH CERAVOLO

(1934-1988) Foi, em vida, um poeta de poetas, admirado por gente como Frank O'Hara e Kenneth Koch, mas pouco lido. Com a publicação póstuma de seus **Collected poems**, num volume de 560 páginas, em 2013, o poeta ganhou definitivamente o status de ícone. Associado à segunda geração da New York School, Ceravolo era um mestre da concisão lírica.

 sujeito oculto
ROGÉRIO PEREIRA

TRÊS ALMAS PENADAS

A chuva escancarava nossa vergonha. A mera possibilidade nos apavorava. À noite, encolhido no beliche, quando os pingos beliscavam o frágil telhado, eu rezava miúdo e apressado para que o sol despontasse na manhã preguiçosa. Naquele tempo, tinha fé de que as mãos de Deus levariam as nuvens para bem longe de casa. Caso contrário, arrastaríamos à escola a morte a flutuar sobre nossas cabeças piolhentas. Éramos três crianças, três filhos, para um único guarda-chuva. Ninguém queria segurá-lo. Um dia, sem qualquer aviso, ele apareceu encostado a um canto da cozinha. Era enorme e aprisionava os fantasmas que nos assombrariam. Teu pai é que trouxe, disse-nos a mãe, indiferente ao inimigo que abrigaria ao lado do fogão a lenha.

Tínhamos um acordo, quase um pacto sagrado: sempre que nos perguntavam o que o pai fazia, respondíamos em uníssono: ele é motorista. A profissão, mesmo desprovida de qualquer elegância, entregava certa dignidade àquele homem silencioso e violento. Contávamos uma história incompleta, cujas frestas eram facilmente descobertas. Como esperado, em pouco tempo a zombaria atávica nos alcançou no recreio da escola pública. Teu pai dirige o caminhão do cemitério. Eu vi. A voz fina do menino de cabelos espetados zurrou pelos confins do pátio. As pequenas bestas saciavam a fome no pasto da nossa vergonha. Meu irmão e minha irmã apenas se encolheram no silêncio inevitável. A partir daquele dia, tornamo-nos filhos fúnebres de um motorista de caminhão. Mas o pai não cortava as estradas a transportar o progresso, grandes cargas, ouro em carroceria de madeira. Nada disso. Ele levava em pequenas distâncias a terra dos túmulos cavoucados. Uma toupeira a extrair dos torrões o vazio para a morte alheia.

Não pedimos aquele guarda-chuva. Preferíamos a roupa ensopada, os pés deslizando no chinelo de dedo, o barro a pintar arabescos caipiras nas canelas. Mas a mãe nos obrigava. Teu pai trouxe, agora vamos usar. Era um estorvo. Desajeitado demais para as mãos pequenas do meu irmão — um menino a empunhar uma metralhadora. Íamos os três espremidos debaixo da armadura com a logomarca meio apagada, mas ainda bastante visível. O nome do cemitério até era bonito e remetia a um parque. O lugar agradável abrigava os mortos ricos de C. O extenso gramado se espalhava sob árvores. Havia sombra para as almas. Mas a morte nos iguala a todos, mesmo quando os cadáveres têm todos os dentes.



Ilustração: Mariana Tavares

O inimigo era quase maior que meu irmão, o mais espigado soldado de nosso mambembe exército. Ele o agarrava com as duas mãos. Tremia na fraqueza da infância. A mãe ajudava a abrir. De asas suspensas no ar, cabíamos os três na funesta proteção. E, resignados com nossa maldição, íamos à escola.

Mas estávamos acostumados às visagens. Antes de chegar a C., vivíamos em casas sem energia elétrica, água encanada, banheiro — regalias que só na cidade grande nos seriam possíveis. Na ausência completa de livros (a não ser um surrado exemplar da *Bíblia*), a mãe, quando o cansaço não a vencia, reunia os filhos ao pé do fogão e nos contava histórias de assombração. No seu vocabulário limitado — de quem frequentara a escola por míseros dois anos —, mesclava enredos populares: boitatá, mula sem cabeça, fantasmas, bruxas terríveis se entranhavam numa narrativa cujo sentido parecia ser apenas nos entreter. No entanto, ela se transformava quando se referia ao monstro dos olhos de fogo, cujas características eram bem definidas e ganhavam vida na boca banguela da mãe. Lembro que no êxtase da narrativa, a dentadura saltava da boca da mãe para que a enxurrada de palavras desaguasse num monstro perfeito: o homem de olhos de fogo tudo destruía a sua volta. Sem perceber, a boca banguela transformava a mãe numa figura também assustadora. Convivíamos bem com aquela quase autobiografia de uma bruxa.

Quando o pai nos disse que seria motorista do caminhão do cemitério, apenas o olhamos com indiferença. Não nos interessava onde passaria o dia. Nosso problema era quando à noite ele irrompia bêbado a soleira da porta. A escuridão a preencher o nosso reduzido mundo. Não havia outras casas à volta. Morávamos de favor numa chácara de flores.

Por ironia, aos domingos, vendíamos crisântemos fedorentos diante do cemitério. Os olhos em brasa do pai iluminavam nosso pavor. Às vezes, batia na mãe. Os olhos dela também ganhavam brasas e vertiam um choro raivoso. Às vezes, o pai só quebrava alguma coisa: um copo, um prato, uma jarra — o que estivesse mais próximo. Quase nunca batia nos filhos homens. Mas minha irmã — uma menina magrinha, cabelos escorridos — não escapava ilesa. O soco na mulher se transformava em tapas ardidos na filha. Tudo demorava muito tempo, um tempo longo demais, um tempo que nunca acaba. Encorajados ao redor da mãe, esperávamos que a brasa nos olhos do pai se apagasse. Ele bufava, xingava, batia, comia algo e dormia. O enredo pobre e previsível se repetia infinitas vezes. O pai era pior que as histórias que a mãe contava.

(Não bastassem as labaredas na cozinha de casa, aquele maldito guarda-chuva sempre a nossa espera.)

Além de aferrar-se às histórias assombrosas, a mãe tentava domar os demônios do pai com a mão de Deus. Ia à missa e nos arrastava com ela. Rezávamos fei-

to bestas à porta do Paraíso. Arranhávamos as barbas divinas com nossas preces esganiçadas. Alguém tinha de olhar por nós, mesmo na escuridão em que nos encontrávamos. Era comum, a caminho da igreja, numa encruzilhada, avistarmos uma macumba, saravá, trabalho — palavras que a mãe repetia em conchavo com o padre. Fiquem longe disso, nunca toquem em nada. Vocês vão para o inferno. Podem se transformar em monstros. Os avisos da mãe contra aquela espécie de piquenique de frutas, flores, bebidas e comidas, geometricamente organizados, apenas aguçavam a minha curiosidade. Protegidos na ignorância, nada entendíamos de diversidade, sincretismo religioso. A mãe obedecia às ordens do padre, um emissário de Deus: “Não toquem nisso; é coisa do capeta”.

No recreio, lavei com cuidado a maçã no banheiro da escola. Nos fundos do pátio havia uma árvore de galhos enormes. À sombra, mordi com todas as forças a pele rígida da fruta. E fiquei ali à espera de que meus olhos se transformassem em brasa. Quando o pai chegasse em casa à noite, eu já teria incendiado o guarda-chuva e o esperaria ao lado do fogão a lenha. 🍎

A bailarina e suas cores

Devido a um erro de edição/impressão, republicamos aqui a arte da capa de julho #243, de autoria de Orlandeli. Sempre é tempo de passar este *Rascunho* a limpo.

