



Desde Abril de 2000

rascunho

232

Ago. 2019

O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL



 **translato**
EDUARDO FERREIRA

LEITURA E TRADUÇÃO

O texto que não se lê e não se traduz se vai recolhendo para dentro de si mesmo, até a total incompreensão. Até nada mais poder ser lido. A ausência da leitura e a inutilidade do texto, como peça de museu que se admira pela beleza, pela antiguidade ou pela raridade.

Traduzir é reconstruir com base em leitura, pesquisa e lembranças, e sempre a partir de um ponto de vista determinado e inapelavelmente pessoal. Nunca se sabe ao certo o que o outro entende, como lê, como enxerga, que sentidos pode vislumbrar além do texto impresso no papel ou brilhante na tela.

Demasiado pessoal, a leitura é irrepitível. Ainda mais irrepitível se revela a tradução, pela carga de reflexão que requer. Se a leitura, mesmo que por natureza ativa, pode embeber-se de maior grau de espontaneidade, o mesmo não ocorre com a tradução — que é menos intuitiva e mais braçal e ao mesmo tempo intelectual. Fruto de maior esforço.

Mas nem por isso a tradução dispensa a visão intuitiva, que opera como primeira versão textual. Como primeira leitura, aliás inescapável. Pode-se traduzir por lampejos, ainda que não se alcance assim a compreensão cabal nem muito menos o texto definitivo.

Podem-se reescrever parágrafos inteiros após intenso trabalho de penetração intelectual do original; parágrafos que funcionarão com base para a escritura mais sofisticada que deverá prevalecer.

Na tradução, o leitor/autor pode expressar-se com mais desenvoltura e autoridade, conduzindo o texto ao longo de caminhos que não se apresentariam à primeira vista. Pode dar uma direção precisa à cadeia de significação. Ou, se não lhe faltar talento, pode construir escritura cambiante, texto que chegue a assumir, com mais maleabilidade, o sentido que lhe queira atribuir o leitor. Texto com personas diversas. Texto que permita ao tradutor sentir de antemão o transbordamento do assombro que provocará no leitor.

A rigor, o original não pode ser mudado. Mas é inegável que as diferentes leituras que dele se podem fazer influenciam decisivamente os rumos que o texto primeiro virá a tomar. O tradutor, do alto de sua autoridade insubstituível, pode muito bem forçar rumos discursivos. E nem precisa inventar nada que já não esteja no original. Basta dar visibilidade a textos subjacentes ao principal, aquele da primeira leitura superficial. Basta usar a energia do subtítulo para a construção da tradução. Será uma subversão de sentidos, uma traição

descarada do original? Ou necessidade que se impõe ao tradutor em seu processo de reescritura?

A tradução tem, assim, o poder da revelação. Algo que a leitura nem sempre consegue captar, especialmente se distraída ou fugaz. O tradutor não trabalha com meras feições estáticas, mas com expressões vivas dos sentidos. Retira do texto sua subjetividade mais ardente.

Na tradução, muito mais do que na leitura, vê-se descompasso — ou abertura de compasso — entre o original e seu texto sucessor. Nota-se o distanciamento entre os textos, forçado pela operação da reescritura — algo que não necessariamente se explicita na leitura, embora também nela esteja latente.

Na tradução, muito mais do que na leitura, se exige a reconstrução de discursos e narrativas. Exige-se a reestruturação de significados. Não se pode trabalhar sempre com as mesmas palavras, palavras cujos sentidos se vão desgastando; desgaste que as torna ocas e opacas.

Na tradução, muito mais do que na leitura, sentidos provocam presentimentos, que permitem a concepção de um novo texto. O original deixa de ser repositório de verdades acabadas e passa a representar fonte de possibilidades infinitas, incontroláveis. Haverá algo mais fascinante? 🗨️

 **rodapé**
RINALDO DE FERNANDES

PAI CONTRA MÃE, DE MACHADO DE ASSIS (1)

Pai contra mãe é a história de um desempregado, Cândido Neves, que, por pressões financeiras e familiares, atua como caçador de escravos fugitivos, que era um dos ofícios da época (escravidão no Brasil) em que se desenrola o enredo do conto. Tendo se casado com Clara, costureira, Cândido Neves, às vésperas do nascimento do filho, é posto para fora do imóvel (uma “casa pobre”) onde morava — e vai com a esposa viver de favor num aposento. Por pressão de Mônica,

tia de Clara, Cândido Neves se vê obrigado a entregar o recém-nascido à Roda dos Enjeitados (para ser acolhido por uma instituição). Ao se dirigir com o filho à Roda dos Enjeitados, se depara com Arminda, uma escrava fugitiva, cuja captura seria recompensada com um bom dinheiro. Cândido Neves, pedindo a um farmacêutico que fique por um instante com o seu filho, captura, com energia, contendo-lhe os esforços para se livrar de seus braços, a escrava e a conduz ao seu senhor/proprietário. Ar-

minda, que estava grávida, após a luta com Cândido Neves, e apavorada por reencontrar o seu senhor, sentindo dores, aborta. Cândido Neves recebe a gratificação pela captura de Arminda e pega seu filho de volta com o farmacêutico. Com o dinheiro, não leva mais o filho à Roda dos Enjeitados — volta com ele para casa. Como mecanismo de compensação, para aplacar a sua culpa, já que para ficar com o filho a escrava teve que perder o dela, Cândido Neves julga: “Nem todas as crianças vingam”. 🗨️



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

Samarone Dias

COMERCIAL

Light Direct
comercial@rascunho.com.br

COLUNISTAS

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

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

Ana Júlia Galvan
André Caramuru Aubert
André de Leones
Antonio Carlos Secchin
Arthur Marchetto
Augusto Guimaraens Cavalcanti
Claudia Nina
Leila Danziger
Nathália Augusto
Paula Dutra
Ricardo Silva
Rinaldo de Fernandes
Robert Duncan
Stephen Leacock

ILUSTRADORES

Aline Daka
Bruno Schier
Carolina Vigna
Hallina Beltrão
Leila Danziger
Ricardo Humberto
Taise Dourado
Teo Adorno

DESIGN

Thapcom.com

IMPRESSÃO

Press Alternativa

6

Ensaio

Moby Dick e um filósofo

15

Inquérito

Betty Milan

16

Ensaio

A cantiga de Chico Buarque

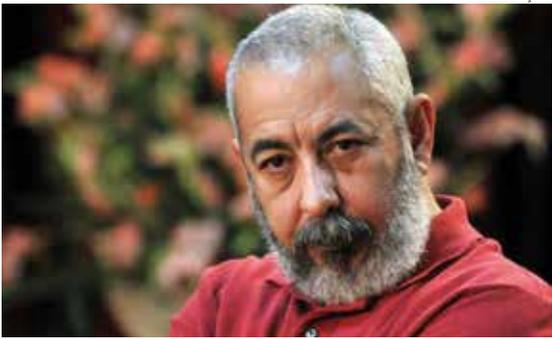
31

Poesia

Leila Danziger

vidraça
JONATAN SILVA**Fronteiras e literatura**

DIVULGAÇÃO



O Litercultura, que acontece em Curitiba entre 12 e 16 de agosto, na Capela Santa Maria, terá como atração principal o cubano Leonardo Padura, vencedor do Prêmio Princesa das Astúrias e autor de **O homem que amava os cachorros**, **A transparência do tempo**, entre outros. Partindo do tema *Fronteiras*, cinco escritores de diferentes nacionalidades, dentre eles o brasileiro Bernardo Carvalho, falarão de seus pontos de vista e sobre as questões implícitas à discussão. “Literatura, por sua vez, é zona de conflito, é sempre situação-limite, é experiência adensada pelo encontro e desencontro do sujeito com esse outro, estrangeiro sempre, que obriga a um deslocamento, a uma travessia”, afirma Cezar Tridapalli, escritor e produtor executivo do evento. Para saber mais: litercultura.com.br

VERTIGEM COSMOPOLITA

Cezar Tridapalli, por sinal, já está com seu terceiro livro, **Vertigem do chão**, engatilhado. A obra será publicada pela Moinho e narra a história de dois personagens: um bailarino brasileiro que deixa o país para viver na Holanda, por entender que a sua arte não tem espaço por aqui; o outro é um holandês cujo namorado foi assassinado por um fanático religioso e se vê obrigado a abandonar seu país. O autor cria um cenário para discutir a identidade, a representação e a ideia do eu no sujeito contemporâneo.

PRÊMIO PARANÁ INTERROMPIDO

O Prêmio Paraná de Literatura, organizado pela Biblioteca Pública do Paraná, não terá edição neste ano. A interrupção se deve a possíveis reformulações para 2020. O concurso — que oferece, além da publicação das obras, R\$ 30 mil como premiação — teve entre seus ganhadores autores como Vanessa Bárbara, Caetano Galindo, Henrique Schneider, José Roberto Torero e Alexandre Vidal Porto.

BREVES

• Raphael Montes, autor de **Uma mulher no escuro** e **Dias perfeitos**, lidera a lista Nielsen PublishNews de autores brasileiros mais vendido no varejo, superando best-sellers como Augusto Cury e nomes clássicos como Clarice Lispector e Graciliano Ramos.

• A Academia Brasileira de Letras promove em agosto uma série de conferências sobre temas que refletem discussões em torno de questões a respeito do futuro, os direitos humanos e as relações amorosas.

• O jornalista e booktuber Yuri Al'Hanati acaba de publicar seu primeiro livro de crônicas, **Bula para uma vida inadequada**. Depois de lançado na Flip e em São Paulo, é a vez de Curitiba, dia 10 de agosto, às 15h, na Arte & Letra.

• Luiz Andrioli lança no dia 17 deste mês, no Cine Passeio, em Curitiba, **Crônicas do varal da casa ao lado**. Segundo o autor, “a reunião de textos tem como fio condutor um varal de roupas observado e fotografado por quase dois anos”. A obra sai pela Prosa Nova.



• Evandro Nascimento publica, pela 7Letras, **A Desordem das inscrições**, seu novo livro de ficção.

NOVO MODIANO

Deve sair em outubro, pela Gallimard, o novo livro de Patrick Modiano, Nobel de Literatura em 2014. **Encre sympathique**, como muito de seus livros, concentra-se na busca e na tentativa de encontrar laços entre o passado e o presente. Jean Eyben, protagonista do romance, tenta elucidar o desaparecimento de Noëlle Lefebvre, um caso já prescrito, mas jamais resolvido. As únicas pistas de que Eyben dispõe são as mesmas que constam do processo e, por isso, precisará se desdobrar para resolver o mistério. **Encre sympathique** não tem previsão de ser publicado no Brasil.

MAIS UM CLUBE

Aproveitando a boa aceitação dos clubes de assinatura de livros, o leitor brasileiro pode se aventurar em mais uma opção, o Bux Club. Seguindo o modelo da TAG, que em 2019 completou cinco anos de atividades, a nova empreitada terá seus títulos escolhidos por curadores. A diferença, porém, é que o cliente assinará o serviço de curadoria, ou seja, todos os meses o kit será escolhido pelo mesmo curador. Fazem parte do time de 18 curadores do projeto, que oferece planos de assinatura de R\$ 49,90 a R\$ 72,90, a cartunista Laerte Coutinho, a cantora Fernanda Takai, o poeta Pedro Gabriel, a booktuber Isabella Lubrano e o apresentador Marcos Mion.

BIFURCAÇÃO VENCEDORA

Mauro Henrique Signorelli Guidi venceu — com o livro **Bifurcação e outras estórias** — o II Concurso Literário Editora UFPR. A obra, um das 98 analisadas pela comissão julgadora, será lançada na 38ª Semana Literária Sesc & XVII Feira do Livro Editora UFPR, que acontece entre 23 e 28 de setembro, na Praça Santos Andrade e no Sesc Paço da Liberdade, em Curitiba.

eu, o leitor 

cartas@rascunho.com.br

PARA A INFÂNCIA

Primeiramente parabéns pelo trabalho da equipe de **Rascunho**. Entretanto, por que o jornal não dedica um espaço ou seção específicos à literatura infantil? A literatura para a infância, como prefiro chamá-la, ainda, e infelizmente, sofre preconceitos por parte de diversos atores do universo literário e intelectual do país. Um olhar especializado para essa literatura, resenhas e críticas sérias feitas por profissionais competentes (e há muitos) fazem muita falta, nesse e em outros canais de difusão e promoção da literatura.

Telma Braga • via e-mail

NOTA DO EDITOR

O **Rascunho** manteve durante muito tempo a seção *Rabisco*, destinada à literatura infantojuvenil. Em breve, o jornal passará por uma ampla reformulação nas versões impressa e online. A *Rabisco* será retomada.

UMA BELA CARTA

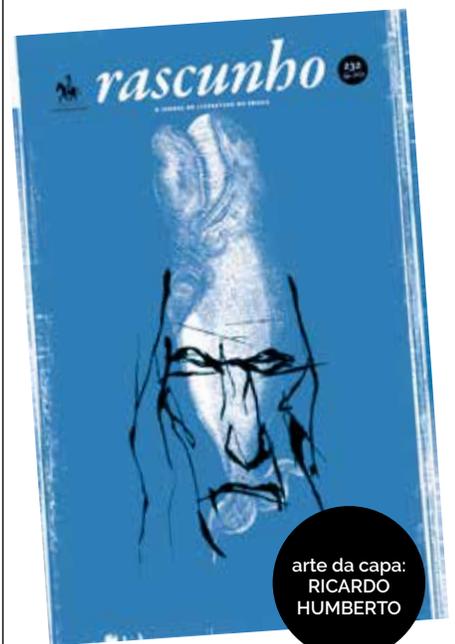
Fiquei feliz ao ler *Carta a jovens leitores*, de Rogério Pereira, na edição de julho. Participo de um clube de leitores para jovens e lemos alguns dos livros indicados no texto. Foi uma bela coincidência. E um grande estímulo. Precisamos cada vez mais da literatura em nossas vidas. Muito obrigado.

Josélia de Farias Pereira • Rio Negro – PR

VESTIBULAR

O **Rascunho** deveria comentar os livros solicitados nos principais vestibulares do Brasil. Seria de muita utilidade aos estudantes. Fica a dica.

João Carlos Dias Ferreira • São Paulo – SP

arte da capa:
RICARDO
HUMBERTO

 a literatura na poltrona
JOSÉ CASTELLO

VIVER PARA CONTAR

Ilustração: **Taise Dourado**

Livros não existem, dizia o escritor paraguaio Augusto Roa Bastos. Um livro só existe quando alguém o lê. Mais complicado: para cada leitor, um mesmo livro é, sempre, um livro diferente. Um livro é muitos livros mas, se o deixamos fechado em uma estante, não é livro algum.

As meditações de Roa Bastos me voltam quando começo a reler **Moby Dick**, o mais importante romance do nova-iorquino Herman Melville (Cosac Naify, tradução de Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza). Li **Moby Dick** pela primeira vez aos 17 anos de idade, em uma precária edição do Clube do Livro do Rio de Janeiro. Nasci em 1951. Já se passou, portanto, meio século.

Li perturbado, pois tinha a impressão de que Melville não só acabara de escrevê-lo, como o escrevera para mim. Potência dos grandes livros: transformam seus leitores em suas vítimas. E, no entanto, quando o li pela primeira vez, **Moby Dick** já era um romance centenário. O romance de Melville é de 1851.

Avanço com delicadeza na leitura de **Moby Dick**, minha segunda leitura. Perdi para sempre a edição antiga, que ficou retida, como um sonho, em minha adolescência. A impecável edição da Cosac Naify, em capa dura, confirma a ideia de Roa Bastos, segundo a qual quando relemos um livro lemos outro livro. Um livro não existe sem seu leitor, e um mesmo homem nunca é o mesmo leitor.

Algo se repete. O que se repete? O impacto que o romance me provoca. Meio século depois, volto a ter 17 anos. É sempre perigoso reler narrativas que nos apunhalaram o coração na juventude. Homens maduros, somos outros homens, e há sempre o forte risco da decepção. Mas não com **Moby Dick**. Avanço com cuidado, cheio de receios e de expectativas, conservando (ou simulando, na esperança de enganar a mim mesmo) o sentimento de que o leio pela primeira vez. Página a página, o livro me golpeia e espreme meu coração. Isso é ler.

Fui um jovem estranho, introspectivo, dado a longas meditações circulares, que me enredavam, mas também me tornaram dono de mim. Aos 17 anos, não li **Moby Dick** com a simplicidade a que o reduzem os verbetes escolares: como a luta de um homem, o capitão Ahab, para capturar uma baleia. O livro é isso, mas é muito mais que isso. A leitura madura que agora faço alarga, por certo, minha visão das coisas — mas não me desvia do caminho que tomei na primeira vez.



O capitão Ahab é um homem cruel, ainda mais para leitores que, como eu, amam os animais. Mas nunca somos uma coisa só, e nem ele, Ahab, é. Há no capitão uma angústia que, rapazola, já me devastava e que me levou, cheio de vergonha, a com ele me identificar. Uma angústia que provém da solidão. Quando pensa no mar em que navega com seu baleeiro, o capitão Ahab tem consciência, desde logo, que navega em uma armadilha. Que seu único amigo, o oceano, é seu pior inimigo. Pode haver sentimento mais perturbador?

Pouco depois, aprendi que Melville inspirou-se nas muitas viagens que fez em baleeiros através do Pacífico. Em outras palavras: retirou o romance — e Ahab, e também sua baleia — de dentro de si mesmo. Essa descoberta me fez desistir de cursar a faculdade de Letras. Se Melville escavou seu livro não de outros livros, mas de sua própria vida, seria melhor que eu também me dedicasse à vida, e por isso optei pelo jornalismo. Uma boa razão, mas, devo admitir, uma escolha, ou conclusão, infeliz.

A leitura de **Moby Dick** me ensinou que as atmosferas mais sedutoras escondem, muitas vezes, como Melville escreve, “as garras mais cruéis”. “O tigre de Bengala atocia-se nos bosques perfumados de verdor eterno. Os mais esplendurosos céus abrigam os trovões mais fatais.” A vida aventureira de

Ahab, deslizando sobre mares azuis e no rasto delicado das estrelas, sua paixão assassina pelas imensas baleias brancas, tudo o que tem de mais vital o conduz não à felicidade, mas à loucura. A paixão se torna uma doença. A obstinação, uma obsessão. A vontade de lutar se transforma na vontade de destruir. Há um grande perigo guardado dentro dos homens e é dele, e não de baleias, ou de marinheiros, ou mesmo de tempestades, que trata **Moby Dick**. Nossos tristes dias confirmam isso.

E esse Mal secreto, que todos de alguma maneira carregamos, pode tomar as formas mais imprevisíveis. Lembro-me agora de **Bartleby**, o pacífico copista de **Bartleby, o escriturário**, pequena novela que muitos consideram a obra-prima de Melville. Pobre homem, um dia fulminado não por um arpão, mas por uma frase: “Acho melhor não”. Desiste de trabalhar, desiste de agir, e quando lhe cobram isso, limita-se a repetir: “Acho melhor não”. O Mal pode se esconder em uma frase simples, inofensiva, quase desprezível. Ahab o vê em uma baleia, às vezes o vê no mar, mas o Mal está dentro dele mesmo.

Não, a leitura de **Moby Dick** não leva o leitor a lições moralistas, ou a soluções místicas. Nada disso. O Mal não é algo de que possamos fugir. Ao contrário, assim como o Bem, e toda a infinita variedade de matizes que os separam, ele faz parte do hu-

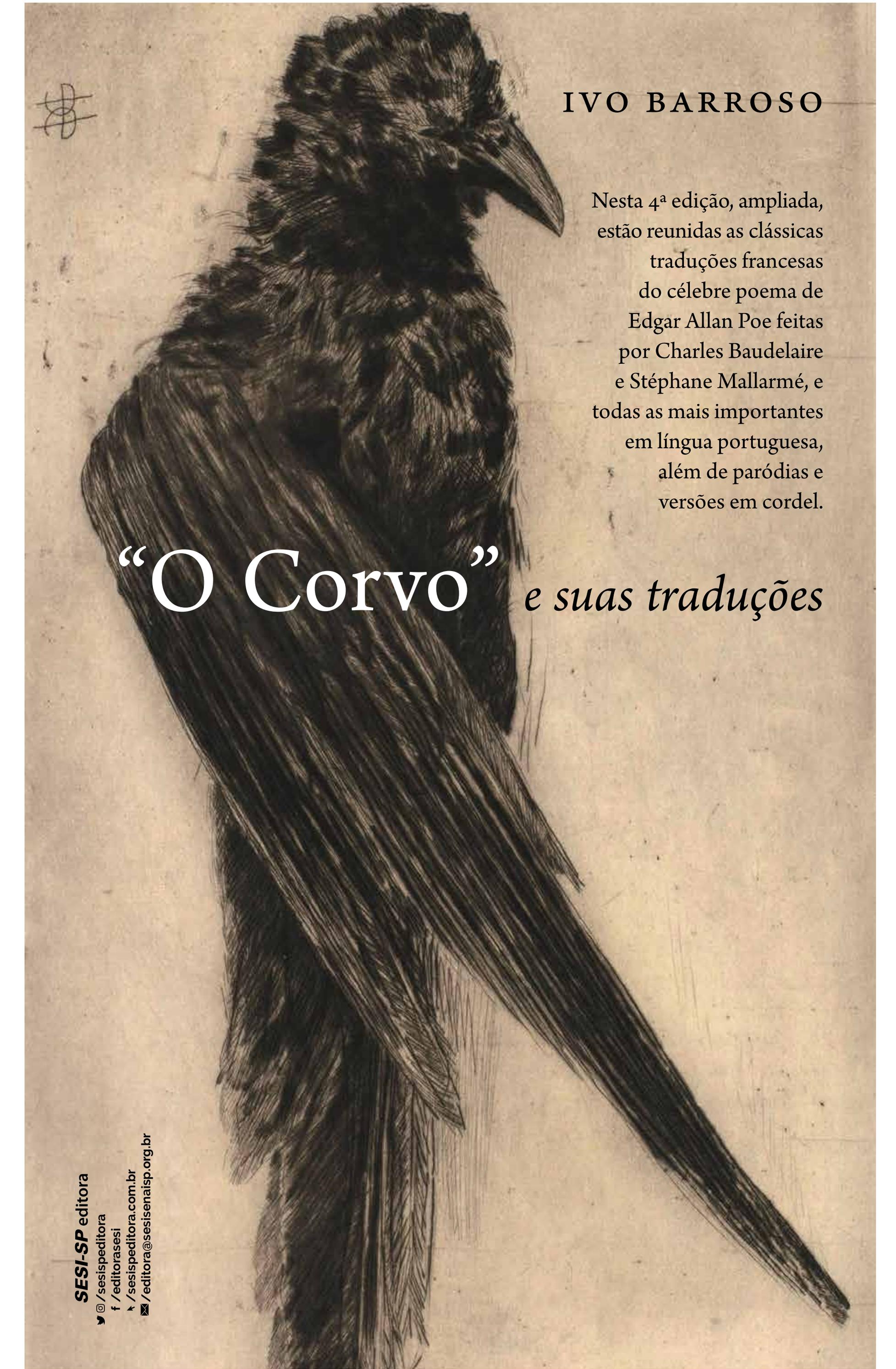
mano. O Mal nos submete, assim como o Bem, mas sempre podemos sobreviver. Para quê? A resposta aparece na epígrafe, tomada de Jó, que abre o epílogo do romance de Melville: “E só eu escapei para te contar”. Não podia ser de outra maneira: para os escritores, viver é narrar.

Moby Dick, a grande baleia, sobrevive e indiferente à fúria do capitão, continua a nadar no imenso oceano. É o capitão quem, como um bicho acuado, naufraga em sua busca. Ele ainda faz uma última pergunta: “Que coisa se quebra dentro de mim?”. Toda a agitação — como no espírito de um leitor que se debruça sobre um grande livro — é apenas interior. Depois da luta, descreve Melville, “o grande sudário do mar voltou a rolar como rolava há cinco mil anos”. O homem naufraga, a vida prossegue.

Talvez, por contraste, se possa entender aqui a opção de **Bartleby** pela imobilidade. Para que agir se, ao fim, tudo permanece igual? Mas é na ação, em que paixão e loucura se misturam, Bem e Mal se abraçam, que a vida prossegue. É na ação, intensa e tonta, que sangra nas pequenas coisas, que um grande livro se faz. 🍷

NOTA

Texto publicado, em sua forma original, na revista *Wish Report*.



IVO BARROSO

Nesta 4ª edição, ampliada, estão reunidas as clássicas traduções francesas do célebre poema de Edgar Allan Poe feitas por Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé, e todas as mais importantes em língua portuguesa, além de paródias e versões em cordel.

“O Corvo” *e suas traduções*

SESI-SP editora

🐦 /sesispeditora

f /editorasesi

🌐 /sesispeditora.com.br

✉ /editora@sesisenaisp.org.br

LINHAS DE FUGA

Uma leitura de **Moby Dick** a partir de ideias do filósofo francês Gilles Deleuze

ANDRÉ DE LEONES | SÃO PAULO – SP

Para Erwin, imediato do Rachel.

Uma leitura da segunda parte dos **Diálogos** de Gilles Deleuze com Claire Parnet talvez se beneficie de uma leitura de **Moby Dick**, de Herman Melville, autor citado algumas vezes no decorrer do texto, tendo já em mente o que é exposto logo no início pelo francês:

Partir, se evadir, é traçar uma linha. O objeto mais elevado da literatura, segundo Lawrence: “Partir, partir, se evadir... atravessar o horizonte, penetrar em outra vida... É assim que Melville se encontra no meio do oceano Pacífico, ele passou, realmente, a linha do horizonte”. A linha de fuga é uma desterritorialização.

A edição de que disponho dos **Diálogos** foi lançada pela Escuta em 1998, com tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. A obra-prima de Melville, por sua vez, chegou a nós em 2008 pela Cosac Naify, traduzida por Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza.

1.

Moby Dick é um romance estranhíssimo, aparentemente desconjuntado; a ação é interrompida com frequência para que Ishmael, o narrador-personagem, digresse sobre baleias, apetrechos náuticos e inúmeras outras coisas. Em momentos, o livro parece claudicar. Flutua à nossa frente, a perder de vista, salga os nossos olhos, faz com que nos sintamos marejados. Personagens aparecem e desaparecem, uma onda narrativa é encoberta pela seguinte e o próprio Ishmael some para só resurgir aqui e ali. E, claro, ele desaparece sob Ahab, presença tão enorme que pensamos ser impossível que a baleia branca tivesse conseguido arrancar-lhe uma perna (e a sanidade).

Dezenas de páginas antes de efetivamente entrar em cena, o nome e a sombra de Ahab já estão presentes. Por exemplo, numa fala de Peleg:

(...) É um homem grande, não é religioso, parece um deus, o Capitão Ahab; não fala muito, mas quando fala é melhor ouvi-lo. Presta atenção: Ahab é uma pessoa fora do comum; Ahab esteve em universidades e também entre os canibais; está acostumado às maravilhas mais profundas do que o próprio mar; fixou sua lança em adversários mais estranhos e poderosos do que baleias. Sua lança! A mais certa e afiada de todas as lanças de nossa ilha! Oh! Ele não é o capitão Bildad; não! E não é o capitão Peleg;

ele é Ahab, meu rapaz, o Ahab da antiguidade, que, bem o sabes, era um rei coroado!

Quando Ahab afinal irrompe no tombadilho, tem “o aspecto de um homem retirado da fogueira, depois de o fogo devastar todos os membros, sem os haver consumido, nem eliminado uma só partícula de sua compacta e velha força”. Em seu olhar, há “uma infinidade de firmeza inabalável, uma vontade determinada e indomável na dedicação fixa, intrépida e atrevida”. No que diz respeito às “profundezas de Ahab, toda revelação” participa “mais de uma obscuridade significativa do que de uma claridade explicativa”, pois nem “baleia branca, nem homem, nem demônio algum pode sequer roçar o velho Ahab em seu ser real e inacessível”. A exemplo da baleia, não? Duas sombras, portanto: uma negra, outra branca.

E quando Ahab inflama a tripulação, é como se quase todos e também nós, leitores, mordêssemos um pedaço de sua carne doente e enlouquecêssemos com e por ele em sua caçada insana, suicida. A ruptura é irrestrita, irremediável. Um deus maluco e

desgraçado que nos aponta o apocalipse, que nos leva diretamente para lá. Afundamos com ele, ao mesmo tempo aterrorizados e em estado de graça; afundamos com Ahab e seu leviatã branco, no meio do nada.

Primeiro somos engolidos pelo Pequod, a Grande Nau Americana: mestiça, uma colcha de retalhos humanos, engajada na caçada impossível. Depois somos engolfados pelo capitão monomaniaco, incendiado. E, ao final, regressamos, apesar de **Moby Dick**, que não deixa destroços, que não deixa praticamente nada, ou que deixa apenas um caixão, o caixão de Queequeg transformado em boia de salvamento, e Ishmael flutuando com ele. Ele é resgatado pelo Rachel, o navio à procura dos seus filhos que termina por resgatar um órfão, o próprio Ishmael. Órfão de quem? De Ahab? Da baleia branca? De ambos? Seja de quem for, Ishmael atravessou o horizonte, penetrou em outra vida, e escapou sozinho para nos contar, para dar testemunho dessa fuga.

2.

“Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebra-

da”, afirma Deleuze nos **Diálogos**, asseverando-nos de que a literatura anglo-americana “apresenta continuamente rupturas, personagens que criam sua linha de fuga, que criam por linha de fuga”. E fuga, aqui, não é um catapultar-se para fora do mundo, não se trata de uma entrega passiva, mas de algo ativo, “traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia”. Diversamente do que ocorre em outras literaturas, haveria um desbravamento geográfico intrínseco às letras americanas, uma transposição de fronteiras, um devir como que lançado para fora, no espaço.

Deleuze distingue entre fuga e viagem, uma vez que esta pode muito bem ser, por exemplo, uma viagem “à francesa”, de teor histórico e cultural, pois os “franceses são humanos demais, preocupados demais com o futuro e com o passado”, passam todo o tempo “recapitulando” e, ao viajar, contentam-se “em transportar seu ‘eu’”. E é possível que uma viagem ocorra sem que se saia de onde está, ou seja, interiormente. Em outras palavras, a viagem prescinde da ruptura, é organizada de tal forma a evitá-la e, enquanto tal, é estranha à fuga; a fuga, por seu turno, na e pela linha que traça, é desterritorializante.

Em **Moby Dick**, Ahab e seus homens, uma vez entregues à caçada final, à linha de fuga, “cercados pela escuridão da noite”, parecendo “os últimos homens de um mundo submerso”, não terão como retornar (exceto por Ishmael: testemunha, narrador). Assim, quando Ahab se desfaz do quadrante, “brinquedo inútil”, maldizendo “todas as coisas que fazem levantar os olhos dos homens para aquele céu cujo fulgor incandescente apenas o fere, como agora estes velhos olhos são feridos por tua luz, ó, sol!”, a ele se refere Starbuck: “Velho oceânico! De toda esta tua vida irascível, o que sobrar de ti além de um punhado de cinzas?”.

Ilustração: Bruno Schier



Para Deleuze, a linha de fuga, tão marcante na literatura anglo-americana, contrapõe-se à “procura de uma primeira certeza como de um ponto de origem, sempre o ponto firme”, própria dos franceses. Estes pensariam demais “em termos de árvore: a árvore do saber, os pontos de arborescência, o alfa e o ômega”, em vez de se orientar por algo como a grama, que “brota em meio às coisas”, “pelo meio”, tendo, assim, uma “linha de fuga, e não de enraizamento”.

Ao pensarmos na literatura anglo-americana, o que vêm à mente são os deslocamentos, a sucessão imensurável de linhas de fuga, o devir; os personagens evadindo-se rumo ao Oeste; fronteiras a alargar, redesenhar, transpor. Descentramento constante, tatear que jamais cessa, delirante e demoníaco, pois sai dos eixos e, enquanto “os deuses têm atributos, propriedades e funções fixas, territórios e códigos”, ou seja, “têm a ver com os eixos, com os limites e com os cadastros”, os demônios saltam “os intervalos, e de um intervalo a outro”.

A linha de fuga implica em traição de tudo aquilo que intenta nos segurar, de tudo que quer nos reter, de tal modo que o traidor é “o personagem essencial do romance, o herói”, aquele que trai o “mundo das significações dominantes”, trai a “ordem estabelecida”. E a traição é mais bem explicitada pela escolha do objeto:

Do que o capitão Ahab é culpado, em Melville? De ter escolhido Moby Dick, a baleia branca, em vez de obedecer à lei de grupo dos pescadores, que diz que qualquer baleia é boa para ser pescada. É esse o elemento demoníaco de Ahab, sua traição, sua relação com Leviatã, essa escolha de objeto que o engaja em um devir-baleia.

Há os devires contidos na escritura quando ela traça linhas de fuga, traindo as palavras de ordem estabelecidas para se conjugar com o outro, isto é, provocar “um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa”. São muitos os devires possíveis, e eles dizem respeito a um “encontro onde cada um empurra o outro, o leva em sua linha de fuga, em uma desterritorialização conjugada”, de tal modo que a “escritura se conjuga sempre com outra coisa que é o seu próprio devir”.

O fluxo característico da literatura anglo-americana corresponderia, assim, àquele descentramento não mais apenas geográfico, mas também da própria escritura, em si, por si e até o outro:

Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos — todos os devires minoritários do mundo. Um fluxo é algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição. Somente quando um fluxo é desterritorializado ele consegue fazer sua conjugação com outros fluxos, que o desterritorializam por sua vez e vice-versa.

Quando Ahab inflama a tripulação, é como se quase todos e também nós, leitores, mordêssemos um pedaço de sua carne doente e enlouquecêssemos com e por ele em sua caçada insana, suicida.

3.

Um *agenciamento* é descrito por Deleuze como “a unidade real mínima”, aquilo que “produz os enunciados”. O sujeito dessa enunciação é o autor (não o escritor, que “inventa agenciamentos a partir de agenciamentos que o inventaram”). O agenciamento é “sempre coletivo”, pois coloca em jogo, “em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos”, é o elemento capaz de fazer com que os elementos de um conjunto heterogêneo “conspirem”, cofuncionem, por meio dessa simbiose, dessa “simpatia” que são “corpos que se amam ou se odeiam, e a cada vez populações em jogo, nesses corpos ou sobre esses corpos”, os quais podem ser “físicos, biológicos, psíquicos, sociais, verbais, são sempre corpos ou corpus”.

O autor, como sujeito da enunciação, é, antes de tudo, um espírito: ora ele se identifica com seus personagens, ou faz com que nos identifiquemos com eles, ou com a ideia da qual são portadores; ora (...) introduz uma distância que lhe permite e nos permite observar, criticar, prolongar.

Para além disso, o autor necessita “falar com, escrever com”, engendrando uma conspiração, “um choque de amor ou ódio”. Daí que agenciar é “estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior”.

Deleuze traça um paralelo entre o romance anglo-americano e o empirismo. Em Hume (parafra-seio), temos as ideias, depois as relações entre elas e daí as circunstâncias, capazes de fazer com que as relações variem. Não há, portanto, nenhum grande princípio primeiro, cuja abstração chega a ser sufocante: “o primeiro princípio é sempre uma máscara (...), não existe; as coisas só começam a viver e a se animar” nos níveis seguintes, dos princípios subsequentes; as “coisas só começam a viver pelo meio”. No lugar do opressivo problema do ser e a questão do princípio que o assombra, as conjunções, o “E” no lugar do “É”. Necessita-se “fazer com que o encontro com as relações penetre e corrompa tudo, mine o ser, faça-o vacilar”. Sendo a “estrada de todas as relações”, o “E” oferece outro rumo a elas, fazendo com que fujam os conjuntos, “uns e outros, sobre a linha de fuga que ele cria ativamente”. Ocorre, assim, aquele cofuncionamento (pensamos com “E”, não com ou por “É”), a conspiração, pois a multiplicidade, em vez de residir (ser enclacrada) nos termos, está na conjunção: há “uma sobriedade, uma pobreza e uma ascese fundamentais no E”.

Não é por acaso que um britânico tenha engendrado tal pensamento, pois a língua inglesa sempre foi trabalhada pelas “línguas minoritárias” que a constituem e são, ao mesmo tempo, “máquinas de guerra” contra ela (anglo-gaélico, anglo-irlandês, assim como, nos EUA, temos o inglês falado pelos negros, pelos hispânicos etc.), uma língua móvel, fugidia, eventualmente estrangeira até para quem a utiliza. Essa falta de fundações implica em correr pela superfície continuamente quebrada para que nela se imiscua o “E” que “fará a língua correr, e fará de nós esse estrangeiro em nossa língua enquanto é a nossa”.

É dentro desse espírito relacional, por assim dizer, que Deleuze também se refere a Espinoza: a “alma e o corpo, ninguém jamais teve um sentimento tão original da conjunção ‘é’”. Ou seja, cada indivíduo seria fundamentalmente constituído por

relações entre as partes que o formam, sem que haja a preponderância de uma parte sobre a outra. A isso Deleuze chama “agenciamento-Espinoza: alma e corpo, relações, encontros, poder de ser afetado, afetos que preenchem esse poder”, daí Espinoza ser descrito como “o homem dos encontros e do devir (...), sempre no meio, sempre em fuga”. A alma, portanto, não está sobre, não está acima, mas com o corpo, também “na estrada, exposta a todos os contatos”, a todos os “encontros”.

Os estoicos também teriam encontrado, segundo Deleuze, um modo de destituir o “É”. No entender deles, “também as qualidades são corpos”, bem como as almas e até mesmo “as ações e as paixões são elas próprias corpos”, de tal modo que tudo “é mistura de corpo, os corpos se penetram, se forçam, se envenenam, se imiscuem, se retiram, se reforçam ou se destroem”. Assim, a linha de separação traçada pelos estoicos não está entre inteligível e sensível, alma e corpo, mas “entre a profundidade física e a superfície metafísica”, coisas e acontecimentos:

Entre os estados de coisas ou as misturas, as causas, almas e corpos, ações e paixões, qualidades e substâncias, por um lado, e, por outro, os acontecimentos ou Efeitos incorporais impassíveis, inqualificáveis, infinitos dessas misturas que se atribuem a esses estados de coisas que se exprimem nas proposições.

O atributo não é mais uma qualidade que se relaciona com o sujeito por meio do “É”, mas, sim, “um verbo qualquer no infinitivo que sai de um estado de coisas e o sobrevoa” — e “verbos infinitivos são devires ilimitados” que prescindem de um sujeito e “remetem apenas a um ‘Ele’ do acontecimento (chove)”, atribuídos a estados de coisas (misturas, coletivos, agenciamentos). Daí que “os verdadeiros romances operam com indefinidos que não são indeterminados”, havendo uma “estrita complementaridade” entre “os estados de coisas físicas em profundidade e os acontecimentos metafísicos de superfície”. O acontecimento é justamente o produto dos choques entre os corpos, é o que se obtém quando eles se penetram, envenenam, reforçam, imiscuem, destroem etc. Tanto morrer quanto amar, por exemplo, são engendrados em nossos corpos, mas também chegam de Fora, estão “sobre essa superfície incorporal” que os faz advir, de tal maneira que, “agentes ou pacientes, quando agimos ou sofremos, resta-nos, sempre, sermos dignos do que nos acontece”, e é nisto que recai a moral estoica: “não ser inferior ao acontecimento, tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos (...), extrair alguma coisa alegre e apaixonante no que acontece”, seja um clarão, seja um encontro, seja “um acontecimento, uma velocidade, um devir”.

Em vez de fazer um drama ou uma história, fazer um acon-

Afundamos com ele, ao mesmo tempo aterrizados e em estado de graça; afundamos com Ahab e seu leviatã branco, no meio do nada.

tecimento, mesmo que pequeno, menor, ínfimo, delicado, pois as Entidades não são conceitos, são acontecimentos.

O que é um acontecimento? É uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos, e que estabelece ligações, relações entre eles, através das épocas, dos sexos, dos reinos — naturezas diferentes. Por isso a única unidade do agenciamento é o cofuncionamento: é uma simbiose, uma “simpatia”.

4.

Voltando a **Moby Dick**, é óbvio que tudo se movimenta rumo ao acontecimento final, o encontro derradeiro entre Ahab e a baleia. Em sua caçada, o homem “nunca pensa; apenas sente, sente, sente; isso já é bastante tormentoso para um mortal!”. No entender do capitão, “pensar é audácia” tamanha que apenas “Deus tem esse direito e privilégio”, pois pensar “é, ou deveria ser, coisa serena e tranquila; e os nossos pobres corações palpitam e os nossos pobres cérebros pulsam demais para isso”. Lendo isso, pressinto o que Deleuze afirma nos **Diálogos**: “As verdadeiras Entidades são acontecimentos, não conceitos”.

No terceiro dia da caçada final, um dos marujos alerta Ahab: “Vê! Moby Dick não te procura. És tu, na tua loucura, é tu, que o procuras”. Ao insistir na procura, Ahab acabará arrastado com os outros, quase todos, para as profundezas, e será o fim. Eles afundam no oceano para se tornar outra coisa, e o devir é essa “longa fuga quebrada”, a própria linha que acompanhamos, descrita sobre ela, que se estica para iluminar o que já não está ali, o que já afundou, desapareceu, o que já cessou.

Afirma Deleuze ao final de sua reflexão: “Nem todo devir passa pela escritura, mas tudo o que se torna é objeto de escritura (...). Tudo o que se torna é uma pura linha que cessa de representar o que quer que seja”. Em **Moby Dick**, vemos Ishmael à deriva, mantido “à tona pelo caixão, por quase um dia e uma noite inteiros”, flutuando sobre o “calmo e fúnebre oceano”, até ser resgatado. Ou seja, Ishmael estica a linha para que possamos também percorrê-la. E nisso, também, reside a grandeza de Melville e a beleza da grande literatura: cada vez que percorremos linha é um novo acontecimento. 🍷

Vozes silenciadas

O **quarto branco**, de Gabriela Aguerre, discute a maternidade e traz ecos de um regime autoritário

PAULA DUTRA | BRASÍLIA – DF

Entre os temas mais caros às mulheres está, sem dúvida, a maternidade — o poder de gerar a vida, de perpetuá-la. Ao mesmo tempo, a maternidade — e o amor materno enquanto história narrada até os dias de hoje — é uma das formas mais intensas de opressão às mulheres. Tanto para aquelas que desejam ser mães e precisam lidar diariamente com mitos acerca da maternidade quanto para as que não encontram significado nisso ou não podem fisicamente vivenciar esta experiência. Em **Um amor conquistado**, Elisabeth Badinter observou que o amor materno não é algo inerente às mulheres, mas algo que se adquire, uma construção social. Apesar disso, para as próprias mulheres a associação da maternidade como única coisa que dá sentido à existência feminina ainda pesa, como vemos no romance de Gabriela Aguerre.

A protagonista d'**O quarto branco** é uma uruguaia criada no Brasil que, aos 40 anos, acaba de sofrer um aborto espontâneo e descobre não ser mais capaz de ter filhos. A dor dessa perda, tão significativa para as mulheres, é o ponto de partida para as reflexões sobre a própria existência, e também sobre o passado da personagem. O vazio a partir da perda de um filho e o vazio de não poder cumprir a expectativa imposta às mulheres de serem responsáveis por gerar outra vida pesam sobre a personagem e ecoam em todo o romance, do qual transborda a sensação de desamparo. “Todas as mãos que tinham me carregado até aqui parecem ter sumido”, diz a personagem Gloria.

No momento em que descobre não poder mais ter filhos e é tomada por um sentimento intenso de desamparo, Gloria busca conforto na presença materna, mas não encontra colo para sua dor. A relação mãe e filha, cheia de rupturas e silêncios, expressa uma frieza e leva o leitor a refletir sobre a noção de maternidade que alimentamos, aquela idealizada, e a concreta, real, que pode não atender às expectativas tradicionais. Assim, o elo afetivo que mais importa para a personagem acaba por ser o amor paterno e não o materno, pois é na figura paterna que Gloria encontra maior identificação e empatia. É ao pai que ela conta o resultado do exame que estabelece não poder mais engravidar. É a ele que ela pergunta se isso a faz menos completa, menos capaz de ser feliz.

O quarto em branco que dá nome ao livro é o quarto vazio, antes destinado ao bebê que não chegou a ser. Agora, muitas coisas se acumulam ali: o que não foi resolvido, o que não encontra mais lugar para estar e ser, tudo sem cor e sem movimento, ao mesmo tempo em que ali é possível ouvir as muitas vozes que continuam a habitar a ausência, o vazio, a vida da personagem. São as vozes do passado, das histórias não contadas de família, mas também das histórias vividas e sonhadas, lembranças que trazem algum aconchego ao quarto vazio — “Um quarto que falava muitas línguas, onde muitas vozes eram ouvidas, onde era impossível estar sem sentir a falta de todas as coisas que faltam”.

O primeiro impacto do aborto espontâneo sofrido pela personagem se dá no próprio relacionamento afetivo de Gloria com Sandor, o pai da criança perdida. Como lidar com o vazio da perda em uma relação? Onde estão as palavras para expressar a dor e o espaço destinado a um filho? Gloria, a protagonista, decide então voltar a Montevidéu, afastando-se do parceiro e em busca de alguma paz. O voltar para casa é uma forma de reencontro consigo mesma e com suas raízes, um lugar onde as ruas remetem às melhores lembranças de infância e que representa, acima de tudo, pertencimento. O simples fato de ouvir sua língua materna e seu sotaque oferecem acalento à personagem que se reaproxima de seu passado familiar e descobre que teve uma irmã gêmea, falecida pouco tempo depois do nascimento. A irmã gêmea, que pode ser lida como *o duplo*, aponta para outra ausência e outra perda maior, também silenciada. A volta a Montevidéu é também uma forma de regressar a si mesma, de ver-se refletida no espelho desse duplo, sua irmã Gaia.

O duplo

O tema do duplo, tão comum na literatura, fala da duplicidade do eu e pode ser manifestado de várias formas. No romance de Gabriela Aguerre, temos a irmã gêmea que não sobrevive e que, poucos minutos antes de falecer, ainda um bebê nos braços da mãe, é batizada com o nome da outra filha, a que sobreviveu, Gaia. A história da troca de nomes pouco antes da morte, encontrada por Gloria no antigo diário da mãe, logo depois é negada, rasu-

rada, como as páginas destacadas do diário. Tudo isso é invenção ou fato? Uma lembrança ou apenas um delírio? A irmã gêmea justifica a ausência e o vazio sentidos desde sempre pela personagem, que não se sente inteira, nem uma só. Ao mesmo tempo, Gloria e Gaia problematizam a relação entre a vida e a morte, entre a lembrança e o esquecimento. Ao decidir voltar a Montevidéu, Gloria reencontra o tio que cuidou durante todos esses anos da lápide onde Gaia está enterrada no cemitério e a necessidade de libertar as cinzas da irmã morta é o caminho encontrado por Gloria para se libertar do peso desse vazio em sua própria história.

O regresso é também o momento de escutar as vozes silenciadas do passado, não apenas da irmã falecida tão jovem, mas das histórias de família de uma época em que a ditadura imperava no Uruguai e as vozes sussurravam em resistência. O impacto de crescer sob o véu de um regime autoritário é narrado pela protagonista, que desde cedo aprendeu o significado da palavra exílio. É nesse ponto que as ruas de Montevidéu surgem no romance como numa crônica de saudades. O encontro com as inúmeras cartas trocadas entre a mãe, no exílio, e a avó, que permaneceu em Montevidéu, remetem ao percurso solitário daqueles que são obrigados a deixar sua pátria, seu lar. O encontro com cartas escritas por ela mesma, ainda criança, remetem ao próprio processo da escrita: “Reler o que não foi escrito para mim, mas por mim, me fez pensar que no fundo escrevemos para nós mesmos, em alguma instância”.

Entre pai e filha

O pai da personagem Gloria está internado no hospital quando ela passa por um aborto e os filhos se revezam para acompanhá-lo. A relação terna entre pai e filha é o bálsamo que Gloria encontra para lidar com a própria ideia de não poder ter mais um filho. É por meio do pai que se constitui esse elo com a terra natal, com as memórias de um lugar de que se tem saudade. Entre os dois a relação é de proximidade e afeto, pois o pai quer apenas que Gloria seja feliz, não associando o fato de ela ter um filho à felicidade. Deixando-o no hospital enquanto ele se recupera, Gloria retorna a Montevidéu em busca de si mesma e da história da irmã, aquela que falece cedo demais e a



DIVULGAÇÃO

A AUTORA

GABRIELA AGUERRE

Nasceu em Montevidéu, no Uruguai, em 1974, e veio para o Brasil ainda criança. Jornalista e pós-graduada no curso de formação de escritores do Instituto Vera Cruz, foi diretora de redação da revista *Viagem e Turismo*, trabalhou na *Superinteressante* e em outras publicações.



O quarto branco

GABRIELA AGUERRE

Todavia
120 págs.

TRECHO

O quarto branco

As mulheres todas choram por mim, dando as costas na estação para o trem que nunca viria: Desembarque, Gloria, venha se despedir do seu pedaço de futuro, de sua infinitude genética, de seu nariz de batata detestável mas que nunca mais adornará nenhum rosto, nenhum rostinho.

mãe batiza com o seu nome, Gaia. Gaia que representa a terra, também perdida no exílio, e simboliza algo que não foi finalizado, como o que ainda dói e ecoa da ditadura que se abateu sobre o Uruguai e que muito afetou o país e a própria família da personagem.

O quarto branco é um romance que narra muitas perdas — desde a dor de perder uma irmã gêmea e sentir essa falta ecoando por toda a vida à dor de perder um filho, de perder um pai, de ver ruir um relacionamento, de perder um país e a ele regressar. Escrito com uma linguagem poética que impressiona pela potência, o romance de Gabriela Aguerre, narrado sob a perspectiva feminina, nos permite refletir sobre vida e morte, sobre medos e certezas, sobre ausências e incompletudes, sobre continuidade e descendência. Neste belíssimo romance sobre perdas, Gabriela Aguerre consegue narrar com poesia a dor e a ausência com extrema delicadeza e uma linguagem poética capaz de ocupar e dialogar com nossos medos e vazios. 📖

À beira do precipício

Contos completos, de Caio Fernando Abreu, traz narrativas carregadas de dor e uma desesperança sem cura

CLAUDIA NINA | RIO DE JANEIRO – RJ

Queria escrever qualquer coisa grande, ou muito triste ou muito escura. (...) Mas vai sair tudo parecido comigo: desinteressante, miúdo, turvo.

O trecho acima vem do conto *O ovo*, cuja epígrafe é uma frase de um dos textos mais emblemáticos de Clarice Lispector, *O ovo e a galinha*. Pudera. Não tem como respirar Caio Fernando Abreu sem perceber a aproximação. No entanto, não se enganem: o autor gaúcho cria seu próprio oxigênio; seu fôlego é de uma intensidade particular. Só Caio escreve como Caio.

Um dos aspectos da proximidade com Clarice Lispector que fica mais evidente em **Contos completos** é a lição do que “tortuosamente se faz”. Nada é pronto e acabado, coeso, lindo e perfeito. Caio escreve o tortuoso, o imperfeito, o que está com muito custo nascendo quando se escreve. Existe uma busca desesperada por entender. Ele diz e desdiz, escreve e rascunha e apaga não apagando — fica assim, o dito e o não-dito sobrepostos. O texto é para o autor um órgão pulsante, corpo em permanente transformação, que pode sempre melhorar, como explica na abertura de **Morangos mofados**. Além disso, as sobras dos tecidos vivos não são descartadas. O aproveitamento das gavetas, mais uma lição de Clarice (a epígrafe é dela, para a introdução de **Ovelhas negras** — “Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta”).

Caio anuncia: “Nunca pertenci àquele tipo histérico de escritor que rasga e joga fora. Ao contrário, guardo sempre as várias versões de um texto, da frase em guardanapo de bar à impressão no computador. Será falta de rigor? Pouco me importa”.

Os textos de Caio se inscrevem na imprecisão dos gêneros e na fluidez da estrutura, como o autor explica em uma nota à introdução de **Os dragões não conhecem o paraíso**: “Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com treze histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor

e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura. Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de *romance-móvil*. Um romance desmontável, onde essas treze peças possam completar-se (...)”.

O volume inclui **Inventário do irremediável** (1970), **O ovo apunhalado** (1975), **Pedras de Calcutá** (1977), **Morangos mofados** (1982), **Os dragões não conhecem o paraíso** (1988), **Ovelhas negras** (1995), além de alguns textos inéditos ao final do volume.

Tema recorrente são também as tentativas falidas de recuperar “as lembranças espatifadas no quarto”, pois a memória é sempre esfacelada, vaga e imprestável. Com que facilidade as coisas são esquecidas, apodrecidas e murchadas.

O tempo voraz, a morte à espreita (no conto *Uns sábados, uns agostos*):

Como durante vários dias me esqueci dessas flores, elas perderam lentamente as pétalas, que precisei juntar uma a uma para jogar no corredor, depois varré-las e colocá-las no lixo. Mas sobre isso, creio que poderá informar melhor algum vizinho ou mesmo o lixeiro: nesses agostos não é comum ver flores amarelas, mesmo murchas, esquecidas pelas latas de lixo.

Os delírios são ainda uma forma de escrever o impossível, o que escapa. Muitos contos beiram o realismo mágico ou o absurdo; é nítido que o autor bebeu nesta fonte, como ele mesmo aponta em uma das notas. Um destes delírios está no belíssimo *Mergulho I*, em que uma casa tomada pelas águas de repente vira um mar... Outros exemplos, entre vários, em que o absurdo desorienta as rédeas da escrita são o belíssimo “Os dragões não conhecem o paraíso”, “A visita” e “Joãozinho e Mariazinha”, uma busca por um desconhecido na madrugada, espaço cego dos eternos desencontros.

Angústia

Uma dor e uma desesperança sem cura atravessam os textos — lembrar da dor de estó-



O AUTOR

CAIO FERNANDO ABREU

Nasceu em Santiago do Boqueirão (RS), em 1948. Publicou contos, peças, poemas e romances, além de uma vasta produção epistolar. Algumas de suas obras são **Limite branco** (1971), **O ovo apunhalado** (1975), **Morangos mofados** (1982) e **Onde andaré Dulce Veiga** (1990). Morreu em 1996, em Porto Alegre.



Contos completos

CAIO FERNANDO ABREU

Companhia das Letras
765 págs.

TRECHO

Contos completos

Quando Ana me deixou — essa frase ficou na minha cabeça, de dois jeitos — e depois que Ana me deixou. Sei que não é exatamente uma frase, só um começo de frase, mas foi o que ficou na minha cabeça. Eu pensava assim: quando Ana me deixou — e essa não continuação era a única espécie de continuação que vinha.

magos que maltrata Macabéa em **A hora da estrela**, mais uma intersecção. As frases angustiadas se espalham aqui e ali pelos contos — “Estava cansado de cerzir aquela matéria gasta no fundo de mim”; “As coisas bonitas já não acontecem mais”; “O céu tão azul lá fora, e aquele mal-estar aqui dentro”. O espaço dos bares nas madrugadas ocupa grande parte das cenas, sempre na desvalidas procuras e desamores, como no conto *Rato*: “você me amasse um pouco, não estaria aqui e agora, neste bar, sozinho, longe de você e de mim”.

Personagens, e narrador em especial, estão à beira de um despenhadeiro, caindo em um poço na consciência da queda profunda. Aliás, o poço é outra imagem recorrente. Como neste trecho:

Abaixo de nós vejo o poço cheio de lanças pontiagudas onde se entrelaçam serpentes. Do poço até as comportas, uma rampa inclinada. Um vento começa a sugar-nos para o poço. Tento segurar-me no chão do carro, minhas unhas se estroçalham contra a aspereza do metal, meus dedos estão ensanguentados, meu corpo exausto. Outras carnes roçam a minha, boca, seios, braços, olhos. Guardo nos dedos um punhado de cabelos que não são meus. Não resisto mais. Ao passar, alguém se agarra em mim, carregando-me junto. Vamos abraçados, nossas costas roçando doloridamente pela superfície escorregadia da rampa. Por cima de nós, um céu cinzento. Lá embaixo, as cobras e as lanças. Venenosas, agudas. Abraço com força o meu camarada e fecho os olhos como se gritasse. Como se pudesse gritar.

O volume **Contos completos** traz ao final textos inéditos que comprovam que o autor teria muito o que escrever em uma obra fundamental para a literatura brasileira. A impressão que fica é que a sugestão do *romance-móvil*, dada pelo próprio Caio, pode ser estendida; as narrativas curtas, em uma perspectiva de encontro, vistas assim reunidas, poderiam ser um único grande romance. Desmontável, tortuoso, dolorido e apaixonado. 📖

Lucidez onírica

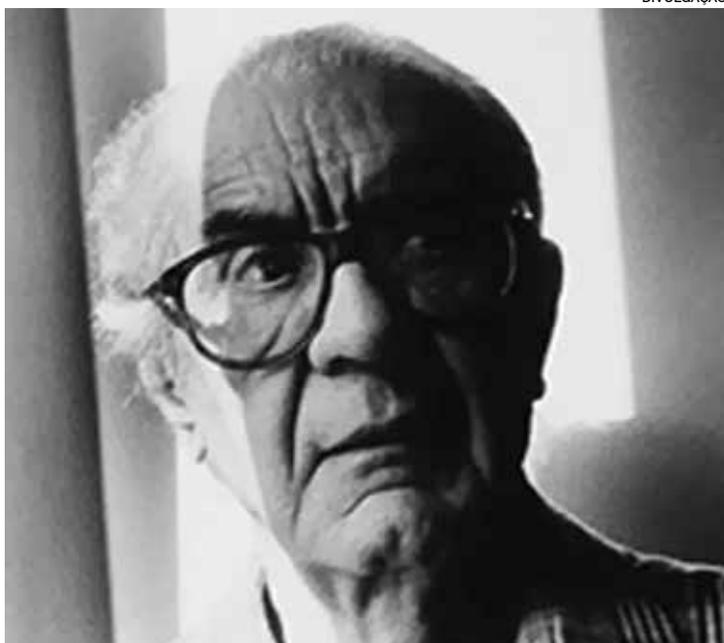
A chuva imóvel, de Campos de Carvalho, é um romance em permanente estado de impasse

AUGUSTO GUIMARAENS CAVALCANTI | RIO DE JANEIRO – RJ

Narrado num tempo de assassinos (anunciado pelo poeta Arthur Rimbaud), num mundo onde até mesmo a violência se desumanizou, **A chuva imóvel** é o romance mais herético, nihilista e distópico de Campos de Carvalho. Livro ficcional-ensaístico, trata-se este de um particularíssimo romance surrealista produzido no Brasil em meados do século 20. Publicado primeiramente em 1963, o livro é agora reeditado pela Autêntica, tendo em vista o recém-completado centenário de Campos de Carvalho — ficcionista cuja produção representou uma voz paradoxalmente dissonante diante da seara romanesca brasileira do século passado.

Ambientada em Carfanaum (cidade imaginária de alusões apocalípticas), a trama mental de **A chuva imóvel** só ganha corpo por meio dos jogos narrativos de espelhamentos outros. Fronteiras reais e surreais se embaralham na Carfanaum de Campos de Carvalho — cidade que é contemporânea de toda ação descrita e sofrida por um narrador. Dependendo de um narrador para existir, na cidade mental de **A chuva imóvel** um cordão umbilical de nascimento pode tão logo se transformar numa corda de enforcamento. Com trilhos por todos os lados, tal cidade é formada pelas paisagens-pensamentos de um narrador multifacetado pela presença de seu duplo — *doppelgänger*. Como se as cartas de um jogo fossem embaralhadas a todo instante, em cidade tal é como se faltasse sempre uma peça iminente por se completar: “Carfanaum: zero hora do dia zero do Ano Zero”.

Dividida em três partes (*O centauro a cavalo*, *Girassol*, *Girassol e Zona de treva*), a narrativa se desenvolve por fragmentos de sonhos narrados numa poética própria de urgências incomunicáveis. Narrada em primeira pessoa pelas alucinações de memórias de um narrador plurifacetado, a trama anarco-existencial de **A chuva imóvel** vai se apresentando ao leitor com a cadência alucinatória de um palimpsesto de ideias sonâmbulas. À beira de um limite sempre novo de linguagem, do leitor é solicitado acompanhar os devaneios de uma escrita a ser percorrida com a velocidade dos pensamentos sobre a chuva imóvel tematizada. À guisa de um romance em permanente estado de impasse, o leitor é convidado a atravessar as vias duplas



DIVULGAÇÃO

O AUTOR

CAMPOS DE CARVALHO

Nasceu em Uberaba (MG), em 1916. Formado em Direito, trabalhou como funcionário público até a aposentadoria. É autor, entre outros, de **O púcaro búlgaro** (1964), **Vaca de nariz sutil** (1961) e **A lua vem da Ásia** (1956). Morreu em São Paulo (SP), em 1998.

da mente do *homo multiplex* André Medeiros. Com a diluição de um eu-lírico que raramente se reconhece humano, o anti-herói de Campos de Carvalho carrega em si uma onírica lucidez incapaz de respirar o mundo com o pulsar de um só coração.

Metade homem, metade cavalo, André Medeiros aparece na primeira parte do livro (*O centauro a cavalo*) sob a forma de um narrador-personagem orquestrado por imprevistos de origens. Mais um agonista do que um protagonista da trama narrada, André Medeiros é o personagem-intérprete que dispõe em diálogo as paisagens de uma prosaística tão onírica quanto a imagem de um navio naufragado no meio de uma praça abandonada ou, então, a alegoria de uma locomotiva transformada com a chuva num navio extraviado numa imensidão de mar. Não sendo senhor de um só nome próprio, André Medeiros logo é confrontado com a sua duplicidade gêmea: André-Andréa. Estrangeiro perpétuo e estranho entre estranhos, André-Andréa prefigura na narrativa de **A chuva imóvel** a reiterada crise de um narrador.

Devir identitário

Sendo um narrador que têm a consciência trágica do próprio insulamento existencial, o personagem-intérprete de **A chuva imóvel** pode ser aludido como um protagonista-agonista que age sobre os pensamentos daquilo que narra. Montado a cavalo sobre si e revolvendo-se sobre a própria sombra, o narrador-agonista da trama mental de **A chuva imóvel** vai sendo modulado por fábulas além-túmulo de as-

sociações de ideias a serem conduzidas pelos pontos de vista de um narrador fragmentado entre o duplo e o delírio do duplo. Em sátira à obra machadiana **Memórias póstumas de Brás-Cubas** (1881), o narrador de **A chuva imóvel** por vezes julga-se simultaneamente morto e com a consciência da morte, afogado e com a consciência do naufrágio. Eternamente extraviado do útero de sua mãe, André-Andréa atormenta-se por existir. Sombra de outra sombra, ele-ela traz a consciência da duplicidade de tudo. As regras lhe são obscenas e as palavras falsamente estáticas. Povoado de fantasmas alheios, anda, pensa e respira com os poros múltiplos de quem sabe estar encenando uma vasta farsa trágica.

Igualmente inexoráveis, em **A chuva imóvel**, André e Andréa se exteriorizam por palavras bivocais de estranhamentos mútuos. Para ambos, toda inventiva ficcional do livro aparece como uma fonte inesgotável de angústias inter-humanas. Rindo-se de tudo e de nada, André-Andréa apalpa o mundo em pensamento. Como um desertor no deserto, com ou sem juízo final, ele-ela sobrevive como uma chuva imóvel a escorrer por sobre a placenta azul de um mesmo casulo terrestre. Potencialmente avivado por uma vontade de recomeço radical, ele-ela mantém-se à procura dos próprios pensamentos em distâncias de sombras. Por perspectivas a mais, a cada instante surgem-lhe pensamentos novos em cada um de seus poros; afinal, no universo do livro, “tudo é possível ou pode tornar-se possível por um instante”.

Seres inapreensíveis se tomados isoladamente, André e Andréa a todo momento se estranham e se questionam, formando uma espécie particularíssima de narrador duplamente orientado. Primeiro protagonista andrógino do romance brasileiro, André-Andréa pode também ser aproximado de um andrógino primordial de luto filial entoado em versos por Charles Baudelaire.

Perpetuamente estrangeiro e estranho, o narrador-personagem de **A chuva imóvel** tem as pegadas de um empirista anárquico. Com o sangue escorrendo-lhe pelos vasos comunicantes de um duplo, André-Andréa deambula por margens de estranhezas novas, a um passo do terror da indefinição. Em seus descompassos identitários, a presença de André-Andréa na trama acaba por satirizar certo multifacetamento dos personagens romanescos modernos (presente sobretudo a partir do russo Fiódor Dostoiévski) e, também, até mesmo o próprio nome do inventor do surrealismo, André Breton.

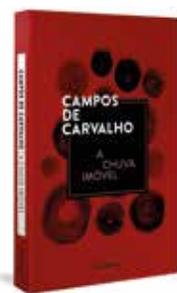
Partícipe de um universo insólito que a tudo abarca, André-Andréa representa para a narrativa de **A chuva imóvel** a imagem de um narrador em pleno devir de identidades. Circundado por paisagens de montanhas móveis, o protagonista-agonista acumu-

la em sua gênese as raízes de um outro. Disposto a demonstrar o absurdo e a falta de sentido de tudo, ele-ela narra os atos narrativos de uma escrita cujo centro de fabulação gira em torno das diátribas e viagens mentais de um ator-narrador atormentado pelos fantasmas de uma escrita cuja necessidade de existência depende do pleno ato narrativo.

Com todos os átomos em laboração — ATOMS AT WORK —, André-Andréa é filho de tempos pós-atômicos e pós-utópicos. Com uma chuva ácida ininterrupta a lhe escorrer por entre os dedos, ele-ela jamais usa os relógios ou se deixa usar por eles. Com as palavras brotando-lhe indecorosamente, entre um passo e outro, ele-ela vai se deparando com uma realidade que à espreita o estranha mais do que nenhuma outra. Ele mesmo um eu e um outro, de todos e de nenhum, o anti-herói de **A chuva imóvel** pode ser aludido como a principal testemunha agonizante de toda ambiguidade ficcional do livro.

Como um sobrevivente das próprias farsas trágicas, André-Andréa reafirma no livro a reincidência do sonho sobre o real, do onírico sobre toda a lógica automatizada em instâncias herméticas e monocórdicas. De sonho a sonho, ele-ela se constitui para a trama mental de **A chuva imóvel** como uma instância autoral agônica, no sentido de estar a todo momento à beira de ser questionada e invalidada num novo desconcerto laboratorial de mundo. Como numa espécie de licantropia própria, André-Andréa traz a capacidade de distanciar-se de sua condição humana originária para adquirir um ponto de vista sempre novo, a ser perspectivado em pleno ato de escrituração: “antes de mim já houve o dilúvio e aqui estou, a licantropia não me assusta mais do que o meu estado de gêmeo, tanto sou eu assim como dentro de Andréa”.

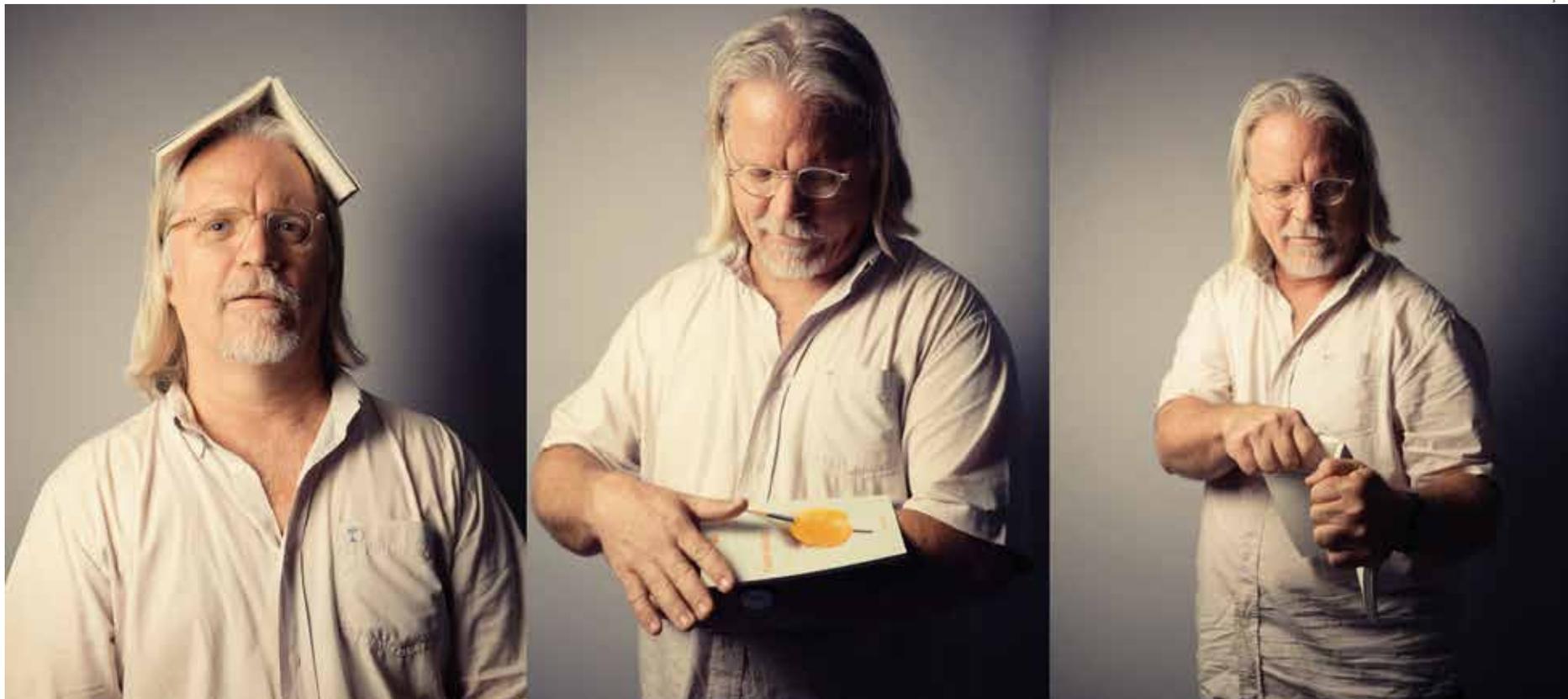
Mas, afinal, o que simboliza a chuva imóvel que intermitente paira sobre o livro homônimo? Capaz de estar em todos os lugares da narrativa, corroendo a “boa” lógica de uma ordem a ser regida por concretudes e coerências racionais, a chuva imóvel de que fala Campos de Carvalho pode ser aproximada de uma escrita tão veloz quanto os pensamentos de um corpo-limite potencialmente desconhecido e alheio à totalidade identitária de um mundo que não cessa de se acabar. 🍂



A chuva imóvel
CAMPOS DE CARVALHO
Autêntica
128 pàgs.

A ANTIGRAMÁTICA DA INFÂNCIA

DIVULGAÇÃO



Quanto mais oficial a cidade, mais irreverente a sua literatura? A resposta pode ser sim se se levar em consideração a densidade de poetas marginais que Brasília abriga, contando entre eles três figuras maiores desta corrente antiestética: Chico Alvim, Eudoro Augusto — estes um pouco mais escondidos — e o sempre presente Nicolas Behr — aliás, Nikolaus Hubertus Josef Maria von Behr. O nome nobre exigia um destino sério para o filho de imigrantes europeus que acabou contaminado pela infância e pela adolescência no interior selvagem do Brasil. Com a posterior mudança para Brasília, persistiu a identidade ligada aos fenômenos de alegria em meio à natureza e à irreverência como postura de linguagem, florescendo o poeta e ecologista Nicolas Behr, com o nome revisto e mais diminuído (Niki), como é próprio deste movimento. Antônio Carlos de Brito virou Cacaso. Ricardo de Carvalho Duarte, Chacal. Francisco Soares Alvim Neto, Chico Alvim. Simplificações afetivas de tratamento que revelam uma poética.

O maior legado desta geração foi tirar a solenidade do verbo. E, para isso, era preciso romper com a seriedade dos próprios nomes. E também com a seriedade do suporte poético. Se a falta de um sistema editorial para a poesia jovem dos anos 1970, auge da ditadura militar, era uma condicionante para os livretos mimeografados, estes reforçavam o projeto político-poético da época. Os livros ganharam um formato panfletário, permitindo a sua transmissão de mão em mão em eventos culturais, principalmente

em shows, como se fosse uma troca de senhas. Se fez, enquanto objeto, material subversivo, e não só pelo conteúdo. Por portar tais livretos, Niki foi preso pelo Dops naquela quadra de trágica memória.

O conteúdo “rápido e rasteiro” (título de um poema de Chacal) também estava em sintonia com a urgência de tempos bicudos, em que ler e escrever não podiam ser atividades sem risco, na paz da biblioteca. Tudo acontecia na rua, no movimento, na célula literária. Os livros tinham que ser consumidos instantaneamente, e depois desaparecer. Eram material fungível.

O grande sucesso de Nicolas foi sua estreia, **Iogurte com farinha** (1977), impresso em pequenos lotes, sob demanda, até porque estocar estes caderninhos seria prova incontestada de subversão. Seguiram-se mais coletâneas: **Grande circular** (1978), **Caroço de goiaba** (1979), **Chá com porrada** (1978) e **Bagaço** (1979). Estas publicações ganharam uma versão fac-similar pela Semim Edições (Brasília, 2018), em uma caixinha intitulada **Sete sete sete nove** — mantendo assim a precariedade gráfica da estreia.

Tais improvisações devolvem ao leitor o grau de insubordinação editorial de um autor feito impressor, designer gráfico acidental, vendedor ambulante de sua poesia. Nicolas povoa os espaços mortos do livro. O exemplo mais feliz desta tarefa de artista múltiplo é como ele subverte a ficha catalográfica como oportunidade estética e política. Ao localizar a origem geográfica das edições, ele faz uma poesia invasora.

“Brasília, capital da desesperança, natal de 77”.

“Brasília, vê se toma uma atitude, pô! julho de 79”.

“Brasília, quatro pastéis e um caldo, junho de 79”.

“Brasília, viva o pastel da rodoviária, maio de 79”.

A repetição do topônimo é mais do que um dado técnico. O poeta e a cidade estão em diálogo. Ela se personifica nestes lances amorosos. Será, desde sempre, a matéria lírica por excelência de Nicolas.

Fica evidente, tanto do ponto de vista material (forma de impressão, desenhos, textos manuscritos) quanto de linguagem (um olhar de primeira vez) a natureza infantilizadora do código marginal. Os poetas se viam como crianças crescidas que cultivavam uma identidade incômoda, de recusa do mundo adulto e seus equívocos. A figura central desta vertente, enquanto linguagem, é a criança, o que liga estes autores a Oswald de Andrade (**Primeiro caderno do aluno de poesia**), Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (**Boitempo**), numa verve primitivista. É este o mote



O menino do mato que engoliu Brasília

NICOLAS BEHR

Entrelinhas
288 págs.

memorialístico a partir do qual se organiza a nova antologia de Nicolas Behr — **O menino do mato que engoliu Brasília** (Entrelinhas, 2019). A história do menino nascido em Diamantino, onde viveu o tempo rústico, ao qual ele retorna pela palavra, é uma viagem impossível, já que: “o cometa volta/ a infância, não”. A conquista do passado se dá pela imaginação, na qual o poeta se sente mais presente do que quando volta fisicamente ao lugar do crime de ter sido: “será que preciso estar lá?// pela imaginação não vale?”. O livro é uma resposta a este questionamento. Sim, pela imaginação vale. Este retorno é uma ressurreição, uma reafirmação do menino, pois o poeta sente a vida adulta como existência póstuma: “a primeira/ morte/ é a da infância”.

A fase seguinte é a da adolescência em Cuiabá, com poemas inéditos. Aqui o menino se sonha

geólogo e tem como ícone a bicicleta, que lhe dá lições de liberdade. As aventuras tomam todo o espaço existencial. E esta é a grande experiência poética, a da vitalidade: “a vida escrevia/ poemas pra gente// pra que poesia?”.

Partindo destes regressos em poemas recentes, a antologia fecha com a memória editorial, em que Nicolas recolhe poemas sobre Brasília, o grande tema de sua obra, em **Menino candango**. O que estes poemas têm a ver com a infância? Para o poeta, Brasília é a cidade-infante, em sua linguagem arquitetônica modernista, com o que tem de beleza e perversidade. É também o momento do menino embriado que não quer crescer, e que escreve como se nunca tivesse saído da infância.

*sou
de Brasília
mas juro
que sou inocente*

Esta inocência não é só pela identificação do poeta com a gente pobre, que construiu a capital e mora hoje nas cidades satélites, numa negação do poder — é também a inocência de quem continua em estado permanente de ingenuidade lírica e disponibilidade de ser.

Com estudos de sua trajetória e com comoventes fotos juvenis, ao lado dos pais e dos irmãos, num festival de cabelos brilhantemente loiros, **O menino do mato que engoliu Brasília** é um dos grandes livros brasileiros sobre a infância, esta obsessão da cultura brasileira, e mostra Nicolas Behr como o poeta de um tempo e uma linguagem eternamente paralisados, que nos definem como nação. 🍌

Ninguém é o que parece

Em **O crime do cais do Valongo**, de Eliana Alves Cruz, diferentes versões de um mesmo crime são contadas

NATHÁLIA AUGUSTO | RIO DE JANEIRO – RJ

Quem detém a verdade de um fato? Em entrevistas, o historiador Luiz Antônio Simas costuma contar sobre o orixá Exu que, certa feita, interpelou dois comerciantes que discutiam quem estaria dizendo a verdade. Na ocasião, Exu propõe que os dois se encontrem em uma encruzilhada onde ele passaria com um gorro; quem acertasse a cor do gorro seria o dono da verdade. Ocorre que o gorro de Exu era de um lado vermelho e do outro preto, pelo que o homem que estava de um lado gritava que seria vermelho, enquanto o outro dizia ser preto. A discussão acirrou. Convencidos de que estavam certos e de que seriam os donos da verdade, os dois homens se mataram. Exu saiu gingando e comemorando a oportunidade de redimir e ensinar.

Para falar de **O crime do cais do Valongo**, de Eliana Alves Cruz, esta história do orixá é de fundamental importância, já que, metaforicamente, a lição de Exu aqui contada redimensiona o cais do Valongo — cenário de um crime brutal — como uma encruzilhada de dizeres. Quem por muito tempo narrou tal crime detém um lado da verdade e, nas páginas deste livro, o outro lado conta sua versão. Seguindo a linha investigativa, o romance oferece pistas sobre possíveis suspeitos de um assassinato e envolve o leitor nesse suspense até o final do enredo: “(...) cheguei à terceira conclusão: ninguém é o que parece”. Entretanto, numa alusão à encruzilhada de Exu, os suspeitos de terem cometido tal crime contam suas versões. E ainda, no decorrer da investigação, o leitor se entrelaça em uma questão crucial: este não é o único crime a ser investigado.

A história começa com uma notícia de jornal a respeito do corpo do comerciante, senhor Bernardo, achado em estranhas circunstâncias, o que será investigado pela Intendência Geral da Polícia. Com exceção desta primeira, durante todo o livro os capítulos são iniciados com notícias verídicas, retiradas da *Gazeta do Rio de Janeiro* e reproduzidas fielmente, inclusive quanto à grafia: “João Toole, professor de Língua Ingeza, estabelece Aula da dita Língua (...) Os senhores, que se quiserem utilizar, se dirigir o ao dito professor na Praça da Carioca, N. 18, primeiro andar”. Ressalto que personagens reais e fictícias — como o Mr. Toole — se misturam criando um enredo ora histórico, ora fictício; ora investigativo policial, ora místico; ora todos esses elementos simultaneamente cruzados.

Os relatos deste crime são feitos a partir de dois narradores, Muana e Nuno. Duas vozes que se entrecruzam para contar suas versões, sem a obrigatoriedade de serem absolutamente verdadeiras, conforme alertado por Exu: “Vejam as voltas que a vida dá, pois se não era o senhor Bernardo quem parecia ter se metido em uma enrascada das grandes?! (...) decidi investigar, e quais não foram as minhas descobertas... e quais não foram!”.

Muana — africana sequestrada de sua terra, de sua família e de seus costumes, vendida como escravizada para o comerciante assassinado — é uma das suspeitas do crime e dá a sua versão a partir deste lugar de fala. Nuno — um irônico mestiço livre que transita entre o mundo dos brancos e o dos negros — se aproxima do intendente de-



DIVULGAÇÃO

A AUTORA

ELIANA ALVES CRUZ

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ) e é jornalista. Em 2015, venceu um concurso promovido pela Fundação Cultural Palmares com o romance **Água de barreira**. **O crime do cais do Valongo** (2018) é sua segunda incursão pela narrativa de fôlego.

signado para a investigação, o que lhe garante acesso privilegiado aos suspeitos, às pistas e às conclusões: “A prova maior é que estou eu aqui, Nuno Alcântara Moutinho, um letrado aspirante a livreiro, lendo as tantas coisas escritas por aquela preta. Estou vivamente impressionado! Quem diria! Vamos a ela”.

Entrelaçamento estético

Evidência da diversidade narrativa é, também, este romance — sem prescindir da ficcionalidade — entrelaçar os fatos históricos que aconteceram e aqueles que podem ter acontecido, mas que não foram contados por uma versão dominante. É, inclusive, através da ficção que este romance reproduz uma dada realidade ao passo em que forja muitas outras possíveis. Será que Aristóteles, que já dizia quanto à distinção entre o historiador e o poeta, na oportunidade de uma reedição, acrescentaria alguma nota de rodapé aos seus escritos acerca de Eliana Alves Cruz? Digo isso porque a autora produziu um enredo no qual narra os fatos que aconteceram, aqueles que poderiam ter acontecido e ainda vai além: narra aquilo que aconteceu no terreno simbólico do encantamento.

A capa do livro, do ilustrador Angelo Abu, remonta o píer com pedras “pé de moleque” do cais do Valongo, por onde chegaram os “milhares que vinham de muito longe e ali desciam, desfilando excrementos, feridas e solidão”. E, ao mesmo tempo, essa capa simboliza as artérias pulsantes ao longo da narrativa. Ao passo que remete às densas cores de Exu, vermelha e preta, fazendo contundente alusão à encruzilhada — espaço para encontro de possibilidades, importante para enfrentar a pretensão ao domínio recorrente de uma verdade única.

O crime do cais do Valongo foi editado pela Malê, que se propõe a contribuir com a circulação, divulgação e visibilidade de autores negros. Embora contemporâneo, este livro reflete o Realismo/Naturalismo característico dos romances do século 19, principalmente ao fazer descrições detalhadas de locais, sons, sabores, odores e costumes. Além disso, mescla aos moldes daquele século um latente Realismo Fantástico, ao movimentar-se pelo terreno do sobrenatural para explicar aquilo que não possui explicação pelo terreno do real. É nesse cruzamento de possibilidades estéticas, marca que faz compor a diversidade narrativa, que mais uma vez se impõe, metaforicamente, a sabedoria-encruzilhada de Exu.

Possibilidades

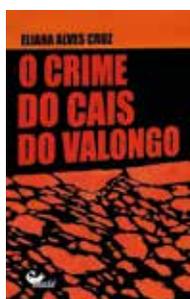
Situado no centro de tão variadas possibilidades, este romance ainda pode ser compreendido a partir de sua linguagem enquanto cruza entre o real, o irreal e o

invisível. E, também, a partir do domínio da linguagem que é atribuída às personagens-narradoras que poucas vezes, nos romances daquele tempo, foram dotadas de habilidade semelhante.

Nesse sentido, Eliana forja na personagem Muana Lomuê outra forma de representar a mulher negra escravizada no século 19. Assim, desconstrói o estereótipo da negra escrava para reconstruir uma mulher negra escravizada insubmissa. Muana se autoconstrói (pois é uma das vozes que narram os fatos que se seguem no romance), se autoneia, conta sua história, aprende a ler em português — e, através da leitura, se insubordina várias vezes ao seu dominador —; reforça sua religiosidade nas situações mais adversas e escreve, literalmente, a sua história.

Repleto de entroncamentos, o livro redimensiona os caminhos possíveis para a verdade acerca de um crime que por muito tempo ficou soterrado junto das pedras, o que justifica sua capa. E, ainda, nos conduz às contradições em que esses mesmos caminhos se cruzam nas esquinas-encruzilhadas: “É possível sepultar para sempre um crime tão tenebroso?”.

Tudo leva a crer que, ao final do romance, o leitor se sinta instigado a investigar as várias facetas da verdade: “A verdade tem o dom de enlouquecer. Talvez por isso muitos vivam na mentira”. Diante disso, acredito que seja possível sentir o arrepio causado pelas imagens encantadamente construídas através do inquietante relato de Nuno a respeito do mundo sobrenatural dos espíritos os quais, ao final do romance, ele via passando por aquele que um dia havia sido o cais do Valongo: “Este sim foi o verdadeiro crime do cais do Valongo. Levarão algumas eras para que seja pago”. 🍷



O crime do cais do Valongo

ELIANA ALVES CRUZ

Malê

202 págs.

Prosa e poesia Depoimentos e debates Crítica e criação



Uma biblioteca
com mais de 800 vídeos
sobre Literatura Brasileira.

Acesse
youtube.com/itaucultural

- Olívio Jekupé e Wená Jekagua Mixim – Encontros de Interrogação (2016)**
Itaú Cultural • 13:59 views • 7 years ago
O escritor Olívio Jekupé conversa em Brasília em português sobre a literatura guianense. Fala da dificuldade de ser escritor, do contato da família, quando não conseguiu ser publicado por nenhuma editora...
- Elisa Lucinda – Encontros de Interrogação (2017)**
Itaú Cultural • 4:36 views • 5 years ago
Elisa Lucinda é escritora e atriz. Nesta depoimento, ela conta que chegou ao teatro através de seu pai, Bertone, e de sua relação com a cidade de São Paulo. Converte sua paixão por teatro e de que mais...
- Ivana Amada Leite – Encontros de Interrogação (2011)**
Itaú Cultural • 26 views • 7 years ago
A escritora Ivana Amada Leite conversa sobre seu grande personagem, sobre a influência de São Paulo em sua vida, sobre sua relação com a cultura, com o teatro, com a internet, sobre a ficção em...
- Márcia Kambébe – Encontros de Interrogação (2016)**
Itaú Cultural • 1:51 views • 7 years ago
Márcia Kambébe sempre viveu em 14 anos, mas teve seu primeiro livro publicado apenas após a mudança em Georgetown. A escritora, portuguesa e brasileira fala sobre seu processo de escrita e sobre a...
- Noemi Jaffe – Encontros de Interrogação (2012)**
Itaú Cultural • 17 views • 8 years ago
A professora, jornalista e crítica Noemi Jaffe fala sobre sua infância, sobre sua relação com a literatura, sobre o que inspirou sua literatura, sobre o gosto por contar histórias e sobre sua vida...
- Micheline Velasco – Encontros de Interrogação (2004)**
Itaú Cultural • 26 views • 19 years ago
A escritora e poeta Micheline Velasco fala sobre o seu contato com o teatro brasileiro, sobre a escrita de prosa e o gosto por poesia, sobre o trabalho de sua obra, sobre o processo de pesquisa...
- Nelly Novaes Coelho – Encontros de Interrogação (2004)**
Itaú Cultural • 5:24 views • 19 years ago
A crítica literária Nelly Novaes Coelho fala sobre sua pesquisa, sobre literatura infantil e sobre o movimento crítico que fez das mulheres as heroínas, em "Ocorrido, Diário de Exortação Brevi..."
- Ana Paula Melo – Encontros de Interrogação (2010)**
Itaú Cultural • 5:14 views • 8 years ago
Neste depoimento, a escritora e jornalista carioca Ana Paula Melo conta como chegou ao Unicef e ao cinema. Fala sobre a criação de personagens e fala de sua trajetória...
- João Anzanello Carmesozza – Encontros de Interrogação (2011)**
Itaú Cultural • 4:44 views • 7 years ago
O professor, publicitário e escritor João Anzanello Carmesozza fala de suas trajetórias, da importância da ficção e da TV na sua vida, sobre o contato com a literatura, além de sua e...
- Milton Hatoum – Encontros de Interrogação (2014)**
Itaú Cultural • 5:41 views • 7 years ago
O escritor Milton Hatoum fala de sua grande paixão: a linguagem. Converte suas principais referências para o estudo do Poder Brasileiro em relação a planejamento, estrutura e realidade, resoluções...
- Luz Vilela – Encontros de Interrogação (2011)**
Itaú Cultural • 5:40 views • 7 years ago
O escritor Luz Vilela fala sobre sua trajetória de escritor e sobre sua relação de trabalho de...

 conversa, escuta
ALCIR PÉCORA

ORIGINAL CONTRIBUIÇÃO

Ilustração: **Carolina Vigna**

Por feliz iniciativa das professoras Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna, a Edusp está lançando **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**, compilação de trabalhos de João Adolfo Hansen, professor aposentado de Literatura Brasileira da USP, cujas contribuições nas áreas de Literatura e História Colonial, de Retórica e ainda de estudos sobre o Barroco, têm sido de grande importância desde o final dos anos 1980. Pode-se mesmo dizer que essas disciplinas ganharam novo fôlego, no Brasil, depois das intervenções de Hansen, que usualmente articulam vasta erudição e notável capacidade de sistematização conceitual.

E isso que afirmo, em termos acadêmicos, evidenciava-se para mim também em termos pessoais. Não se trata aqui de dar depoimento doméstico, claro, e sim de celebrar o livro agora ao alcance de todos, mas, com a alegria dele, veio-me também a lembrança do momento em que o conheci, quando de meu exame de qualificação de doutorado, na USP, nos idos de 1989. Na ocasião, minha tese sobre o Padre Antonio Vieira causava alguma estranheza na área de Teoria Literária, onde a desenvolvia, por conta da centralidade que ela atribuía à Teologia e à Escolástica na interpretação dos sermões, deslocando para um segundo plano questões de caráter literário ou sociológico mais aceitas tradicionalmente. Pois Hansen, naquela ocasião, reforçou frontalmente o que eu propunha, tornando-se desde então um interlocutor intelectual constante, generoso, no ambiente nem sempre ameno ou estimulante da Universidade brasileira. Passados exatos trinta anos daquela ocasião, percebo com nitidez como uma carreira acadêmica se faz fundamentalmente a partir desses encontros intelectuais decisivos que se logra ter, possivelmente mais por sorte que merecimento.

Tornando, pois, ao lançamento: os trabalhos compilados em **Agudezas seiscentistas** versam sobre a representação das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos 16 a 18, e incluem o exame aprofundado de conceitos centrais do período como “razão de estado”, “discrição”, “espelho de príncipes”, “agudeza”, “engenho”, “emblemas”, “empresas” etc., além de outros referentes às matrizes retóricas antigas, como “ut pictura poesis”, “écfrasis”, “lugar comum”, “invenção”, “elocução” etc.

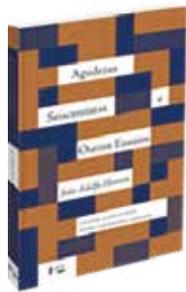
Tendo-os lido, ao longo dos anos, bem como acompanhado o estado da arte em algumas das áreas de saber envolvidas aí, permito-me dizer que os estudos de Hansen constituem contribuições originais,



e, por vezes inaugurais, em vários assuntos negligenciados pela tradição crítica brasileira. Sem esforço, poderia destacar quatro pontos, que estão presentes em todos os seus estudos, e que, a meu ver, são representativos de sua importância para os estudos literários no Brasil.

O primeiro ponto a destacar diz respeito ao fato de que Hansen produz uma crítica implacável à teleologia modernista e nacionalista que predominou no campo dos estudos literários brasileiros, irradiados sobretudo a partir de São Paulo, e, em particular, da própria USP. Tal teleologia, que trata a história cultural do Brasil como uma evolução destinada à consecução de um espírito nacional, cuja realização plena se daria no modernismo paulista, teve várias consequências, algumas bastante redutoras, como a de submeter o conceito de “literatura” ao de “Brasil”, assim como a de se desinteressar, possivelmente como nenhum outro país americano, pela produção letrada colonial. Essa displacência acabou gerando um grande déficit de trabalhos sobre o período, os quais, quando existem, usualmente valorizam nele justamente o que falta, a saber, o que é interpretado, de forma determinista e inverossímil, como prefiguração extemporânea de formas nacionais.

O segundo ponto genericamente importante dos trabalhos de Hansen é o esforço de empreender um ajuste histórico na discussão das letras coloniais, o que é feito tanto recusando o emprego corrente de categorias anacrônicas que as desfiguram, como buscando reconfigurá-las a



Agudezas seiscentistas e outros ensaios

JOÃO ADOLFO HANSEN

Org.: Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna
Edusp
344 págs.

partir do levantamento, recolha e análise da documentação disponível referente aos textos e às circunstâncias da sua produção e circulação. Vale dizer, para Hansen, trata-se sempre de conhecer as letras a partir das práticas históricas nas quais se efetuam.

Um terceiro ponto importante na abordagem de Hansen das letras coloniais é o cuidadoso ajuste lexical, no qual muito do vocabulário usualmente empregado na área sofre escrutínio e crítica. Alguns — não eu, que participo integralmente da mesma preocupação — apontam aí algum rigorismo nominalista, mas creio que não seja o caso: um vocabulário inadequado introduz de maneira mais ou menos sub-reptícia categorias anacrônicas ou demasiado grosseiras para distinguir os sentidos implicados nas obras. No âmbito desse ajuste de vocabulário, diria ainda que o lugar epistemologicamente dominante nas análises de Hansen tende a ser o das preceptivas retórico-poéticas e seus usos nas sociedades de corte.

Assinalaria como quarto ponto de força nos estudos de Hansen a abertura dos estudos literários para muito além da consideração exclusiva dos textos e gêneros ficcionais, aos quais tende a reduzir-se a investigação literária de perspectiva pós-romântica, que pressupõe uma autonomia da estética — o que é rigorosamente insustentável nos termos do Antigo Regime, em que os campos artísticos abrem-se para considerações de toda ordem, seja histórica, política ou teológica. De fato, além da prosa de ficção ou da poesia, há uma riqueza imensa de

gêneros a considerar aqui, das cartas familiares ou negociais aos documentos notariais, dos pareceres suasórios aos espelhos de príncipes, dos tratados morais aos panegíricos e epitáfios etc. Essa postura dá uma nova percepção da riqueza da produção letrada do antigo regime, onde a abordagem romântica não via senão normatividade, burocracia e bajulação.

Obviamente, esses quatro aspectos que destaquei não significam que os estudos de Hansen sejam isentos de crítica, ou que novos trabalhos não possam obter descrições alternativas de cada um dos assuntos abordados na compilação, quiçá até mais ajustadas aos seus próprios pressupostos. Isto, de resto, é o que há de mais próprio dos estudos em Humanidades, que implicam sempre dobrada atenção ao tempo e às circunstâncias interpretativas, na busca de um ensaio autoral. A enunciação que fiz acima dos pontos-chaves dos textos de Hansen visam apenas evidenciar algumas de suas virtudes, que ganharíamos em prestar atenção.

Finalmente, não poderia dar por finda a minha recomendação de leitura de **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**, sem referir o preciso e intransferível posfácio de Leon Kossovitch, professor aposentado do Departamento de Filosofia da USP, que tanto vale pelo saber que enuncia, como pela companhia que faz, pois Leon é o principal interlocutor de João Adolfo Hansen, desde os seus tempos de formação. Não imagino melhor intérprete a conduzir a leitura do volume. 📖

inquérito 
BETTY MILAN

A LÍNGUA DO ESCRITOR

Para a escritora e psicanalista Betty Milan, somente através dos romances é possível dizer certas coisas que estão recalçadas. A autora paulista, que possui uma obra literária vasta e plural, nasceu em 1944 e publicou livros como **A mãe eterna** (romance, 2016), **A força da palavra** (entrevistas, 2012) e **O país da bola** (ensaio, 1998). Na infância, familiarizou-se com a língua portuguesa através da poesia. Não à toa, Betty considera essencial o trabalho cuidadoso da linguagem. “O que caracteriza o escritor é o trabalho que ele faz com a língua, um trabalho artesanal”, diz a autora do recente **Baal** (2019), que trata da escravidão e da imigração.

• Quando se deu conta de que queria ser escritora?

Sempre fui ligada à literatura. Pensei até em deixar a faculdade de Medicina para fazer Letras. No ginásio, meu professor preferido era o de português e eu aprendi a língua decorando poesia. Sabia o *Navio negreiro* inteiro. O poema, de certa forma, inspirou meu novo romance, **Baal**, que focaliza a escravidão e também fala da imigração.

• Quais são suas manias e obsessões literárias?

A mania é um ato compulsivo. Tenho a mania de anotar alguma coisa que me ocorre de repente, que eu vejo ou ouço, para eventualmente usar em algum texto. Quando isso acontece, se eu não tiver um lápis ou uma caneta na bolsa, peço emprestado e me sirvo de qualquer papel que esteja ao meu alcance. Queira ou não estou sempre atenta e ouço até demais, razão pela qual às vezes preciso me isolar.

• Que leitura é imprescindível no seu dia a dia?

A do meu próprio texto. Mas eu gosto muito de ler os clássicos, os precursores — Sêneca, Montaigne, Shakespeare, Flaubert, Joyce. Atualmente, tenho me debruçado sobre a literatura americana. No ano passado, reli **Moby Dick** e fiquei deslumbrada.

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

Uma biografia de Mahatma Gandhi.

• Quais são as circunstâncias ideais para escrever?

Posso escrever em qualquer lugar e o barulho não me atrapalha. Quando era menina, escrevia na copa, olhando a cozinheira trabalhar. Mais tarde, na França, escrevia no bistrô. Naquele tempo, se fazia muito isso. Hoje, a França infelizmente se americanizou. Há circunstâncias em que escrevo para viver, porque a vida se tornou insuportável, e outras em que vivo para escrever, fico ligada no que acontece à minha volta. Isso acontece sempre que eu viajo.

• Quais são as circunstâncias ideais de leitura?

Leitura requer silêncio. Até a música me atrapalha.

• O que considera um dia de trabalho produtivo?

A questão é difícil de responder. Fico feliz quando consigo dar forma a uma ideia através da escrita. Mas ficar na cama de manhã imaginando o texto também é produtivo.

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

A imersão, porque ela suspende a realidade e a gente não sabe do tempo que passa. Também tenho prazer quando me leio em

voz alta. Faço bastante isso porque estilizo a oralidade. A leitura, em voz alta, me dá a garantia de que o texto soa bem, de que ele é musical. Como a maioria dos descendentes de imigrantes libaneses, fui privada da língua árabe e é possível que eu esteja sempre à procura da musicalidade desta língua. O escritor precisa gingar entre a voz em que ele se reconhece e o projeto a ser realizado. Não pode ficar fascinado por si mesmo, como Narciso.

• Qual o maior inimigo de um escritor?

A vaidade. Por causa dela, o escritor pode fazer concessões que tiram a sua energia e a força do seu texto. Só o que interessa verdadeiramente é o texto e isso implica em muito trabalho. O que caracteriza o escritor é o trabalho que ele faz com a língua, um trabalho artesanal. Nem todo autor é um escritor.

• O que mais lhe incomoda no meio literário?

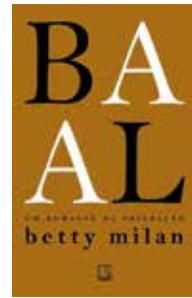
Quase não frequento. Tenho alguns amigos escritores de quem eu gosto verdadeiramente e, portanto, não me incomodam.

• Um autor em quem se deveria prestar mais atenção.

Claudio Willer, que acaba de lançar **Dias ácidos, noites lísergicas**. O texto dele tem a força de **Dias tranquilos em Clichy**, do Henry Miller, que foi uma das minhas referências quando escrevi **Paris não acaba nunca**.

• Um livro imprescindível e um descartável.

Imprescindível? **Os ensaios** de Montaigne. Descartáveis são os livros de autoajuda, porque não existe regra geral para ser bem-sucedido. Isso vale para qualquer área.



Baal

BETTY MILAN

Record

223 págs.

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

O modo como se utiliza a língua, que é um tesouro e precisa ser explorada. Nenhum *best-seller* faz isso. Inclusive porque os autores não sabem fazer. Só conhecem a língua da comunicação — sujeito, verbo e complemento. A língua do escritor não é essa, e sim a que ele inventa. Foi isso que os modernistas fizeram. Mário de Andrade atrelou a língua escrita à língua oral e produziu uma literatura inteiramente original. **Macunaíma** é um livro eterno, ainda que ele não tenha emplacado no exterior.

• Que assunto nunca entraria em sua literatura?

Nenhum. Todo assunto é bom. Depende de como é tratado.

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

Os cantos onde os mendigos da Avenida Paulista e dos arredores dormem. Quando fiz a pesquisa para escrever **Consolação**, conheci todos eles. Por isso, a epígrafe do meu romance é um texto do Ginsberg: “santos os mendigos desconhecidos sofrendores e fodidos/ santos os horrendos

anjos humanos!”. Não entendo por que não existe uma política pública para se ocupar deles.

• Quando a inspiração não vem...

Isso não me acontece. Inspiração eu tenho sempre e dificuldade de resolver um problema literário, também. Fiz 25 versões de **Baal**.

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

Octavio Paz, que eu tive o prazer de entrevistar sobre **A dupla chama**, um livro que ele escreveu pouco antes de morrer.

• O que é um bom leitor?

Aquele que se surpreende e surpreende o escritor com algum comentário pertinente.

• O que te dá medo?

O medo.

• O que te faz feliz?

Escrever ou encontrar um amigo. O esporte também me deixa feliz.

• Qual dúvida ou certeza guiam seu trabalho?

Dúvida? Sobre qual livro devo escrever. Tenho sempre vários projetos na cabeça e no computador. Certeza? De que o livro acabou.

• Qual a sua maior preocupação ao escrever?

Não fico preocupada. Me ocupo de escrever e depois reescrevo tantas vezes quantas necessárias. Leio, releio, escuto as críticas e me deixo orientar por elas.

• A literatura tem alguma obrigação?

Compromisso com a verdade. Se escrevo romances é porque só através deles é possível dizer certas coisas que estão recalçadas. O romance desvela a realidade, põe a injustiça a nu, possibilitando a identificação e eternizando o universo que ele cria. Dom Quixote é um justiceiro com o qual todos nós nos identificamos e o universo dele é eterno.

• Qual o limite da ficção?

O céu é o limite da ficção. O que limita o escritor é o tempo que passa. Mas, se ele não passasse, a gente nunca escreveria os romances da maturidade.

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

Tenho o sentimento de viver às voltas com ETs, de tão estranho que o mundo ficou. A maioria deles tem líderes. Já eu, não.

• O que você espera da eternidade?

Gostaria de ter escrito ou de escrever uma única frase que ficasse para sempre. Como, por exemplo, a frase do Quevedo: “somos pó amoroso”. Ou *to be or not to be*. Agora, se o planeta deixar de existir por causa dos tantos ETs, nem estas frases ficarão. 🍷



LAILSON SANTOS

Quando te der saudade de mim
Quando tua garganta apertar
Basta dar um suspiro
Que eu vou ligeiro
Te consolar

Se o teu vigia se alvoroçar
E, estrada afora, te conduzir
Basta soprar meu nome
Com teu perfume
Pra me atrair

Se as tuas noites não têm mais fim
Se um desalmado te faz chorar
Deixa cair um lenço
Que eu te alcanço
Em qualquer lugar

Quando teu coração suplicar
Ou quando teu capricho exigir
Largo mulher e filhos
E de joelhos
Vou te seguir

Na nossa casa
Serás rainha
Serás cruel, talvez
Vais fazer manha
Me aperrear
E eu, sempre mais feliz

Silentemente
Vou te deitar
Na cama que arrumei
Pisando em plumas
Toda manhã
Eu te despertarei

Quando te der saudade de mim
Quando tua garganta apertar
Basta dar um suspiro
Que eu vou ligeiro
Te consolar

Se o teu vigia se alvoroçar
E, estrada afora, te conduzir
Basta soprar meu nome
Com teu perfume
Pra me atrair

Entre suspiros
Pode outro nome
Dos lábios te escapar
Terei ciúme
Até de mim
No espelho, a te abraçar

Mas teu amante
Sempre serei
Mais do que hoje sou
Ou estas rimas
Não escrevi
Nem ninguém nunca amou

Se as tuas noites não têm mais fim
Se um desalmado te faz chorar
Deixa cair um lenço
Que eu te alcanço
Em qualquer lugar

E quando o nosso tempo passar
Quando eu não estiver mais aqui
Lembra-te, minha nega
Desta cantiga
Que fiz pra ti

Tua cantiga, de Chico Buarque

Ilustração: Hallina Beltrão



Canção do malandro

A letra da música **Tua cantiga**, de Chico Buarque, é uma astuta composição que gerou polêmica

RINALDO DE FERNANDES | JOÃO PESSOA – PB

A letra de *Tua cantiga*, de Chico Buarque, não agradou a um grupo de pessoas. Especialmente certas vozes feministas, que acusaram Chico de consagrar valores machistas nos versos “largo mulher e filhos/ e de joelhos/ vou te seguir”. Houve, notadamente nas redes sociais, manifestações contrárias a esses versos, mas houve também declarações que não viram neles nada demais.

É mais uma polêmica entre tantas que pontuaram a trajetória artística de Chico Buarque. Desde os anos 1960, a produção de Chico provoca amores e dissabores. Agora, teve seu talento de compositor contestado por vozes feministas que, conforme indiquei acima, impugnaram os versos de *Tua cantiga*.

Uma dessas vozes foi a cronista Flávia Azevedo, do *Correio da Bahia*, que assim se posicionou acerca dos versos da cantiga, em crítica publicada em 5 de agosto de 2017: “Não se trata de patru-

lhamento nem militância tosca. Mas quem controla sentimento [...]? Chico Buarque sempre se comunicou com a nossa subjetividade. E é a nossa subjetividade que está falando com ele agora. E a real é que esse mundo interno mudou. De repente, pra um monte de mulheres, ‘largo filhos’ soou tão romântico quanto um arrotado no meio do beijo. Uma deselegância, uma sacanagem, uma coisa feia e desnecessária. A gente broxou com a narrativa de um amor covarde, com o canalha fantasiado de super-herói, com esse amante infantil e antigo, com esse tipo de amor... datado. Esse cara, esse personagem trazido por Chico (e tão conhecido entre nós) não faz mais sucesso. Porque a gente mudou e até o nosso romantismo está, sim, numa outra *vibe*”.

Para a cronista, como os que entoaram lá atrás, nos anos 1960, abrigados em concepções da vanguarda, Chico ficou para trás, não se modernizou. Mas Chico, musicalmente, sempre aderiu à tradição, às formas populares, praticando, por exemplo, desde o início de sua carreira, o samba. Chico nunca esqueceu o passado. Esse foi sempre, como nos anos 1980 avaliou Caetano Veloso, o seu jeito: o de “andar pra frente arrastando a tradição”. Esse Chico que busca a tradição para, sorrateiro, se inserir no atual, parece não ter sido percebido pela cronista Flávia Azevedo. Que, como declarado, queria em *Tua cantiga* um personagem de “sucesso” junto à nova mulher. Mas uma coisa importante que Chico quis destacar na cantiga, como adiante procurarei mostrar, não foi realmente a nova mulher, mas o velho homem.

O machismo, curiosamente, nos últimos tempos, e apesar da revolução feminista, em certos contextos se alargou. E esse contraste é bem moderno e atual. É o contraste, como pontuou Antonio Candido nas preliminares do ensaio *O direito à literatura*, entre o racionalismo do conhecimento e o irracionalismo do comportamento.

A crítica aos versos de *Tua cantiga* foi tão contundente e tão explorada nas redes sociais pelos opositores das opções políticas de Chico, que o compositor resolveu responder. Foi registrado no Facebook oficial do artista o seguinte comentário, que emula um diálogo entre ouvido num supermercado:

— *Será que é machismo um homem largar a família para ficar com a amante?*

— *Pelo contrário. Machismo é ficar com a família e a amante.*

Foi uma resposta razoável. Na minha modesta posição, uma resposta incompleta, uma defesa

meio que atropelada. Porque, se lida justamente sob o prisma do machismo, como irei já verificar, a letra tem força, é muito atual.

Mas destaco também aqui duas vezes que, antes desse *post* no Facebook de Chico, se levantaram em defesa do compositor e de sua cantiga. A primeira é a da própria irmã do compositor, Ana de Holanda, que, entre outras coisas, afirmou, também no Facebook: “[...] Imagino que as puritanas neofeministas nunca ouviram falar em Simone de Beauvoir, o que não deve vir ao caso, porque esta também pertence ao século passado. Mas condenam o autor da frase [‘largo mulher e filhos’], sem terem se dado conta de que os personagens das canções de Chico — aliás, de qualquer ficcionista — não costumam ser autobiográficos. Que o compositor descreve situações e sentimentos corriqueiros, e até comuns, concordando ou não com eles. E que a criação artística é livre, ao contrário de uma tese acadêmica”.

A segunda voz que se pronunciou em defesa de Chico foi Caetano Veloso, que, também num *post* no Facebook, valorizou, entre outros aspectos, o rímario de *Tua cantiga*: “...as rimas que mexem fundo com a gente são as inaparentes, as que se dão nas consoantes das palavras finais dos penúltimos versos das estrofes: suspiro/ligeiro; nome/perfume; lenço/alcanço; filhos/joelhos; nega/cantiga. ‘Minha nega’ e ‘cantiga’ são chave de ouro. O ritmo de lento afoxé sob essas formas verbais aprofunda a sensação de velha brasilidade que só se supunha morta porque fazia tempo que Chico não vinha com uma música”.

Estrofe por estrofe

Dito isso, penso que é bom esclarecer um pouco que tipo de poeta é Chico Buarque. Seguramente, não estamos falando de um poeta qualquer, mas de um nome que, de início identificado apenas com o segmento da MPB, logo se projetou para a série literária, compondo textos que o colocaram perto ou mesmo ao lado de grandes da literatura nacional.

Sabe-se que o compositor consagrado dos anos 1970 chegou a ser vinculado à chamada *canção de protesto*. Ser compositor de protesto, àquela altura, aos olhos dos críticos mais circunspectos, não era boa coisa. *Protesto*, no campo da MPB, era sinônimo de *produção de* ou *para a circunstância*. Ou seja, postulava-se que, passado o momento histórico, perderia força a canção de Chico, e a de alguns outros, que combatia a ditadura; a canção com as metáforas da sombra — ou a *canção de repressão*, como foi chamada por Adélia Bezerra de Menezes,¹ no seu bom estudo sobre poesia e política em Chico Buarque. Assim, a *canção de protesto*, ou *de repressão*, era tida como uma canção datada, composta para responder, repiso, ao regime militar. Chico não teria força para transpor aquele tempo histórico — ou seja, não *ficaria*.

Anazildo Vasconcelos da

Silva rebateu essa tese. Em estudo publicado em 1974 sobre a poética de Chico,² Anazildo afirma, a respeito da relação entre as letras da MPB e a poesia brasileira: “Podemos traçar, em linhas gerais, um paralelo entre a letra poética da MPB e a poesia brasileira, dos anos 50 para cá, e mostrar, através do exame de diferenças e proximidades, como lentamente a letra poética vai ganhando em qualidade artística, até uma equiparação com a melhor poesia moderna”. Anazildo entende que as letras da MPB passaram “a exigir do estudioso da literatura e do crítico literário brasileiro uma atenção maior, inclusive necessária em termos de conhecimento de poesia brasileira moderna”. E caracteriza a poesia de Chico como “universal” e não “circunstancial”.

Chico Buarque, portanto, e repetindo, não é um poeta qualquer. E sabe o que está fazendo no que diz respeito à apresentação da mulher, de cuja condição, conforme concluí em meu trabalho de mestrado, é um pensador. Pelo que sei, Chico não mudou. Prossegue sensível às minorias, às causas sociais, recortando nossas mazelas, nossos contrastes — como está na também recente *Caravanas*.

Vou agora verificar o que de fato ocorre com *Tua cantiga*, num esforço para tentar mostrar certos elementos que estão na base da construção de sua letra.

A letra de *Tua cantiga* é simples, registra as investidas, as promessas e sobretudo os exageros do sujeito que fala na canção. E parece ser a hipérbole, assim como a antítese estrutural (o antagonismo sujeito poético x parceiro da seduzida), que está na base da construção da letra.

A letra trata de três personagens — o sedutor-amante, que é o sujeito poético, a seduzida e o parceiro da seduzida (de pronto apontado como o rival do sedutor-amante). A única voz que se manifesta, assertiva, e sobretudo, reafirmo, exagerada, é a do sedutor-amante.

Não é difícil perceber as notas de exagero do sujeito poético nas várias estrofes da letra. Logo na primeira estrofe, a um simples “suspiro” de saudade gemido pela seduzida, esse sujeito, e não sendo tal suspiro um suspiro qualquer, mas uma espécie de alarde, vai “ligeiro” consolá-la. Mas o acesso à seduzida não é tão fácil, as coisas não poderão correr tão frouxas ou “ligeiras” assim, pois se trata de alguém comprometida. Mas o sujeito poético é assertivo, destemido, indicando que em breve estará aos pés dela — nada o repelirá.

Na segunda estrofe, o parceiro da seduzida é nomeado como “vigia”. Trata-se de um “vigia” que, enciumado, ou em “alvorço”, como está dito, desloca-se estrategicamente com a moça para a distância, protegendo-a, e protegendo-se, das investidas desse sedutor arrebatado, afoito. Mas a simples evocação do nome do sedutor (na bela imagem “basta

soprar meu nome/ com teu perfume”) poderá atropelar as coisas, atraindo esse sedutor, que irá de pronto — e uma vez mais — em busca da seduzida, a distância não contando. Continuam tão simples assim as coisas? Um indivíduo parte com a companheira, o outro, um sedutor devotado, logo em seguida vai atrás deles para capturá-la? Há, de novo, uma nota de exagero, um destemor ou mesmo presunção por parte do sujeito poético.

Mas a presunção não para por aí. A fala do sedutor, em certo instante, acorda uma imagem incisiva, que vai estar na terceira estrofe: a de que “não têm mais fim” as noites da seduzida junto do companheiro dela, agora chamado de “desalmado”, pois a faz “chorar”. Noites que “não têm mais fim” hiperboliza o sofrimento da seduzida ao lado do outro. E, por antítese, enaltece a figura do sedutor, assegurando que com este as noites serão aprazíveis, venturosas. E o enaltecimento vem ainda na forma de outra cortante (e bela) imagem: o sujeito poético, para aplacar o padecimento da seduzida, e mais uma vez destemido, arrojado, sem levar em conta a companhia da moça, pede-lhe que “deixe cair um lenço” — o lenço como senha indelével da presença dela na vida dele — que ele alcançará “em qualquer lugar”. Novamente, não estão difíceis as coisas para o sujeito poético — está reeditado um padrão que informa que esse sujeito é desimpedido, está solto para ir e vir, para ir ao lugar em que a seduzida está, e, sem qualquer reação por parte do rival, tê-la à sua disposição. Fácil assim.

Mas aí vem o momento mais agudo desse inventário de imoderações: aquele em que o sedutor promete largar “mulher e filhos” para seguir a seduzida. Aqui o exagero se inscreve ainda mais forte na imagem que carrega de tons dramáticos a forma de o sedutor seguir a seduzida: “de joelhos”. Se for permitida uma analogia grotesca, e certamente desvirtuosa, porque, em sendo literal, anula a figuração dos versos, eu diria que deixar “mulher e filhos” imprime de fato feridas menos abertas do que ir “de joelhos” atrás da amada. Terrível penitência de um descomedido sujeito poético...

Na quinta estrofe, sempre carregando nas tintas do exagero, o sujeito poético assegura que a seduzida, na residência que eventualmente possam equipar, será a “rainha”. Entende que a seduzida lhe poderá ser talvez “cruel” — e que ele, mesmo assim, será ainda “mais feliz”. O expresso masoquismo, neste último caso, aparece também pontuado pelo exagero. E, sexta estrofe, para não interromper de vez o sono da seduzida, outra nota imponente, o sujeito poético promete pisar “em plumas” todas as manhãs ao despertá-la. Na nona estrofe, o sedutor, por assim dizer, duplica-se nos exageros, ao assegurar que terá “ciúme” até dele mesmo, ao abraçar a seduzida diante do espelho. Por fim, décima estrofe, nesse

A letra de *Tua cantiga* é simples, registra as investidas, as promessas e sobretudo os exageros do sujeito que fala na canção.

elenco de exageros entre palatáveis e desmesurados, e jogando para as palmas da seduzida, e sempre sem ter em conta o parceiro dela, o sujeito poético se autodeclara o definitivo amante da moça, prometendo-lhe paixão ainda mais intensa: “teu amante/ sempre serei/ mais do que hoje sou”. E conclui, ainda uma vez um registro descomedido, em forma de comparação: “ou estas rimas/ não escrevi/ nem ninguém nunca amou”.

Portanto, a figura principal que Chico Buarque empregou para compor os versos de *Tua cantiga* foi a hipérbole. A hipérbole pode vir recatada, mas também retumbante. Pode repousar no limite, mas também transbordar as margens do verso. Castro Alves transborda em seu *Navio negreiro*: “Astros! noites! tempestades! Rolai das imensidades! Varrei os mares, tufão!...”. Carlos Pena Filho, em *As dádivas do amante*, também transborda: “Deu-lhe o azul que o céu possuía/ Deu-lhe o verde da ramagem,/ Deu-lhe o sol do meio dia/ E uma colina selvagem./ [...] Deu-lhe o exato momento/ Em que uma rosa floriu/ Nascida do próprio vento;/ Ela ainda mais exigiu”.

Em *Tua cantiga*, como a seduzida tem um companheiro, é *comprometida*, ao dar ênfase, o sujeito poético, às suas próprias ações, autorreputando-se, a cada estrofe, o parceiro mais que apropriado para promover o contentamento, para dar o que de bom e de melhor a moça precisa, decorre daí a costura de uma outra figura importante no corpo do texto — a já indicada antítese estrutural, envolvendo o sujeito poético x o companheiro da seduzida. O sujeito poético aparece como índice do afeto, da felicidade — mostra-se um amante diligente, fervoroso; o seu rival é signo da desdita — patrulha a moça e é um “desalmado”. Marcando bem o texto com a hipérbole¹³ e a antítese, Chico Buarque cria essa imagem de um tipo mundano sedutor, transgressor de regras.

Mas isolemos rapidamente a polêmica expressão “largar mulher e filhos”. Se visto literalmente como alguém que, de forma irresponsável, “largar mulher e filhos” para ficar com a amante, o sujeito poético é um machista, sim, pois dele é destacado o *modus operandi* de um sedutor que faz de tudo, inclusive formular exageros, para preservar uma relação em cima de promessas. Um tipo de sedutor que tece seus versos retumbantes para pavimentar a conquista. Tipos assim estão por aí, atraindo mulheres com uma retórica fácil, envolvente.

Portanto, longe de ser machista, a letra de Chico *denuncia* o machismo. Diz de um tipo que se conduz pela eloquência, pela retórica lisa, antes de se conduzir pela autenticidade. Um tipo que, transitando entre a ordem e a desordem, e para lembrar Antonio Candido, opera nos interstícios. Ou melhor, opera com a malandragem, aquela que não respeita o código vigente (o que dita que uma mulher comprometida não deve ser seduzida, e por alguém também, e declaradamente, comprometido e que se vale de promessas e traquejos verbais).

Portanto, com esse sedutor-machista, que age com a mesma malícia e desfaçatez dos personagens da *Ópera do malandro*, e embora em outro diapasão, ousar dizer, é do malandro, mais uma vez, que Chico Buarque está tratando. 🍷

NOTAS

1. MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Hucitec, 1982.

2. SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **A poética de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.


 sob a pele das palavras

WILBERTH SALGUEIRO

CAVEIRA, DE CRUZ E SOUSA

I
*Olhos que foram olhos, dois buracos
 Agora, fundos, no ondular da poeira...
 Nem negros, nem azuis e nem opacos.
 Caveira!*

II
*Nariz de linhas, correções audazes,
 De expressão aquilina e feiticeira,
 Onde os olfatos virginais, falazes?!
 Caveira! Caveira!!*

III
*Boca de dentes límpidos e finos,
 De curva leve, original, ligeira,
 Que é feito dos teus risos cristalinos?!
 Caveira! Caveira!! Caveira!!!*

A caveira, ao que parece, exerce certo fascínio entre os homens. Na literatura, na música, no teatro, na pintura, no cinema, nos quadrinhos, nas artes em geral, as caveiras se multiplicam. Tal fascínio se reafirma em nosso simbolista-mor, o catarinense João da Cruz e Sousa (1861-1898). Embora a maioria dos tradutores brasileiros do *Hamlet* shakespeariano prefira traduzir *skull* por “crânio”, o fato é que sobrevive no imaginário a cena do trágico personagem empunhando uma... caveira, em suas especulações metafísicas. Entre as caveiras de Van Gogh, é célebre (e bizarra) uma fumando, apropriada inclusive para campanhas antitabagistas. Na poesia brasileira, a imagem da caveira surge aqui e ali, mas iconoclastica e hilária é sua aparição no setissilábico *Epitáfio*, de Oswald de Andrade: “Eu sou redondo, redondo/ Redondo, redondo eu sei/ Eu sou uma redond’ilha/ Das mulheres que beijei/// Por falecer do oh! amor/ Das mulheres da minh’ilha/ Minha *caveira* rirá ah! ah! ah!/ Pensando na redondilha”. Algo desse humor deslavado, nada mórbido, Oswald foi buscar no poema do autor de *Faróis*. Recente, Arnaldo Antunes lança mão tanto da imagem de Cruz (buraco) quanto do riso de Oswald — “o *buraco* ensina a caber/ a semente ensina a não caber em si/ a terra sabe receber/ a *caveira* ri” — na sua costumeira voz grave. Em síntese, na arte e na vida a caveira, símbolo do corpo que esboroa, se perpetua.

Está em *Faróis* (publicado postumamente em 1900), aliás, este singular poema. Singular porque é, de imediato, um poema que se *vê*, o que Leminski viu com nitidez em sua biografia *Cruz e Sousa — o negro branco*: “O mais alto ponto de visualiconicidade (consciência de formas de Cruz e Sousa): olho-nariz-boca, a caveira falando, no código tanático de Cruz, os pontos de exclamação repetidos, simetricamente, marcando o número da estrofe, I, !, II, !, !!, III, !, !!, !!!”. O signo como morte da Vida: a palavra-esqueleto”. (Apontamentos semelhantes fez Alice Barros em sua dissertação defendida na UFMG em 2018, *A nevrose do poeta: da poesia como híbris na literatura de Cruz e Sousa*.) Essa consciência de forma no poema encena, micrologicamen-

te, o prazer simbolista pela Forma (que se escancara, por exemplo, em *O soneto*, de *Últimos sonetos*, cuja primeira estrofe explora, por coincidência, o campo do poema em pauta: “Nas formas voluptuosas o Soneto/ Tem fascinante, cálida fragrância/ E as leves, langues curvas de elegância/ De extravagante e mórbido *esqueleto*”). Singular também é o poema pelo tom bem-humorado que destoa dos traços da obra do poeta, entre o melancólico e o sagrado, o cerimonioso e o transcendental. Não que tais traços não estejam em *Caveira*, mas surpreende o modo “verbivocovisual” com que o poeta os harmoniza nos doze versos do poema.

Os doze versos, no conjunto, confirmam, de maneira mais sutil, a estrutura composicional das três quadras: à exceção óbvia do estribilho crescente, exclamativo, coral (Caveira! /// Caveira! Caveira!! /// Caveira! Caveira!! Caveira!!!), os demais versos são todos decassílabos, alternando-se entre heroicos e sáficos: h/s/h, s/h/s, h/s/h; as rimas consoantes e também alternadas seguem o padrão ABAB, com as vogais a/e/a/e, a/e/a/e, i/e/i/e. A regularidade métrica, a alternância da cesura e das rimas, mais a melodia das rimas consoantes *preparam* a chegada do quarto verso, curto mas incisivo: ao romper a estrutura, o quarto verso como que recebe uma coroação, é o corolário de cada estrofe. Se nos 49 poemas de *Faróis* o pronome pessoal “eu” aparece literalmente 45 vezes, é digno de nota apontar sua explícita ausência em *Caveira*. Porque, singularmente, Cruz e Sousa aqui vai posicionar seu “eu lírico” como que a certa distância do drama da finitude, em especial da finitude da beleza, mirando sua zombaria mais especificamente ainda contra a vaidade humana.

A vaidade — que se alimenta da beleza “feiticeira” dos olhos, do nariz e da boca — se vê derrotada diante da dura realidade que corrói matéria e corpo (corrosão e putrefação que encontram expressão exemplar na poesia ímpar do contemporâneo Augusto dos Anjos). O substantivo caveira, respondendo à descrição que se lhe antecede, e acompanhado do ponto de exclamação como que mimetizando um ou dois ou três

dedos em riste (ver Adorno em *Sinais de pontuação*, *Notas de literatura I*), abala a sintaxe construída dos “tercetos”, as “langues curvas de elegância” que desenham um rosto de correções audazes, olfatos virginais, risos cristalinos. Noutras palavras, o substantivo (aquilo que, essencial, ficará: a caveira) se impõe aos adjetivos (aquilo que, secundário, findará). Se na primeira estrofe há quatro adjetivos (fundos, negros, azuis, opacos), uma única substantiva Caveira e uma exclamação bastam; na segunda, há cinco adjetivos (audazes, aquilina, feiticeira, virginais, falazes) e a Caveira e as exclamações se ampliam, ganham corpo e novos dedos em riste; na terceira estrofe, há seis adjetivos (límpidos, finos, leve, original, ligeira, cristalinos) e para se contrapor a esses excessivos ornamentos do corpo ainda vivo a Caveira se impõe, forte, dominadora, por três vezes e com iguais seis sinais de exclamação: ! ! ! ! (indiciados já na numeração romana da estrofe: I II III). O espaçamento diferenciado do quarto verso reforça a singularidade da frase nominal, que se assemelha a um grito coletivo.

Mas como poderia o corpo vaidoso e narcísico gritar contra si próprio? O poema parece dizer que esse grito, à maneira de um coral, vem daquele supostamente “ausente” eu lírico. Retoricamente, o poeta descreve nos três versos iniciais de cada estrofe um rosto belo, sedutor, perfeito, que, com o tempo, no entanto, estará fadado ao merencório fim, “no ondular da poeira”. Para anunciar este fim, o poeta se finge porta-voz de um brado, que pode — simulemos, falazes — ser afirm a sua própria visão de mundo (tendo em vista todo o tormento de ser negro em contexto de poder branco), ser a representação filosófica da vaidade da vida (considerando a presença do pensamento de Schopenhauer), ser talvez a força cósmica (tão ao gosto do ideário estético simbolista) que governaria o universo. A caveira sintetiza o “conteúdo de verdade” — diria Adorno — que o poema, finissecular, incorpora formalmente como uma certeza da existência que há de transformar “olhos” em “buracos”.

Em *Caveira*, Cruz e Sousa deixa um pouco de lado sua militância pela causa negra, possivelmente dado o fato de que a finitude humana — e a beleza humana, e a vaidade humana — atravessam e desbotam qualquer cor. Se “alma não tem cor” (André Abujamra), a morte também não tem. Isto é: a história nos mostra que a violência que mata atinge com muito mais intensidade os negros. No entanto, neste poema de Cruz e Sousa, tal “emparedamento” social — de que o próprio poeta foi vítima — não é questão nuclear. Todos morrem o tempo todo no mundo. Noutras termos, estamos todos em um devir-caveira. Por isso, parece, para permanecermos no tom tragicômico do poema, a caveira não perece! Não perece!! Não perece!!!

EM BUSCA DE UM NOME DIGNO

Ilustração: Teo Adorno

A primeira coisa que vem à mente, quando observamos uma livraria ou uma biblioteca, é que a literatura (ficção e poesia) se divide em pelo menos duas famílias contrárias e complementares.

Contrárias porque defendem e exercitam valores opostos.

Complementares porque se iluminam, se desafiam, uma só existe em relação à outra.

De um lado há a família aristocrática das obras que perduram: os clássicos antigos e modernos. Essa família é chamada de *literatura-arte*. Dela também fazem parte as obras contemporâneas mais ambiciosas, que não disfarçam o anseio de um dia ser canonizadas. Dizem que são obras para leitores-escritores e leitores-literatos.

De outro lado há a família democrática das obras transitórias: os livros que nunca serão canonizados, nunca se tornarão clássicos, mas interessam a um grande número de leitores. Dizem que são obras para leitores-leitores. Essa família é chamada pejorativamente de *literatura de massa* ou *literatura de entretenimento*.

O contrário complementar do vírus é o anticorpo.

O contrário complementar da noite é o dia.

O contrário complementar do macho é a fêmea.

O contrário complementar da morte é a vida.

E o contrário complementar da literatura-arte?

É a literatura-artesanato?

Certas coisas são difíceis de nomear. Por exemplo, essa literatura que não é a literatura-arte, mas é seu legítimo contrário complementar.

Literatura-arte. O que esse substantivo composto nomeia?

Certamente toda a literatura que é também invenção, que não segue um dos vários modelos já existentes, que é a realização de uma ideia original, que inaugura uma nova tradição. Para leitores-escritores e leitores-literatos, como já foi dito.

Literatura-artesanato, ao contrário, é a literatura que não pretende realizar uma ideia original, mas busca seguir bem um dos vários modelos consagrados pela tradição. Para leitores-leitores, como já foi dito.

Porém, na opinião de muita gente a palavra *artesanato* e o trabalho realizado pelo artesão são menos valiosos do que a palavra *arte* e o trabalho realizado pelo artista. É essa suposta desigualdade hierárquica que estraga a noção que eu procuro: a noção de que, em qualquer cultura, arte e artesanato são igualmente valiosos e complementares.

É preciso evitar o preconceito.

É preciso entender que a literatura-arte e a literatura-artesanato são contrários complementares, de igual intensidade e importância.

Confesso que ainda estou procurando outra palavra pra caracterizar essa literatura que é historicamente o contrário complementar da literatura-arte...

Literatura popular não serve, pois a cultura popular (expressão genuína dos costumes e das tradições de um povo) é outra coisa bem diferente. No campo da música o adjetivo *popular* funciona muito bem, pois me permite falar em *música erudita* e *música popular*. Mas no campo da literatura esse adjetivo indica, por exemplo, a literatura de cordel, os causos, as anedotas, as lendas e os mitos.

Literatura de entretenimento também não serve, pois indica um traço superficial, uma vez que o entretenimento, em nossa cultura *do tempo é dinheiro* e da apologia do trabalho árduo, é visto como simples distração, perda de tempo.

Literatura de massa também não serve, pois indica a literatura de baixa qualidade produzida em larga escala pela chamada *indústria do entretenimento*, para um público amplo, mas pouco exigente.

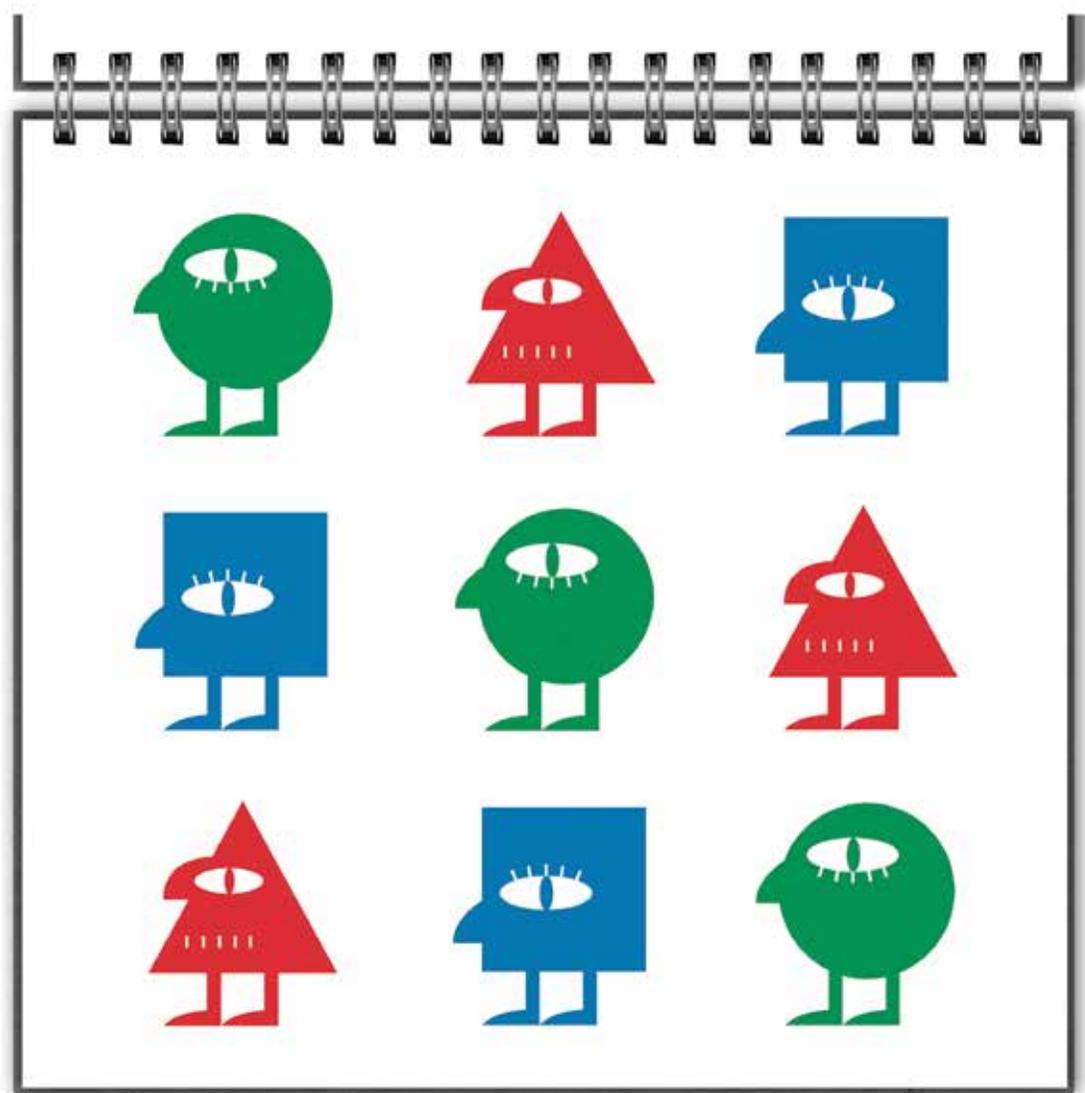
Literatura-padrão?

Literatura-consenso?

Literatura-modelo?

Literatura tradicional?

Literatura democrática?



Teo

Nenhuma dessas alternativas soa muito bem. Todas desafinam.

Fiquemos por enquanto com *literatura-artesanato* (que também não soa muito bem), pra designar essa literatura igualmente vigorosa, de qualidade própria, produzida para leitores-leitores, literatura que não fica nada a dever à literatura erudita, estética, de invenção, aqui batizada de *literatura-arte*.

As duas famílias podem ser representadas por duas pirâmides posicionadas lado a lado. As obras-primas de cada família formam o topo da pirâmide, as obras menos interessantes formam o corpo e as obras medíocres formam a base da pirâmide.

Teoria do leitor flácido

Arte e literatura são iguais a comida. Tem gente que só consome fast food, fritura, costelinha de porco, bolacha recheada, pudim, sorvete, refrigerante, cerveja etc. Mas quando oferecem verduras, legumes e frutas: “Ah, esses vegetais metidos a besta são superestimados”.

Arte e literatura são iguais a malhação. Tem gente que só aguenta uma caminhada no parque ou uma leve sessão de alongamento. Mas se pedem que faça umas flexões, uns abdominais e puxe uns pesos: “Ah, esses exercí-

cios metidos a besta são superestimados”.

A potência de um leitor deve ser avaliada pelo nível de complexidade dos bons livros que ele já leu. Leitores que só compreendem e apreciam livros simples e agradáveis, sem nunca terem compreendido e apreciado nenhum livro complexo e cansativo, são leitores simples e sedentários. Qual foi o livro mais complexo e cansativo que você já compreendeu e apreciou, ó hipócrita leitor, meu igual, meu irmão?!

Cachorros & gatos

Livro-cachorro: abana a cauda, busca a bolinha, faz festinha, quer carinho desesperadamente, quer ser nosso melhor amigo.

Livro-gato: um oráculo de outra dimensão, misterioso e insondável.

Mentira & verdade

A mentira da ficção é mais verdadeira que a verdade do jornalismo e da historiografia porque a realidade não é real, é uma convenção social cuidadosamente ajustada. Os textos mais realistas (mais verdadeiros) são os que denunciam o autoengano social dessa irrealdade cotidiana. O ficcionista que pouco se afasta do núcleo da *veracidade objetiva*, de natureza jornalística ou historiográfica, tende a

produzir falsificações da realidade. Se quiser ser verdadeiro, fantasie.

Idioma

Vivo numa cidade deserta. Numa cidade fantasma. Acreditem, a solidão é gigantesca. Passeio horas, dias, por avenidas abandonadas, investigando velhos edifícios. Se dou sorte, encontro uma assombração antiga. Ou duas. Murilo Rubião, José J. Veiga. Conversamos. Aproveito pra exercitar o único idioma que eu conheço. O diabólico idioma do insólito. Às vezes a visagem de Victor Giudice também aparece.

O país & o país

Essa ideia salvadora me ocorreu agora.

Todos sabem que detesto governos centralizados e centralizadores.

No romance *A cidade & a cidade*, de China Miéville, duas cidades gêmeas, mas antagônicas, ocupam o mesmo espaço geográfico. São cidades independentes, treinadas psicologicamente pra não enxergar a outra cidade.

Em nome da sensatez, proponho que o Brasil se torne *o país & o país*: dois governos independentes ocupando o mesmo espaço geográfico, mas ambos treinados pra não cometer o pior dos crimes: enxergar o outro governo. 🗣️



nossa américa, nosso tempo

JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA

MODELOS DE ESQUIZOFRENIA PRODUTIVA

Hume

Um passo atrás para melhor transformar o contemporâneo: antes do fenômeno da especialização discursiva, característico da segunda metade do século 18, e reforçado após o surgimento da moderna concepção de universidade, no início do século seguinte, os filósofos preocupavam-se em atingir um público mais amplo do que seus próprios pares.

Mencionarei apenas dois exemplos, porém expressivos.

Ao publicar sua obra-prima, **Tratado da natureza humana** (1739-1740), David Hume, com apenas 26 anos, surpreendeu-se com a absoluta indiferença do público inglês. Afinal, a hipótese central de sua obra, relativa à noção de causalidade, deitava uma pá de cal sobre as pretensões então dominantes do pensamento metafísico. Hume simplesmente negava o conceito tradicional de causalidade, segundo o qual o evento-causa “A” provoca um resultado, no caso, o evento-efeito “B”. Tal conceito supõe a existência de uma conexão necessária entre os dois acontecimentos. O filósofo escocês questionou essa crença, sugerindo que a ideia de uma conexão *a priori* entre fatos distantes no tempo representava somente a naturalização de hábitos cotidianos. Em outras palavras, o fenômeno que induz à ideia de uma causalidade intrínseca aos eventos é o costume de relacionar eventos que se sucedem no tempo. Assim, atribui-se ao primeiro evento a causa necessária da ocorrência do segundo evento, que passa a ser considerado como o efeito inevitável daquele. Porém, defendia Hume, tal noção de fato não pode ser comprovada, trata-se simplesmente da força de um hábito arraigado e do qual não se deseja (ou não se pode) abrir mão. A noção de causalidade, portanto, é uma ficção conveniente, indispensável para assegurar a fluência do comércio cotidiano, mas insuficiente do ponto de vista de uma crítica rigorosa do conhecimento. Ora, se o conceito de causalidade é apenas um hábito que repetimos como se fosse uma segunda natureza, como oferecer respostas às questões propriamente metafísicas? Sem a possibilidade de estabelecer elos necessários entre eventos distantes no tempo, como fundamentar afirmações sobre a existência de Deus, a imortalidade da alma, a natureza última do tempo e do espaço?

Sem dúvida, Hume tinha boas razões para crer que o **Tratado da natureza humana** despertaria polêmicas calorosas. Ele havia inclusive preparado engenhosos argumentos para responder às objeções que supunha seriam numerosas. Contudo, nesse caso, o silêncio foi quase unânime e talvez a resposta mais eloquente ao desafio lançado pelo jovem filósofo. Uma incômoda pergunta tornou-se urgente: “De que modo compreender a indiferença dos leitores?”. Se fosse um professor universitário lamuriendo, o filósofo escocês atribuiria o descaso à ignorância dos leitores ou à precariedade da vida cultural. Hume, porém, tomou outro caminho. Ele abreviou o texto e sobretudo modificou seu estilo, a fim de ampliar a repercussão de suas ideias. O pensador escocês preferiu reescrever seu tratado e, assim, em 1748, veio à luz **Investigação sobre o entendimento humano**. Vale assinalar a importância do gesto: é possível apresentar um complexo argumento recorrendo a formas distintas de linguagem. A diferença procura dar conta da existência de públicos igualmente diversos — eis o que denomino *esquizofrenia produtiva*.

A iniciativa de Hume foi recompensada e mesmo adotada por outros pensadores.

Kant

Refiro-me a um filósofo alemão, profundamente influenciado pela leitura da obra de Hume. Em 1770, Immanuel Kant familiarizou-se com suas teses, detendo-se com especial cuidado na devastadora crítica da ideia de causalidade. O impacto foi profundo e Kant passou os próximos 11 anos sem publicar texto algum. O filósofo escocês havia literalmente retirado o chão sobre o qual Kant apoiava suas conjecturas. Na célebre recordação desse período de leituras e surpresas, ele reconheceu: “Hume despertou-me de meu sono metafísico”. No longo interregno reflexivo, amadureceu a resposta à obra de Hume, compondo sua obra-prima, **A crítica da razão pura**, lançada em 1781. Como se estivesse destinado a seguir os passos do escocês, a recepção à primeira **Crítica** foi modesta, na verdade, quase inexistente. Os poucos leitores foram unânimes em considerar a escrita kantiana uma “selva selvagem”, composta de intricados conceitos e espessas abstrações.

E, nesse caso, sem a orientação de guia algum. De igual modo, o filósofo alemão não hesitou em apresentar uma versão condensada e, no fundo, mais acessível de sua obra maior. Assim, se a recepção às noções apresentadas na primeira **Crítica** foi limitada, Kant esperava obter maior êxito na difusão de sua doutrina numa versão muito reduzida e sobretudo numa linguagem muito mais clara. Por isso, em 1783, publicou **Prolegômenos a toda metafísica futura**.

Além desse esforço de reescrita da própria obra, Kant estimulou seu amigo, Johann Schultz, pastor e professor de matemática em Königsberg, a redigir um breve comentário à **Crítica da razão pura**. O pastor foi fiel ao desejo do amigo e, em 1784, publicou o livro com o sugestivo e reverente título **Esclarecimentos sobre A Crítica da razão pura do senhor professor Kant**. Na véspera da publicação do manual, um agradecido Kant enviou uma reveladora carta ao pastor:

*Sinto uma alegria especial em saber pelo sr. Dengel que seu completo e ao mesmo tempo popular livro sobre a Crítica está pronto para publicação. Tinha a intenção de colocar a sua disposição determinadas sugestões, que talvez tornassem meu livro de mais fácil apreensão (...).*¹

Provavelmente estimulado pelo entusiasmo do filósofo, o matemático levou a sério a empresa de divulgar a filosofia transcendental kantiana e cinco anos depois publicou um novo manual — **Exame da crítica kantiana da razão pura**. Em 1784, aliás, mesmo ano de lançamento do primeiro livro de Schultz acerca da filosofia transcendental, Kant escreveu um de seus ensaios mais célebres, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (*Resposta à pergunta: O que é o Iluminismo?*). O ensaio foi publicado na revista *Berlinische Monatsschrift*, uma publicação mensal destinada a um público amplo e não a um círculo restrito de especialistas. No fundo, elaborei o conceito de *esquizofrenia produtiva* a partir da distinção entre os usos “público” e “privado” da razão, ponto central do argumento kantiano nesse artigo. Ademais, sua escrita revela com clareza o caráter bifronte da produção do filósofo alemão. Ou seja, ele tanto redigiu tratados filosóficos de difícil penetração e

de leitura praticamente exclusiva de seus pares, quanto produziu ensaios críticos numa linguagem mais acessível, a fim de alcançar o cidadão “comum”. Tal estratégia era coerente com a utopia iluminista de difusão da capacidade de pensar por conta própria como a definição mais exata de cidadania. Em ambos os casos, Kant nunca abriu mão do sentido reflexivo e crítico de suas intervenções.

Eis aí o modelo do intelectual que aprende a tornar-se bilíngue em seu idioma — se não me equivoco, mais do que nunca precisamos recuperar essa lição. Afinal, a mediação de certos intelectuais nada tem a ver com a *esquizofrenia produtiva*, pois apenas dilui a reflexão crítica com as promessas efêmeras da cultura da celebridade.

Na época de Hume e Kant o texto impresso constituía o meio de comunicação de massas por excelência; daí sua preocupação em difundir sua reflexão tanto através da reescrita de seus próprios livros, quanto por meio de textos produzidos para jornais e revistas. Hoje, pelo contrário, os meios de comunicação audiovisuais e digitais constituem a forma por excelência de uma circunstância desaturizada.

Hoje?

Já passou da hora de encarar os meios de comunicação audiovisuais e digitais como um idioma novo que necessitamos com urgência dominar.

(Não é verdade que em todo o mundo o avanço da direita e especialmente da extrema-direita se relaciona com a fluência com que aprenderam a soletrar o alfabeto do universo digital?) 🗣️

NOTAS

1. Immanuel Kant. *Philosophical Correspondence*, 1759-99. Traduzido por Arnulf Zweig. Chicago: Chicago University Press, 1967, p. 111. A carta foi enviada em 17 de fevereiro de 1784.

"Quero ir embora desta porra" é a primeira manifestação do protagonista de Vapor barato, marcando já de início o tom de desesperança que perpassa a obra. Construído como uma série de sessões de psicanálise, o livro remói os acontecimentos políticos recentes de Esmerilhândia. Coincidência ou não, é bem possível que o leitor brasileiro se identifique e se enfureça com as disfunções da vida pública desse lugar em ruínas. Dessa jornada tortuosa de autoconhecimento, fica a questão: É possível adoecer de um país?



Vapor barato
WILSON ALVES-BEZERRA
 Iluminuras
 139 págs.

Em uma pequena cidade do interior, duas irmãs e uma amiga protagonizam uma narrativa urgente para os tempos de redes sociais, narcisismo e glamorização virtual que vivemos. Carolina existe em função de novos seguidores, Ana abraça a solidão contemporânea, trancada em um quarto escuro, e Ticiania enfrenta a vida com uma lâmina em mãos. Através de uma prosa poética e fragmentada, Luis Dill constrói um microcosmo que pode mostrar ao jovem leitor novas possibilidades, para além da realidade virtual.



100 mil seguidores
LUÍS DILL
 Casa 29
 102 págs.

Se "ver o invisível é privilégio de poetas", como o autor diz em uma das 90 crônicas que compõem este livro, ao cronista cabe examinar os mistérios palpáveis do cotidiano e seus desdobramentos. Tudo o que há de cômico, trágico, insólito ou sublime na existência não escapa à visão dos que se dedicam a esse gênero literário, resultando em textos que funcionam como fotografias de fatos corriqueiros. Das miudezas que nos definem como espécie.



Mistérios de uma cidade invisível
LOURIVAL SEREJO
 Edições AML
 278 págs.

Nos relatos deste romance que virou sensação na Europa e nos Estados Unidos, as trajetórias de diversas mulheres brasileiras são contempladas — de 1500 até o século 21, passando por todos os períodos marcantes da história do Brasil. Na obra, cada capítulo acompanha a vida da filha da personagem contemplada na narrativa anterior, começando pela história da índia Inaiá, grávida de um português, e desembocando na caótica sociedade contemporânea, que oferece tanto dúvidas quanto esperanças.



A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas
MARIA JOSÉ SILVEIRA
 Globo
 317 págs.

Em seu primeiro trabalho autoral, o paulista Matheus Vigliar combina versos e ilustrações para narrar sua convivência com pessoas diagnosticadas com Alzheimer, incluindo sua própria mãe. A doença, que degenera a memória, é retratada com delicadeza e abre espaço para a criação, literária e pictórica, de um universo onírico — como o daqueles que convivem com esse mal. É o caso de Seu José, por exemplo, que "havia esquecido de tudo" e "sido também esquecido".



A casa dos sonhos
MATHEUS VIGLIAR
 Patuá
 98 págs.

FOTOGRAFIA EXTREMA

Um dos meus grandes prazeres, durante o semestre letivo que se encerrou, foi trabalhar com os alunos de Teoria da Imagem Fotográfica os textos de Calvino e Cortázar sobre o vício em imagens. A ocasião de encontrar um artista tratando de outra linguagem criativa que não é a sua prática primordial expande reflexões de modo assombroso. Existe essa distância, o tom de estranhamento que se mantém, o passo recuado que nos faz observar as coisas sob um ângulo que os profissionais da área esquecem, por estarem completamente mergulhados no assunto. E tantas vezes na docência se perde esse ponto de vista do neófito! Um professor pode facilmente se empolgar com a própria aula e começar a falar para si mesmo, e não para os outros. Colocar-se no lugar da experiência alheia é a principal situação do magistério — e é o que permite a um professor aprender constantemente, não somente repetir palavras ao longo da vida.

E, tratando de palavras, o conto de Cortázar começa por esbarrar nas margens do indizível: "Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada. Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou: em mim nos dói o fundo dos olhos, e principalmente assim: tu mulher louira eram as nuvens que continuam correndo diante de meus teus seus nossos vossos seus rostos."

Sentir-se constrangido por uma gramática, uma estrutura que nos impõe modos de dizer, é semelhante a se ver limitado pelo corpo, único — até onde se sabe — instrumento de existência. Não há escapatória. N'As babas do diabo, essa história de um fotógrafo que é também tradutor (transitando entre o espanhol e o francês, assim como o próprio Cortázar), chega à proposta de que toda criação é uma tradução. A arte em si já traduz a realidade, as sensações. Exatamente por isso (lembramos a máxima *traduttore/traditore*), o exercício artístico sempre inventa, nunca é completamente fiel a nada.

Se o gesto fotográfico ainda sofre com especulações que o vinculam a um mundo real (seja lá o que isso for), Cortázar em seu texto vai além e pretende talvez investigar o "segredo sobre um segredo", conforme disse Diane Arbus em seu conceito de fotografia. Sua história explora a obsessão de

um indivíduo, que certo dia registra um jovem e uma mulher, num ato quase que de descuido — mas depois, diante da imagem ampliada, surpreende-se ao flagrar uma situação maliciosa, praticamente um crime, indicado pela cena. O conto explora nos seus melhores momentos o estado de ânimo do protagonista traduzido em imagens (que, por sua vez, são traduzidas em palavras): "O que resta por dizer é sempre uma nuvem, duas nuvens, ou longas horas de céu perfeitamente limpo, retângulo puríssimo cravado com alfinetes na parede de meu quarto. (...) tudo é uma nuvem enorme, e de repente explodem os respingos da chuva, vê-se chover longo tempo sobre a imagem, como um pranto ao contrário, e pouco a pouco o quadro se aclara, talvez o sol saia, e outra vez entram as nuvens, duas a duas, três a três. E as pombas, às vezes, e um ou outro pardal".

A presença destes trechos nos recorda como Cortázar um dia lamentou, em entrevista a Omar Prego Gadea, não ter se lançado como gostaria à experimentação, por receio de chegar à incomunicabilidade. Esse era, conforme o seu próprio juízo, o seu maior defeito como escritor: "Não ter coragem suficiente para levar adiante experiências que entrevi no campo mental e que não levei para a escrita porque senti que rompia totalmente as pontes com o leitor" (*La fascinación de las palabras*).

A metalinguagem, nesse sentido, é um tipo de investigação inevitável: o artista questiona seus limites, suas possibilidades. Por que narrar? Por que fotografar? "Uma das muitas maneiras de se combater o nada", responde o protagonista deste conto, que se revira com cada mínima escolha lexical: "Agora mesmo — que palavra agora, que mentira estúpida". Não há o que fixe o tempo, embora se tenham criado mecanismos (como a máquina de escrever e a de fotografar) que criam esta ilusão de paralisia, ao apontar para "a vida (...) que uma imagem rígida destrói (...) se não escolhermos a imperceptível fração essencial".

Calvino, no seu texto *A aventura de um fotógrafo*, igualmente se obceca pela captação do tempo. Aos poucos, seu personagem Antonino Paraggi desenvolve um desejo de controle que o leva à loucura. Começa por perceber a efemeridade do clique, que é a mesma da existência: "Um dos primeiros instintos dos pais, depois de pôr um filho no mundo, é o de fotografá-lo; e dada a rapidez

do crescimento torna-se necessário fotografá-lo com frequência, pois nada é mais transitório e irrecordável do que uma criança de seis meses, rapidamente apagada e substituída pela de oito meses e, depois, pela de um ano; e toda a perfeição que aos olhos de um pai um filho de três anos pode ter atingido não é suficiente para impedir que suceda a ela, destruindo-a, a nova perfeição dos quatro, só restando o álbum fotográfico como lugar onde todas essas perfeições fugazes se salvam e se justapõem, cada uma aspirando a um absoluto próprio incomparável".

Embarcando numa busca filosófica pela "essência" da fotografia, o protagonista passa a desdenhar "o fio das razões gerais dentro dos emaranhados particulares". Questiona se a realidade é fotografada por parecer bonita ou se, pelo contrário, a realidade parece bonita porque é fotografada — e elege uma escolha para o seu *corpus* de pesquisa: excluirá os contrastes dramáticos, as fotos antigas, posadas, e trabalhará somente com os instantâneos. São estes que podem garantir uma "posse tangível do dia passado". O fotógrafo, assim, passa a ser visto como o "caçador do inalcançável": sua utopia, por um lado, aponta para a "fotografia única", perfeita, essencial — mas, por outro, indica a urgência de múltiplas imagens, que possam (re)construir a vida, torná-la documentada a um tal ponto que ela poderia ser eternizada.

"Tudo o que não é fotografado, é como se não tivesse existido", admite Paraggi, num extremismo que reconhecemos facilmente hoje, nas redes sociais. O fenômeno é discutido por Fontcuberta e outros teóricos que se debruçam sobre a era da chamada pós-fotografia, quando a proliferação de imagens supera em muito o seu consumo. Mas décadas antes, Calvino já meditava sobre os limites do fotográfico, ou a falta deles: "A fotografia só tem sentido se esgotar todas as imagens possíveis", ou seja, se cair na realidade. Isso é o que gera o colapso, a que Paraggi se entrega no final do conto: a fotografia do nada, a destruição, os fragmentos, a fotografia da fotografia (à la Sherrie Levine).

Assim retornamos à metalinguagem, vista já no texto de Cortázar e presente em qualquer aula que se queira interativa. Talvez ela seja a maneira vital de mantermos um diálogo com aquilo que concebemos e com o público — esse outro — que sempre nos justifica. 📷

A LINGUAGEM DO NARRADOR NA LUTA VERBAL

Em *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, Lima Barreto estabelece, por assim dizer, uma narrativa essencialmente brasileira, a partir de uma linguagem áspera, sem vinculações com a gramática clássica, com o propósito de criar um universo literário muito próximo das nossas ruas e do nosso povo, o que lhe custou a acusação de descuidado e, na maioria das vezes, de desinformação, senão de analfabeto.

Por esta característica, Francisco de Assis Barbosa classificou-o de “um autêntico escritor brasileiro”, sem vinculação muito rigorosa com as chamadas regras gramaticais, fiel a sua classe social de escravos e ex-escravos, de miseráveis emergentes, enfim, de gente do povo. Escreve o crítico: “Este é o papel de Lima Barreto: o de ser um escritor brasileiro autêntico, tal como Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar, liberto do complexo colonialista e até mesmo rebelde

às injunções do estilo e da gramática da antiga metrópole portuguesa”.

Por tudo isso é que o estudioso assegura, com firmeza: “Em suma, o verdadeiro Lima Barreto se impõe, assim, definitivamente como criador de um estilo brasileiro, antecipando-se a Monteiro Lobato, aos modernistas de São Paulo e ao grupo nordestino. Antecipador, sim. E que teve ação tanto mais relevante por ter sido o sucessor de Machado de Assis, com o contrapeso do seu contemporâneo Coelho Neto — ambos — Machado e Neto, lusitanizantes, um com gênio, outro sem ele — e que foram os principais responsáveis pela ruptura de uma maneira de ver, sentir e escrever brasileira, iniciada pelos nossos escritores românticos”.

Também Antônio Houaiss — ou sobretudo Antônio Houaiss — destaca essa tendência do autêntico escritor brasileiro, afirmando que “Lima Barreto não poderá, porém, ser considerado um absenteísta ou um ignorante da problemática da correção ou da eficácia estética da linguagem. E, correto ou incorreto, de bom ou de bom gosto, foi incontestavelmente um escritor muito consciente dos móveis e dos fins, dos escritores realistas desta fase crítica de nossa evolução e afins — inscrevendo-se como um dos maiores, senão o maior desta fase de nossa evolução social. E com tal riqueza de ‘comunicação’ e de ‘expressão’, que, qualquer orientação gramatical ou estilística se pode comprazer em ver quantas questões queiras, ligadas à formulação prática, lúdica, expositiva, silogística, impressiva, expres-

siva, automática ou trabalhada do problema da arte literária”.

Sem dúvida, uma questão extremamente relevante. Lima Barreto deu início, por assim dizer, a uma desejada criação de uma linguagem brasileira para a ficção nacional que, entre outras coisas, resultou no estilo revolucionário de Guimarães Rosa. Até chegar lá, o caminho foi longo e tortuoso, embora belo e encantador. Mesmo que ainda hoje a ignorância nacional exige, na maioria dos casos, uma gramaticazinha arrumada, glamourosa, certinha, metida a besta, de brinco e pantalonas. Uma gramaticazinha de nariz arrebitado, sem compromisso com o suor das ruas. Com a fala dos becos e das esquinas.

Deve-se, assim, a Lima Barreto, o início de uma luta que dura séculos, mas a ignorância, a estupidéz e a necessidade de afirmação de iletrados têm exigido um constante reexame da situação, acabando-se com a imitação conservadora de uma linguagem conservadora e tradicional. 🍷

Amplie o alcance de seu negócio no mundo digital



Design e website para a Flim - Festa Literária Internacional de Maringá



Design e website para o Instituto de Gastroenterologia Cirúrgica Wiederkehr, de Curitiba



Design e website para o projeto Ler e Pensar, do jornal Gazeta do Povo.

A beleza no obscuro

Canto da planície é um mosaico polifônico que se atém às miudezas da vida e oferece novas perspectivas

RICARDO SILVA | MACAPÁ – AP

Há escritores que se especializam em criar um universo, mega-projeções de uma realidade expandida e complexa, permeada de inúmeras tramas e subtramas. E existem aqueles que criam um microcosmo da realidade e desenvolvem, nesse pequeno campo de histórias, uma grande acuidade poética em cantos obscuros e em momentos sutis de seus enredos.

Grandes nomes constam desse segundo grupo de ficcionistas. Os mais notórios, entre os norte-americanos, são nomes como Richard Ford, Cormac McCarthy e o irretocável Kent Haruf — atilados escritores que incrementaram as obras literárias sobre o interior dos Estados Unidos.

Haruf é um dos responsáveis pela elaboração da estrutura do famoso épico romance moderno do oeste norte-americano. O autor desenvolveu uma prosa onde a ternura e o encanto se manifestam numa construção tão bem arquitetada que as páginas se entrelaçam e o leitor as encara como se todas elas fossem parte de um organismo pulsando vida enquanto o mosaico polifônico do oeste norte-americano apresenta-se como chamado a um Novo Mundo.

Canto da planície, terceiro livro de Haruf e o primeiro de uma trilogia, apresenta-nos a pequena cidade interiorana de Holt, próxima a alguns quilômetros de Denver, no Estados Unidos. Nesse condado, onde todos os moradores se conhecem e guardam laços de ligação entre si, o escritor americano executa um fino escrutínio dos dramas da alma humana.

Montando um painel de protagonistas, **Canto da planície** cria um ambiente onde os diversos personagens e seus processos de vida eclodem numa narrativa exuberante. A serenidade da escrita de Haruf impera na elaboração de uma cidade fictícia que sintetiza o símbolo real da condição do ser humano na terra, sem apelar para grandes discursos ou grandes acontecimentos.

O objeto de foco da visão narrativa do autor está direcionado para os episódios mais simples. É dali que o narrador extrai lições e perspectivas que alargam as percepções da existência.

Ao nos colocar em contato com figuras comuns, que vivem suas vidas comuns, o escritor nos propõe um exercício analítico sobre a psique de seus personagens por meio de caminhos sinuosos, numa costura de tramas artificialmente empreendida sobre acontecimentos simples que, na prosa de Haruf, ganham ressonâncias totalmente novas e muitas delas com uma importância surpreendente.

Quando nos deparamos com a rotina da pacata Holt, entendemos por que os seus moradores integram uma espécie de vivência que parece contrária à ansiedade contemporânea.

A beleza entranhada nas linhas de Haruf repousa no seu pleno domínio da condução das histórias. A habilidade para ir trançando os pontos de convergência das tramas nos mostra como o escritor é exímio na arte de contar um fato e fazê-lo se materializar na frente do leitor, sem que ele note os artifícios que foram utilizados na construção daquela cena.

Jogo narrativo

Gurthie é um professor que se separa de sua esposa depressiva, Ella, deixando os dois filhos, Ike e Bobby, atordoados pela situação. Outra personagem é Victoria Roubideaux, uma adolescente que descobre estar grávida e é expulsa de casa. Ela acaba indo morar na casa de dois senhores idosos, os irmãos McPherson, que sempre viveram sozinhos e redescobrem a vida, com uma dinâmica renovada, devido à situação.

Cada um desses personagens passa por suas próprias vicissitudes, que ora colidem entre si, ora demonstram estar em polos completamente distintos. O que permite conhecer cada uma dessas vozes, que ecoam na ambientação formulada por Haruf, é a autenticidade que o escritor dá às emoções.

Não existe artificialidade no jogo narrativo do autor. A sua potência repousa na capacidade de escrever uma prosa límpida. A delicadeza com a qual descreve as tensões emocionais dos personagens faz com que o leitor absorva as sensações.

A saudade, o medo, a depressão, a tristeza, a frustração, o carinho, a ternura, o cuidado, a vingança — estão compondo a ampla

gama de sentimentos que se misturam, numa narrativa cristalina onde reina a beleza de um texto soberbo mas sem resquício de superioridade.

Haruf está muito próximo, ainda que não compartilhem de um estilo que guarde alguma similaridade, exceto pelas bordas, de Sam Shepard como menestrel dessa América que está desaparecendo entre os dedos da contemporaneidade, ao mesmo tempo que lhe resiste com certa ternura, mas sem perder seus aspectos mais duros e rançosos.

O autor de **Canto da planície** não camufla a realidade. Ela continua dura. Victoria continua a estar confusa na sua condição de jovem mãe que se vê confrontada com uma realidade completamente inesperada; Ella está perdida no seu estado depressivo, que lhe tira todas as forças de viver e que a deixa sem saber lidar com os próprios pensamentos; Ike e Bobby se veem entre os pais separados, atordoam-se com a nova rotina e sofrem com a distância da mãe. Os conflitos internos se amalgamam numa miscelânea de baco-rejos turvos e nebulosos.

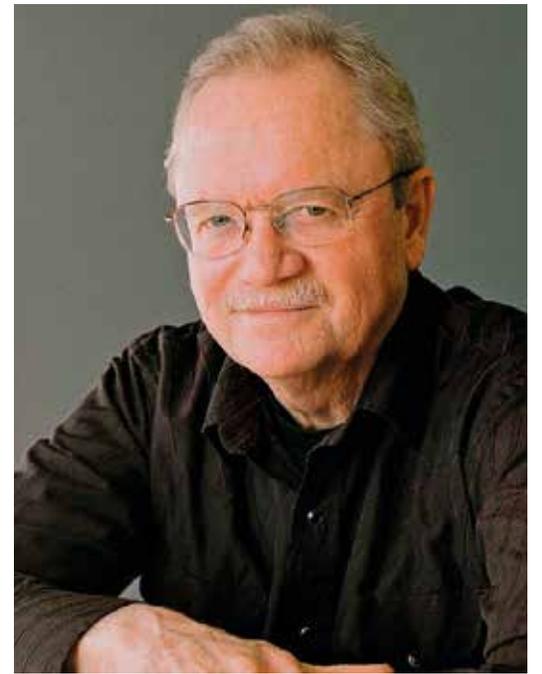
Contudo, Haruf produz uma escrita reluzente capaz de identificar o maior brilho na menor pedra. Sua lente de aumento para a beleza das coisas simples faz com que o leitor sintam-se atravessando um caminho de profundo senso de significado sobre tudo que lhe rodeia.

Essa capacidade de enxergar beleza na aparente insignificância das circunstâncias premidas de banalidade e transformá-las em belos quadros faz de Kent Haruf um mestre cuja originalidade no trato do diálogo dentro do texto, a organicidade com a qual eles são embutidos no enredo e como misturam a fala do narrador com os sentimentos dos personagens que integram a narrativa elevam a experiência da leitura.

É a descoberta de que a literatura, enquanto uma manifestação da arte, pode alcançar novos patamares sem se utilizar de ferramentas que desembocariam num texto hermético.

Haruf dizia que os Estados Unidos não eram bonitos, mas eram lindos. E, tomando como lugar de sua trilogia as planícies gélidas do interior americano, o autor de **Nossas noites** — outra obra colossal, na qual destrincha os percursos afetivos do amor na velhice — ressignifica o tempo, transcende o rés do chão e nos posiciona como espectadores privilegiados do espetáculo da vida comum de seus protagonistas.

Canto da planície é a abertura perfeita de uma trilogia que se equilibra numa prosa sóbria, de estrutura sólida, na qual o afeto e o sofrimento humano desencadeiam uma série de acontecimentos que se interligam. A trama demonstra claramente que toda vida se encontra conectada uma à outra, e que a saga humana na terra é saber o segredo de conviver com seus meandros mais internos enquanto se descobre o universo insular que é o outro ser humano. 🍷



O AUTOR

KENT HARUF

Nascido em 1943, é um dos grandes nomes da literatura estadunidense. Foi notório por retratar a vida no interior do Oeste dos Estados Unidos. Publicou seis romances, entre eles **Canto da planície** e **Nossas noites**. Morreu em 2014.



Canto da planície

KENT HARUF

Trad.: Alexandre Barbosa de Souza
Rádio Londres
318 págs.

TRECHO

Canto da planície

Eu ainda não estou louca, disse ela. Acho que ainda não estou. Vocês acham que eu estou louca?

Não.

Não. Eu ainda não cheguei a esse ponto. E acho que não vou mais ficar. Ela tinha um olhar perdido. Eu achei que isso aconteceria, mas agora já não acho mais. Eu só não sei o que fazer com as coisas que estão na minha cabeça. Fico pensando o tempo inteiro e, pelo visto, não consigo parar de pensar, mas também não sei o que fazer com isso que eu penso. Ela voltou a olhar para eles. Uma situação complicada, não é?

NÃO ENCONTRAMOS
JEITO MELHOR DE FALAR SOBRE
JORNALISMO PROFISSIONAL.



GAZETA DO POVO

Mais de 100 jornalistas e a melhor
equipe de colunistas, para você estar
bem informado sempre.

www.gazetadopovo.com.br

Baixe o aplicativo



Nos rastros da ficção científica

Dando seguimento ao legado de Mary Shelley, **Jules Verne** e **H. G. Wells** estabeleceram parâmetros e temáticas da ficção científica

ARTHUR MARCHETTO | SANTO ANDRÉ – SP

As portas da ficção científica moderna foram abertas há mais de dois séculos por uma garota de 18 anos chamada Mary Shelley, que contou aos seus amigos a história de Victor Frankenstein e a monstruosidade que seu orgulho intelectual gerou. Marcada por uma aura sombria do horror gótico da época, **Frankenstein** apresentou uma narrativa em que o otimismo da ciência e das recorrentes inovações tecnológicas era posto em dúvida.

Durante as décadas seguintes, pouco destaque foi dado à linha aberta pela escritora até o sucesso de outros dois autores europeus. O primeiro deles era Jules Verne. O escritor francês teve uma infância permeada por boatos, como a história de que ainda criança teria subido a bordo de um navio como um grumete e sido resgatado por seu pai quase em alto-mar.

Na verdade, Verne teve uma infância pacata. Foi enviado pelo pai a Paris para cursar direito e seguir a profissão da família. No entanto, descobriu sua paixão pelas letras e desistiu da carreira proposta. Enquanto morou na capital francesa, frequentou a Biblioteca Nacional e, além das literaturas de viagem e aventura, consumiu diversos periódicos científicos.

Como mostram os seus livros, sua grande paixão era a geografia. A admiração pode ser vista em diversas obras, desde as profundezas do mar até as viagens de balão pelos céus. Como diz Adam Roberts em **A verdadeira história da ficção científica**, “as ficções de Verne tocavam o substrato do desejo humano de que ainda houvesse lugares misteriosos por descobrir”.

Como base para a coletânea **Viagens extraordinárias**, Verne sempre colocava em seus livros um extenso material factual, algumas vezes copiados de manuais e outras fontes científicas, que pudessem dar suporte à narrativa. No entanto, as teses

científicas não passavam de um suporte romanesco. Em seus livros, Verne fala dos avanços na ciência de seu tempo, mas os extrapola. Sua perspectiva, burguesa, apresenta um mundo como recurso a ser explorado.

O segundo escritor que jogou luz na ficção científica foi Herbert George Wells, conhecido como H. G. Wells. O britânico foi um importante autor no estabelecimento de diversos parâmetros para os temas que a narrativa de ficção científica trabalha, como o das invasões alienígenas, da viagem no tempo e do cientista com pesquisas moralmente duvidosas.

Vivendo na Inglaterra do século 19, o ambiente imperialista da Europa e a revolução industrial serviram como base para diversas reflexões no trabalho do autor. De um lado, a mentalidade industrial e o otimismo do progresso e do racionalismo; do outro, um pessimismo acerca do futuro da humanidade. Em seu livro **A ilha de dr. Moreau**, Wells construiu uma trama racista para dar suas visões sobre as ações colonialistas do império britânico no território de outros países.

O escritor era uma figura ambígua. Proveniente de uma classe média-baixa, Wells ascendeu socialmente a duras penas e teve sua formação intelectual pautada pelas teorias darwinistas de Thomas Huxley. Isso fez com que ele estruturasse um discurso científico onde há a união da biologia com a luta social — e que, em livros futuros, se tornaria uma defesa aberta da eugenia.

Essas diferenças davam a tonalidade dos textos dos escritores e o caráter de suas narrativas se construíram de maneiras bem diferentes. Verne teve textos mais críticos, histórias futurísticas que mostravam o pensamento humanista soterrado pelos interesses políticos e financeiros da ciência, mas manteve esse lado escondido em sua carreira por conta de seu editor. Wells deixava suas críticas

OS AUTORES



JULES VERNE

Nasceu em 1828, na França. Publicou mais de 60 obras. Junto com o editor Pierre-Jules Hetzel, lançou dois romances a cada ano para a publicação da coleção *Viagens extraordinárias*, que inclui títulos como **Da Terra à Lua** (1865), **Viagem ao centro da Terra** (1864) e **A volta ao mundo em 80 dias** (1872). Morreu em 1905.



H. G. WELLS

Nasceu em 1866, em Kent, no Reino Unido. Foi um notável novelista de ficção científica. Suas obras abarcam diversas temáticas desse gênero, como a invasão alienígena em **Guerra dos mundos** (1898) e os cientistas com pesquisas moralmente duvidosas, como em **A ilha de dr. Moreau** (1896) e **O homem invisível** (1897). Morreu em 1946.



Viagem ao centro da Terra

JULES VERNE

Trad.: Jorge Bastos
280 páginas
Zahar



A máquina do tempo

H. G. WELLS

Trad.: Adriano Scandolaro
200 páginas
Zahar

à mostra, trazendo uma narrativa mais pessimista, porém mais imaginativa — já que não se pautava pelas minúcias dos periódicos científicos.

Os personagens de Verne são mais simples, ativos e mantêm a narrativa em movimento. Do outro lado, os de Wells passam por suas jornadas quase de maneira passiva, ainda que ambas as histórias possuam uma forte dose de eurocentrismo.

O passado e o futuro

Em **Viagem ao centro da Terra**, Jules Verne conta a história do professor Lidenbrock, que, seguindo os passos do pensador Arne Saknussemm, parte com seu sobrinho Axel e o ajudante Hans rumo ao interior da crosta terrestre. Em um clima claustrofóbico, onde a escuridão aparece como um símbolo daquele princípio do desconhecido, a jornada surgiu a partir das orientações do bilhete criptografado encontrado em um livro: “desce à cratera do Youcul de Sneffels que a sombra do Scartaris vem beijar antes das calendas de julho, ó viajante audaz, e tu chegarás ao centro da Terra. Eu o fiz. Arne Saknussemm”.

No livro há uma percepção clara do ideal civilizatório, o otimismo que surgia dos desenvolvimentos científicos e a valorização da racionalidade em detrimento dos sentimentos. Na relação entre Hans e Lidenbrock, vemos a submissão de um “bom selvagem” que obedece e arrisca sua vida para salvar seu mestre.

Além disso, é incomunicável até para os leitores, já que não fala outro idioma além do seu e que é trabalhado como algo quase selvagem. Hans é desprovido de qualquer qualidade além de sua força bruta e, dessa relação de dominação, tudo é justificado pelo ímpeto de conquista do professor Lidenbrock, sempre esbravejando “Em frente! Em frente!”.

Em uma viagem subterrânea rumo ao passado, o professor dá aulas ao seu sobrinho e Verne recheia essas explicações com dados científicos da época, colocando em circulação diversas teorias sobre a consistência do núcleo terrestre e o aquecimento da crosta. Do lado oposto, numa viagem ao ano 802.701, Wells nos traz uma máquina cuja explicação científica para o seu funcionamento é quase inexistente.

Ao contar a história do Viajante do Tempo em **A máquina do tempo**, o escritor parte das expectativas sobre a evolução humana para retratar o conflito entre os seres da superfície e as bestas do subsolo que viviam na Londres de um futuro remoto. A narrativa é dividida em dois encontros. Contada por um amigo do Viajante, a primeira reunião apresenta a parte teórica que possibilitou a criação do dispositivo para viajar no tempo. No segundo encontro, ele retorna de uma viagem e conta o que se passou.

Nesse primeiro encontro,

otimista, há a apresentação de uma visão geométrica do tempo que o coloca em pé de igualdade com as dimensões de largura, espessura e comprimento. Por conta dessa postura, “a grande inovação de Wells”, como diz Adriano Scandolaro no prefácio do livro, é a construção de um dispositivo que permite o controle do tempo da mesma forma que se domina a eletricidade.

Essa ideia liberta as narrativas de viagem de recursos mágicos e permite o desenvolvimento de questões como paradoxos temporais, universos paralelos, bifurcações na história etc. Inclusive, até hoje chamamos as “máquinas do tempo” pelo nome dado por Wells.

Durante o segundo encontro, quando o Viajante do Tempo retorna para contar a parte prática de seu experimento, passamos para outro âmbito da ciência. Ao saltar no tempo, o protagonista encontrou a raça humana completamente alterada pelos processos de evolução e dividida entre Elóis e Morlocks.

O processo evolutivo surge como uma ironia em relação à crença da evolução como um progresso. Wells, com sua formação, ficava incomodado com a aproximação entre evolução e otimismo. Tal visão era complementada pelo pensamento político do escritor, pessimista e niilista, que satirizava as classes mais altas e sua improdutividade. No mundo de seu livro, as condições de vida confortáveis e melhores geram os Elóis, belos, pacíficos e estúpidos, mas não melhorou as condições de vida dos Morlocks, inteligentes, violentos e canibais.

Para Wells, aquela divisão decorria das próprias configurações de classes sociais da época, como ele escreve em **A máquina do tempo**: “A princípio, partindo dos problemas da nossa própria era, me pareceu claro como o dia que a ampliação gradual da diferença, hoje meramente temporária e social, entre o Capitalista e o Proletário era a chave de toda a questão”.

No entanto, a ambiguidade de Wells, que pertencia a própria classe que criticava, surge na figura do Viajante. Ainda que ele fosse um intelectual racional, sente prazer em aniquilar Morlocks. Além disso, seus hábitos em relação aos criados, como o fato de não suportar ter refeições com eles por perto, o coloca na mesma casta que os Elóis. Durante a viagem, seu comportamento é agressivo e próximo ao de um colonizador.

Da mesma forma que **Viagem ao centro da Terra** surge como uma narrativa que apresenta um certo otimismo, a leitura de **A máquina do tempo** instiga pela presença de um artefato tão caro à literatura de ficção científica, por conta de sua visão crítica sobre o otimismo proveniente da industrialização, na construção de linearidade temporal e seu consequente paradoxo. 🗨️

Uma tradução de *Mattina*

A aparente simplicidade do poema de **Ungaretti** esconde um problema considerado insolúvel para traduzi-lo ao português

ANTONIO CARLOS SECCHIN | RIO DE JANEIRO – RJ

Os leitores e tradutores de poesia italiana muito provavelmente já se defrontaram com *Mattina* [*Manhã*], poema lapidário de Giuseppe Ungaretti:

*M'illumino
d'immenso.*²

Sua aparente simplicidade esconde, todavia, um problema considerado insolúvel para a tradução em língua portuguesa: o fato, assinalado por vários estudiosos, de o verbo original soar proparoxítono — “illUmino” —, diverso do paroxítono vernáculo “ilumIno”.

O texto italiano comporta dois versos de duas sílabas métricas (assim considerados porque é na sílaba 2 que incide a tonicidade), seguidas, no verso 1, de duas átonas (“-mino”), e, no seguinte, de uma (“-so”).

Numa tradução literal, teríamos:

*Me ilumino
de imenso.*

Tudo certo quanto ao segundo verso, mas no primeiro há um deslocamento da tonicidade para a sílaba 3, gerando sensível prejuízo rítmico pela supressão da simetria com o verso seguinte, acentuado (nas duas línguas) na sílaba 2. “Ilumino-me” tampouco resolveria o impasse.

Uma engenhosa solução foi proposta por Haroldo de Campos:³

*Deslumbro-me
de imenso.*

O tradutor conseguiu restaurar a tonicidade da segunda sílaba do verso inicial, consoante a matriz de Ungaretti: “illUmino”/ “DeslUmbro”, com a vantagem suplementar de escolher um verbo que mantém a vogal tônica, /u/, presente no texto italiano — ao custo, porém, de uma forte alteração semântica, na troca de “iluminar” por “deslumbrar”⁴. A afirmação explícita de deslumbramento frente ao dia não é informação contida no poema original. Ademais, o iluminar é ação de fora para dentro, o poeta se deixa iluminar pela manhã, enquanto o deslumbrar-se é reação de dentro para fora, diante da manhã.

Busquei uma alternativa que unisse a fidelidade ao pensamento de Ungaretti às características melódicas e rítmicas com que ele foi expresso. Para tal, optei pela inversão dos versos da sequência italiana. Tive de trair o poema de origem nesse aspecto para tentar ser-lhe fiel em outros, no plano da forma:

*De imenso me i-
-lumino.*

Vejam. Em Ungaretti (“M’illumino”), conforme já dito, encadeiam-se uma sílaba átona, a tônica e duas outras átonas. Na tradução (“De imenso me i-”), ocorre disposição similar, com o adendo de o atributo da amplitude replicar-se na duração mais longa da vogal /i/, expandida nas crases que abrem e fecham o verso: “De i”; “me i-”. Para falar de algo imenso, prolongam-se também as vogais. Com isso, o fecho do poema em português (“-lumino”) passa a preservar uma rigorosa identidade rítmica com o epílogo italiano (“d’immenso”): nos dois casos, os versos se constituem de três sílabas, numa sucessão de átona, tônica e átona. Ambos igualmente dispõem da consoante /m/ no início da sílaba forte.

Essas considerações objetivaram demonstrar que a grande poesia, mesmo condensada em pequeno poema, demanda um trabalho inescotável para o tradutor, perpetuamente lançado ao desafio de recriar em outro idioma a química indissolúvel de som e sentido que deu vida ao texto original. 📖

NOTAS

1. Não priorizei no presente ensaio essa abordagem, mas *Tua cantiga* parece dialogar também com o Trovadorismo. O sujeito poético da canção é um tipo que, ao se submeter do modo que se submete à seduzida, ao atender aos caprichos dela (“quando teu capricho exigir/ largo mulher e filhos/e de joelhos/ vou te seguir”), torna-se uma espécie de vassalo que lembra levemente o sujeito poético da *cantiga de amor*. Na *cantiga de amor*, o sujeito poético, posto socialmente em patamar inferior (não seria bem o caso da canção de Chico), e como esforço de sedução, procurava mobilizar a atenção da amada inacessível com o emprego de uma linguagem que, além de enaltecer os predicados físicos, morais e sociais da seduzida, atestava e/ou tonificava as penas de amor desse sujeito poético. Para realçar tais penas, partia para metáforas que configuravam a eloquência de um sujeito intenso e que sempre idealizava a sua amada (que não raro era uma mulher comprometida/casada). Partia, portanto, em certos torneios, para o emprego da hipérbole. E é ainda de se perguntar: o sujeito poético de *Tua cantiga*, que é um amante ausente, que se encontra *afastado* da amada, não a estará também idealizando? Trata-se de uma relação real ou imaginária?

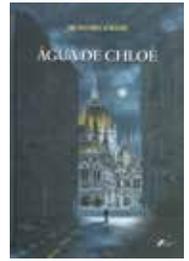
2. *Mattina*. In: WATAHIN, Lucia, org.. CAMPOS, Haroldo de, BERNARDINI, Aurora F., trad. **Ungaretti. Daquela estrela à outra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 56.

3. Id., *ibid.*, p. 57.

4. Geraldo Holanda Cavalcanti, entre outras observações, contrapõe a “epifania”, no poema de Ungaretti, ao “deslumbramento”, na tradução de Campos. In: UNGARETTI, Giuseppe. **Poemas**. CAVALCANTI, Geraldo Holanda, sel., trad. e notas. São Paulo: EdUSP, 2017. p. 263.

prateleira NACIONAL

Em um misto de romance de formação e ficção fictícia, o livro de estreia de João Paulo Gurgel de Medeiros põe em cena um protagonista que guarda semelhanças com São Lucas, o “médico queridíssimo” dos Evangelhos. A história, que se desenvolve entre as fictícias Cálida e Solária e acaba em Veneza, explora tanto as profundezas psíquicas do dr. Marco quanto mostra sua dedicação para com os pacientes, indo na contramão do período narcisista em que vivemos.



Água de Chloé
JOÃO PAULO GURGEL DE MEDEIROS
Tinteiro Azul
257 págs.

Em seu romance de estreia, o premiado escritor baiano Luis Pimentel conduz a trama com as mesmas tensão e concisão exigidas pelo conto. Com linguagem precisa e arroubos poéticos, *Danação* conta a história do anônimo José e sua trajetória do campo para diversas cidades, vivendo uma danação — como o título bem sugere — irremediável. Não muito diferente do que acontece com quem parte em busca de um futuro melhor, o protagonista segue tropeçando vida adentro.



Danação
LUIS PIMENTEL
7Letras
109 págs.

O texto do paraibano Ariano Suassuna (1927-2014) oculta uma profunda melancolia e uma ferrenha crítica social sob camadas de humor e ironia. Nesta peça de teatro, que se debruça sobre questões do Direito, não é diferente, a começar pela diferenciação entre o “Brasil oficial”, que é tocado pela aristocracia engravatada, e o “Brasil real”, que pertence ao povo pobre e suas tradições comumente soterradas pelo elitismo. Para o crítico Sábato Magaldi, trata-se de uma “inegável obra-prima”.



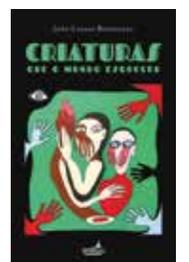
A pena e a lei
ARIANO SUASSUNA
Nova Fronteira
178 págs.

Uma histeria coletiva assola a população da fictícia Mangueirinhas. Após a morte de um boticário francês, seguem-se diversos outros crimes que parecem provocados por assombrações do folclore nordestino. É aí que entra em cena a advogada da cidade, que precisará superar desavenças com o filho de seu padrasto, um historiador, para tentar entender o que está acontecendo. Trabalhando com todas as convenções do romance policial, Andrea Nunes elabora uma narrativa eletrizante e com final surpreendente.



Jogo de cena
ANDREA NUNES
Cepe Editora
327 págs.

Algumas décadas atrás, personagens exóticas transitam por um Rio de Janeiro já para lá de decadente — veados e mariconas, travestis, garotos de programa, um editor de livros, uma temida cronista social e até mesmo um nobre francês e uma condessa italiana. São em festas chiques ou cabarés capengas que essas criaturas que o mundo esqueceu se encontram, em 10 contos — amorais e homoeróticos — ambientados na capital carioca.



Criaturas que o mundo esqueceu
JOÃO CARLOS RODRIGUES
Humana Letras
172 págs.

O JUDEU E O BÚFALO

Da boca frouxa, sem dentes ao fundo, não escorria baba. O cão arfava perdido do dono para acolhê-lo. Sobre a maca no posto de saúde, o pai experimentava a proximidade da morte. Eu desconhecia aquele homem encostado à parede branca. Os vincos do rosto esculpido pela lava de um vulcão. Pernas e braços magros a concederem um aspecto mamembe — como se fossem incapazes de manter o equilíbrio do corpo de barriga disforme. Impossível não lembrar dos improvisados brinquedos feitos com uma batata e quatro palitos de fósforo no terreiro ao lado de casa. Agora, a noite lhe faz companhia. O neto — meu sobrinho — mastiga silêncios na fria cadeira de plástico. Quando cheguei, o quadro se completara: três homens desnorteados e assombrados por uma maldição.

Na infância, a frase percorria nossos ouvidos com alguma frequência: “Meu avô era judeu”. O pai se aproximava e sem mísero carinho a oferecer nos entregava palavras quase vulgares. “E tinha os olhos bem azuis.” Nada fazia muito sentido. O pai tinha os pés saídos do barro da roça, pele escura, mãos rudes, gestos lentos, mas agressivos. Um bruto. A ignorância guiava seus passos pela terra diminuta. Nada sabia sobre o holocausto, a Shoá, o genocídio, Hitler. Nossas estratégias de guerra se resumiam à busca de uma esqualida sobrevivência. Assim os dias passavam. Mesmo nascido logo após a Segunda Guerra, ele até hoje não faz ideia de seus horrores. É uma ampulheta sem areia a medir um tempo inexistente.

O pai só carrega lembrança ruim. Cérbero sem inferno para proteger. Noites de violência e dias de solidão. Adentrava a casa feito animal indomável. Um búfalo disposto a esmagar formigas assustadas. Recolhíamos-nos a um canto. Tínhamos pouco a fazer. A mãe rezava. Os dedos grossos e feios agarrados ao rosário de plástico. Cristo a balançar nas mãos trêmulas do nosso desespero doméstico. Nós fingíamos que acreditávamos na boca banguela da mãe. Pai nosso não estava no céu. Estava ali na nossa cozinha com uma faca na mão. Os olhos em brasa. Trancávamo-nos no quarto à espera de que o búfalo retornasse à planície longínqua.

A maca ampara um homem velho, cansado e doente. Não parecia o pai. Era apenas o espectro do homem que tanto pavor nos causara nas noites infinitas. O álcool o destroçara com garras pontiagudas — uma máquina de moer carne cuspira sem piedade restos de um pai. Quase não falava; grunhidos escapavam por entre a barba espessa e malcuidada. O pulso perfurado para a entrada de um medicamento. O hematoma no rosto envelhecido denunciava a queda no banheiro. No braço o sangue já endurecera no corte a escavar a geografia da pele. Aproximo a boca e sussurro ao seu ouvido: “Está tudo bem”. A mentira escorre pela indiferença da noite.

Por um longo período, o pai deixou de beber. Nunca entendi os motivos: medo da morte, vergonha, arrependimento. Um dia, simplesmente parou. Abandonou a garrafa, guardou as facas, recolheu as garras. Já não fazia muita diferença. Tínhamos crescido, nossas pernas ganharam vitalidade para correr de búfalos. A mãe agarrava-se aos últimos segundos de vida, sem despregar os olhos de Deus — seu único refúgio. Tudo transparecia uma calma brutal. Mas o demônio seguia quieto, preso numa frágil garrafa. O copo na ordinária cristaleira. A eternidade do pêndulo nos perseguia. Ora, para cima. Ora, para baixo. O eterno movimento da maldição.

Nestes tempos de sobriedade, já adulto, um homem desengonçado e daltônico, ouvi novamente a frase escondida em algum sótão empoeirado: “Meu avô era judeu”. Era como se aquela mísera informação lhe cobrisse de alguma dignidade

Ilustração: Raquel Matsushita



histórica. Ou nos protegesse de nossas próprias misérias. Imobilizado pelo medo ancestral, jamais dei continuidade à conversa. Nada sei sobre o bisavô judeu. Não sei o sobrenome, a origem, a vida, o fim. Um vazio me une a este ancestral deslocado numa raquítica árvore genealógica. Pouco sei sobre meus antepassados paternos. Talvez me imobilize o medo de que Cérbero abane o rabo e me convide a passear.

No hospital, o médico apertou a barriga inchada do pai. O cheiro do corpo empestava o ar carregado. “Se continuar bebendo, o senhor não vai longe.” A advertência me jogou contra a parede. Ir para onde? Na enfermaria, outros doentes olhavam indiferentes para a ventríloqua tevê na parede. Cada um morria em sua própria solidão. “Não vou mais beber.” A voz cavernosa do pai me tirou da imobilidade. O búfalo resfolegava animado com o sol que brotava na janela.

Meu avô paterno morreu na rua. Encontraram o corpo estirado na tarde quente. Morreu bêbado. Meu avô era alcoólatra; meu pai é alcoólatra; meu irmão é alcoólatra; eu sou alcoólatra há quase duas décadas abstermeio. Somos uma manada desgovernada. Não há pradaria suficiente para nos abrigar. Às vezes, estacamos, como o pai nos ensinou. Para, em seguida, retomarmos o nosso percurso. Sempre que me oferecem

um copo, vejo uma faca vindo em minha direção. Há noites escuras que os dias não apagam.

Após algum tempo no hospital, o pai voltou para casa. Recolheu-se ao silêncio das alfaces no quintal. A cuia de chimarrão substituiu o copo de cachaça. A vassoura arrastou a sujeira dos cômodos. A tevê ganhou novamente a monocórdica voz de um padre numa missa eterna. O pai nosso está preso na tela fosforescente de cores indefinidas. Poderia ficar lá para sempre. Mas nunca se sabe o que a misericórdia divina nos reserva. Na casa do pai, tudo parece em delicado equilíbrio. O crucifixo na parede ainda sustenta um Cristo na vertical. A gangorra sobe e desce lentamente. Para baixo e para cima. Para baixo e para cima.

A manhã se esgarça por trás dos pinheiros. Na esquina, a pequena metalúrgica inicia os ruídos do dia. O pai passa diante de casa. A cabeça baixa, o corpo em lenta decomposição. Uma batata sustentada por quatro palitos de fósforo. Lembra um animal cansado em busca de um dono. Está há alguns dias sem beber. Para onde vai tão cedo? Da janela do quarto, avisto a sua sombra do outro lado da rua. Não sei chamá-lo em hebraico ou iídiche. Resta-me apenas o silêncio.

É muito difícil vingar-se do inimigo quando a batalha só tem derrotados. 🍷

NÚMERO CINQUENTA E SEIS

STEPHEN LEACOCK

Tradução: Ana Júlia Galvan

que narrarei aqui foi-me dito em uma noite de inverno pelo meu amigo Ah-Yen no pequeno cômodo que fica atrás de sua lavanderia. Ah-Yen é um chinês calado, de semblante grave e pensativo e com aquela disposição de melancolia contemplativa tão comumente observada em seus compatriotas. Há entre mim e ele uma amizade que já dura alguns anos, e passamos muitas longas noites na penumbra da sala que fica atrás do seu comércio, fumando cachimbo de fumaça devaneante, mergulhados em silenciosa meditação. O que mais me chama a atenção na pessoa de meu amigo são as altamente imaginativas projeções da sua mente — o que, creio eu, é um traço próprio do caráter oriental, que o permite em grande medida esquecer dos detalhes sórdidos do seu chamado ao ocupar-se de uma vida interna criada por ele mesmo. Eu vivia em completa ignorância quanto à parte aguda e analítica de sua mente e só a descobri na noite sobre a qual agora escrevo.

A sala em que estávamos era pequena e escura, e, exceto pelas cadeiras em que nos sentávamos e pela mesinha sobre a qual enchemos e preparamos os nossos cachimbos, não contava com muitos móveis e era iluminada somente pela luz de uma vela de sebo. Havia alguns quadros na parede, a maioria composta de recortes grosseiros de colunas de jornais diários colados ali para disfarçar a vacância do cômodo. Somente uma das imagens tinha qualquer coisa de notável, um retrato em nanquim muito bem executado. O rosto era de um jovem rapaz — um rosto muito belo, mas de infinita tristeza. Havia muito que eu tinha ciência, embora não saiba como, de que Ah-Yen tinha passado por grande sofrimento, e, de algum modo, eu tinha ligado este fato àquele retrato. Contudo, sempre me abstive de perguntar-lhe sobre a imagem, e não foi até a noite em questão que tomei conhecimento da sua história.

Estávamos fumando em silêncio por algum tempo quando Ah-Yen falou. O meu amigo é um sujeito de cultura e de vasta leitura, e, como consequência, o seu inglês tem construções perfeitas; a sua fala é, sem dúvida, marcada pelo persistente sotaque líquido de seu país, o qual não tentarei reproduzir.

— Percebi — disse ele — que você tem observado detidamente o retrato de meu infeliz amigo, o Cinquenta e Seis. Eu não lhe falei de minha perda, mas como hoje é o aniversário da morte dele, eu falarei um pouco sobre ele de bom grado.

Ah-Yen parou por um instante; eu reacendi o meu cachimbo e assenti com a cabeça, de modo a mostrar-lhe que estava ouvindo.

— Eu não sei — continuou ele — em que momento em exato o Cinquenta e Seis entrou na minha vida. É claro, eu poderia descobri-lo se procurasse nos meus registros, mas nunca me preocupei em fazê-lo. Naturalmente, de início meu interesse por ele não era maior que por qualquer um dos meus outros clientes — talvez fosse até menor, visto que no curso de nosso relacionamento ele nunca me trouxe as suas roupas pessoalmente, mas sempre as mandava por meio de um garoto. Quando percebi que ele estava se tornando um de meus clientes frequentes, dei-lhe este número, Cinquenta e Seis, e comeci a especular sobre o que ele fazia e quem

Ilustração: Aline Daka



ele era. Não demorou muito até que eu tivesse chegado a inúmeras conclusões em relação a meu desconhecido cliente. A qualidade de seus linhos mostrou-me que, se não era rico, ao menos era bem de vida. Pude perceber que era um rapaz de vida cristã regular, que até certo ponto frequentava a sociedade; isso eu deduzi de seus envios para a lavanderia sempre consistiam do mesmo número de peças, de que suas roupas sempre vinham às noites de sábado e do fato de que ele usava camisas sociais cerca de uma vez na semana. Era de disposição modesta e despretenhosa, pois os seus colarinhos tinham apenas duas polegadas de altura.

Olhei para Ah-Yen com grande assombro; as publicações recentes de um estimado escritor tinham-me familiarizado com o processo do raciocínio analítico,

mas eu não estava preparado para tamanha revelação da parte de meu amigo oriental.

— Quando eu o conheci, — continuou Ah-Yen — Cinquenta e Seis estava na universidade. Isto, é claro, eu não soube de imediato. Eu o inferi, contudo, com o decorrer do tempo, por conta de sua ausência da cidade durante os quatro meses do verão, e também por causa do fato de que durante o período de provas na universidade os punhos das suas camisas chegavam repletos de datas, de fórmulas e de proposições geométricas. Eu o segui com interesse no curso de sua carreira acadêmica. Ao longo dos seus quatro anos de duração, eu lavava a sua roupa semanalmente; meu contato constante com ele e a percepção sobre o caráter amável do sujeito, que obtive através das mi-

nhas observações, aumentaram a estima que eu lhe tinha, transformando-a em profunda afeição, e eu passei a ansiar por seu êxito. Fiz o que estava ao meu alcance para ajudá-lo em cada teste dali em diante, e passei a engomar os punhos de suas camisas até os cotovelos, de modo a dar-lhe o máximo possível de espaço para anotações. Nem sequer tentarei descrever minha ansiedade durante a tensão dos exames finais. Cinquenta e Seis estava passando pela grande crise da sua carreira acadêmica; pude inferi-lo pelo estado de seus lenços de bolso, os quais ele, aparentemente sem se dar conta, usou para limpar o bico da caneta-tinteiro no teste final. A sua conduta no decorrer dos exames testemunhou o desenvolvimento moral que se deu em seu caráter durante a sua carreira como graduando; pois as notas em seus punhos, que tinham sido tão abundantes nos primeiros testes, ora limitavam-se a poucas dicas, e estas sobre tópicos truncadíssimos, que desafiariam a memória comum. Foi com alegria exultante que recebi, enfim, o seu fardo de roupas a lavar num sábado, no início de junho — uma camisa social amarrotada, cujo peito estava fartamente salpicado com as manchas de uma taça de vinho derramada, no que percebi que Cinquenta e Seis havia tido o seu jantar de celebração do grau de Bacharel de Artes e Humanidades.

— No inverno seguinte, o hábito de limpar a caneta em seu lenço de bolso, o qual eu havia percebido no período de exames finais, tornou-se crônico, e eu soube que ele havia entrado no estudo das leis. Ele trabalhou duro naquele ano, e as camisas sociais quase desapareceram do seu fardo semanal. Foi no inverno seguinte, no segundo ano de seus estudos de Direito, que a tragédia de sua vida se iniciou. Tomei ciência de que houvera uma mudança em suas roupas: de uma, no máximo duas por semana, as camisas sociais passaram a vir em grupos de quatro, e os lenços de bolso de seda começaram a substituir os de linho. Ocorreu-me que Cinquenta e Seis estava abandonando o teor rigoroso de sua vida estudantil e passando a frequentar a sociedade. Percebi algo mais: Cinquenta e Seis estava apaixonado. Logo não era mais possível duvidar disso. Passou a usar sete camisas por semana; os lenços de linho desapareceram de seus fardos de roupa; seus colarinhos foram de duas polegadas pa-

ra duas e um quarto, e enfim para duas polegadas e meia. Tenho em minha posse uma de suas listas de roupa daquele período; uma breve olhada revelará o cuidado escrupuloso o qual ele dedicava a sua pessoa. Bem me lembro das crescentes esperanças daqueles dias, alternando-se ao mais sombrio desespero. A cada sábado eu abria o seu fardo com temerosa expectativa de captar os primeiros sinais do retorno de seu amor. Ajudei o meu amigo de todas as formas que pude. Suas camisas e seus colarinhos eram obras-primas da minha arte, embora as minhas mãos não raro achavam-se trêmulas de agitação enquanto eu aplicava a goma. Ela era uma moça corajosa e nobre, disso eu sabia; sua influência estava elevando toda a natureza de Cinquenta e Seis; até então, ele tinha em sua posse certo número de punhos avulsos e de falsas frentes de camisa. Estas foram descartadas — primeiro as falsas frentes, desprezando a ideia mesma de fraude, e após algum tempo, em seu entusiasmo, abandonando também os punhos avulsos. Não consigo lembrar aqueles dias de radiante alegria pela corte à dama sem suspirar.

— A alegria de Cinquenta e Seis parecia penetrar e preencher a minha vida toda. Eu não vivia senão à espera do próximo sábado. A aparição de falsas frentes me lançaria ao mais profundo desespero; a sua ausência elevava-me ao ápice da esperança. Não foi até que o inverno se suavizou em primavera que Cinquenta e Seis forçou-se a conhecer o seu destino. Certo sábado, ele me mandou um colete branco novo — indumento que até então havia sido evitado pela sua modesta natureza — a ser preparado para o seu uso. Lancei mão de todos os expedientes de minha arte; compreendia os seus propósitos com aquela peça. O colete tornou a mim no sábado seguinte e, com lágrimas de felicidade, observei onde uma calorosa e pequenina mão repousara afetuosamente sobre o ombro direito, e soube assim que Cinquenta e Seis fora aceito como o amante de sua amada.

Ah-Yen fez uma pausa e permaneceu em silêncio por algum tempo; o seu cachimbo apagou-se e jazia frio na palma fechada de sua mão; seu olhar estava fixo na parede na qual a luz e as sombras se revezavam conforme oscilava a fastidiosa chama da vela. Por fim, tornou a falar:

— Não me alongarei sobre os felizes dias que se seguiram — dias de espalhafatosas gravatas e alvos coletes veranis, de imaculadas camisas e elevados colarinhos usados não mais que uma única vez pelo meticuloso amante. A nossa felicidade parecia estar completa e eu não pedia mais ao destino. Ai de mim! Não estava destinada a perdurar! Quando os ensolarados dias de verão foram desvanecendo e convertendo-se em outono, pesou-me notar ocasionais desentendimentos — apenas quatro camisas em vez de sete, ou o ressurgimento dos abandonados punhos e frentes de camisa. Seguiam-se as reconciliações, com

lágrimas de penitência sobre o ombro do colete alvo, e então retornávamos às sete camisas. Mas as brigas tornaram-se mais frequentes e por vezes houve tempestuosas cenas repletas de emoção passional que deixaram uma carreira de botões quebrados no colete. As camisas foram vagarosamente reduzidas a três, e então caíram para duas, e os colarinhos do meu infeliz amigo decaíram para uma polegada e três quartos. Em vão, dediquei meus maiores cuidados ao Cinquenta e Seis. Pareceu à minha razão torturada que o lustro de suas camisas e de seus colarinhos teriam derretido um coração de pedra. Ai de mim! Todos os meus esforços visando à reconciliação pareciam fracassar. Passou-se um horrendo mês; as frentes falsas e os punhos avulsos estavam todas de volta; o entristecido amante parecia glorificar-se em sua perfídia. Por fim, numa noite sombria, ao abrir o seu fardo descobri que ele havia comprado uma pilha de falsas frentes de celuloide, e o meu coração me dizia que ela o tinha abandonado para sempre. Não sou nem capaz de dar-lhe ideia do quanto sofreu o meu amigo nesta época; basta dizer que ele passou da celuloide para uma camisa de flanela xadrez azul e do azul para o cinza. A visão de um lenço de bolso vermelho em meio às suas roupas serviu-me de aviso de que a sua decepção no amor havia conturbado a sua mente, e eu temia pelo pior. E então houve um angustiante intervalo de três semanas, ao longo das quais ele não mandou nada, e depois daquilo veio o último quinhão que recebi de si — um fardo enorme que parecia conter todos os seus efeitos. Nele, para o meu horror, descobri uma camisa cujo peito estava manchado pelo carmim profundo de seu sangue e transpassado por um buraco irregular que mostrava por onde a bala chamuscou-lhe o peito e perfurou o seu coração.

— Uma quinzena antes, lembrei de ter ouvido os garotos na rua anunciarem a notícia de um suicídio terrível, e agora sei que deve ter sido o dele. Passado o primeiro choque de meu luto, busquei mantê-lo em minha memória e desenhei o retrato que está aí do seu lado. Tenho alguma habilidade nesta arte e estou seguro de que consegui captar a expressão de seu rosto. A imagem é, sem dúvida, uma imagem ideal, pois, como você sabe, eu nunca vi o Cinquenta e Seis.

A campanha da porta de entrada da loja tocou com a entrada de um cliente. Ah-Yen levantou-se com aquele ar de silenciosa resignação que marcava as suas maneiras e permaneceu na loja por algum tempo. Quando voltou, não parecia estar no clima de continuar a falar sobre o amigo que perdera. Deixei-o logo em seguida e caminhei pesaroso de volta aos meus aposentos. No caminho, meditei profundamente sobre o meu caro amigo oriental e sobre a compreensão simpática de sua imaginação. Mas um peso angustiava o meu coração — algo que eu o teria dito de bom grado, mas que não pude sequer mencionar. Não consegui encontrar forças em meu coração para estilhar o castelo de fantasias que ele construíra no ar. Pois minha vida havia sido isolada e solitária e eu não tinha conhecido amor como aquele de meu amigo ideal. Ainda assim, tenho a recorrente lembrança de certo fardo enorme de roupas a lavar que mandei a ele cerca de um ano atrás. Estivera ausente da cidade por três semanas e, como consequência, minha pilha de roupas sujas tornou-se muito maior do que o normal. E, se não estou enganado, encontrava-se mesmo no fardo uma camisa esfarrapada que havia sido seriamente manchada pela quebra de um vidro de nanquim vermelho em minha maleta de viagem, e que fora queimada no lugar onde caíra a cinza do charuto que eu fumava enquanto colocava as roupas no fardo. Disso tudo não tenho absoluta certeza, mas sei ao menos que até um ano atrás, quando transferi minha conta para um estabelecimento mais moderno, meu número na lavanderia de Ah-Yen era Cinquenta e Seis. 🍷

STEPHEN LEACOCK

(1869–1944) foi um economista, professor universitário e autor canadense. Sua carreira como escritor de ficção começou um pouco ao acaso: vendia textos para complementar a renda. Logo o seu talento para a escrita humorística tornou-se evidente. Fez rir todo o mundo anglófono: diz-se que, num certo período do século 20, Leacock era mais conhecido do que o próprio Canadá. Escritor prolífico, publicou mais de quarenta títulos, entre ficção e não-ficção. Dentre os seus fãs ilustres estão Groucho Marx e Scott Fitzgerald.



prateleira NACIONAL

Nestas anotações sobre poesia, o português Nuno Félix da Costa faz uma análise crítica desse gênero, atendo-se à importância dos versos para o desenvolvimento do pensamento. Organizado em dez seguimentos, o livro trabalha com reflexões sintéticas e busca exprimir como o fazer poético, "essa finalidade sem fim", conforme registra Manuel da Costa Pinto na orelha da obra, se apoia nas palavras, um sistema de organização da realidade exclusivamente humano, para tentar harmonizar o caos que é próprio do real.



Pequena voz — Anotações sobre poesia
NUNO FÉLIX DA COSTA
Cepe
316 págs.

Esta "história do ministro da Educação que atraiu intelectuais, tentou controlar o poder e sobreviveu à Era Vargas", conforme o subtítulo da obra, se debruça sobre a vida de Gustavo Capanema. Presente em alguns dos momentos decisivos da história do Brasil, o personagem desta biografia ajudou a dar força a uma tradição que perdura para além de sua própria experiência. Aveso à derrota e munido de vontade de poder, Capanema guiou-se por convicções próprias e influenciou no debate e rumos da vida pública do país.



Capanema
FÁBIO SILVESTRE CARDOSO
Record
419 págs.

"A obra diminuta de Raduan Nassar surpreende pelas grandezas que encerra", registra a professora e ensaísta Eliane Robert Moraes no prefácio deste estudo. Dialogando com grandes intérpretes da obra do autor de **Um copo de cólera** (1978) e **Lavoura arcaica** (1975), Estevão Azevedo analisa a prosa do escritor paulista pelo viés do erotismo. Muito mais do que um simples tema, porém, esse fio condutor é encarado, a exemplo do que representava para o autor francês Georges Bataille, como dimensão fundante de nossa humanidade.



O corpo erótico das palavras
ESTEVÃO AZEVEDO
Perspectiva
204 págs.

Apesar de levar uma vida invejável, com um bom emprego, casa perto do litoral e uma filha que não dá problemas, Clara está azeda e infeliz. É possível que a meia-idade contribua para essa situação. Para além de reflexões que não levam a lugar nenhum, porém, o que a protagonista faz é partir para o arquipélago de Malta, com o objetivo de aprender inglês e buscar novas sensações. Lá, cercada por belas praias e sob o constante céu azul, conhece o jovem russo Andrei e se delicia com esses novos rumos de liberdade.



Fui
NILZA REZENDE
Tinta Negra
384 págs.

Esta antologia bilingue (espanhol/português), organizada pelo poeta e ensaísta peruano Mario Pera, reúne 20 anos de produção poética de Fabrício Marques, autor de **Samplers** (2000), **Meu pequeno fim** (2002), **A fera incompletude** (2011) e **A máquina de existir** (2018). Em harmonia com a tendência contemporânea, o autor mineiro se apoia tanto no cotidiano quanto em referências da cultura clássica para dar voz aos mais distintos personagens, em versos repletos de ironia e humor — "Transgredi/ porque mandaram".



Fuera del alcance de la memoria [Antología poética 1998-2018]
FÁBRCIO MARQUES
Trad.: Agustín Arosteguy Vallejo & Co.
150 págs.

ROBERT DUNCAN

Tradução e seleção: **André Caramuru Aubert**

Passage over the water

We have gone out in boats upon the sea at night,
lost, and the vast waters close traps of fear about us.
The boats are driven apart, and we are alone at last
under the incalculable sky, listless, diseased with stars.

Let the oars be idle, my love, and forget at this time
our love like a knife between us
defining the boundaries that we can never cross
nor destroy as we drift into the heart of our dream,
cutting silence, slyly, the bitter rain in our mouths
and the dark wound closed in behind us.

Forget depth-bombs, death and promises we made,
gardens laid waste, and, over the wastelands westward,
the rooms where we had come together bombed.

But even as we leave, your love turns back. I feel
your absence like the ringing of bells silenced. And salt
over your eyes and scales of salt between us. Now,
you pass with ease into the destructive world.
There is a dry crash of cement. The light fails,
falls into the ruins of cities upon the distant shore
and within the indestructible night I am alone.

Passando sobre as águas

Nós saímos para o mar, nos barcos, à noite,
e nos perdemos, com as imensas águas de pavor diante de nós.
Os barcos se separaram uns dos outros, e acabamos sós
sob o céu incalculável, indiferente, doente de estrelas.

Deixe os remos pra lá, meu amor, e esqueça que agora
nosso amor como uma faca entre nós
definindo as fronteiras que jamais poderemos cruzar
nem destruir enquanto derivamos para o coração de nosso sonho,
cortando o silêncio, astutamente, a chuva amarga em nossos lábios
e a ferida escura se fechando atrás de nós.

Esqueça as bombas de profundidade, a morte e promessas que fizemos,
os jardins estão largados, e, além dos lixões a oeste,
bombardeados os quartos onde ficamos juntos.

Mas bem enquanto saíamos, o seu amor deu as costas. Eu senti
sua ausência como o badalar de sinos silenciados. E o sal
sobre seus olhos e camadas de sal entre nós. Agora
você vai fácil para o mundo destrutivo.
Há um choque seco de cimento. A luz falha,
cai sobre ruínas de cidades sobre um litoral distante
e dentro da noite indestrutível, estou sozinho.



Leia mais em
rascunho.com.br

ROBERT DUNCAN

O californiano Robert Duncan (1919-1988), um dos mais inventivos participantes da San Francisco Renaissance, foi o grande "poeta dos poetas" de sua geração. Seus poemas costumam ser difíceis de ler (e de traduzir), mas é um esforço que vale a pena.



This place rumored to have been Sodom

might have been.
Certainly these ashes might have been pleasures.
Pilgrims on their way to the Holy Places remark
this place. Isn't it plain to all
that these mounds were palaces? This was once
a city among men, a gathering together of spirit.
It was measured by the Lord and found wanting.

It was measured by the Lord and found wanting,
destroyed by the angels that inhabit longing.
Surely this is Great Sodom where such cries
as if men were birds flying up from the swamp
ring in our ears, where such fears that were once
desires walk, almost spectacular,
stalking the desolate circles, red eyed.

This place rumored to have been a City surely was,
separated from us by the hand of the Lord.
The devout have laid out gardens in the desert,
drawn water from springs where the light was blighted.
How tenderly they must attend these friendships
or all is lost. All *is* lost.
Only the faithful hold this place green.

Only the faithful hold this place green
where the crown of fiery thorns descends.
Men that once lusted grow listless. A spirit
wrapped in a cloud, ashes more than ashes,
fire more than fire, ascends.
Only these new friends gather joyous here,
where the world like Great Sodom lies under fear.

*The world like Great Sodom lies under Love
and knows not the hand of the Lord that moves.*
This the friends teach where such cries
as if men were birds fly up from the crowds
gathered and howling in the heat of the sun.
In the Lord Whom the friends have named at last Love
the images and loves of the friends never die.
This place rumored to have been Sodom is blessed
in the Lord's eyes.

Este lugar que rumores dizem ter sido Sodoma

talvez tenha sido.
Certamente estas cinzas terão sido de prazeres.
Peregrinos em suas jornadas aos lugares sagrados observam
este lugar. Não está claro para todos
que estes montes de terra foram palácios? Aqui um dia
havia uma cidade de homens, um encontro de almas.
Que foi julgada pelo Senhor e considerada em falta.

Que foi julgada pelo Senhor e considerada em falta,
destruída por anjos que na saudade vivem.
Com certeza esta é a Grande Sodoma onde aqueles lamentos
como se homens fossem pássaros voando para longe do charco
ressoassem em nossos ouvidos, onde aqueles medos que um dia
foram desejos caminhassem, quase espetaculares,
espreitando as desoladas circunferências, os olhos vermelhos.

Este lugar que rumores dizem ter sido uma Cidade certamente foi,
apartada de nós pela mão do Senhor.
Os devotos espalharam jardins pelo deserto,
pegando água de nascentes onde a luz secou, arruinada.
Quão docemente eles devem tratar essas amizades
ou tudo estará perdido. Tudo *está* perdido.
Somente os que creem mantêm verde este lugar.

Somente os que creem mantêm verde este lugar
onde desce a flamejante coroa de espinhos.
Homens um dia luxuriosos se tornaram apáticos. Um espírito
envolto em nuvem. Cinzas mais do que cinzas,
fogo mais do que fogo, se elevam.
Somente esses novos amigos se encontram aqui, alegres,
onde um mundo igual a Grande Sodoma jaz sob o medo.

*Um mundo igual a Grande Sodoma jaz sob o Amor
e sabe não ser a mão do Senhor que move.*
Isso os amigos ensinam onde tais lamentos
como se os homens fossem pássaros voando para longe das massas
se encontrando e uivando sob o calor do sol.
No Senhor a Quem os amigos nomearam, por fim, Amor
as imagens e os amores dos amigos jamais morrem.
Este lugar que que rumores dizem ter sido Sodoma é abençoado
Aos olhos do Senhor. 🕯️

**CINELÂNDIA**

Leila Danziger

1
Instalar uma imagem
no ápice
de outra imagem
é uma definição
de haikai

ou de monumento

quando escalado pela multidão
nos dias em que sonhamos
o futuro.

2
Nunca sei se haverá tempo
de alcançar a porta aberta

quando o sinal sonoro
anuncia *vai partir* —

ao sul? ao norte? quem sabe o destino
da composição eternamente lotada?

Todos os metropolitanos
sincronizados

sem rumo. Lá no alto
na superfície

nas Praças
do mundo

a qualquer instante —
centelhas

sem norte? sem oriente?
ao sul

do futuro? onde a fagulha
agora?

3
Na escadaria do *Theatro*, a multidão
ergue uma criança ao alto
tão alto quanto o mais alto dos monumentos
iluminados apenas nos instantes de esperança.

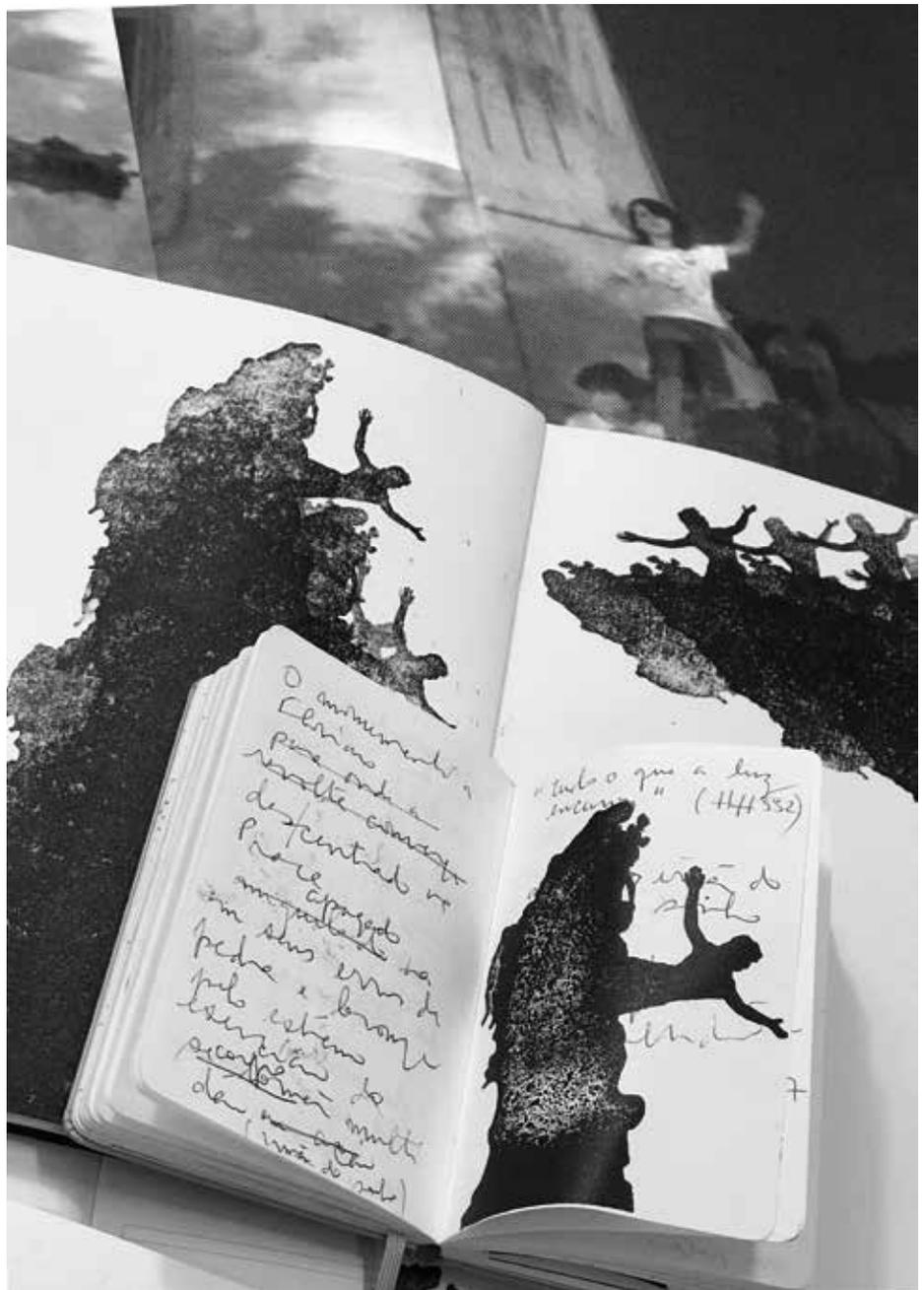
Na pág. 275, da *Descoberta do mundo*, Clarice diz “ter tocado o monumento mais alto”, mais alto ainda porque é lembrança.

4
À noite
aos pés do monumento
eles são legião.

Não aparecem
não se tornam
imagem

se não
como matéria opaca
subtraída —

nada mais invisível
do que um monumento
— disse Musil.



5
Turista
passante
ou morador de rua

ninguém
vê Florianópolis
lá no alto —

na segunda-feira de maio
atravesso a Praça
e me torno turista

nas fotos que faço
na *selfie*
descartável

sob o sol estático
da única estação
que nos cabe.

6
Subo os degraus que levam
à *Construção do Reino*

do Brasil e não sei bem
quem segue a meu lado

os pipoqueiros? os estudantes?
os-que-vivem-sobre-os-bancos?

subimos aos saltos
às cegas aos tropeções empurrados

sobre camadas emperradas
de tempo.

7
Nunca vi madrugada alta
na Cinelândia

mas assisti ao desígnio
de uma nova rua

com nome de mulher.

8
Desde aquele domingo de outubro
vejo a menina

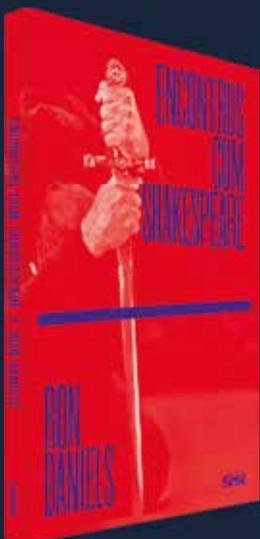
no exato instante em que se eleva
sobre a pedra e o bronze

em aceno: contra-monumento
à derrota. 🍷

**LEILA DANZIGER**

Nasceu em 1962, no Rio de Janeiro (RJ). É artista plástica, poeta e professora do Instituto de Artes da UERJ. Entre suas exposições recentes estão *Navio de emigrantes*, na Caixa Cultural Brasília (2018) e São Paulo (2019), e *Ao sul do futuro*, no Museu Lasar Segall, São Paulo. Em poesia, publicou *Três ensaios de fala* (2012), *Ano novo* (2016) e *C'est loin Bagdad* (2018), pela 7Letras.

LANÇAMENTOS AGOSTO



ENCONTROS COM SHAKESPEARE Ron Daniels

Livro de um dos mais respeitados encenadores das peças do bardo inglês apresenta, além de uma magistral aula de teatro, a tradução de Rei Lear, Hamlet, Medida por medida e Macbeth.



MEMÓRIA DA AMNÉSIA políticas do esquecimento Giselle Beiguelman

Textos e imagens propõem uma reflexão em torno do direito à memória em contraposição às ações e políticas de apagamento do passado, e ainda discute o patrimônio artístico digital e os dilemas de sua preservação.



CIDADES SUL- AMERICANAS COMO ARENAS CULTURAIS Adrián Gorelik e Fernanda Arêas Peixoto (org.)

Em uma abordagem interdisciplinar, antropólogos, historiadores, sociólogos, críticos literários, arquitetos e urbanistas são convocados a pensar como as cidades e suas representações se produzem mutuamente.



PRAZERES E PECADOS DO SEXO NA HISTÓRIA DO BRASIL Paulo Sérgio do Carmo

Os primeiros colonizadores, os escravos, os imigrantes dos séculos XIX e XX: livro traça um panorama da sexualidade do país e aborda tópicos atuais, como os tabus e as questões de gênero e de diversidade sexual.