



Desde Abril de 2000

rascurinho

213
Jan. 2018

O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL



 **translato**
EDUARDO FERREIRA

TRADUÇÃO: UM VERBETE

Nunca soube ao certo a diferença entre tradução e versão. Me pareciam termos intercambiáveis, talvez com nuances ligeiras e quase imperceptíveis. Mas não. Nada é simples, e é sempre importante pesquisar as origens e os usos, inclusive diacronicamente, para identificar as diferenças e compreender melhor os sentidos.

Outro dia me deparei com o **Dicionário de sinônimos da língua portuguesa**, de Rocha Pombo, disponível na página de internet da Academia Brasileira de Letras. Trata-se de obra antiga, publicada originalmente em 1914. A segunda edição, a que da tela me chegou aos olhos, é de 2011.

Não é um dicionário de sinônimos simples, somente com lista de possibilidades para cada verbete (não que isso seja pouco...). Cada entrada recebe definição, acompanhada de comentários calçados em fontes históricas e, por vezes, com fundamentação etimológica.

O verbete “tradução”, em Rocha Pombo, tem como único sinônimo a palavra “versão”. É pouco, talvez, para vocábulo de significado tão rico. Mas que outros sinônimos se lhe poderiam acrescentar? O Houaiss não lhe

dá sinônimo nenhum. O **Dicionário de sinônimos** disponível na internet (sinonimos.com.br) dá uma pletera de possibilidades, inclusive “versão”.

Mas voltemos a Rocha Pombo. Ele nos oferece essa única possibilidade. Contudo, logo a descarta, argumentando que, na realidade, trata-se de termos de significados distintos. Há uma gradação, que merece ser comentada. Para ele, versão é mudar o discurso de uma língua para outra; enquanto que tradução significa transportar o discurso de uma língua para outra. Parecido? Mas não igual.

Rocha Pombo argumenta que é mais fácil mudar uma coisa em outra, ou mudá-la de aspecto, do que transportá-la de uma parte a outra. A tradução, então, representaria processo mais dinâmico, carregado de energia cinética ausente na versão. Esta seria mais estática e, acima de tudo, mais mecânica. Rocha Pombo equipara a versão a uma espécie de tradução literal, em que o tradutor pouco põe de si, de seu espírito, de seus usos e gostos.

A versão implicaria uma espécie de reescritura sem alma, algo que até uma máquina poderia fazer — com todos os defeitos e toda a pobreza das coisas que se fazem sem alma. Seria uma cópia servil,

quase desprezível. Segundo o dicionarista da ABL, a versão seria um tipo de tradução palavra a palavra, decalcando o fraseado do original e até sua gramática. Reproduzindo inclusive seus idiomatismos. Sai-ria daí um texto de sabor bastante estranho, com estrutura truncada — uma transposição canhestra, de baixo ou nenhum valor literário, que talvez só faça sentido para estudo histórico do texto.

Rocha Pombo traz à baila a tradução da **Bíblia** para o latim, a **Vulgata**, que, segundo autores por ele citados, seria uma “simples versão literal” dos originais gregos e hebraicos, com toda a pobreza espiritual que isso implica.

O termo “tradução”, em Rocha Pombo, conota processo distinto. Evoca trabalho mais meticuloso e, sobretudo, carregado de espírito. Ao texto traduzido o tradutor acrescenta algo de seu, algo de si. Transforma uma simples versão em texto verdadeiramente literário, conforme ao gênio da língua de chegada.

A versão seria espécie de estágio intermediário entre o original e a verdadeira tradução — etapa prévia que se pode usar como base para produzir texto com cariz literário. Seguimos por camadas: ao original aplicamos um primeiro revestimento, a versão, de caráter literal e parca qualidade literária; a seguir cobrimos essa versão com o texto final, a tradução, que incorpora tanto o espírito do tradutor quanto o gênio da língua de chegada.

É uma maneira de ver o processo tradutório. E é quase um pecado, concludo, considerar “versão” como sinônimo de “tradução”. 🍷

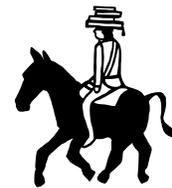
 **rodapé**
RINALDO DE FERNANDES

AS PASSAGENS BENJAMINIANAS: LEITURAS (7)

Comentando **O camponês de Paris**, de Louis Aragon, Vanessa Madrona, no ensaio *A metrópole moderna, o olhar surrealista: considerações benjaminianas*, dirá que “no título do romance [...], temos que a palavra *camponês* remete conceitualmente a condições de sociabilidade estabelecidas no campo, portanto, uma percepção não urbana, cujo ritmo é lento e constante. No entanto, este será um campo-

nês diferente, pois seu olhar ensimesmado terá diante dos olhos a célere e mutante capital francesa: Paris”. Assim, o próprio título do romance “nos dá [...] uma pista da operação surrealista: reunir imagens aparentemente díspares em uma nova constelação”. Haveria um componente autobiográfico em **O camponês de Paris**. Cito outra vez Vanessa Madrona: “**O camponês de Paris** é o próprio Aragon que, para observar sua cidade — ele é

parisiense —, vaga por suas ruas com um olhar de outrem, de forasteiro, atento à cidade, aos seus monumentos, edifícios, habitantes, ruas, jardins, parques, não se sujeitando ao embotamento da percepção que acomete os nativos que adquirem um olhar que se habitua ao que está diante dos olhos, e, por isso, deixa de ver criticamente”. Aragon buscaria a “luz moderna do insólito” que reina “[...] extravagantemente nessas espécies de galerias cobertas que são numerosas, em Paris, nos arredores dos grandes *boulevards* e que se chamam, de maneira desconcertante, de passagens”. Os surrealistas teriam mesmo essa intenção, a de “recolocar no pensamento as imagens” (cf. Vanessa Madrona). Melhor dizendo, a de reunir imagens de “maneira inaudita”, “a fim de desalojar as imagens do mundo exterior do lugar que elas tinham tomado o hábito de ocupar” (cf. Cassou, *apud* Vanessa Madrona). 🍷



rascunho
O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL

desde 8 de abril de 2000

Rascunho é uma publicação mensal da Editora Letras & Livros Ltda.

Caixa Postal 18821
CEP: 80430-970
Curitiba - PR

 RASCUNHO@RASCUNHO.COM.BR
 WWW.RASCUNHO.COM.BR
 [TWITTER.COM/@JORNALRASCUNHO](https://twitter.com/JORNALRASCUNHO)
 [FACEBOOK.COM/JORNAL.RASCUNHO](https://facebook.com/JORNAL.RASCUNHO)
 [INSTAGRAM.COM/JORNALRASCUNHO](https://instagram.com/JORNALRASCUNHO)

EDITOR

Rogério Pereira

EDITOR-ASSISTENTE

Samarone Dias

MÍDIAS SOCIAIS

Livia Costa

COLUNISTAS

Eduardo Ferreira

Fernando Monteiro

João Cezar de Castro Rocha

Jonatan Silva

José Castello

Nelson de Oliveira

Raimundo Carrero

Rinaldo de Fernandes

Rogério Pereira

Tércia Montenegro

Wilberth Salgueiro

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

Alexandre Staut

André Caramuru Aubert

Clayton de Souza

Daniel Falkembach

Fabio Silvestre Cardoso

Jan Wagner

Jonatan Silva

Kátia Bandeira de Mello-Gerlach

Luiz Horácio

Mariana Ianelli

Olvido García Valdéz

Patricia Peterle

Rafael Zacca

Vanessa C. Rodrigues

Viviane de Santana Paulo

Wladimir Saldanha

ILUSTRADORES

Aline Daka

Bruno Schier

Carolina Vigna

Dê Almeida

Fábio Abreu

FP Rodrigues

Igor Oliver

Tereza Yamashita

DESIGN

Thapcom.com

IMPRESSÃO

Press Alternativa

6

Entrevista

Mariana Enriquez

15

Inquérito

Antônio Torres

16

Ensaio

Três corações pensantes

31

Poemas

Olvido García Valdéz

vidraça
JONATAN SILVA**Ano Hilda Hilst**

Hilda Hilst (1930–2004) será a homenageada da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), de 2018. Novamente sob curadoria Josélia Aguiar, o evento pretende reavivar o nome e a obra da autora que se consolidou como um dos nomes mais interessantes da literatura brasileira, além de passear entre diversos gêneros como a prosa, a poesia e o teatro. “Será uma Flip intimista, com muita poesia e teatro, um pouco de irreverência e debates sobre criação artística, a arte e a natureza, a literatura e a filosofia. A pesquisa de repertório será a mesma, ou seja, vamos manter a preocupação em ter autores e autoras plurais, do mesmo modo que na Flip 2017”, comentou Josélia. Dentre as obras de Hilda Hilst destacam-se **Cantares de perda e predileção** (poesia), **Rútilo nada** (ficção) e **A obscena senhora D** (ficção).

SALINGER NO SNAPCHAT

A irlandesa Sally Rooney, autora do romance **Conversa entre amigos**, ganhou o prêmio de Young Writer do Sunday Times, levando para casa 5 mil libras — algo em torno de 22 mil reais. Considerada pela comissão julgadora como uma “quadrilha erótica sofisticada”, a obra foi comparada a **Emma**, clássico de Jane Austen. Rooney, que já foi chamada de “Salinger para a geração do Snapchat”, criou uma relação intrincada entre três mulheres e um homem que, a despeito dos perigos da juventude, tentam vencer na vida.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE

A Biblioteca Pública do Paraná publicou em dezembro a coletânea **Contos de Natal**, composta por 12 textos escritos por detentos do sistema prisional do estado. Os relatos integraram 1ª Concurso Literário dos Estabelecimentos Penais do Estado do Paraná, que teve mais de 600 inscrições. A BPP lançou também a coleção **Roteiro Literário**, que a cada volume apresentará um ensaio sobre algum nome da literatura paranaense já falecido. O primeiro livro, escrito por Miguel Sanches Neto, é dedicado a Jamil Snege (1939–2003), autor do clássico local **Como tornar-se invisível em Curitiba**.

DUAS TRADUÇÕES DE PESO

Finnegans Wake, última obra do escritor irlandês James Joyce, chega às livrarias neste mês em uma “retradução condensada” de Dirce Waltrick do Amarante, pela Iluminuras. Ao contrário da versão vertida ao português pelo professor Donald Schüller, e publicada pela Ateliê, a nova edição não contera o “texto integral”, já que parte de um fio narrativo. Obra-máxima de Tolstói, **Guerra e Paz**, receberá uma nova tradução no Brasil, desta vez pela 34 — casa especializada em literatura russa. O jornalista Irineu Franco Perpétuo, responsável também por **Anna Kariênina**, deve entregar o projeto ainda em 2018.

TUDO ONLINE

A Universidade do Texas disponibilizou — gratuitamente e online — mais de 27 mil documentos do arquivo pessoal do escritor colombiano Gabriel García Márquez, prêmio Nobel de Literatura e autor de **Cem anos de solidão**. Os manuscritos, fotos, cadernos com textos inéditos e cartas foram adquiridos pelo centro de documentação literária Harry Ransom Center, por US\$ 2,2 milhões pouco depois do falecimento do escritor. O trabalho de digitalização levou um ano e meio e pode ser acessado pelo link: <http://bit.ly/ArquivosGGM>

RAINHA DO CRIME

A BestSeller adquiriu os direitos de **Agatha Christie: a biography**, de Janet Morgan. A negociação pela obra aconteceu na Feira de Frankfurt. A edição brasileira vai contar com um prefácio da autora, no qual descreve o processo de pesquisa e de conversa com a família da escritora. Para escrever a biografia, considerada o retrato definitivo de Christie, Morgan teve acesso a anotações, diários, documentos e fotos.

NA TV

Objetos cortantes, de Gillian Flynn, será transformado em uma série de oito capítulos produzida pela HBO. Com previsão de estreia para 2018, a série é protagonizada por Amy Adams com roteiro de Marti Noxon. O livro narra o retorno da repórter Camille Preaker, recém-saída de um hospital psiquiátrico, a sua cidade natal para investigar o brutal assassinato de uma menina e o desaparecimento de outra. Flynn é autora de **Garota exemplar** e **Lugares escuros**, ambos adaptados para o cinema.

BREVES

- A cordelista Jarid Arraes, autora de **15 heroínas negras**, publicará no primeiro semestre o seu primeiro livro de poesia. Ainda sem título, a obra será ilustrada pela própria escritora.
- O escritor norte-americano William H. Gass morreu no começo de dezembro aos 93 anos. Fora de catálogo no Brasil, seus trabalhos mais notáveis são **No Coração do coração do país e outras histórias** (1968) e **The tunnel** (1995). Seus escritos influenciaram nomes como David Foster Wallace e Jonathan Safran Foer.
- Cristovão Tezza estreou na poesia com uma edição limitada de **Eu, prosador, me confesso**, com tiragem artesanal de 300 cópias pela Quelônio. E o próximo romance de Tezza, **A matemática da vida**, sairá pela Todavia.
- A autobiografia da cantora Tina Turner será publicada pela BestSeller. **My life story** relata casos de agressão pelo ex-marido e detalhes de suas turnês internacionais.

eu, o leitor

cartas@rascunho.com.br

POUCAS MULHERES

Li a última edição do **Rascunho** na casa de uma amiga, recente assinante. Conversamos sobre como há poucas mulheres envolvidas na publicação. Contamos: de 11 colunistas, uma mulher. De 17 colaboradores, três mulheres. A qualidade do jornal é ótima, é um trabalho louvável e tenho muita admiração por vocês, pois imagino a dificuldade de transformar esta ideia em matéria. Então venho somente somar isto com vocês.

Luna Vedra • via e-mail

SETEMBRO

Excelente a edição de setembro do **Rascunho**. Com destaque para os textos sobre Milan Kundera e Antônio Vieira e as entrevistas sobre romance policial com Flávio Carneiro e Alberto Mussa. E parabéns, Rodrigo Gurgel, pela leitura inovadora de **Raízes do Brasil**.

Cristina Souza • via e-mail

IRREGULAR

As edições do **Rascunho** são imprescindíveis para a minha vida de leitor. No entanto, algumas são muito irregulares. Textos solares, inteligentes, inovadores compartilham as páginas com visões, muitas vezes, medíocres, impressionistas, rasteiras. O ideal, obviamente, é manter o nível elevado do **Rascunho**. A balança ainda pende a favor do jornal. Mas gostaria é sempre bom estar alerta.

Joaquim Pedroso de Almeida

• Xanxerê – SC





a literatura na poltrona

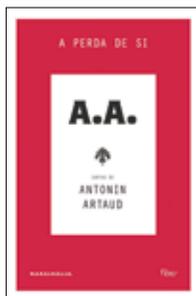
JOSÉ CASTELLO

PALAVRAS DE FOGO

Em um célebre verso do poeta russo Alexander Pushkin, que reencontro assistindo à ópera *Eugene Onegin*, de Tchaikovsky, colocados logo na cena de abertura, descobri um caminho para ler um livro que me perturba. Mais uma vez, o acaso age a meu favor. O livro, **A perda de si**, de Antonin Artaud, foi lançado recentemente pela Rocco em tradução de Ana Kiffer e de Mariana Patrício Fernandes. Trata-se, na verdade, de uma coletânea de cartas escritas pelo escritor francês entre 1923 e 1948, que agora vêm acompanhadas das devidas respostas. Pois bem, dizem os assustadores versos de Pushkin: “O céu nos envia o hábito/ como substituto da felicidade”. Versos certeiros, que resumem nossa precária condição, de seres paradoxais e insolúveis, fadados ao possível. Mas que colocam em dúvida, também, a própria ideia de felicidade — uma noção tão banal, que todos julgamos dominar. Felicidade: já não mais um estado idílico e harmonioso, um nirvana, mas uma luta, sangrenta e bárbara, e ainda assim potente, da qual tendemos covardemente a fugir.

Pushkin estava certo: temos sempre a tendência a preferir o hábito, que é seguro e estável, à felicidade, que se parece mais com um terremoto e deve ser conquistada a cada degrau. É dessa luta para ser, e não apenas para “ser feliz”, de que Artaud (1896-1948) nos fala todo o tempo. Fixo-me agora, em particular, em uma carta que Artaud escreveu em 23 de abril de 1947 a André Breton, o grande capitão do movimento surrealista. Ela já começa de forma devastadora: “Não te respondi porque estou doente e porque não aguento mais”. A dor que o agita tem origens bem precisas: “me dei conta que as palavras e os rugidos já não eram suficientes, e o que era preciso eram bombas”.

Falará Artaud por metáforas, ou se referirá ao sangue verdadeiro? A luta para chegar a si é, quase sempre, uma luta feroz, que não admite pudores, ou recuos. Não admite delicadezas, tampouco temores inúteis, parece nos dizer Artaud. É nesse estado de fúria permanente que o escritor francês se vê incapacitado de atender a um pedido de Breton, que lhe pedira um texto para a apresen-

**A perda de si**

ANTONIN ARTAUD

Trad.: Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes
Rocco
176 págs.

tação de uma exposição surrealista. Artaud, como sempre, toma as coisas pela raiz; não usa o pensamento como uma decoração, mas como uma punhalada. Recusa-se a fazer as coisas por fazer. “André Breton, já faz 30 anos que você me conhece, eu não quero escrever para um catálogo que será lido por esnobes, ricos amadores da arte, numa galeria onde não se verão operários nem gente do povo que trabalham todo o dia.”

Em definitivo, Artaud não está preocupado — não se deixa limitar, nem intimidar — pelo recurso da gentileza, ou da amabilidade, que podem ser o pior, o mais cínico, entre os disfarces do medo. Não está preocupado nem com as boas maneiras, nem com os bons hábitos. Volta às palavras apavorantes de Pushkin: “O céu nos envia o hábito/ como substituto da felicidade”. Com todos os riscos, todas as feridas, e mesmo sabendo que ela é inatingível, Artaud faz sua opção, sim, pela felicidade; que está longe de ser confortável e apaziguante; que está muito longe de resolver nossas vidas, ao contrário, vem apenas para complicá-la ainda mais. Vem não para provocar prazer, mas tremor. Admite Artaud ao amigo: “Há no seu projeto uma espécie de submissão aos ritos de iniciação que

mais abomino no mundo”. Submissão: eis uma ideia com a qual Artaud se negava a negociar.

Artaud, na verdade, desconfia não apenas dos grandes conceitos — pátria, família, sociedade, espírito —, mas das próprias palavras. “Verbo, linguagem, são mantidas porque em realidade elas partem e não correspondem mais a nenhum real.” A felicidade mediana pode ser um grande embrulho vazio — e, portanto, felicidade (ferocidade) não será. Sabe que o caminho a seguir, o caminho em que talvez se possa descortinar algum futuro, só se fará por uma grande transformação. É direto, não poupa as palavras, nem as embeleza: “Enquanto não mudarmos a anatomia do homem atual, ele não fará nada nem para a poesia, nem por nenhuma espécie de real”.

Artaud não fala, em nenhum momento, na felicidade, mas que outra coisa ela poderá ser senão uma arte de ser? Essa arte não mantém vínculo algum com a beleza, a consagração, ou a glória; não se refere ao sucesso, ou aos aplausos; despreza as regalias e o gozo. Diante do mundo que nos cerca — do mundo igualmente cruel que cercava Artaud —, ele não via outra saída senão a luta. “Para remediar isso, André Breton, é preciso uma guerra, uma verdadeira guerra, com armas, munições e homens decididos a tudo.” Mas Artaud não foi um soldado. Sua delicadeza, sua fragilidade são conhecidas e me parece evidente que, enquanto escreve a Breton, ele pensa na verdade em uma guerra espiritual. Uma guerra do campo não só das ideias, mas do olhar e da percepção. Uma guerra interior como aquela de que tanto precisamos hoje também, perdidos que estamos em um mundo de clichês, de “convicções” vazias, de delações mentirosas, de avidez para consumir. Um mundo atordoado, ele também fora de si.

Corpo e liberdade: eis o centro do pensamento de Antonin Artaud. É disso que fala em todas as suas cartas: a respeito do acesso a si mesmo. Voltan-

do à ópera de Tchaikovsky sobre o poema de Pushkin: quando escrevemos uma carta, ela nem sempre se destina àqueles que imaginamos. Será que é apenas a Breton que Artaud escreve? Ou será sua carta destinada ao futuro, destinada a nosso tempo sombrio e traiçoeiro, destinada a nós mesmos? Pensando em *Eugene Onegin*, me ocorre a carta que Tatiana escreve a Eugene na qual declara sua paixão. A quem serviu realmente essa carta? A que interesses reais ela obedeceu? O que, de fato, significou? A carta, que guarda a aparência de um convite a um grande amor, é na verdade a destruição desse mesmo amor. Tatiana se dirigia a Eugene, ou a ela mesma? Esperava seduzir o amado, ou apenas convencer a si mesma de que um amor, evidentemente impossível, estava a desabrochar?

Pensando na carta de Tatiana, volto a pensar nas cartas de Artaud, que ele não escreveu apenas a seus amigos, mas escreveu para o futuro. Ele teve a nós, os homens de hoje, como verdadeiros destinatários. Lendo hoje, em pleno século 21, **A perda de si**, vem-me a certeza de que Artaud queria nos alcançar. Mais ainda: queria nos fuzilar com suas palavras de fogo. Queria, enfim, agitar, demover, destruir, os nossos estúpidos sonhos a respeito da felicidade.

Ilustração: Bruno Schier



Prêmio Sesc de
Literatura



Prêmio Sesc de Literatura: 15 anos de histórias

O concurso premia autores inéditos, nas categorias conto e romance. Os livros vencedores são publicados pela Editora Record. Faça parte desta história.

Inscrições até 16 de fevereiro de 2018 pelo site
www.sesc.com.br/premiosesc

facebook.com/premiosescdeliteratura

Parceria

Realização



entrevista

MARIANA ENRIQUEZ

Mariana Enriquez mora em Buenos Aires, onde o sobrenatural existe com uma medida de cinismo que não se vê ao norte do país, na fronteira entre a Argentina, o Paraguai e o Brasil. Neste ponto de convergência cultural e proximidade dos trópicos, sob calor sufocante e nuvens de insetos, circulam os personagens de uma *Teia de aranha* — conto publicado pela *New Yorker* e cujo final provoca a gravitação do leitor *ad eternum*. Para Enriquez, na América Latina encontra-se a grande aventura e o espaço de mudança radical. Considerando lugares como protagonistas atuantes, a autora expõe pela escrita as vísceras da violência e as fendas dos abismos a engolirem desaparecidos e marginalizados, em sua maioria jovens. Neste sentido, marcas indelévels de crueldade institucionalizada e injustiça social funcionam como sombra maior. Percorrer as narrativas de Enriquez exige lidar com a escuridão e as relações espirituais na arquitetura da alma que pode estar contida em uma casa e não tão somente no corpo.

As coisas que perdemos no fogo, uma seleção de contos góticos e macabros, acaba de ser lançado no Brasil [leia resenha na página 8]. Entretanto, foi em 1995 que Mariana Enriquez, recém-saída da adolescência, editou o seu primeiro livro: **Bajar es lo peor**, uma história gay com drogas, romance, *wanderlust* e alucinações e que a atirou na inesperada ciranda da fama. Naquela época, no período da paridade do peso com o dólar e encurralamento da classe média, Enriquez frequentava entrevistas e programas de auditório como a “autora mais jovem” da Argentina. **Bajar es lo peor** havia sido datilografado por ela em noites regadas a vinho e fumando cigarros de maconha. Havendo experimentado este súbito sucesso, pelo qual caminhava com botas militares, saias de imitação de couro e camisetas estampadas de AC/DC, Enriquez voltou a publicar novo livro uma década mais tarde quando então se assumia como escritora.

Conta a autora que lê histórias de terror desde pequena e que esta linha de criação lhe permite tratar de assuntos sérios enquanto oferece ao leitor uma espécie de entretenimento mais popular, sem que isso deprecie o trabalho de cunho literário. Segundo Enriquez, o medo provoca sensações físicas nos leitores. Ela o utiliza como a tinta escorre da pena, de forma absolutamente destemida.

Mariana Enriquez é jornalista, romancista e contista. Formada pela Universidad Nacional de La Plata, escreve também para diversos jornais e revistas. Em conversa com o *Rascunho*, defendeu o fortalecimento de um intercâmbio literário entre Brasil e Argentina.

• **As coisas que perdemos no fogo, assim como *Los peligros de fumar en la cama* (ainda sem tradução para o português), é protagonizado por jovens mulheres em situações marginais. Será que através da escrita e da leitura sucede-se uma transgressão temporal, perpetuando a juventude tanto da autora quanto a de seus leitores?**

Não foi esta a minha intenção. Escrevi os contos de ambos os livros em um longo período de tempo e, com alguma surpresa, reparei que as narradoras eram sempre mulheres. Os meus dois primeiros romances são protagonizados por homens. Algo mudou: eu enfrentava certa dificuldade em encontrar vozes femininas, passei a tentar encontrá-las nos contos porque em um texto breve estas vozes seriam mais fáceis de dominar e então, quase como resposta a um problema técnico, começaram a surgir estas narradoras, estas mulheres. Penso pouco nos leitores quando escrevo: a escrita é uma conversa comigo mesma. O tema das mulheres e das vozes femininas estava no ar, é um tema contemporâneo de discussão pública e aderi aos temas dos meus contos. Contudo, sobre o tema da juventude das mulheres simplesmente não havia considerado. Gosto de escrever sobre adolescentes: acredito que há um certo poder nessa idade e nas mulheres nessa idade, tão audaciosas e vulneráveis ao mesmo tempo. Gosto delas como personagens: não as vejo como continúações de mim. Em geral, sinto-me bem longe dos meus personagens.

• **Do que se alimentaria a marginalidade? Teria sido esta a fonte que a inspirou a escrever *La hermana menor* sobre a majestosa escritora Silvina Ocampo, a menina “terrível”?**

A marginalidade sempre é mais interessante que o centro. As mulheres escritoras têm sido, de algum modo, sempre marginais. Seguem existindo prêmios para mulheres, mesas de literatura feminina, ensaios sobre o que seria isso de ser uma escrita para mulheres! E não se trata de estimulá-las ou apoiá-las, creio que se faz isso para se continuar insistindo na marginalização da escrita por mulheres e relegá-las a uma espécie de gueto. Gosto muito da escritora Silvina Ocampo e escrevi o livro sobre ela a pedido da editora, Leila Guerriero, que considerou a proposta ideal para mim. Ela sabia que eu me interessava pela Silvina, que conseguiu uma situação especial: a liberdade de estar sob a sombra do seu marido (Bioy Casares), de Borges e da sua irmã Victoria Ocampo. Na sua excentricidade e posição privilegiada logrou em uma narrativa quase secreta, pouco lida na sua época, e absolutamente original e louca, com toda a liberdade por não ser ela o centro das atenções. Acredito que, se existe alguma marginalidade na escrita, deve ser aproveitada para que se escreva exatamente como se quer, sem condições além das próprias limitações pessoais ou individuais.

Conversa CONSIGO MESMA

KÁTIA BANDEIRA DE MELLO-GERLACH | NOVA YORK – EUA



“A marginalidade sempre é mais interessante que o centro. As mulheres escritoras têm sido, de algum modo, sempre marginais.”

• Assim que li *O menino sujo*, conto de *As coisas que perdemos no fogo*, relacionei-o imediatamente ao conto *Conservas*, da também argentina Samanta Schweblin. Em ambas as narrativas, desponta a questão do laço maternal entre a protagonista e a criança. Seria este um conflito que se aflora nos tempos atuais em que a identidade da mulher se aproxima e se afasta da maternidade?

Não tenho filhos e a questão da maternidade tampouco me interessa do ponto de vista pessoal. Não é uma questão que se coloca como problema ou um tema pendente, jamais quis ser mãe. Entretanto, isso é diferente para as minhas personagens. Em *As coisas que perdemos no fogo*, poucas mulheres são mães. Algumas porque são adolescentes, outras porque não gosto de definir a identidade de uma mulher pela sua capacidade de parir. Quis explorar aspectos adicionais do feminino, desligados da maternidade e da relação filial, ou então colocar a maternidade sob conflito, por isso aparecem estes laços maternais de estranhamento ou cravados pela irresponsabilidade como no conto *O menino sujo*.

• Tecendo mais um paralelo, as casas aparentam exercer um papel fundamental nos seus textos, assim como no livro *Sete casas vazias*, de Schweblin. Por que escrever sobre a “casa”, quase como se ela transcendesse no papel de personagem?

Nos meus contos, as casas são personagens, os bairros e, inclusive, as regiões. Acredito no espírito dos lugares, no *genius loci*: um lugar, na minha opinião, repete a sua história, contamina o que o toca e o que o rodeia. As casas, nos meus relatos, não são refúgios. São vulneráveis. São, inclusive, passageiras. São lugares de instabilidade, não de sossego. A casa tem a sua vida própria e, em vários casos, é hostil com seus habitantes.

• Hitchcock dizia que alguns filmes são “fatias da vida” mas que os dele eram “pedaços de bolo”. Os contos assumem formas? O que você quis dizer em uma entrevista quando mencionou “contos anfíbios”?

Com o termo “contos anfíbios” quero dizer que, na minha opinião, não estão ligados a nenhum gênero em particular. Há elementos de policial, por exemplo em *O menino sujo* ou em *Sob a água negra*. Outros têm elementos de horror, como em *O quintal do vizinho*. Há elementos de crônica em *As coisas que perdemos no fogo* que, para mim, é um conto de ficção científica no estilo de J. G. Ballard. Não creio que se possa de-

finir o conto contemporâneo dentro de um gênero em particular. A menos que se chame algo como “weird fiction”, expressão em inglês da qual gosto por conta da sua amplitude e imprecisão. Os meus contos não oferecem certezas, nem mesmo de gênero.

• O seu originalíssimo e mais recente livro *Este es el mar* (ainda sem tradução para o português) toca em um assunto bastante em voga, o mito da personalidade, a construção de ícones pelo público e o convívio com seres não-humanos numa espiral vertiginosa de manipulação e ameaça à vida. Esta é uma criação que resulta quando se vive em um meio agnóstico?

Será que vivemos em sociedades agnósticas? Suponho que depende de qual sociedade: também vivemos em uma época de fanatismo religioso e, em países como a Argentina, o poder sutil da igreja pressiona para que não aconteça a descriminalização do aborto. O fenômeno do fanatismo me interessa e o amor de devoção pelos artistas; assim como me interessa o lado escuro do culto à celebridade que tem uma porcentagem alta de crueldade e que exige corpos para alimentar os mitos, corpos dos próprios artistas em certas ocasiões.

• No romance *Este es el mar*, você experimentou uma elasticidade que a permitiu passar pelo território das mitologias?

Sim. Imaginei uma genealogia de mulheres que vai desde as bacantes e ménades até as bruxas no conciliábulo ou, desde as mulheres que desmaiavam nos concertos de Liszt até as moças que seguiam Charles Manson, ou as fãs que gritam nos concertos de rock ou de Justin Bieber. Todas as mulheres em êxtase pela música, sexualidade e excessos. É uma figura recorrente e de enorme poder.

• Neste mundo de possibilidades, na rota da imaginação pura, com seres humanos, anjos, fadas, fantasmas, espectros de alma, existe a hipótese de uma história terminar? E a vida em si, acaba?

Nesse mundo, os seres estão vivos mas não têm vidas humanas. Possuem outro tipo de vida. E, portanto, outro tipo de história.

• Em *João e Maria*, duas crianças jogam uma velha anciã na fogueira — é costume que os contos de fadas sejam aceitos como são. Por que não evocam espanto maior? Como delinear o sentido de “macabro”?

Os contos de fadas sempre me assustam. Acontece que os contos de fadas estão destinados às crianças e, nesse sentido, nada é considerado “real”: a imaginação tem licença. Quando o leitor é adulto, a sua imaginação funciona de outra maneira, quem sabe com um entendimento melhor da crueldade. Entretanto, insisto dizer que os contos de fadas me assustam. Em *João e Maria*, a bruxa que os engorda para depois devorá-los me espanta muito mais (ela faz por merecer ir ao fogo). Os contos de fadas são avós dos contos de terror.

• O que seriam os elementos “muito argentinos” e os elementos “nada argentinos” no conjunto da sua obra? Os “desaparecimentos” como no seu livro *Chicos que vuelven* são algo de “muito argentino”?

Certas questões políticas são muito argentinas. Os cenários também: os bairros que menciono existem, eu os descrevo com bastante fidelidade, o mesmo se passa quando localizo um conto em alguma região do país que não seja Buenos Aires. Acredito que muitos personagens representam a classe média portenha, descendentes de imigrantes europeus, com suas formas de interagir e suas neuroses. Outros são os habitantes pobres da cidade, especialmente argentinos; também quando falo de migrantes vindos das províncias para Buenos Aires me refiro a um fenômeno que se sucede em todas as partes, mas que aqui tem as suas características particulares. Faço uso dos mitos argen-



tinios como o Gauchito Gil, San la Muerte, ou de crimes e criminosos reais como no caso do conto *Sob a água negra* ou *Pablito clavito um clavito: uma evocação do Baixinho Orelhudo*, um assassino em série de verdade. É claro que os desaparecidos são uma triste “marca” argentina. Não saberia dizer o que é menos argentino, com exceção para o meu livro *Este es el mar*, um romance que não passa no meu país e em nenhum outro. Os lugares mencionados são espaços mais míticos do que reais.

• Os contos de terror tocam na nossa psique, atingem o subconsciente, a libido, o subliminar. O medo a aflige durante o processo da escrita?

Eu me divirto escrevendo contos de medo ou que provocam medo. Não me deixo influenciar também não. Encontro um enorme prazer. Naturalmente, devo ter sofrido os medos sobre os quais eu escrevo, porém no momento da escrita já não existem como tais. No processo da escrita, não me sinto dentro do “real”.

• Raimundo Carrero, colunista deste *Rascunho*, declarou em entrevista que a escrita lhe permite executar uma chacina sem maltratar a humanidade. É assim para você também? O autor é inocentado dos crimes cometidos sob a sua pena?

Não sinto que esteja cometendo um crime, nunca. E também acredito que a literatura tenha o direito de ser irresponsável.

• Os personagens podem ser domados/domesticados como animais?

Não. Os personagens sempre se rebelam. Mas se rebelam muito mais em um romance. Em um conto é possível usar rédeas, pelo menos, um pouco.

• O agrupamento de marginalizados e drogados em pontos urbanos tem sido uma realidade das grandes cidades em países ricos e pobres, a literatura possui alguma chance de resgatá-los?

Não. Também não lhe compete fazê-lo. É uma responsabilidade exclusiva do Estado.

• O escritor escolhe os leitores que o acolherão? Você já teve algum tipo de surpresa?

Não acredito que um escritor possa escolher os seus leitores. Tenho um leitor ideal que é aquele interessado na cultura pop, queer, leitor de gêneros e que não esteja demasiadamente imerso no mundo literário (o meu leitor ideal não é escritor, por exemplo, ou tampouco, um crítico literário). Posso leitores muito variados mas prevalecem os jovens e as mulheres. Agora, eu me surpreendo com leitores que nunca tenham se aproximado antes de uma narrativa fantástica, de terror ou “weird”. Estes se espantam, descobrem que gostam e continuam buscando outros autores. Também me alegro ao encontrar leitores especializados que não encontram ficção fantástica, “weird” ou de terror em espanhol: quando consigo que os meus textos interessem a esse público que é muito exigente sinto uma enorme satisfação.

• Quais são as suas leituras atuais?

Muitas. Dos Estados Unidos: George Saunders, Kelly Link, Claire Vaye Watkins, William Gay, Cormac McCarthy. Da Europa: Sarah Hall, Amy Liptrop, Warsan Shire, Helen Oyeyemi, China Mieville, M. John Harrison, Neil Gaiman. Sempre Stephen King e Peter Straub. Em espanhol li recentemente Marta Sanz, Sara Mesa, Juan Cárdenas, Maximiliano Barrientos, Margarita García Robayo, Diego Muzzio, María Gainza, Elena Annibali. São muitos. Leio constantemente.

• E os livros que gostaria de ter escrito?

Apenas um — *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë. 🍷

Terror portenho

As coisas que perdemos no fogo explora o horror que habita as grandes cidades em situações grotescas e cotidianas

JONATAN SILVA | CURITIBA – PR

Em *Casa tomada*, conto de abertura de **Bestiário**, primeiro livro do argentino Julio Cortázar (1914–1984), a moradia é um organismo vivo na história — uma espécie de personagem imóvel. No relato, dois irmãos já idosos são encurralados por desconhecidos que invadem o lugar cômodo por cômodo. Na coletânea **As coisas que perdemos no fogo**, a portenha Mariana Enriquez faz de *O menino sujo*, primeiro texto do volume, uma homenagem ao autor de **O jogo da amarelinha**. Assim como Cortázar, a escritora transforma uma residência em um sujeito ativo na história, como se a casa fosse um referencial dentro da construção narrativa — ainda que a história passeie pela cidade, vencendo o leitor por nocaute.

Os 12 contos que compõem o livro carregam um quê de surrealismo, como uma alegoria para uma Argentina fraturada política e economicamente. Todas as fantasmagorias de **As coisas que perdemos no fogo** escondem, sob essa camada assombrosa, uma realidade consternadora. Fã confessa da literatura gótica, a escritora consegue contextualizar o tom macabro e desconfortável dos textos com a violência e o medo que percorrem as ruas das grandes cidades. *Sob a água negra* é um retrato da truculência policial pós-ditadura militar argentina. Entretanto, Mariana consegue estabelecer um fio condutor muito característico de seu universo peculiar.

O conto *A casa de Adela*, que deve muito a Henry James e Edgar Allan Poe, explora os terrores que cultivamos na infância e que nos acompanham para sempre e, não raras vezes, são capazes de nos tirar dos trilhos. Outra interpretação possível: uma metáfora para os desaparecidos durante o regime militar.

Por outro lado, Enriquez usa a literatura para colocar o dedo em feridas que não parecem cicatrizar tão cedo. Além da política, o livro se debruça sobre o papel da mulher na sociedade. “Quando compus [a ordem dos contos], comecei a notar que os poucos homens que haviam [nos textos] eram sobretudo muito antipáticos”, comentou em entrevista à revista *Los Inrockuptibles*. Nesse sentido, as mulheres de *Os anos intoxicados*, por exemplo, usam os parceiros à medida que os desprezam. Há um acordo tácito para mantê-los seguramente afastados — e, claro, sempre há quem quebre a corrente firmada. Já as irmãs de *A hospedeira* precisam lidar com um conflito entre si e que, ao que tudo indica, não parece acabar. As relações familiares turbulentas também fazem parte do catálogo de guerras íntimas que permeiam os contos da obra. Muitas vezes o horror não está no anormal ou no fisicamente grotesco, mas no interior de cada um e no cotidiano que aprisiona na rotina.

Pesadelos

Chamar a produção literária de Enriquez de terror é criar um rótulo para algo que não precisa receber etiquetas e classificações. Por mais que se observem estruturas e tessituras características, existe também uma aura de subversão e contraponto: a começar por trazer o obscuro para as ensolaradas ruas sul-americanas ou criar uma relação *dark* com figuras do folclore argentino como Guachito Antonio Gil — uma espécie de Cristo dos pampas — e o Baixinho Orelhudo, considerado o primeiro assassino em série argentino.

Há sempre um pesadelo rondado os personagens de habitam as histórias de **As coisas que perdemos no fogo**. Para isso, Mariana Enriquez — autora outros oito livros em seu país — precisa ser impiedosa com suas criações. *Fim de curso* é um retrato cru e bizarro de uma adolescente que pratica automutilação, arrancando as próprias unhas com os dentes. Obviamente, existem doses de sobrenatural no conto, mas que não deixa criar uma resposta fácil aos questionamentos do leitor.

Quando perguntada, pelo *El País* espanhol, se se sentia mal ao escrever relatos tão bizarros, Mariana foi enfática: “de forma alguma”. “Imagino que um pai, ao ver que a filha está produzindo esse tipo de monstruosidades, dirá: ‘essa menina está passando por algo muito ruim’. Mas eu não me sinto mal de forma alguma”, disse. O timbre de sua escrita concebe algo muito peculiar: um universo que parece caber somente em seu folclore particular, mas que, em contrapartida, está visível a todos.

Em *Verde vermelho alaranjado*, a escritora percorre o submundo da *deep web*, usando a internet como fomentador do animalesco. Esse conto é um ponto de contato entre o que H. P. Lovecraft construiu e aquilo que qualquer adolescente pode encontrar ao vasculhar as entranhas do ciberespaço.

Herança

Apesar da virulência que carregam os seus contos, Mariana Enriquez cresceu como uma menina tímida em Lanús, subúrbio de Buenos Aires. Parte do seu interesse pelos relatos fantásticos nasceu da convivência com a avó, criada na província de Corrientes e que costumava lhe contar histórias recheadas de tons sobrenaturais, ocultos e obscuros. Da infância retraída à adolescência punk foi questão de tempo.

A herança da oralidade familiar percorre toda a obra de Mariana, mas o primeiro fruto foi **Bajar es lo peor**, novela publicada em 1994 e ainda inédita no Brasil. Somente uma década mais tarde voltaria a publicar. O romance **Cómo desaparecer completamente** — uma clara referência à canção *How to disappear completely*, do Radiohead — é também um espelho da fobia que desenvolveu à medida que sua estreia a colocava sob holofotes.

Segundo contou à *Los Inrockuptibles*, não há diferença entre ler e escrever. “São parte do mesmo processo”, confidenciou. Isso explica o entrincheiramento do seu fazer literário — o que contraria o que o escritor português Gonçalo M. Tavares disse em entrevista ao **Rascunho** na edição 190.

A seu modo, Mariana Enriquez dá voz à geração perdida dos anos 80, elevando ao patamar de arte os traumas de gente que, como ela, cresceu sob as sombras dos quepes e roupas camufladas. Nesse prisma, o conto que fecha e dá nome ao volume — narra a vida de mulheres que ateiam fogo em si mesmas — é um réquiem para um sonho ruim, um sentimento que percorre as veias de histórias que não se deveria contar e acabam caindo na pena da autora. 🍷



As coisas que perdemos no fogo

MARIANA ENRIQUEZ

Trad.: José Geraldo Couto

Intrinseca

190 pág.

A AUTORA

MARIANA ENRIQUEZ

Nasceu em 1973, em Buenos Aires (Argentina). É jornalista, professora e subeditora do jornal *Página/12*.

Publicou também os livros **Los**

peligros de fumar en la cama

(2009), **Chicos que vuelven** (2011),

Alguien camina sobre tu tumba:

mis viajes a cementerios (2013),

La hermana menor, un retrato de

Silvina Ocampo (2014) e **Este es el**

mar (2017). Todos inéditos no Brasil.

TRECHO

Coisas que perdemos no fogo

Diante da minha casa, numa esquina que em outros tempos foi um armazém e hoje é um edifício tapado para que ninguém possa ocupá-lo, as portas e janelas vedadas com tijolos, vive uma mulher jovem com seu filho. Está grávida de poucos meses, embora nunca se saiba quando se trata das mães viciadas do bairro, tão magrinhas. O filho deve ter uns cinco anos, não vai à escola e passa o dia no metrô, pedindo dinheiro em troca de santinhos de Santo Expedito.

Felicidade possível

Gostar de ostras mostra a transformação profunda de seus personagens numa época de mudanças abruptas

FABIO SILVESTRE CARDOSO | SÃO PAULO - SP

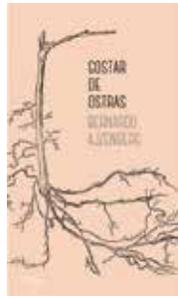
A vida de Jorge não poderia ser mais prosaica. Jornalista, ele trabalha em uma publicação segmentada. Ao contrário do que acontece com os profissionais que estão na grande imprensa, a sua rotina segue sempre o mesmo compasso. Ele tem o controle de todas as ações, sem sobressaltos. Jorge tem consciência disso e parece apreciar a segurança das certezas. Só que a narrativa de **Gostar de ostras**, novo romance de Bernardo Ajzenberg, se caracteriza exatamente porque demonstra como e quando o mundo de Jorge sai dos eixos. E, a partir do momento em que isso começa a acontecer, ele parece mais curioso do que incomodado com tudo que está por se transformar.

Sim, tudo estava no seu lugar exato. Trabalho, hábitos e mesmo os relacionamentos com as pessoas ao redor pareciam regidos sob a batida de um metrônomo imaginário. Até que um casal de franceses, Marcel e Rachelyne Durcan, se muda para o seu prédio. A história, que se passa em São Paulo, tem início a partir desse momento. Assim, ao mesmo tempo em que o leitor descobre os detalhes e as motivações da jornada rígida e ordinária de Jorge, ganha força a presença do casal estrangeiro, que passa a mudar por completo os hábitos contritos do rapaz, que, apesar de jovem, se comporta como alguém que fora desengano para a vida, enquanto os franceses do seu condomínio vivem o intenso agora. É claro que existe uma razão para o contraste entre esses personagens. De igual modo, à medida que a história avança, Jorge, Marcel e Rachelyne se revelam, fugindo aos papéis definitivos que uma eventual previsibilidade de conduta poderia neles estabelecer.

Assim, o primeiro plano de **Gostar de ostras** traz o instante em que as vidas desses três personagens se encontram numa prosa que concede ao leitor a versão dos acontecimentos a partir da observação privilegiada de Jorge, o narrador, que, no final do livro, agradece ao colega jornalista Bernardo Ajzenberg pela ajuda na tradução de uma carta em francês escrita por Rachelyne. Alguém poderia aqui estabelecer conexões diversas no campo do estilo narrativo, afinal, o jornalista Bernardo Ajzenberg é, sim, um tradutor conhecido, tendo se especializado na versão de textos de francês para o português em obras literárias. Talvez, este exercício de superinterpretação aqui fosse exagerado. Ajzenberg não está para Jorge assim como Zuckerman está para os personagens de Philip Roth. As intervenções que ocorrem no romance têm uma dimensão muito mais curta, sobretudo porque o narrador parece resignado diante de sua condição, ora se movendo pela inércia dos sentimentos, ora deixando-se levar adiante pelas palavras e ideias de Marcel.

Com efeito, há um tom de melancolia em Jorge, uma pessoa que, se não chega a ser contaminado por completo pela prostração, é, sim, marcada pela ideia de inadequação, ou, por outra, de não pertencer a nenhum lugar. Em **Gostar de ostras**, a vida desse jornalista, que relata como a sua própria história foi impactada pelos vizinhos que se tornaram seus amigos, é, a princípio, pontuada por uma amargura em estado permanente, uma tristeza que parece não ter fim.

A felicidade, no entanto, é mais simples do que parece. E Jorge a descobre aos poucos e dela vai se aproximando pelas beiradas. Em certa medida, ele se torna o fiel escudeiro de Marcel, um senhor que poderia ser seu pai, mas que na verdade é só um estrangeiro que aparentemente dese-



Gostar de ostras

BERNARDO AJZENBERG

Rocco

191 págs.



O AUTOR

BERNARDO AJZENBERG

É jornalista, escritor e tradutor. É autor, entre outros, de **Olhos secos** (2009), finalista do prêmio Portugal Telecom de Literatura; **Duas novelas** (2011); e **Minha vida sem banho** (2014), obra que recebeu prêmio Casa de las Américas. Vive em São Paulo (SP).

TRECHO

Gostar de ostras

Marcel e Rachelyne chegaram ao Brasil em 2011. O país vivia o auge de sua imagem no exterior. Entraram em uma espécie de pequena onda de cidadãos franceses que vieram para cá ou para trabalhar acontecendo, embora, no seu caso, não tendo filhos, netos, primos ou parentes próximos — estes últimos, todos perdidos ao longo da guerra —, o objetivo não fosse nenhuma dessas duas coisas, mas sim, pelo que entendo hoje, encontrar um canto em ebulição, em absoluto isolamento e anonimato, para encerrar, como se diz, os seus dias.

ja viver integralmente os seus dias. Para dar cabo a essa empreitada, o jornalista é não só uma espécie de guia turístico informal, mas também uma figura que sai do seu casulo, que redescobre o prazer de participar de alguma coisa.

Com efeito, existem ao menos dois momentos na narrativa em que essa questão se apresenta de maneira notável. Para falar desse primeiro momento, é preciso, aqui, retomar um pouco dos dramas de Jorge. Sua vida afetiva e sexual está nada menos que estagnada. Apesar de ser jovem, solteiro e desimpedido, ele não consegue mais se envolver com ninguém e, no limite, teme ter perdido a libido — esta, a propósito, pode ser entendida como a chave para o enigma desse personagem: graças à falta de equilíbrio, sua vida obedece a um procedimento padrão. Como em outras ocasiões na história, Marcel parece ter a solução:

Ficar só no trabalho intelectual automático sem necessidade de criar nada de concreto pode ser muito frustrante, Jorginho. Isso vale para você, que é jornalista, trabalha só com a cabeça. É tudo intangível demais, você entende?

Considerações incômodas

Já o segundo momento acontece da metade para frente do romance. Exatamente no instante em que parece ter recuperado um pouco desse *joie de vivre*, ele decide participar, ao lado de uma colega de trabalho, Mariana, de uma das manifestações das Jornadas de Junho. Estupefato, Jorge vê os acontecimentos ao seu redor e parece em transe: bestificado, percebe que há muita gente reunida, mas com uma pauta difusa, que não obedece à hierarquia ou a qualquer tipo de agenda política mais consciente. Cabe tudo naquele caldeirão. Embora estivesse animado a ponto de participar daquele evento, ele não deixa de apresentar considerações incômodas acerca do que assiste:

Devo dizer que desde o começo eu sentira algo esquisito no ar: era um ajuntamento muito heterogêneo, grupos maiores ou menores puxando palavras de ordem muito diferenciadas. Como quem fosse de esquerda se sentisse em uma manifestação de esquerda e quem fosse de direita se sentisse em uma manifestação de direita. Uma união estapafúrdia. Desejos etéreos, como um amontoado nebuloso de segundas intenções sendo trocadas no ar, por cima da união física, cegamente. Era uma fauna geneticamente cheia de enxertos, me parecia, embora também saltasse aos olhos, mesmo para um leigo em política ou sociologia como eu, o fato de que estávamos diante de algo estrondoso, importante, histórico, pendendo não sei para qual lado.

Dito de outro modo, **Gostar de ostras** oferece, lateralmente, um olhar desencantado daquelas manifestações, mostrando, assim, que nem sempre a postura desconfiada em relação ao

mundo significa covardia. Jorge não tem paixões políticas, assim como não faz grandes elaborações; todavia, ele sabe que alguma coisa se quebrou. E que aquela movimentação tinha tudo para não terminar bem. É uma crítica sutil, mas que mostra não só a habilidade do autor em estabelecer um episódio marcante na história recente como pano de fundo, como também propõe uma observação aguda sem que esta seja uma reflexão professoral sobre o assunto.

O ponto alto da história, no entanto, tem a ver com a descoberta de Jorge do motivo de toda a movimentação e inquietude do casal francês. É sobretudo a partir das conversas com Marcel que Jorge entende, enfim, o quanto os traumas podem ser absorvidos e processados de maneiras distintas e, à medida que a narrativa caminha para o fim, Jorge reconhece que a idealização acerca do casal Durcan pode não dar conta de todos os acontecimentos ao passo que a sua própria existência passa a ter um novo sentido — e isso está totalmente relacionado com o fato de que o namoro de Jorge com Mariana, uma colega do trabalho, se torna real. *Cherchez la femme*, eles dizem.

Ocorre que romance de Bernardo Ajzenberg está longe de ser um *thriller*, ainda que algumas passagens do romance façam alusão a um mistério que os personagens queiram deixar escondido. Em vez disso, **Gostar de ostras** se destaca porque mostra, com narrativa marcada pela delicadeza, a transformação profunda de seus personagens numa época de mudanças abruptas. Tal estrutura só é possível graças ao estilo da prosa de Ajzenberg, que, de forma singular, (re)constrói como Jorge e o casal Durcan vivem. Não há dúvida de que o contraste de perspectivas dessas pessoas envolve o leitor de maneira singular, em especial porque o desfecho da história é um indicador que mesmo as angústias que não são nomeadas podem ser, sim, ressignificadas a partir da conversa e do contato com o diferente (e aqui o leitor há de descobrir a chave do título), dinâmicas essas que só as amizades genuínas são capazes de provocar. 🍷



fora de sequência

FERNANDO MONTEIRO

A MORTE DE UM POETA

No final da manhã do sábado 21 de outubro de 2017, o poeta Marcus Accioly foi encontrado morto, na sua casa da ilha de Itamaracá. Em 21 de janeiro, iria completar 75 anos.

Marcus viveu seus últimos anos numa certa amargura (voltaremos a falar disso mais adiante), porém escrevia todos os dias — quase o dia todo. Vivia “enfurnado” na casa de Olinnda ou naquela em que faleceu, na ilha, cercado de papéis e livros por todos os lados.

Rogério Pereira o conheceu, por ocasião daquela primeira (e única, que eu saiba) Bienal da Floresta, realizada em Rio Branco (Acre), pelo entusiasmo de um outro amigo já morto, o sociólogo e professor da UFRN Pedro Vicente Sobrinho, tragado para a sombra pelo câncer que lhe cortou aqueles muitos e variados entusiasmos dos quais seus amigos são saudosos de forma totalmente sincera. Além disso, era admirável também a generosidade do tipo que o fez reeditar o livro *Yacala*, de Alberto da Cunha Me-

lo, nas oficinas gráficas da Universidade, e entregar a edição inteira ao poeta (que vivia em permanentes dificuldades financeiras etc).

Bem, o assunto é Accioly e voltemos a ele, num diálogo imaginário com o Pereira:

Vosmicê o conheceu naquela gentil capital acreana, Rogério, e estavam lá também o Gilberto Mendonça Teles (meio pomposo), o Jorge Tufic (divertidíssimo) e este escriba quase sarcófago... e outros & outros. Havia um chato do Rio de Janeiro, poeta ainda jovem e badalado no Leblon, com ar condescendente de um literato da “Metrópole” que se sentia no cu do mundo, ali numa cidade cheia de pessoas tão gentis e dispostas a nos acolher como príncipes de pés de barro ou não.

Marcus, não sei se você se lembra, Rogério, fez um sucesso danado nas suas palestras para a garotada principalmente — escolares, gente muito jovem —, porque ele era obcecado por poesia, respirava versos doze, quinze, dezoito horas por dia e ia dormir não sei a que horas, para sonhar, talvez, com poesia dita com aquela sua bela voz clara e forte, todo corado, “galeão” já então de cabeça branca que tinha um ar travesso no olhar de “Guriatã”, de menino de Aliança na Zona da Mata pernambucana que marcava a poesia inicial de Accioly, quando nos conhecemos aí por volta de 1967.

Um outro planeta. O Brasil daquela década chegando ao fim era um outro planeta, se comparado com esta mediocridade que rasteja ignobilmente, agora, num aeroporto, para agredir — horrendamente — uma visitante ilustre como Judith Butler. Uma pessoa como Michel Temer seria, naquela época, um ascensorista (me desculpe a classe respeitável deles) do INPS, com o mesmo cabelo rigidamente penteado para trás, cheio de salamaleques das mãos de cadáver, ao contar dribles do Botafogo no máximo, e não um golpe parlamentar muito mais que vergonhoso.

Rogério, você não se lembra, não pode se lembrar da década de 1960, mas, acredite!, o povo lia. Naqueles tempos — conforme entoa a *Bíblia* —, o povo lia “Joaquins”, “Jornais de Letras” (os RASCUNHOS da época), suplementos literários como o *Pernambuco* que Schneider Carpeggiani leva avante — e fez uma Laura Erber dizer que ela se informa sobre Literatura em parte através dele — em tempos bicudos, bicudíssimos como estes a que nos levou, entre outros, um Hélio Bicudo bicando feiamente a própria biografia, ao convocar a quebra da Democracia, da jovem democracia que havíamos construído desde aqueles justos anos de combate ao outro golpe (o de 1964).

De novo, estou mais ou menos me afastando do assunto da morte de um poeta — ou não? (de novo).

Sem nenhuma dúvida, sempre vi Marcus Accioly como um menino vaidoso com a cabeça galega atulhada de versos (isso eu já disse, eu sei), mas, Rogério, o que aconteceu foi que Marcus deve ter

passado a se indagar, como Hölderlin e Roberto Piva: “**E para que ser poeta em tempos de penúria?**”.

Então, nos últimos anos, eu passei a encontrar um Marcus Accioly que já não compreendia bem o que se passava em torno. Isto é, um tempo de não-poesia, destoante daquela sua cabeça atulhada, um tempo louco e frio, um tempo que já não conhecia (nem parecia querer conhecer) nenhum dos 15 livros que ele publicou, e foram, alguns, agraciados com prêmios como o Recife de Humanidades (1972), o Prêmio Fernando Chinaglia (1980), o Prêmio Olavo Bilac da ABL, o da Associação Paulista de Críticos de Artes, o prêmio do...

Importam os prêmios, Rogério?

Para Marcus, importavam — mas importavam, ainda mais, os leitores que ele já não encontrava, aqui e ali, quando comparecia (cada vez menos) aos festivais e/ou bienais deste Brasil de agora, “Geek”, facebótico, internético de um modo que Accioly, francamente, detestava.

Como se homenageia um poeta — importante — que morreu meio do desgosto? Como se faz para levar pessoas, agora frias, a compreender o cáldo coração da Poesia calada?

Talvez tentando imitar a voz forte e clara do poeta, declamando seus versos com olhos límpidos na tarde:

A prosa e a poesia se diferem

pelo mistério:

a casa era sem portas e janelas (...)

isto é prosa

a casa era de vidros e silêncios (...)

isto é poesia

pela música:

era uma vez um eco que dizia (...)

isto é prosa

era uma vez a vez a vez a vez (...)

isto é poesia

pela forma:

sob a luz apagada ele dormia (...)

isto é prosa

sob o peso da treva era o seu sono (...)

isto é poesia

pelo motivo:

a infância veio visitá-lo um dia (...)

isto é prosa

a infância acordou-se nos seus olhos (...)

isto é poesia

pela pintura:

o seu rosto era branco como o mármore (...)

isto é prosa

o seu rosto era um pássaro de nuvem (...)

isto é poesia

pelo equilíbrio:

o sol estava vertical no céu (...)

isto é prosa

o sol caía sobre a própria sombra (...)

isto é poesia

pelo movimento:

a flecha arremessada pelo arco (...)

isto é prosa

a flecha além do arco era uma asa (...)

isto é poesia

pelo ritmo:

era no dia o sol — na noite a lua (...)

isto é prosa

era no sol o sol — na lua a lua (...)

isto é poesia

pela força:

a lâmina brilhou sobre seus olhos (...)

isto é prosa

a lâmina de luz cegou seus olhos (...)

isto é poesia

pelo assombro:

o chicote vibrou como uma cobra (...)

isto é prosa

o chicote vibrou como um relâmpago (...)

isto é poesia

pela imagem:

dentro do rio era canção das águas (...)

isto é prosa

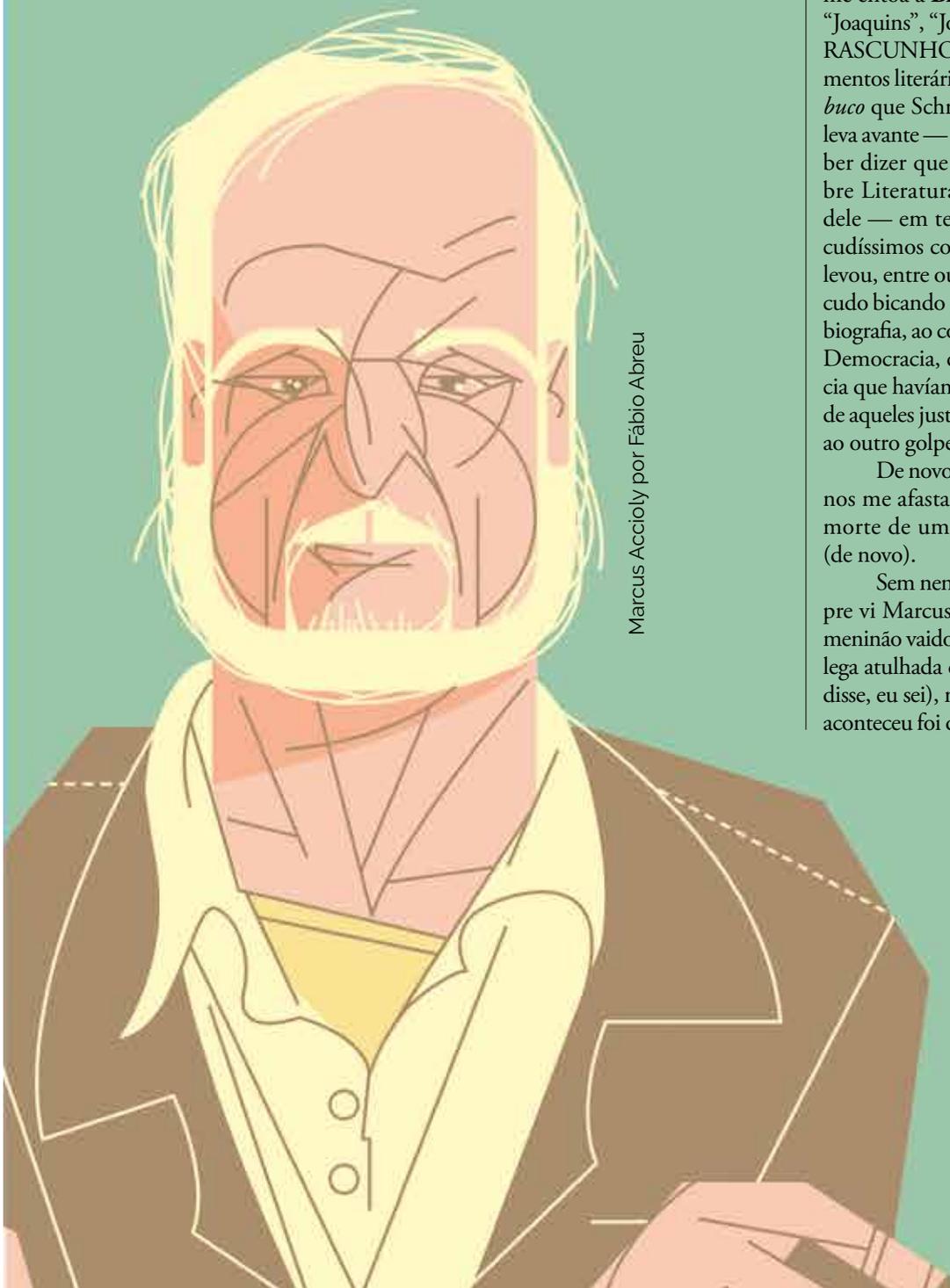
dentro do rio era a canção dos peixes (...)

isto é poesia

etc. etc. etc.

(...)

Marcus Accioly por Fábio Abreu



Coloque
a **sua obra**
em **evidência**



VII

Prêmios
Literários

Cidade
de **Manaus**

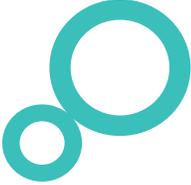
Inscrições abertas até
28 de fevereiro de 2018

Consulte edital e outras informações no site:
concultura.manaus.am.gov.br

Informações:
(92) 3632-1807

con
cultura
Conselho Municipal de Política Cultural





thapcom
www.thapcom.com

design + ideias

KENNETH GOLDSMITH: CLARIVIDÊNCIA OU MISTIFICAÇÃO?

Façamos de conta que o campo literário é o Jardim do Éden. Nesse vasto local sagrado, podemos andar e explorar à vontade. Podemos realizar experiências, a fim de atingir todo o nosso potencial criativo. Afinal foi pra isso que o jardim e os humanos foram concebidos. Mas há um limite: a árvore do conhecimento. Uma força todo-poderosa avisou: o fruto milagroso dessa árvore jamais deverá ser tocado. Em nossa analogia com o campo literário, o fruto proibido da árvore do conhecimento é o plágio.

Esse exercício de imaginação me ocorreu ao ler um manifesto do poeta Kenneth Goldsmith, publicado na revista *Grampo Canoa* número 2.

Foi uma experiência muito gratificante, muito prazerosa, ler um provocativo manifesto contemporâneo. Esse gênero de expressão teórica, tão combativo, andava meio fora de moda, mas parece que está voltando com força total.

As toupeiras continuam repetindo que declarações públicas de princípios são hoje anacronismos. Que só faziam sentido na época das vanguardas e das utopias políticas, artísticas e literárias. Mas a realidade está mostrando outra realidade.

O título do manifesto de Kenneth Goldsmith é, sozinho, um manifesto inteiro: *Só presto atenção na teoria quando vejo que alguém dedicou toda a sua vida a uma questão para a qual nunca dei muita bola*.

...

Anote na agenda: *Manifesto* também é o título do excelente filme-performance de Julian Rosefeldt, estrelado por Cate Blanchett e lançado em 2015.

Sinopse da distribuidora: “Os históricos manifestos de arte podem ser aplicados à sociedade contemporânea? É isso o que Cate Blanchett tenta responder ao explorar os componentes performativos e o significado político de declarações artísticas inovadoras do século 20, que vão dos futuristas e dadaístas à Pop Art, passando por Fluxus, Lars von Trier e Jim Jarmusch. Filme-experimento, com pitadas de videoarte, em que Cate Blanchett interpreta treze personagens intensos”.



Ilustração: Dê Almeida

Palavra de ordem: “A arte requer verdade, não sinceridade” (Kazimir Malevich).

...

Quem é Kenneth Goldsmith?

Por que seu poema *The body of Michael Brown* provocou tamanha controvérsia?

O que é a escrita não criativa?

Você já leu *O êxtase da influência: um plágio*, de Jonathan Lethem?

E a noção de gênio não original, de Marjorie Perloff, o que é?

Por que Kenneth Goldsmith não está cumprindo pena numa prisão federal?

Como é possível coordenar um curso de escrita não criativa — promover a cópia, a pirataria, a apropriação e o plágio — justamente onde esses procedimentos são mais combatidos: a universidade?

Uma poética da apropriação, isso é possível?

O que diz o nosso glorioso *Código penal*?

Por que não temos cursos de escrita não criativa em nossas universidades?

A sociedade brasileira já está suficientemente amadurecida pra descriminalizar o aborto, a maconha e o plágio criativo?

Que diabos é o famigerado *patch writing*?

Saltando de texto em texto na web, passando de uma entrevista para um depoimento, uma resenha, uma reportagem, outra entrevista, outro depoimento, outra resenha, outra reportagem, começo a perceber que a concepção de Kenneth Goldsmith de *plágio* não é exatamente plágio.

Ao menos, não o plágio realmente hardcore, transgressor, que dá processo, multa pesada, talvez cadeia... Como acontecia com a pornografia na arte e na literatura, tempos atrás, ou com as relações homoeróticas. Como ainda acontece com a maconha e o aborto.

A concepção de Kenneth Goldsmith de *plágio* parece algo mais cuidadoso, cheio de sutilezas. Não se trata de sair combatendo — na prática — a propriedade intelectual. Não se trata de sair rapinando aleatoriamente textos alheios protegidos pela lei. Segundo o poeta-professor, é preciso muito critério e habilidade.

(Pegar o fruto proibido, mas não morder...)

Seria o precavido Kenneth Goldsmith um plagiário pela metade?

Um transgressor com cinto de castidade?

Seria sua utopia um sistema poético bastante atrevido, mas ainda submisso ao sistema político-econômico-jurídico?

Dúvidas... Dúvidas? DÚVIDAS!

Só conseguirei responder a essas questões depois de mergu-

lhar um pouco mais fundo no trabalho e na história do poeta-professor.

Por agora, convido vocês a apreciar essa pequena seleção de breves considerações sobre o plágio, espalhadas em seu *manifesto em progresso*, traduzido por Leonardo Gandolfi:

Uma notícia no China Daily fala de um jovem operário que copiou uma dúzia de romances, assinou seu nome neles e publicou tudo com o título: Minhas obras.

Bob Dylan sobre apropriação: os fracos e otários reclamam dela.

O plágio e o debate sobre direitos autorais representam no século 21 o que o atentado ao pudor representava no 20.

A crítica literária está entrelaçada demais com o texto jornalístico. Os autores de resenhas são jornalistas querendo ser críticos literários. Obcecados com as noções de fontes jornalísticas e de verdade, não é de se admirar que a noção corrente do que seja o plágio na era digital esteja tão emperrada.

Ser bom o suficiente para ser pirateado é um coroamento. A maioria dos artistas quer, primeiro, ser amada; só depois desejam fazer história; dinheiro é um distante terceiro lugar.

A informação é como um banco. Nosso trabalho é roubar esse banco.

Nossos textos são agora idênticos aos textos que já existem. A única coisa que fazemos é reivindicá-los como nossos. Com esse mero gesto, eles se tornam completamente diferentes dos originais.

Sou um escritor idiota, talvez um dos mais idiotas que já existiram. Sempre que tenho uma ideia, questiono se ela é suficientemente idiota. Pergunto a mim mesmo se talvez isso não possa ser considerado, de alguma forma, inteligente? Se a resposta for não, então prossigo. Não escrevo nada de novo nem original. Copio textos pré-existentis e levo a informação de um lugar para outro.

Infelizmente a escrita criativa está muito viva, mas estou fazendo o que posso para acabar com ela.

Atuar é plágio.

Geralmente quando esse tipo de coisa acontece o que se vê é um James Frey — aparecendo e pedindo desculpas dizendo que está envergonhado e tal. LaBeouf plagiou e, ao invés de pedir desculpas, resolveu explorar e usar, em seu próprio benefício, as várias estratégias de liberdade de expressão desenvolvidas ao longo de mais de cem anos.

Se eu criasse meus filhos da mesma forma que escrevo meus livros, já estaria preso há muito tempo.

Num tempo em que os materiais culturais estão disponíveis em abundância na internet, não há como voltar atrás: apropriação e plágio chegaram para ficar, mas é nosso dever fazê-los de forma inteligente.

Parece que não acreditamos no copyright nem nos importamos com sua existência.

Conselho de W. G. Sebald a estudantes de escrita criativa: só posso incentivá-los a roubar à vontade. Ninguém vai perceber.

...

Vocês podem conferir a íntegra do manifesto baixando o PDF da revista *Grampo Canoa* número 2, no portal da Luna Parque Edições (www.lunaparque.com.br).

Este artigo continua e completa o artigo *Paródia, pastiche, plágio etc.*, publicado nos números 182 e 183 do **Rascunho**. 🍷

 sob a pele das palavras
WILBERTH SALGUEIRO

CASAMENTO, DE ADÉLIA PRADO

*Há mulheres que dizem:
Meu marido, se quiser pescar, pesque,
mas que limpe os peixes.
Eu não. A qualquer hora da noite me levanto,
ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.
É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,
de vez em quando os cotovelos se esbarram,
ele fala coisas como 'este foi difícil'
'prateou no ar dando rabanadas'
e faz o gesto com a mão.
O silêncio de quando nos vimos a primeira vez
atravessa a cozinha como um rio profundo.
Por fim, os peixes na travessa,
vamos dormir.
Coisas prateadas espocam:
somos noivo e noiva.*

O conhecido poema *Casamento*, de Adélia Prado, saiu no livro **Terra de Santa Cruz**, de 1981, seu terceiro livro, depois do impacto de **Bagagem** (1975) e de **O coração disparado** (1978). Confirmando sua importância, ele participa — juntamente a *Com licença poética*, do livro de estreia — da antologia **Os cem melhores poemas brasileiros do século** (organização de Italo Moriconi). Em estrofe única de 16 versos, os leitores testemunhamos uma cena idílica, caseira, amorosa, em que marido e mulher, solidários e em silêncio, preparam juntos um peixe e, após, ao que se sugere, prolongam a relação, agora mais íntima, erótica, sexual. O poema comove, seduz, deseja acionar em nós um estado de felicidade e prazer que, no entanto, o princípio de realidade tem desmanchado e desfeito com frequência.

A cena é de harmonia e cumplicidade conjugal. Os versos de abertura (“Há mulheres que dizem: /(...) / Eu não”) provocam, porém, sem rodeios, aquelas mulheres que, em perspectiva feminista (o que inclui autonomia e insubmissão em relação ao poder patriarcal e logofalocêntrico de maridos, patrões, padres e quejandos), se recusam à subalternidade a que foram historicamente forçadas, nas mais diversas situações — familiares, profissionais, sexuais, existenciais. Na contramão do enfrentamento, o poema de Adélia procura a pacificação, o equilíbrio, a reciprocidade. Há quem veja, contudo, no gesto da cônjuge, “uma força atuante, quando o que normalmente existe é passividade e resignação” (Neusa Steiner) e mesmo “uma mulher transgressora, pois ela quer e vai atrás de seus desejos” (Egberto Vital).

O metafísico tom da lírica adeliiana comparece em especial nos versos “O silêncio de quando nos vimos a primeira vez/ atravessa a cozinha como um rio profundo”, quando a lembrança romântica do silêncio da “primeira vez” se impõe ao presente comezinho da cena na cozinha com a força natural de um “rio profundo”, como se palavras (explicativas, racionais) fossem não só insuficientes mas conspurcadoras da beleza do mágico instante. Mais sutil, mas não menos mística, a metáfora dos peixes funciona bem no poema, afinal, com intensa ressonância bíblica, os peixes indicariam pureza e proliferação, como aparenta o feliz casal. Daí não espanta que um dos peixes “prateou no ar dando rabanadas”, tal como, quando noivo e noiva, “coisas prateadas espocam”, pois a imagem dos “peixes na travessa”, por metonímia, antecipa a imagem do casal na cama. Assim como os peixes, marido e mulher se encontram navegando em “rio profundo”.

Nos aforismos 10 e 11 de **Minima moralia**, *Separados-unidos e Mesa e cama*, Theodor Adorno demole a instituição do casamento, apontando que sua sustentação se baseia numa pérfida “comunidade de interesses”, de degradante tolerância e de “bárbara opressão sexual”, como se seu estatuto de funcionamento fosse um microcosmo da sociedade, distante de realizar projetos éticos e verdadeiros. O avesso do matrimônio, a separação, na verdade, seria um modo de dar transparência àquilo que, por conta das regras mantenedoras do casamento, teria ficado apenas abafado, esperando o momento de vir à tona: “Coisas que uma vez foram símbolos de amorosa solicitude, imagens de conciliação, tornam-se, de súbito, independentes como valores e mostram o seu lado mau, frio e deletério”. Se o filósofo alemão carrega nas tintas ao pensar e criticar o casamento (lendo-o como um duplo das mazelas e hipocrisias das relações sociais), a poeta brasileira, ao contrário, neste poema compreende o casamento como plenitude física e espiritual, regida pela cumplicidade do silêncio, harmonia tão etérea quanto eterna, em que espaço e tempo são meros pretextos para que corpos e, sobretudo, almas se entendam: “É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha”, “A qualquer hora da noite”. Não importa, enfim, o que outras mulheres — com outras experiências e outras exigências — digam: esta, do poema, parece preparar o peixe (“escamar, abrir, retalhar e salgar”) como quem se prepara a si mesma para a hora do “vamos dormir”, em que misteriosas “coisas” hão de espocar e a sensação de dever cumprido há de se fixar — ou: há de se fisgar.

Mas há mulheres que, claro, dizem diferente, bem diferente. Em cena também erótica e também na cozinha sabendo a peixe, o poema *Flash. Retrato* de Helena Rego Monteiro (**Casca-vel**, 1995) traz visão bem diversa da poeta mineira de Divinópolis: “Trepo na cozinha/ o fogão queima/ suco de beterrabas/ alcaparras/ deixa tudo limpo/ é obsessivo/ virgem demais/ quero vinho/ café na caneca/ teu bigode comeu peixe/ quero mais/ ao todo três. Demos três”. O quadro erótico (vocabular e pictórico) se afirma, positivo e despudorado: *Trepo/ quero/ quero; suco de beterrabas/ vinho* — compondo a imagética rubro-sexual. O contato corporal

se dá também por sugestivo e excitante anteparo: “teu bigode comeu peixe”. Até que eu e outro se encontram na primeira pessoa do plural: *quero três/ ao todo três. Demos três*. Noutra clave, de modo bem sintético, Leila Miccolis põe a nu a “exigência” (título do poema dela em **O bom filho a casa torra**, 1992) da mulher desde há décadas: “Meu homem eu quero,/ enquanto puder,/ molhado e úmido/ como mulher”. Com humor, Leila diz da fala ativa, forte, corrosiva, insubmissa da mulher que efetivamente escolhe onde colocar o desejo. (Vale conferir, ainda, o tragicômico *Ponto morto*, de Augusto Massi — **A vida errada**, 2001 — em que a profusão de casamentos, mulheres e filhos gera cenas e desencontros que recordam a drummondiana pergunta: “a vida parou ou foi o automóvel?”.)

No célebre *Com licença poética*, Adélia arremata os versos dizendo que “Mulher é desdobrável. Eu sou”. Todavia, neste *Casamento*, parece que o que se desdobra (no sentido de “repetir algo”, dividindo-o) é uma concepção de poesia e de vida “tradicional”, em que não só costumes e hábitos (patriarcais? conjugais?) devem ser preservados, mas também o modo de elaborar o artefato lírico (como se tal concepção de “casamento” quisesse se estender à forma de compor). Por isso, não à toa, tantas repetições se “desdobram” ao longo do poema: a) o silêncio **atravessa** a cozinha, feito os peixes na **travessa**; b) o marido fala **coisas, coisas** que retornam prateadas; c) há necessidade de reforçar, com algum grau irônico (contra mulheres de pensamento destoante do da poeta), que quem quiser **pescar que pesque**; d) a memória da mulher recupera o fortuito do de vez **em quando** na cozinha, que ecoa no silêncio quase ancestral **de quando** se viram outrora; e) se um peixe **prateou** no ar, é plausível que, metaforicamente peixes, coisas **prateadas** espocuem na cama do casal; g) tão autossuficiente e intransitivo parece o par que não surpreende o desdobrar do advérbio em adjetivo, em **só** a gente **sozinhos** na cozinha; h) por fim, todo o movimento de repetição converge, espoca na placidez do estado de **noivo e noiva**, promessa de um casamento que, em versos, acaba de se realizar.

Porque cada poema, cada mulher, cada leitor diz o que quer, se desdobra no que pode. 🍷

EM BUSCA DA INVISÍVEL CORRENTE RÍTMICA



Antônio Torres nasceu no pequeno povoado do Junco (hoje a cidade de Sátiro Dias), no interior da Bahia, em 1940. Aos 32 anos, estreou na literatura com o romance **Um cão uivando para a Lua**. Seu principal livro é **Essa terra**, de 1976, que trata do êxodo rural de nordestinos em busca de uma vida melhor nas grandes metrópoles do Sul, principalmente São Paulo. Sua obra — traduzida para diversas línguas — já ganhou os mais importantes prêmios literários brasileiros. Em 1998, foi condecorado pelo governo francês como *Chevalier des Arts et des Lettres*. Desde 2014, ocupa a cadeira 23 da Academia Brasileira de Letras.

• **Quando se deu conta de que queria ser escritor?**

Foi no mundo agrário e ágrafo em que nasci, no sertão da Bahia, onde, no entanto, havia uma escola com leituras diárias em voz alta e exercícios de escrita. Um dia a professora pediu uma redação sobre um dia de chuva, o que exigia muita imaginação, pois o lugar em que vivíamos era chegado a longas estiagens. Acho que foi nesse dia que ela fez de mim um escritor.

• **Quais são suas manias e obsessões literárias?**

Ouvir música instrumental — o Modern Jazz Quartet, Thelonious Monk e Tom Jobim, Baden Powell e Miles Davis etc. — para pegar o embalo da escrita.

• **Que leitura é imprescindível no seu dia a dia?**

Leio sempre poesia em busca da sua invisível corrente rítmica, e fluir de imagens, de que tanto falava o mexicano Octavio Paz.

• **Se pudesse recomendar um livro ao presidente Michel Temer, qual seria?**

Não verás país nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão, uma distopia política e ecológica em que

o Estado e a sociedade dispõem de forma autoritária e truculenta sobre os recursos da natureza. A recomendação vale também para futuros presidentes e congressistas.

• **Quais são as circunstâncias ideais para escrever?**

“Silêncio, exílio e astúcia”, como dizia o finado James Joyce.

• **Quais são as circunstâncias ideais de leitura?**

Tempo, com um livro à mão numa poltrona, ou rede, ou cama. Ou uma longa viagem de ônibus ou de avião.

• **O que considera um dia de trabalho produtivo?**

Aquele em que consigo escrever pelo menos um parágrafo que me soe como digno de nota.

• **O que lhe dá mais prazer no processo da escrita?**

Uma frase que me surpreenda.

• **Qual o maior inimigo de um escritor?**

O narcisismo — se mal administrado.

• **O que mais lhe incomoda no meio literário?**

O endeusamento de uns em detrimento de outros igualmente talentosos.

• **Um autor em quem se deveria prestar mais atenção.**

Márcio Souza, que mapeou literariamente a Amazônia, em romances como **Galvez, o imperador do Acre, Mad Maria, Lealdade** etc.

• **Um livro imprescindível e um descartável.**

Imprescindível: **A cidade de Ulisses**, da grande romancista portuguesa Teolinda Gersão, recém-publicado no Brasil pela Oficina Raquel. Já o descartável está piscando para os leitores (perdão, consumidores) nas primeiras bancadas das livrarias.

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

A precariedade de linguagem e estilo.

• **Que assunto nunca entraria em sua literatura?**

Qualquer um que escape dos meus domínios.

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

O cemitério Père-Lachaise, em Paris, onde encontrei inspiração para um capítulo do romance **Pelo fundo da agulha**.

• **Quando a inspiração não vem...**

Melhor parar para ouvir *Rosa*, de Pixinguinha — *Tu és, divina e graciosa...* —, no violão de Baden Powell, ou no bandolim de Hamilton de Holanda. Ou para fazer uma caminhada.

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

A bela poeta baiana Myriam Fraga, que dedicou praticamente toda a sua existência à Fundação Casa de Jorge Amado. Entre os vivos, gostaria de convidar Aleilton Fonseca, também meu conterrâneo, e muito bom de prosa.

• **O que é um bom leitor?**

Aquele que, quando você já começa a se sentir desanimado com a vida literária, surge em seu caminho como que por encantamento para lhe dar a maior força.

• **O que te dá medo?**

O Brasil de hoje. E o mundo, tal qual o estamos vendo. Como se isso fosse pouco, há ainda o medo de a fonte secar, da perda da memória, da morte.

• **O que te faz feliz?**

Abrir os olhos esta manhã e ver que estou aqui. E sendo capaz de funcionar.

• **Qual dúvida ou certeza guiam o seu trabalho?**

Certeza nenhuma. Dúvidas, muitas. E estas me levam à obsessão de ficar horas, dias, até semanas reescrevendo um mesmo parágrafo.

• **Qual a sua maior preocupação ao escrever?**

Se o meu teclado está batendo errado ou certo.

• **A literatura tem alguma obrigação?**

A de explorar o jogo da vida, da representação e da linguagem.

• **Qual é o limite da ficção?**

Apenas a autonomia de voo de cada ficcionista pode estabelecer tal limite.

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

A um(a) psicanalista, para saber o que está me levando a ter sonhos tão esquisitos.

• **O que você espera da eternidade?**

Que nela eu possa ir à forra, passando em revista tudo o que não tive tempo de ler em vida, a começar pela obra completa de Jorge Luis Borges, que escreveu uma história da eternidade. 🍷

Três corações PENSANTES

A poesia de **Leila Danziger**, **Adriana Lisboa** e **Maria Lúcia Dal Farra** é uma sutil mas renitente inadequação

MARIANA IANELLI | SÃO PAULO – SP

No final de 1942, uma judia holandesa de ascendência russa, aluna espiritual de Rilke, descreveu numa carta a paisagem humana do campo de Westerbork, ao norte da Holanda, de onde partiam trens semanais de mil passageiros para Auschwitz. Lá estavam, misturados à gente anônima, num descampado de quinhentos por seiscentos metros, os líderes dos círculos culturais e políticos, agora retirados de seus contextos, despojados de prestígio, autoridade e bens: todos indistintamente juntos “num espaço vazio, entre terra e céu, que têm de preencher eles mesmos, com o que ainda possuem dentro deles — por fora, já nada existe”. Essa carta, que circulou como documento testemunhal numa edição clandestina de 100 exemplares ainda durante a guerra (*Carta a duas irmãs de Haia*), depois republicada em 1959, 1962 e 1978, para só então ressurgir integrada ao conjunto dos escritos de Etty Hillesum, é uma carta também endereçada à literatura a partir da segunda metade do século 20.

Quando caem alicerces e bandeiras, quando alguém só dispõe de sua humanidade em meio a uma terra desolada, quando valores mínimos fundamentais estão sendo postos à prova, o que ainda pode a linguagem? O que se pode reerguer depois de estremecida uma fé interna, o que se pode redesenhar com sentido a partir do caos, qual palavra vale a quebra do silêncio eloquente dos que perderam (quase) tudo, só com a alma por um fio? E qual poeta ainda consegue manter uma melodia sustentável diante do afundamento das próprias seguranças, diante da destruição de territórios e identidades familiares, a casa, a pátria, um ideário? Como chegar à emoção de poucas palavras, e essa emoção ser pungente? Será possível, será crível, será lícito não apenas rir — e esse riso não ser amargo depois de tudo o que

já houve —, mas, além disso, chegar a alguma beleza extraordinária?

Essas são questões que se colocam a certa altura de uma vida que, em circunstâncias históricas e pessoais extremas, vê-se instada a constituir uma melodia interna para encontrar sua vez/voz no coro total do mundo, como diria Rilke. Questões de literatura e vida, escrita e espírito entremeados, que estão presentes nos livros mais recentes de três autoras brasileiras de poesia universal: Leila Danziger [LD], Adriana Lisboa [AL] e Maria Lúcia Dal Farra [MLDF].

Lembrar a carta de 1942, de Etty Hillesum, no caso dessa tríade poética, não é fortuito. **Ano novo**, **Pequena música** e **Terceto para o fim dos tempos**, respectivamente, são livros que partem de descampados semelhantes, de ruínas de vulto histórico e familiar, do silêncio como impasse ou matéria mesma da escrita, da palavra como resquício, palimpsesto, desvio. Três livros de uma sutil mas renitente inadequação, numa clave (também não por acaso) cecilianna, de mulheres que se sentem estrangeiras onde quer que estejam, entre Oriente e Ocidente, mesmo dentro da própria casa. Três livros publicados entre final de 2016 (**Ano novo**), final de 2017 (**Terceto para o fim dos tempos**) e neste início de 2018 (**Pequena música**), de poetisas que passaram, também elas, por um “espaço vazio, entre terra e céu”, que tiveram de preencher elas mesmas, com o que ainda possuíam dentro delas, quando por fora já nada parecia existir.

Há vários pontos de contato nos trabalhos poéticos de Leila, Adriana e Maria Lúcia. Há uma sabedoria do tempo que a palavra assimilou de um encadeamento vivo de gerações, há um desenho da pequena vida em ato, escrevendo-se (inscrevendo-se) no corpo, no rosto, na trama de um destino, há a onipresença da memória em lascas de imagens, entre falhas e faltas, em janelas de momentos da história, e um mistério dentro da pele das coisas que não se deixa tocar pelo assédio da língua. Numa “literatura consubstancial” [MLDF], outros poetas em epígrafes, citações e paráfrases alimentam essas vozes, que falam e pensam sobre si mesmas, na sua potência ou impotência de fazer sentido num mundo de alegrias instantâneas e recorrentes desastres.

Territórios de linguagem

As três autoras também transitam por outros territórios de linguagem: Leila é artista visual (desde 1987), professora do Instituto de Artes da UFRJ; Adriana, romancista, contista e tradutora; Maria Lúcia, pesquisadora de longa carreira acadêmica, com mais de uma centena de ensaios e artigos publicados. Lê melhor a poesia de Leila quem visita sua iconografia de memórias transfiguradas (a começar pelas capas de seus livros), as reflexões-em-imagens em torno do que ela chama de melancolia: “uma lentidão desejada, um desacerto produtivo”, o trabalho



Ano novo

LEILA DANZIGER

7Letras
96 págs.



Pequena música

ADRIANA LISBOA

Iluminuras
96 págs.



Terceto para o fim dos tempos

MARIA LÚCIA DAL FARRA

Iluminuras
128 págs.

com os resíduos da história e seus afetos latentes, instantes do passado no presente sobre um fundo de esquecimento necessário. Lê mais intimamente a poesia de Adriana quem conhece a força do silêncio e o sentimento do tempo em sua prosa, o estrato poético de seus contos breves, a presença da música, da pintura e da poesia propriamente dita (Manuel Bandeira, Bashô) como elementos constitutivos da interioridade de personagens ou, como um todo, da trama narrativa. Lê com mais luz os poemas de Maria Lúcia quem sabe de seu intenso diálogo com a poesia portuguesa, quem reconhece linhagens e linguagens às quais ela se filia como a uma obra de infinita urdidura coletiva.

Para Leila, uma “escritura da lentidão”. Para Adriana, “o que a palavra/ na palavra que excede/ cala”. Para Maria Lúcia, uma “caligrafia do permeio”. Em todas elas, uma melancolia, uma condição externa e interna de exílio, de descompasso, de casa perdida, de contingência em par e acorde com os exilados, órfãos e melancólicos do mundo. E mesmo com imensos aspectos históricos, políticos e literários envolvidos na poética de cada uma, o que se vê não é a ostentação de nenhuma bandeira: é “somente o mastro/ e um movimento” [AL], é “o saldo/ das perdas dos dias” [LD], é “poalha batida, auréola fóssil, astro incerto” [MLDF].

Se há bandeiras, no livro de Leila (**Ano novo**) são “bandeiras incertas, trapos/ da Europa” no quarto dos fundos do apartamento do pai que está a ser esvaziado. Esse esvaziamento, num rito de luto, é consoante a um rito poético de acolhimento e transfiguração de restos, montanhas de papéis, recortes de jornal, moedas sem valor, agendas de anos embaralhados. A poeta, que é filha dessa pátria, está ali, em trabalho de arqueologia afetiva, “no centro/ de seus mundos/ em extinção”. Lugares, tempos, calendários, línguas e vidas sobrepõem-se, “Tel Aviv sobre Copacabana”, Rosh Hasha-

Ilustração: Tereza Yamashita

AS AUTORAS**LEILA DANZIGER**

Nasceu em 1962 no Rio de Janeiro (RJ). Doutora em história da arte pela PUC-RJ, com pós-doutorado pela Bezalel Academy of Arts and Design Jerusalem. Possui mais de cinquenta participações em mostras de arte visual (individuais e coletivas) no Brasil e no exterior. Já viveu na França, na Alemanha e em Tel Aviv. É autora de dois livros de poesia: **três ensaios de fala** (2012) e **Ano novo** (2017).

ADRIANA LISBOA

Nasceu em 1970 no Rio de Janeiro (RJ). Estudou música e literatura. É autora de seis romances, cinco deles já publicados no exterior (14 países). Publicou em 2016 a coletânea de contos **O sucesso**. Em poesia: **Parte da paisagem** (2014) e **Pequena música** (2017). Vencedora dos prêmios José Saramago e Moinho Santista, entre outros. Vive atualmente nos EUA.

MARIA LÚCIA DAL FARRA

Nasceu em 1944 em Botucatu (SP). Mestre e doutora pela USP, professora da Unicamp e da UFS, fez parte da equipe de Antonio Candido que fundou o Instituto de Estudos de Linguagem e o Departamento de Teoria Literária da Unicamp. Autora de diversos estudos literários (entre os quais sete livros dedicados a Florbela Espanca), tem quatro títulos de poesia e um de ficção (**Inquilina do intervalo**). Vencedora do Jabuti em poesia com o livro **Alumbramentos** (2011).

ná e Ano novo, “mil sóis” a leste de Stalingrado e “insurreições íntimas”, a idade da avó numa fotografia e quase a mesma idade da neta agora, um livro lido pelo filho agora dentro do livro da mãe. O que se deixa transmigrar para o poema é como uma estrela: “rastros-de-luz/ remanescente/ do desejo/ arremessado/ e já extinto”. Estrela, mensagem, destino.

Em **Pequena música** [AL], também se vê o rito do luto de um microcosmo doméstico e “fantasmas famintos”. Há a presença da mãe no mais além das coisas visíveis, em partículas subatômicas. Há as diferentes idades de um filho sobrepostas. Há as dores do mundo, recolhidas por direito de quem, a um século ou a um oceano de distância, ainda as sofre. Nesses poemas, como nos de Leila, “migrações cíclicas”, “babéis”, “travessias de desertos montanhas/ sob a neve num país estrangeiro”, “nomes/ esquecidos de civilizações/ esquecidas” e o secreto lema, que já vem de poemas anteriores (do livro **Parte da paisagem**), de que “seremos tenazes antes/ da extinção, como o leopardo-de-zanzibar/ e o lobo-da-tasmânia”. Em Adriana, como em Leila, a comoção de sentinela dos anjos de Wim Wenders diante da “beleza em câmera lenta”, a poeira das guerras, os

ossos da história aos quais a poeta infunde alento reanimando-os na figura de um livreiro judeu de Belgrado, das viúvas da Índia, de Alexandre III da Macedônia.

Reflexão metapoética

Pequena música compõe-se de partes, como os livros de Leila e Maria Lúcia, e em todas essas partes tem lugar uma reflexão metapoética que quer atravessar a palavra para tocar no que não é palavra (lembrando Clarice), mas a vida mesma, o instante-agora, “sístole/ diástole/ sístole”. Do Oriente, chegam não apenas notícias de filhos desaparecidos, mas as palavras dos mestres, dos poetas antigos, e a lição sem palavra do zen-budismo de uma perspectiva das coisas ao rés-do-chão. Vem inclusive de um Oriente transfigurado essa “pequena música”, de um verso de *Poemas escritos na Índia*, de Cecília Meireles (“Uma pequena música toca no fim do mundo.”). Uma pequena música é ainda o que se ouve nos quatro minutos e trinta e três segundos da peça de John Cage, outra inspiração de Adriana: esse bulício imparável da vida que trai (ou acompanha) todo o silêncio.

Já **Terceto para o fim dos tempos** [MLDF] traz no título uma evocação musical de Olivier

Messiaen num campo de concentração na Polônia. Diz a poeta, numa nota introdutória, que ela própria se multiplica em três (número de partes do livro) “para registrar a miséria (e a magnitude) das nossas idades e cataclismos”. Pois aí estão os ausentes e os ritos de luto por eles, a perda da mãe, a desmaterialização da casa, o futuro gorado de um filho, as dores do mundo. Na parte central do livro (*Parque de diversões*), conversações com outros escritores em poemas metalinguísticos e performances de voz (a exemplo do poema *De Florbela para Pessoa. Com amor.*) que se aproximam da metalinguagem muito particular da portuguesa Ana Luísa Amaral. A música que toca nesse “Terceto” vem da “partitura dos anos”, uma música que só se torna audível “quando o corpo a sanciona”. Uma poesia em que a “língua de fogo” arde atrelada a cada “chaga do corpo”. Teresa Cabañas, no texto de apresentação do livro, vai ao ponto: “Aqui, na borda do irrecuperável, poeta e poesia estão se olhando e, certamente, se re-conhecendo, irmanados, desta feita, na lucidez do desencanto”. “De resto”, como reza um dos poemas, “o que não se diz atrai mais enigmas/ diverte e exercita outros modos/ e faz raiar uma flor miraculosa”.

Essa “lucidez do desencanto” de que trata Teresa Cabañas em relação a **Terceto para o fim dos tempos** igualmente se aplica a **Pequena música** e **Ano novo**. As três poetisas escrevem a partir dessa maturidade trabalhada na experiência da perda, as três se ocupam de pensar o que pode a linguagem em meio às guerras e depois delas, diante de seus descampados internos e externos. “Qual será o meu gesto essencial?// Enovelar o tempo? Mover imagens? Ativar espaços?/ Amar um filho, o meu, o único?”. Interrogações do pensamento poético que Leila, já em seu livro de estreia (**três ensaios de fala**), colocava, e agora, aqui, se recolocam. É a partir desse “gesto essencial” que a poesia de cada uma das autoras encontra o espírito da voz de Etty Hillesum, uma escritora que, em plena Segunda Guerra, desabonando a futura máxima de Adorno, deixou em suas cartas e diários a sugestão de uma poética com a parte humana da vida em seu centro, no que nela há de belo e terrível, para além de esteticismos e bandeiras. Etty dizia que desejava ser “o coração pensante” dos barracões de Westerbork. Leila, Adriana e Maria Lúcia são três corações pensantes de uma poesia que dialoga com o mundo. 🌻

Por Rabelais e Fidel

Literatura e animalidade examina os meandros da nossa rica e imprescindível relação com os animais

LUIZ HORÁCIO | PORTO ALEGRE – RS



Você vai pagar quarenta reais por esse prato para o seu gato? Trinta e cinco reais para dar banho no cachorro? O quê, tem mais? Duzentos reais a consulta do veterinário? Já pensou o quanto esse dinheiro ajudaria uma dessas crianças que pedem esmola no semáforo, já pensou?

Não, sensível leitor, as linhas acima não foram retiradas de nenhum texto ficcional, foram direcionadas a mim, a minha mulher. Mas trata-se de jargão, de uso comum na seara dos médiocres, esses que estão sempre atirando a fogueira patética dos conflitos. Cuidar de animais, para esses boçais, implica desprezar o ser humano necessitado. São essas mesmas mentes opacas que erguem o muro implacável que separa humanidade-ser sensível e animais-seres insensíveis. Triste, mas infelizmente, realidade. O homem precisa confrontar, seja o que for, sem disputa o valor é quase nulo. Caso você goste de animais, conviva com eles e os trate com a dignidade merecida, para os estúpidos a mensagem é a seguinte: ele/ela não gosta de gente. Então fica estabelecido que a luta entre o homem e o animal tem seu vencedor incontestado. O homem é parte e juiz. Mas a realidade está bem retratada dessa forma? Então, responda, justo leitor, quem precisa mais de quem? Eu não sou tolo ao ponto de afirmar que meu gato necessite de mim, mas tenho a certeza da importância dele em

meus dias. E assim em meio às atrocidades que o homem comete contra os animais, várias vezes me indaguei a cerca do que existe de humano num animal e o que existe de animal num ser humano. Vale ressaltar que ambas investigações não examinam atitudes e comportamentos que poderíamos classificar de cruéis. Acredito que tal classificação seja inerente ao homem. A este apenas. Mas para que “serve” um animal, um bicho de estimação? Fiquemos nesse universo. E para que “serve” a literatura? Todo tipo de literatura, vamos expandir esse universo. Pensemos a partir do utilitarismo. Por definição, e nos restringiremos às questões individuais. Nomeamos utilidade a propensão de algo a conduzir ao bem-estar, ao bem, à beleza, à felicidade, etc. Ou seja, o oposto do egoísmo, onde a regra é pensar em si.

Pois bem, grosso modo, o ser humano, suas atitudes levam o “outro”, humano ou não, ao bem-estar, à felicidade? Pergunto e respondo. Óbvio que não. Sem imputar ao outro o ônus dos próprios fracassos, o humano é medido pela quantidade de bens materiais e acúmulo de frustrações no que diz respeito às relações pessoais e índice precário de sentimento humanista. Refiro-me ao humanismo marxista, o homem como parte da natureza, diferente, no entanto, por uma característica: a consciência. E a consciência está intimamente relacionada a termos como eu, exis-

tência, pessoa, também quer dizer conhecimento. Como a consciência ocorre na prática? Bem, se a consciência é refém do complexo de valores de cada um de nós, e vivemos época em que os valores mais simplórios, como o ter e o aparentar, são predominantes, a consciência opera em igual frequência. Logo, uma questão se impõe: nossa época ou a MINHA época? A questão ganha importância em dias nos quais o individualismo cada vez mais se faz notar, o EU é determinante. Como não bastasse individualismo, adicionou-se egoísmo. Enquanto para Emmanuel Levinas a guerra implica o fim da alteridade, em nossos dias o individualismo cumpre esse papel. Nesse estado de coisas, ao *outro* será concedida alguma distinção tão somente quando artífice daquele que por vezes o remunera no cumprimento de alguma tarefa. O *outro* praticamente é apagado, embora cidadão destes tempos cruéis, não me conformo e busco o reconhecimento do outro, a valorização ética do ser humano.

Conforme Derrida:

Há muito tempo, há tanto tempo, então, desde sempre e pelo tempo que resta a vir, nós estaríamos em via de nos entregar à promessa desse animal em falta de si-mesmo.

Há muito tempo, pois.

Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha?

Que animal? O outro.

A linguagem

Literatura e animalidade,

embora o limite que o título imponha, ultrapassa essa fronteira e vai muito além, o leitor encontrará em suas páginas um estudo sobre a alteridade e para tratar desse assunto, entendo como matéria indispensável o sentir. Mas o que vem a ser o sentir? É algo indizível o sentir. Algo que me coloca como sujeito e objeto auto, o que faz aprender comigo mesmo, fazer o si mesmo, transformar o si mesmo. Aquilo que me permite me examinar, visto que há uma cegueira primordial sobre nós mesmos. E aqui algo que, diz a regra, nos separa dos animais e aproveito para discordar. A linguagem. Correto, os animais não utilizam a linguagem humana, o que não implica ausência de linguagem. Está comprovada a existência de várias linguagens no mundo animal, cantos, gritos, expressões faciais, troca de pelagem, etc.

Pois bem, voltemos ao sentir, melhor, ao sentir-pensar. Se no ser humano a linguagem se confunde com o próprio pensar, e o animal faz uso da linguagem, logo, ele pensa? Quem sou eu para responder! Mas se linguagem não é o pensar, ela é aquilo que transborda do pensar e se confunde com o pensar, logo... A resposta é sua, atento leitor.

É importante que percebamos a inseparabilidade do sentir e pensar, isso coloca em xeque toda nossa racionalidade e ao mesmo tempo nos devolve uma condição que desde criança vivenciamos.

O animal tem relação com nossa infância, mas não tem relação com o tempo, a companhia de um animal é garantia da permanente infância, não da inconsequência, mas do respeito, do espanto, do amor que esse tempo enseja. O animal sou eu e também aquilo que gostaria e não consigo ser.

Em **Literatura e animalidade**, Maria Esther Maciel examina por nós os meandros dessa rica e imprescindível relação. Faz uso de Kafka, Borges, J. M. Coetzee, Guimarães Rosa, entre outros. Autores que abordaram a alteridade na pele dos animais, o que eles representam para nós. A ciência, como lhe é próprio, separa muito bem. Cada um em seu escaninho, humano e suas subjetividades, aqui; animais e sua ausência de subjetividade, ali. A literatura, no entanto, é cenário onde tais escaninhos inexistem. E aqui vale citar Derrida mais uma vez, no momento em que estando nu se percebe surpreendido pelo olhar de seu gato.

Frequentemente me pergunto, para ver quem sou eu — e quem sou eu no momento em que surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo. Por que essa dificuldade? Tenho dificuldade de reprimir um movimento de pudor. Dificuldade de calar em mim um protesto contra a indecência. Contra o mal-estar que pode haver em encontrar-se nu, o sexo exposto, nu diante de um gato que nos observa sem se mexer, apenas para ver.

Maria Esther busca na ficção elementos que lhe permitem abordar como profunda conhecedora do assunto, a presença dos animais na literatura. A relação humanidade/animalidade nem sempre de puro afeto, mas também repleta de contradições e violências. Importante: uma forma de animalidade é a humana.

Impossível não lembrar Céline que ao fugir de seu apartamento em Montmartre levou consigo sua mulher, Lucette Almanzor, e o gato Bébert. Destaco ainda em Rabelais, mais precisamente em Gargantua, o heroísmo compartilhado entre o gigante que empresta nome ao livro e sua égua. Fugir e levar consigo apenas o essencial. Aquilo que leva ao SENTIR, criar um herói e dividir o protagonismo com um animal, é de se pensar. SENTIR e PENSAR. Encerro confessando a dificuldade em escrever este texto, pois em 17 de novembro perdi a companhia de meu gato Rabelais. Uma relação curta, mas que me transformou e ainda me permite várias autoinvestigações. Dia 27, porém, comecei a amizade com o gatinho Fidel, jovem e disposto, sua companhia me permitiu chegar até aqui. Fidel recebeu o nome por razões óbvias, sim, ele mesmo, o cubano que colocava a literatura acima da política como fator de transformação. 🐾

A AUTORA

MARIA ESTHER MACIEL

É professora titular de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UFMG. É também escritora e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Sua primeira obra de ficção, **O livro de Zenóbia**, foi finalista do prêmio Portugal Telecom em 2005. Com **O livro dos nomes**, foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura, do Prêmio Portugal Telecom e do Prêmio Jabuti em 2009. Maria Esther Maciel foi também organizadora do livro **Pensar/Escrever o animal: Ensaios de zoopoética e biopolítica**.



Literatura e animalidade

MARIA ESTHER MACIEL

Civilização Brasileira
174 págs.

DOIS NARRADORES

Com o surgimento do narrador oculto — aquele que narra sem opinar, apenas mostrando as cenas e os personagens que, afinal, decidem o destino da história —, o narrador onisciente — tagarela e fanfarrão — fica na sombra, muitas vezes esquecido completamente pelo criador. Mario Vargas Llosa escreveu **A tentação do impossível** sobre Victor Hugo e **Os miseráveis**, para destacar a figura do narrador onisciente, que define como “um narrador linguarudo que surge continuamente entre as suas criaturas e o leitor. Presença constante, arrebatadora, a cada passo interrompe o relato para opinar às vezes em primeira pessoa...”.

Esse narrador torna os romances longos e reflexivos, na maioria das vezes impondo a ideologia do autor e forçando o leitor a acreditar naquilo que nem mesmo acredita. No entanto, o narrador oculto mais sugere do que diz, sobretudo com a organização narrativa, fazendo com que o leitor faça, ele próprio, a ideologia do texto e, mais do que isso, a estética da obra que está lendo. A obra de ficção torna-se assim um jogo de armar e abre maiores perspectivas para a criação.

Em **Anna Kariênina**, por exemplo, Tolstói usa os dois narradores com incrível habilidade, sobretudo no primeiro capítulo, quando situa a infelicidade das famílias, que acentua e destaca logo na primeira frase. Aliás, uma frase-farol, que vai iluminar e orientar toda a narrativa e que se tornou célebre: “Todas as famílias felizes se parecem entre si; as infelizes são infelizes à sua maneira”.

Depois desta frase, típica do narrador onisciente, Tolstói recorre ao narrador oculto para apresentar o tema do romance, recorrendo aos fatos e às consequências, de forma a situar perfeitamente o leitor:

Havia grande confusão em casa de Oblonsky. A esposa acabava de saber das relações do marido com a preceptora francesa e comunicara-lhe que não podiam mais viver juntos. Dura-va havia três dias a situação, para tormento não só do casal, mas também dos demais membros da casa, e da criadagem. Todos se davam conta de que não havia mais razão para manter aquele convívio, sentindo que as pessoas que por acaso se encontrassem numa estalagem teriam talvez mais afinidades entre si. Ela, a esposa, não saía dos seus aposentos; há três dias que o marido não parava em casa, as crianças corriam de um lado, como que perdidas, a preceptora francesa se indispusera com a governanta inglesa e escrevera a uma amiga pedindo que lhe arranjasse outra colocação; na véspera o cozinheiro abandonara a casa à hora do jantar; o cocheiro e a copeira tinham pedido que lhe fizessem as contas.

Percebe-se, assim, através da frieza dos fatos sem reflexões, o clima que o leitor encontrará no livro, mesmo que os acontecimentos não sejam aí os mais fundamentais. Aliás, este é um narrador oculto, por assim dizer didático, no sentido da montagem dos fatos, apenas, sem explicações e, como já se disse, sem reflexões.

Este artigo pretende, por isso mesmo, ser didático, para demonstrar, por exemplo, as particularidades óbvias de um e de outro narrador.

Vejamos, em seguida, as profundas diferenças entre os dois. O narrador onisciente não apenas conta, mas questiona o que conta. Pergunta e responde Mario Vargas Llosa:

Como é esse narrador? Suas características mais óbvias são a onisciência, a onipotência, a exu-



Ilustração: **Carolina Vigna**

berância, a visibilidade, a egolatria. Escreve o narrador do romance:

Naquele momento sucedeu-lhe o que sucede a qualquer pessoa obrigada a confessar algo vergonhoso. Não soube encontrar expressão adequada à situação. Invés de ofender-se, negar, justificar-se pedir perdão ou mesmo indiferença — qualquer coisa teria sido melhor, aparece-lhe de súbito na fisionomia, involuntariamente, o sorriso habitual, bondoso e estúpido.

A diferença entre as duas narrativas é forte, decisiva e didática. Na primeira, o importante são os fatos; na segunda, o exame psicológico dos fatos, o que só um narrador onisciente pode fazer, o que exige que ele conheça a reação física do personagem e a sua psicologia, que o narrador, ou o próprio autor chama de reflexos cerebrais.

Para continuar a definição deste tipo de narrador, Vargas Llosa segue:

Onisciente e exuberante, o narrador também é narcisista. Não consegue parar de mencionar-se, de lembrar-nos que está ali e que é ele quem decide. O que conta e como se conta. Sua silhueta se antepõe continuamente à dos personagens até apagá-los. Suas artimanhas para exibir-se são múltiplas. A mais comum: a falsa modéstia, dizer-nos que não quer estar ali ou

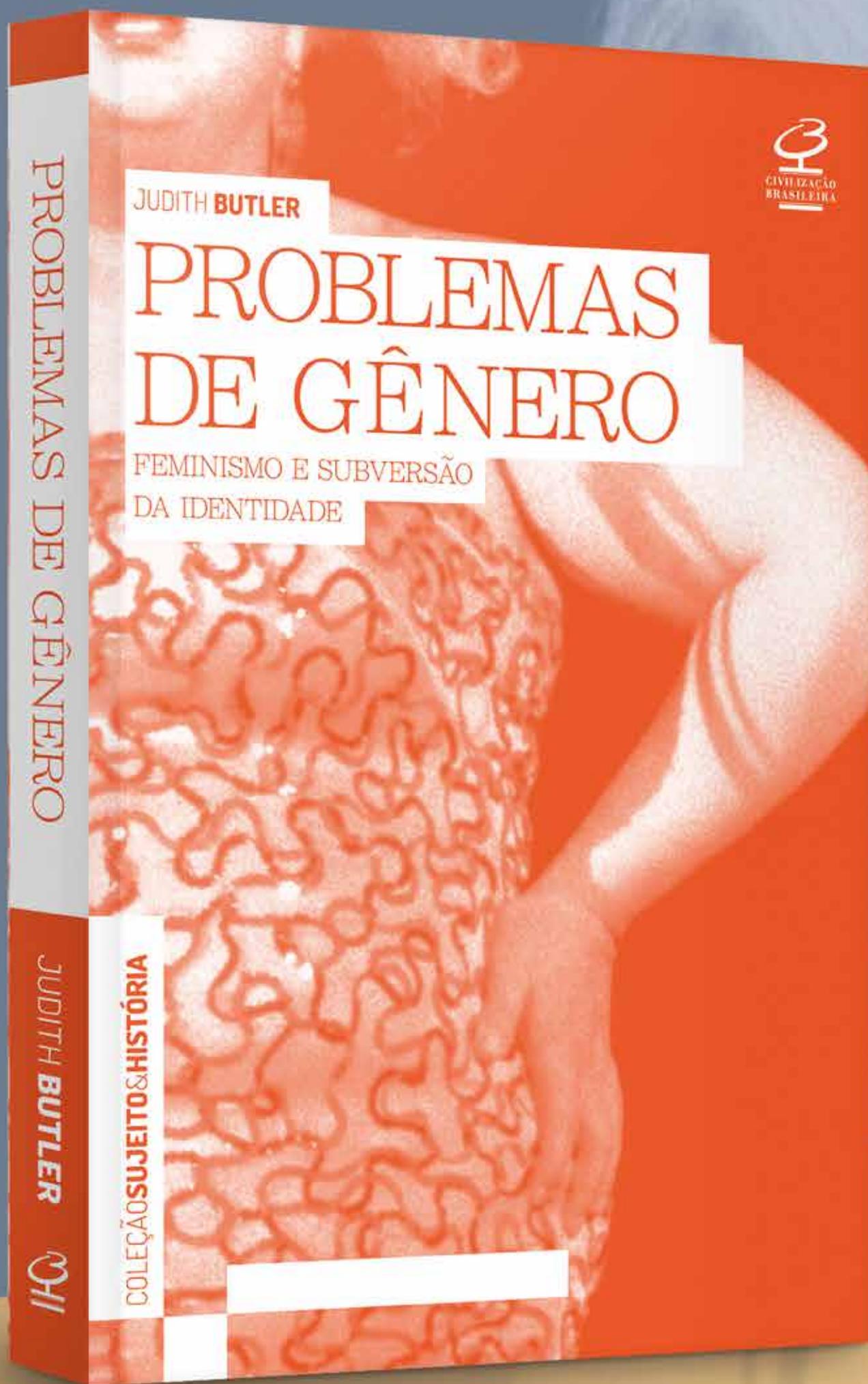
que as opiniões que ouvimos são de um personagem, não suas, como ocorre quando Jean Valjean compara — Genet avant la lettre — a prisão e o convento, os presídios e as religiosas. No que foi dito acima é excluída toda e qualquer teoria pessoal. Somos apenas o narrador e adotamos o ponto de vista de Jean Valjean, nada fazemos além de traduzir as suas impressões.

Basta que ele diga isso para que não diga a verdade; explicitar-nos a sua posição é uma maneira de se transformar no centro do relato, uma maneira flagrante de existir.

Tolstói consegue, porém, reunir os dois narradores num só no seguinte texto:

Quando Oblonsky perguntou a Levine o que tinha ele vindo fazer em Moscou, este enrubescou, coisa que o indispôs consigo mesmo, pois não pudera responder-lhe “para me declarar à tua cunhada”, apesar de ter vindo exclusivamente para esse fim.

No primeiro trecho da frase se percebe o uso do discurso indireto livre e, seguida, o uso da narrativa tradicional com a criação de uma resposta entre aspas, que restaura a presença do onisciente. 🗨️



ENTENDA AS QUESTÕES
DE **GÊNERO E SEXUALIDADE**
COM O CLÁSSICO FUNDADOR
DA *TEORIA QUEER*,
DE JUDITH BUTLER

 tudo é narrativa
TÉRCIA MONTENEGRO

O REGRESSO AO CONTÍNUO

Em 2017, o centenário de nascimento de Algirdas Julius Greimas — linguista lituano grandemente responsável pelos avanços na área da semiótica — trouxe várias comemorações pelo mundo acadêmico. Os estudos dessa linha greimasiana costumam ser temidos por sua complexidade, mas também trazem ao pesquisador experiências de reflexão tão arrebatadoras que só podem ser comparáveis a determinados momentos estéticos. O próprio nome desta coluna no *Rascunho*, *Tudo é narrativa*, foi inspirado nessa proposta semiótica. Óbvio que não pretendo agora enveredar pelo tema teórico da construção do sentido — mas, em homenagem ao autor de *Semiótica das paixões*, gostaria de fazer volteios em torno de um assunto que o leitor pode inclusive considerar em sua dimensão mística: o par contínuo-descontínuo.

Simplificando estes termos dentro de uma estrutura textual, o contínuo é a continuação, a *rotina*; o descontínuo é a parada, ou o *acontecimento*. Assim, qualquer enunciado modula estas instâncias, à medida que vai trabalhando com fatos dados ou novos. Toda cadeia processual possui alternância, e é a própria tensão entre tais dicotomias que vai gerando o andamento do texto.

Se saímos, porém, da perspectiva de uma semiótica tensiva (mais explorada por outros teóricos, sobretudo por Claude Zilberberg), encontramos uma distinta aplicação para esta ideia oposicional. O descontínuo seria tudo o que está mergulhado na, por assim dizer, *semiosfera*. O princípio da comunicação é que ela aconteça por fragmentos. O fato de precisarmos falar a respeito de algo que estamos pensando, por exemplo, demonstra como existe uma separação entre a nossa mente e a de outra pessoa. Cada indivíduo é mera parte da humanidade, que se encontra em estado de dispersão — por isso, parece primordial que nos comuniquemos. Essa troca só é possível porque existe a separação, a diversidade. Se tudo fosse reduzido ao uno, as necessidades de transferência ou diálogo ficariam subitamente esgotadas.

Faço uma pausa para o leitor respirar, contando uma ilustrativa experiência pessoal.

Já faz muito tempo sinto uma espécie de chamado para uma vida mais primitiva, algo que nomeio como *tentação de ser*

hippie. Insistentemente cogito passar um longo período sem tecnologia, de maneira mais ou menos selvagem, em contato íntimo com a natureza. Como jamais arisquei efetivamente essa mudança, contento-me com pequenos retiros rústicos, para me desintoxicar. Foi assim que há cerca de um mês passei um final de semana numa praia ainda pouco conhecida, a quatro horas de Fortaleza. A paisagem, com dunas belíssimas, era um tipo de representação do infinito — e andar sob as estrelas parecia um ensinamento ancestral: estamos aqui por um instante apenas, mas isso não é trágico. Logo estaremos de novo integrados ao contínuo universal. Sem desejos, anseios ou fragmentos.

Tudo muito espiritualizado e perfeito — não fosse pela presença de outras pessoas falando, quebrando o momento. Eu queria apenas ser esmagada pelo silêncio, deixar que ele me preenchesse, mas duas senhoras atrás de mim conversavam. Elogiavam um conjunto de painéis em promoção numa certa loja.

Escutar aquele comentário me fez entender como a comunicação pode ser um defeito.

Há momentos em que fazer uso da língua se torna um distúrbio, uma ação postiça. Toda mensagem é uma forma de romper-se, de evidenciar as fraturas: de mim para você, sempre haverá desencontros, elementos alheios incontornáveis.

Esse é o descontínuo, convulsionando. E ele convulsiona o tempo inteiro, no espaço cultural permeado por signos — a tal semiosfera.

Entretanto, temos uma potencialidade de transcendência, uma integração holística possível — o regresso ao contínuo, quando nada mais for separado, tempo e espaço e corpos: tudo inexistente porque chegou a uma totalidade tão extrema que *qualquer coisa* (inclusive a linguagem) se torna supérflua, uma futilidade que finalmente se ultrapassou.

A própria língua deixaria de existir porque tudo nela — assim como no mundo — funciona na base de contrastes. Se digo

(na tentativa de explicar uma vida-além) que ela seria um estado perene de paz, aí já existem oposições, pois não se entende o conceito de paz a não ser pondo-o em contraste com o de guerra; a ideia de estado obriga a pensar na ausência de estado, o perene evoca o perecível. Assim, cada palavra ou partícula existe somente por dialogar com outra — e este mecanismo, por si, é um sintoma da imperfeição, das partes que vão se dinamizando e nunca chegam à unidade completa. Chegar a essa imobilidade seria o fim das contradições e do simbólico. Seria a morte, por assim dizer.

Nesse momento, penso que a frase do sábio “Só sei que nada sei” não parece uma lição de humildade, mas, ao contrário, uma afirmação iluminada (e até um pouco envaidecida): saber o nada é saber o tudo. É ter acesso à perfeição. Quando não existem divisões, compreender-se dentro da continuidade é contemplar o divino. Ou melhor, é dissolver-se nele, deixar de ser matéria, átomo. Retornar ao contínuo. 🍷

Ilustração: Aline Daka



Erotismo e *humor*

As onze mil varas é uma divertida e sacana aventura que ridiculariza a sociedade francesa do início do século 20

PATRICIA PETERLE | FLORIANÓPOLIS – SC

Novela libertina, livro erótico, novela pornográfica são todas formas de se pensar em **As onze mil varas**, de Guillaume Apollinaire. Louis Aragon já dizia que não se trata de um livro erótico, mas sim de um jogo: “é um livro em que toda a habilidade de Apollinaire e seu conhecimento de certa vulgaridade inquietante veem às custas da sinceridade e da vida. E é talvez o livro de Apollinaire em que o humor se mostra com maior pureza”.

Um livro capaz de produzir diferentes reverberações. Um exemplo é a relação, já assinalada por alguns críticos, com a pintura de Duchamp (amigo de Apollinaire), seu último quadro de 1918, *Tu m'*. Um quadro de grandes medidas (69,8 x 313 cm), em que se vê à esquerda uma fileira de quadros de várias cores que parecem se multiplicar infinitamente, numa longa fuga de perspectiva, somada a sombra dos *ready made*.

A trama (se for possível falar de trama) proposta por Apollinaire é uma montagem de muitas situações típicas recuperadas da tradição dos *feuilleton*, daqueles romances sentimentais e adocicados de péssimo gosto, e de escritos eróticos de outrem tomados emprestados, tudo composto numa ambientação caracterizada por grandes hotéis de fronteira, vagões ferroviários de primeira classe, transatlânticos de luxo em que se dão as movimentadas e conquistadoras aventuras. Ecos sim de Sade, mas também de Rabelais, como apontou Michel Décaudin.

A variedade da geografia e territórios já é anunciada nas primeiras linhas do livro: “Bucareste é uma bela cidade onde parece que vem se misturar Oriente e Ocidente. Estamos ainda na Europa se nos atentamos somente à situação geográfica; mas já estamos na Ásia se nos referimos a certos costumes do país, aos turcos, aos sérvios e outras raças macedônicas cujos espécimes pitorescos podemos observar pelas ruas”. Assim se abre a história do príncipe Momy Vibescu que troca Bucareste pela encantadora Cidade da Luz, “onde as mulheres, todas belas, levam também, todas, uma vida fácil”. O corpo do príncipe é comparado ao Apolo do Belvedere.

O texto de Apollinaire ridiculariza a sociedade da época, mas as referências a personagens que realmente existiram se perde-



REPRODUÇÃO



As onze mil varas

GUILLAUME APOLLINAIRE

Trad: Leticia Coura
Illuminuras

143 págs.

O AUTOR

GUILLAUME APOLLINAIRE

Nasceu em Roma (Itália), em 1880, e morreu em Paris (França), em 1918. Poeta, escritor, crítico de arte e dramaturgo, suas principais obras são **O bestiário** ou **O cortejo de Orfeu** (1911) e **Caligramas** (1918).

TRECHO

As onze mil varas

Beijou-a ternamente e, de tempos em tempos, durante essa bela noite de amor, ouvia-se o barulho do bombardeio. As granadas explodiam com doçura. Diriam que um príncipe oriental oferecia fogos de artifício em honra de alguma princesa georgiana e virgem.

ram, o que resta é traço caricatural que marca esses personagens. Não escapam do olhar crítico e afiado do poeta escritor os “tapi-nhas” dados aos simbolistas e a feroz crítica aos valores morais e católicos. O próprio título pode ser lido nesse sentido, em francês o termo *verges* (*Les onze mille verges*) traz um trocadilho por meio da semelhança entre *verges* (varas) e *vierges* (virgens) — que se perde na tradução —, mas não esqueçamos que as varas são onze mil como as virgens da lenda católica de Santa Úrsula, que escolheram o martírio ao invés de se submeterem às manias do rei dos hunos.

O fio que vai alinhavando a teatralidade das orgias, aventuras, descrições e cenas eróticas é o das viagens narradas. É justamente por meio delas que o autodenominado príncipe coleciona experiências e parceiros de sexo. As cenas escatológicas e inusitadas, o prazer a qualquer preço, vida e morte, a pedofilia, a necrofilia, a insaciabilidade podem arrancar risos, considerando o humor alertado por Aragon. Existe sim em **As onze mil varas** um espectro zombeteiro, brincalhão que elimina qualquer possibilidade de páthos.

E como estavam passando sobre uma ponte, o príncipe colocou-se à porteira para contemplar o panorama romântico do Reno que estendia seus esplendores verdejantes e se desenrolava em vastos meandros até o horizonte. Eram quatro horas da manhã, as vacas pastavam nos campos, as crianças dançavam sob as tílias alemãs [...] Vilarejos felizes animavam as margens dominadas pelos burgos centenários e as vinhas renanas estendiam ao infinito seu mosaico regular e precioso. Quando Momy se virou, viu o sinistro Cornaboieux sentado sobre o rosto de Estelle. Sua bunda de colosso cobria a face da atriz.

O posfácio assinado por Oscar Cesarotto aborda a questão da crueldade como um tempero necessário, chamando a atenção para a morte do personagem do príncipe no final, o que seria praticamente impossível em Sade, “defensor da prosperidade do vício”, e estaria muito mais perto do martírio para Masoch. Para Cesarotto, “letais, plurais varas ejetaram o príncipe do prazer, enquanto uma única, a própria, jamais espocaria a totalidade das virgens: potência garantida; insatisfação, mais ainda”.

É interessante a nota da tradutora para aqueles que se interessam pelas curiosidades e peculiaridades dessa área. O ritmo, o jogo de palavras, como lidar com expressões populares da época em que o texto foi escrito, esse emaranhado que é da palavra e da linguagem? A resposta de Leticia Coura é “Na verdade sabemos que as palavras têm vida própria, escolhem onde querem estar, que sentido dar às coisas, ações, sensações e sentimentos. O que fazemos é humildemente dar passagem a elas [...]”. 🍷

O milagre da invenção

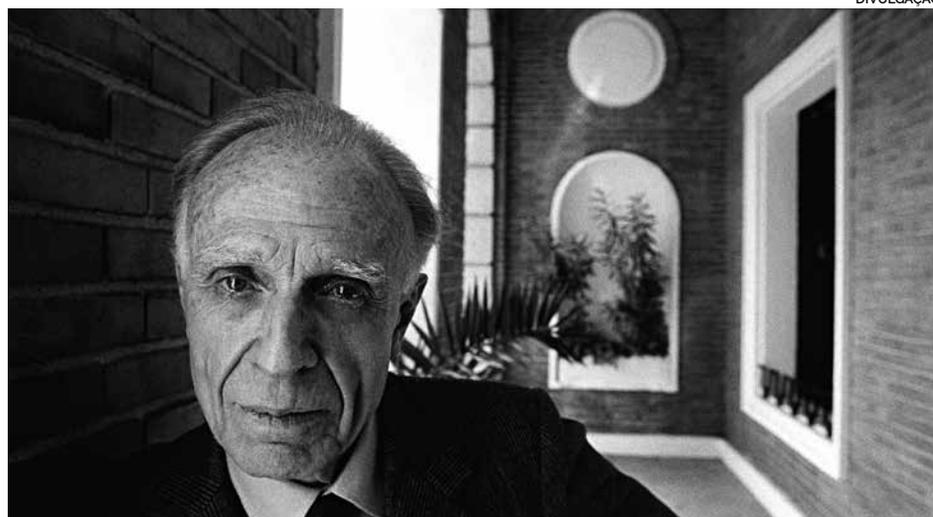
Adolfo Bioy Casares nos leva para uma ilha de mistérios que se torna um desafio à razão

DANIEL FALKEMBACK | CURITIBA – PR

Muitas vezes, quando lemos um romance, por um vício herdado dos séculos passados ou da escola ou de ambos, procuramos em geral *entender* o que lemos. Convenhamos que, às vezes, é difícil. No entanto, talvez a experiência de leitura realmente libertadora seja aquela que nos afaste dessa necessidade, que nos mostre que não precisamos entender tudo o que lemos, ao menos não nesse sentido da razão. E acredito que **A invenção de Morel** (1940), primeiro romance (dos não renegados) de Adolfo Bioy Casares, é um dos textos que nos inserem nesse campo de dúvidas, apesar da aparente racionalização de seu enredo. Talvez só consigamos lê-lo se não entendermos nada como costumávamos entender, assim como o fugitivo na ilha, o espaço onde se dão os acontecimentos.

Antes de seguir com esse raciocínio, gostaria de relembrar alguns detalhes. Com certeza, um dos fatos mais memoráveis sobre o autor e esse romance é sua relação com Jorge Luis Borges, o aclamado escritor porteño com quem partilha algumas metas, como a promoção da literatura fantástica e a ligação forte com a cena intelectual de Buenos Aires, sendo dois dos responsáveis pelo chamado *boom* latino-americano. Não há biografia de Bioy Casares que não mencione logo de início o nome de seu amigo mais famoso, quase como se fosse um selo de garantia de qualidade. É evidente que, sim, existem muitas razões para associá-los, porém ainda é um problema vê-los juntos, quase nunca em pé de igualdade, com a balança pendendo para Borges.

Uma exceção nesse caso talvez seja, justamente, **A invenção de Morel**, que, com frequência, a crítica lembra que até mesmo Borges disse ser “perfeito”. Por essa qualificação, valida-se o livro de Bioy Casares no cânone da prosa argentina e até mundial, porém a consequência imediata é que toda interpretação da obra parece partir primeiro da leitura borgiana, disponível no prólogo do romance, para depois apresentar novos aspectos. Além disso, também, ao voltar o olhar somente para essa produção do au-



DIVULGAÇÃO

tor, ignora-se quase todo o resto escrito por ele, salvo talvez os textos publicados em conjunto com Borges e Silvina Ocampo.

Qual é a relevância dessa discussão para a leitura do romance? Acredito que é pertinente pensar em sua recepção, em como se pensou nele como uma imbricada composição de um enredo fantástico de um suposto amor associado à crítica às novas tecnologias, assim facilmente explicado por uma frase, como uma síntese reducionista do prólogo de Borges. Contudo, é importante ir além dessa visão e recordar que o livro foi alvo de leituras fervorosas de outros críticos e leitores, motivo pelo qual depois foi muito traduzido mundo afora e também adaptado para outras formas artísticas e midiáticas. Alguns exemplos são sua adaptação para os quadrinhos, do francês Jean-Pierre Mourey, a série de televisão *Lost*, idealizada com base no romance, e o roteiro do filme *O ano passado em Marienbad* (1961), escrito por Alain Robbe-Grillet e dirigido por Alain Resnais. Certamente, este último, embora não seja de fato uma adaptação da obra de Bioy Casares, é a produção que mais dialoga com a perspectiva da qual quero partir, ainda que tenha suas peculiaridades.

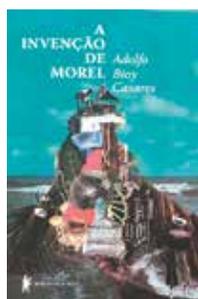
Pontas desatadas

À parte de teorias, o que instiga, se comparado com outras narrativas, no romance de Bioy Casares é como as pontas não são atadas, apesar de parecer que tudo se explica. O romance se complica sem parar até o fim,

AUTOR

ADOLFO BIOY CASARES

Nascido em Buenos Aires, em 1914, de uma família de classe alta, desde cedo se dedicou à literatura e às línguas. Além de **A invenção de Morel**, publicou vários textos de prosa, em especial de 1940 à sua morte, em 1999; alguns deles em colaboração com Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, com quem foi casado. Também se voltou para o ensaio, às memórias e aos roteiros de cinema.



A invenção de Morel

ADOLFO BIOY CASARES

Trad.: Sérgio Molina

Biblioteca Azul

112 págs.

TRECHO

A invenção de Morel

O que sinto é desagradável. Parece-me que há muito sabia do alcance funesto dos meus atos e que insisti com frivolidade e obstinação... Poderia ter mantido essa conduta em um sonho, na loucura... Na sesta de hoje, como um comentário simbólico e antecipado, tive um sonho: enquanto jogava uma partida de croquet, soube que a ação de meu jogo estava matando um homem. Depois eu mesmo era, irremediavelmente, esse homem.

de modo que o leitor, instigado pela ciência por trás da ilha e da “invenção” de outra personagem, Morel, acaba somente na dúvida entre a fé ou não naquilo em que leu. É uma narrativa que brinca com nosso conhecimento, com nossa vontade em entender e com nosso fascínio por uma tecnologia humana milagrosa e redentora em um local de tantos mistérios naturais. No entanto, ao tratarmos a dita invenção de Morel como milagre, como um objeto de difícil ou impossível explicação científica, cuja crença é baseada unicamente na fé, associamos ciência à religião. O fugitivo, a todo tempo, por mais que leia os papéis de Morel e faça descobertas sobre os procedimentos da criação, parece ficar cada vez mais confuso, mas ainda fascinado. Nota-se, inclusive, o aumento do número de vocábulos cristãos conforme lemos o livro. Mesmo sem entender as “razões lógicas” do invento, ainda resta uma esperança, uma profecia ao fugitivo: “E algum dia haverá um aparelho ainda mais completo”.

A ânsia por explicação, como disse, não vem só do leitor do romance, mas também do fugitivo diante da criação de Morel. Na verdade, sua vontade de compreender racionalmente o que acontece ao seu redor vai diminuindo, do início, quando analisava a natureza da ilha, as construções abandonadas, até sua obsessão pelo invento e pelo futuro prometido. Logo se vê a falência da razão, tão cara a alguém admirador das teses de Thomas Malthus como ele, diante das “explicações [que] demandam tanta imaginação”, mas que não o impedem de agir e se apropriar da tecnologia misteriosa. A ilha se torna, aos poucos, um ambiente de reinvenção também desse fugitivo, pela reconstituição de seu todo corpo, inclusive de sua mente, cada vez mais adaptada àquela realidade tão distinta. Nessa perspectiva, a “imaginação racional” vista por Borges no romance se torna mais uma espécie de delírio racional, uma interpretação que, de certa forma, nos impede de elaborar comparações talvez levianas como aquelas que veem na ficção borgiana um questionamento da ciência, enquanto na de Bioy Casares, uma reafirmação do método.

Se pensarmos nessas questões no percurso do autor, é interessante fazer uma ligeira comparação entre esse primeiro romance e o segundo (dos não renegados), **Plano de fuga** (1945). Destaca-se, é claro, a recepção do primeiro, muito mais fervorosa e também variada, mas ainda se vê a continuidade da busca por algo perto dessa “imaginação racional” que aponta Borges em seu prólogo. Bioy Casares busca aqui explorar essa relação com a ciência por um viés mais destrutivo, agora do ponto de vista da narrativa policial, em que uma personagem procura investigar o fantástico com que se depara (de novo) em uma ilha.

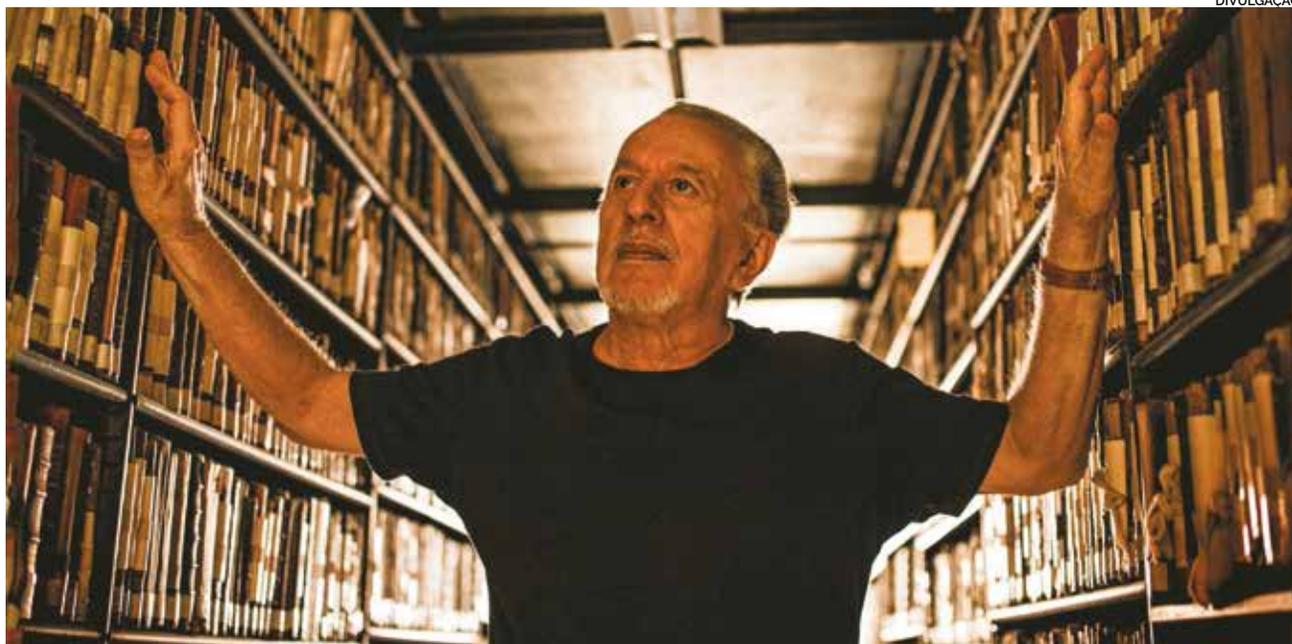
Acredito que, apesar da qualidade do segundo romance, talvez haja uma frustração para aqueles que busquem nessa obra uma repetição do efeito da anterior, algo que, sim, é provocado pela presença de elementos idênticos ou semelhantes, como uma ilha tropical, um cientista amador e sua invenção de meios duvidosos e fins interessantes. Entretanto, aqui, pela construção das vozes narrativas, não nos sentimos tão dentro da mente em reconstituição de uma personagem, como no caso do fugitivo do outro romance. De todo modo, o que se percebe é que, a partir desses primeiros textos, alguns traços distintivos da literatura de Bioy Casares logo se estabelecem e continuam em sua carreira.

Ao fim, o que se vê é que **A invenção de Morel** é apenas o começo, e não o fim da carreira literária de seu autor, daí a necessidade de lê-lo para além dessa obra, por vezes a única lembrada. Certamente, é um desafio ao entendimento e um livro que precisa ser revisitado com urgência, não apenas para retirá-lo do tédio das mesmas interpretações, mas também para que não seja visto como um texto datado. Ainda vivemos sob a égide da ciência, da tecnologia e da religião, e os limites entre esses campos não são tão claros quanto imaginamos. Como no romance de Bioy Casares, o conhecimento de um ser humano em uma ilha ainda pode se tornar toda uma realidade própria. 🍷

Fauna triste

Luiz Costa Lima faz de **Melancolia** um livro multigenérico, de poética, ciências humanas e filosofia

RAFAEL ZACCA | RIO DE JANEIRO – RJ



DIVULGAÇÃO

Muito já se disse de um vínculo possível entre melancolia e capitalismo. O controle e a homogeneização do tempo (no trabalho e no consumo) e a ampliação dos sistemas de crédito e débito sobre todas as esferas da vida (tanto a social quanto a psíquica, se é que ainda cabe alguma separação) radicalizam, em quantidade e em intensidade, os estados melancólicos. Se os curtos-circuitos históricos se produzissem de maneira puramente verbal, poderíamos, diante da constatação do fracasso do capitalismo, que seguimos ignorando, dizer que o desânimo hiperbólico de nossa época é fruto de uma relação diretamente proporcional entre extração de mais-valor e produção de bile negra.

A teoria da melancolia como um excesso de bile negra no organismo, uma bile outonal, dos velhos, em contraposição à bile amarela dos jovens e do verão, é atribuída a Hipócrates. Essa teoria localiza no corpo biológico a melancolia, estabelecendo, portanto, um *local* para a sua realização com o desequilíbrio dos humores. Desde então, parece mesmo que as teorias sobre a melancolia disputam a localização deste desequilíbrio, e, com isso, também o seu sentido. Freud, por exemplo, localiza a melancolia não na psique do indivíduo em sofrimento, mas na disfunção temporal entre objeto perdido e aquele que o sente, na sombra do objeto que cai sobre o eu. Com **Melancolia**, Luiz Costa Lima propõe mais um deslocamento na história do conceito:

A melancolia encontra seu locus, na ficção verbal e plástica (para não falar em toda a arte); ex-

plícitamente, no como se, em que, na expressão, não se submetendo à alternativa do verdadeiro ou do falso, domina a diferença.

A formulação é quase freudiana, mas propõe um salto do “estado melancólico” para a “melancolia ficcionada”. Tenha-se em mente que Luiz Costa Lima distingue a ficção da mentira: a ficção ocupa um lugar entre o real e o imaginário, e tem por função testar os limites do constituído. Nesse sentido, a melancolia ficcionada tem por função testar os limites do real harmônico, não-melancólico. E se a melancolia é uma desaceleração do tempo, diante da ideologia do progresso que caracteriza a temporalidade capitalista, com a sua aceleração desenfreada das forças produtivas, ela é também um teste das bordas desse modo de produção da vida. A plastificação de um tempo desacelerado é como que uma desnaturalização da própria natureza do tempo tal qual o conhecemos. Tais ficções, mesmo as supostamente realistas, ganham certa semelhança, portanto, com aqueles animais do *Trauerspiel*, tristes e bizarros em meio a uma natureza sombria e desarmônica. A melancolia assim colocada reinforma o real com tudo aquilo que excluímos na tentativa de atribuir sentido e “normalidade” ao que vivenciamos.

Nada, para Costa Lima, no entanto, indica uma relação direta entre o estado melancólico e a produção artística. Não obstante, o autor se serve do exame da vida e da obra de certos escritores, e, para isso, opera uma importante distinção naquelas em que se verifica, conforme o diagnóstico desde Hipócrates, “o medo ou a distímia (desânimo ou prostração) prolongada”, duas inclinações da melancolia: ou o mundo desconforme do melancólico pode movê-lo para longe dele, na perda de sentido, ou essa perda de sentido pode fazê-lo “sentir o que, no mundo, o converte em adverso”. É no segundo caso que o autor identifica a “sensibilidade que conduz à arte”. Novamente, a relação entre o estado melancólico de um autor não é diretamente relacionada à produção artística; o que propõe Costa Lima é que o estado melancólico, na arte, é convertido em *princípio formal*, independentemente de a personalidade que engendrou a forma ter sido de fato uma melancólica. *Melancolia* não é um mero compêndio de abordagens que tematizam o desequilíbrio; nas palavras do crítico, “a aproximação de que trata todo o livro não significa que a melancolia seja expressa e diretamente tematizada”.

o AUTOR

LUIZ COSTA LIMA

Nasceu em São Luís (MA), em 1937. É professor da PUC-Rio e crítico. Publicou **Mimesis e modernidade**.

Vida e mimesis. O controle do imaginário e a afirmação do romance e Frestas: a teorização em um país periférico.



Melancolia

LUIZ COSTA LIMA

Unesp
367 págs.

Antropologia

O livro é dividido em duas seções. A primeira, mais geral, não se reduz à exposição da história de como o estado melancólico foi abordado ao longo dos séculos, desde Hipócrates até as formulações psicanalíticas, mas também propõe uma teoria para a relação entre a melancolia e as formas artísticas, assim como fundamenta sua possibilidade de cristalização como princípio formal das obras. Luiz Costa Lima apresenta o seu gesto com modéstia, mas o passo pequeno esconde outro mais ambicioso. Apesar de não o dizer explicitamente, o livro é também a fundamentação de uma antropologia, na medida em que expõe o ser humano como carente, e, portanto, com certa inclinação mais ou menos grave para a melancolia.

Para Luiz Costa Lima, o ser humano é um animal desobrigado de sua própria realidade; em outras palavras, um nômade que explora o irreal. E estabelece um tripé conceitual composto por carência, melancolia e sensibilidade: o ser humano é um animal a quem falta alguma coisa (e a tese é acolhida a partir de Herder), e por isso o seu círculo melancólico das funções pode se tornar livre para a reflexividade, o que o libera para as ficções. Teoria dos gêneros artísticos e teoria do gênero humano, **Melancolia** é um livro multigenérico, de poética e de ciências humanas, mas também de filosofia. Não é à toa que o fim da primeira seção discute os caminhos que, no Ocidente, a palavra mítica tomou, na tragédia, na religião e na filosofia. Toda essa seção pode ser resumida a seu último parágrafo:

A relação apontada entre a melancolia e arte, de que trate apenas pelas modalidades literária e plástica, implica, portanto, que a carência própria da espécie provoca, em todo homem, uma inclinação mais branda ou mais grave, para o estado melancólico, que encontra na arte, seu “princípio formal” (Földényi, 2012) de expressão.

A segunda seção se esforça por explicitar a “relevância desempenhada pela experiência da melancolia na ficção ocidental” a partir de dois escritores tomados como arquétipos opostos e complementares: Franz Kafka e Samuel Beckett. De maior interessante para leigos e estudiosos será o método empregado: Costa Lima analisa tanto as vidas quanto as obras de Kafka e Beckett, de modo a tentar perceber como certos momentos factuais se “desgarram” da vida que lhes deu origem “e dela se autonomiza[m]”. Na parte sobre Kafka, esse método é fundamentado da seguinte forma: o “processo de desgarre [de certos eventos biográficos] será decisivo contra a tendência psicologizante frequente entre seus intérpretes [de Kafka] e, do ponto de vista sociológico, para evitar a tendência, não menos rasteira e presente, de não compreender a tomada de posição quanto à modernidade que nela se afirmava”. Trata-se, portanto, de um método que parte da vida dos autores, e não que as utiliza como argumento final de explicação de suas obras. Em outras palavras, a vida de Kafka e Beckett aparecem como elementos problemáticos, não-naturais, diante de suas ficções.

Assim compreendida, a literatura se torna menos o tesouro ocidental que objeto maldito de sua sorte. Frequentemente compreendida como a fauna alegre da civilização, a rica biodiversidade na qual podemos realizar incursões, como num safari, ela é aqui compreendida como um coletivo *desanimado*, desprovido de *ânima*, e, portanto, fundamentalmente antinatural. É claro que essa melancolia ficcionada não se distancia muito daquela biológico-psicológica: também conhece seus estados maníacos. **A metamorfose e Fim de jogo** são, de certa forma, testemunho e resultado desse processo.

Conquanto **Melancolia** tenha forte apelo cosmopolita, a modernidade capitalista nos homogeneiza a todos; o livro é de interesse geral (insinua-se, no entanto, aqui, uma pergunta simples, mas não de pequenas consequências: são os mesmos, os bichos melancólicos ao sul do Equador?).

NOTÍCIA NA PONTA DO DEDO. ARGUMENTO NA PONTA DA LÍNGUA.



ACESSO EM
QUALQUER LUGAR



ATUALIZAÇÃO
EM TEMPO REAL



NOTIFICAÇÕES DAS NOTÍCIAS
MAIS IMPORTANTES



RESUMO DIÁRIO
DE NOTÍCIAS



GEOLOCALIZAÇÃO



GUIA CULTURAL

BAIXE AGORA:



Um pouco além do chapéu e das botas

A genialidade narrativa de **Anne Enright** consiste em construir um personagem a partir de suas conexões com os outros

VANESSA C. RODRIGUES | CURITIBA – PR

No final do romance, Rosaleen Madigan se desculpa por não ter prestado a devida atenção às coisas. Porque é muito difícil, quando se constrói uma família, não oscilar entre a melancolia e a ansiedade, o tempo presente não é percebido.

Em **A estrada verde**, a irlandesa Anne Enright, ganhadora do Man Booker Prize de 2007, conta a história de um reencontro familiar para as festas de fim de ano. Os quatro filhos de Rosaleen, cada qual vivendo a sua vida, retornam para a velha casa da família, onde nasceram e hoje vive sozinha Rosaleen, a mãe viúva, que alimenta uma sensação de não pertencimento, apesar de aquela ter sido a casa onde ela mesma nascera, onde morreu seu pai, seu marido, onde assistiu a todos os seus filhos partirem.

A mesma cabeceira de mogno, decorada com um medalhão rosa e cerejeira, o mesmo estrado de ferro escuro com uma ase de terras firmes, e nele toda a pompa de sua vida familiar: beijos, febres, bolsas rompidas, a umidade de suas vidas, a seiva.

Rosaleen tem quatro filhos: Dan, que passou um tempo em Nova York nos anos noventa e agora vive em Toronto, com seu companheiro Ludo; Emmet, que dedica a vida a causas humanitárias pelo mundo; Hanna, a filha artista em crise com sua recente maternidade; e Constance, que é mãe.

Primeiro conhecemos Hanna, em 1980, aos 12 anos indo à farmácia para sua mãe, que há duas semanas estava acamada porque Dan, seu filho preferido, anunciou, no feriado de Páscoa, que queria virar padre. Ou foi assim que a família interpretou sua fala.

Dan disse, “Ando conversando com o padre Fawl de novo”. [...] Ele falou que preciso pedir perdão a vocês, pela vida que esperavam que eu tivesse e os netos que não vão ter.

Com a notícia veio a reação exagerada de Rosaleen, que

não só demonstrava seu amor pelo filho, como também uma certa displicência com os outros. Não era a primeira vez que a “mãe adotava a solução horizontal”. E o que a narrativa diz pela sua estrutura é que Hanna foi quem mais sentiu essa falta. Nesse primeiro capítulo, apesar de se chamar *Hanna*, é Dan que aparece como o protagonista dos grandes dramas. O que vamos saber de Hanna mais tarde é que ela é uma artista, com problemas com álcool, que agora precisa conviver com uma maternidade que não parece lhe pertencer, apesar de ter saído de dentro dela mesma.

Dan não virou padre, mas talvez não tenha levado a vida que a família irlandesa católica esperava para ele. Nos anos noventa, estava em Nova York, descobrindo sua sexualidade e a morte entre artistas e poetas durante a epidemia de aids. Há duas coisas curiosas nesse capítulo. A primeira é a sensibilidade de Enright ao tocar no assunto. Há muita verdade nas descrições do medo da morte, da culpa do amor, na entrega de Dan ao sexo e ao amor por outro homem. Outra curiosidade é que vez por outra o narrador passa a usar a primeira pessoa do plural, sem que, no entanto, fique claro quem é que convivendo ali nos conta essa história. O tom desse capítulo também é outro, saímos dos campos irlandeses para a Nova York de Basquiat e Keith Haring, não sem um certo estranhamento que tomamos emprestado desse irlandês “ruivo e de pele bonita”, que recitava os poemas que talvez tenha lido com sua mãe.

Depois disso, anos transcorreram sem que ninguém visse Dan. Não o culpávamos. Pelo menos tentávamos não censurá-lo. Essas coisas são muito difíceis.

Em 1997, Constance está no hospital para uma consulta. Está sozinha, nem o marido sabe que ela está ali, esperando o diagnóstico.

As pontas dos seus dedos examinavam cada pequeno nódulo, averiguando a sensação, e então encontraram o ponto: uma massa pequena, escorregadia, como um naco de cartilagem, que se mexia e não respondia a seu toque. Era isso o que devia procurar: uma parte dela que não conseguisse sentir. Só uma partezinha. E não sentia porque não pertencia a ela.

Na sala de espera, pensa nas amigas da juventude, espalhadas pelo mundo, pensa em sua mãe, para quem pareceu sempre um tanto inadequada, longe de ser aquela “filha que ficasse bem em cima de um pônei”, nas decepções antes de conhecer Dessie McGrath. Na violência que esse corpo, que teme estar fora de controle, sofreu. O corpo estranho — que tomara não seja nada.

Não era uma palavra que fora educada para usar, sejamos realistas: Como assim, “não”? [...] E lhe parecia um troço bruto, a penetração — pelo menos naquela época, em que o corpo era um lugar

tão estranho: quando sua pele era a coisa mais inteligente que havia nela, por saber como enrubescer, e ela nem conseguia falar o nome das coisas que tinha da cintura para baixo.

Emmet. O filho que escolheu como família as pessoas miseráveis das partes mais miseráveis do mundo.

Trabalhando em ações comunitárias da ONU, conhecemos Emmet em 2002, em Mália, onde ele percebe nascer e morrer um amor nas terras contaminadas pela pobreza e a falta das condições mínimas. Mas o que é um coração partido diante da epidemia de cólera, da fome de crianças que já nascem meio mortas?

A construção de um personagem que como se diluísse nos outros, no esforço de aceitar que os problemas do mundo são muito maiores que a culpa de deixar a mãe velha morando sozinha com seus dramas, seus livros, e suas frustrações, a depressão de ter perdido o pai, o abandono de Alice, aquele cão que come melhor que os filhos de seu empregado. Se Dan se interessa muito pelas coisas, principalmente as simples, sensíveis e belas, Emmet, no contraponto, tenta se encontrar nos horrores humanos. Esse filho Rosaleen perdera para a fome dos outros, para a morte em si.

É para lá que os filhos vão — seguem os pais ao vale da morte, como se partissem para a guerra.

E chegamos no tempo presente do romance. Rosaleen, escrevendo os cartões de Natal para os filhos que estão longe, esperando que todos venham, pois decidiu (ali, enquanto escrevia), vender a velha casa. Primeiro o cartão para seu Dan, o filho querido, aquele cuja saída de casa ficou marcado no relógio parado, às dez horas há anos. Ou teria sido depois que seu marido, Pat Madigan, falecera? Ela não sabia, porque talvez os sentimentos se misturassem dentro dela, e da primeira vez que se sentiu como uma viúva foi quando seu filho, aquele para quem contava certas coisas que não contava a mais ninguém, partira.

Os cartões a que Rosaleen se dedicava a escrever naquela manhã (ou seria tarde, ela não sabia as horas) quem comprou foi Constance, assim como a comida para a ceia de Natal que ela, Constance, prepararia, como as bebidas, que teria de esconder de Hanna, a outra filha, alcólatra e triste.

Depois veio o cartão a Emmet, ela não sabia o que dizer.

Um homem que a culpava por tudo, inclusive pela morte do pai. Porque é isso que os filhos fazem quando crescem. Viram e dizem que é tudo culpa sua. O fato de as pessoas morrerem. É tudo culpa sua.

O filho que a julgava, “a cópia perfeita” de John Considine. O pai dela. Um outro tipo de amor e recusa.

E então, na segunda parte do romance, os filhos e netos reunidos na velha casa, a tentativa de reencontrar qualquer coisa em comum que não seja aquela mulher de onde saíram um dia, que agora aos sessenta e seis anos também tenta encontrar-se, que se sente uma governanta na casa onde nasceu, essa que quer deixar de ser árvore. A genialidade narrativa de Enright em construir um personagem a partir de suas conexões com os outros, principalmente esses que são, de princípio, eles mesmos (ou feitos da mesma matéria, do mesmo tempo e, sobretudo, vindo do mesmo lugar — Rosaleen, a Irlanda).

Enright cria uma sobreposição de tempo em Rosaleen, cujos filhos são não só a continuidade de sua vida, mas também a composição de seu passado (o pai, o marido, ela mesma dividida entre as filhas). Se não estamos contidos entre o chapéu e as botas, como diria Walt Whitman, somos, isso sim, essa família com quem deixamos, ano a ano, de nos identificar, mas que carregamos conosco e repassamos aos nossos filhos que um dia, também, nos abandonarão. As famílias infelizes (ou apenas família) não são tão diferentes assim. Estão aí as memórias recentes das festas de fim de ano para nos provar. 🍷



A estrada verde

ANNE ENRIGHT

Trad.: Débora Landsberg
Alfaguara
271 págs.



A AUTORA

ANNE ENRIGHT

Nasceu em Dublin, na Irlanda, em 1962. Publicou livros de contos, de não ficção e seis romances. Em 2007, **O encontro** ganhou o prêmio Man Booker Prize daquele ano.

A estrada verde é sua obra mais recente, publicada originalmente em 2015, que recebeu em 2016 o Kerry Group Irish Fiction Award, prêmio concedido aos melhores livros de ficção irlandeses.

TRECHO

A estrada verde

Rosaleen morava na casa errada, com as cores erradas nas paredes, e já não era possível dizer quais poderiam ser as cores certas, apesar de tê-las escolhido e apreciado e convivido com elas anos a fio. E onde a pessoa podia se colocar, se não sentia em casa na própria casa? Se o mundo virava uma série de linhas e figuras, sem nada na configuração para lembrá-la para que servia?

O desafio da transparência

Entre muitos acertos e alguns deslizes na tradução, **Campos de Castela** é livro indispensável de Antonio Machado

WLADIMIR SALDANHA | SALVADOR – BA

Em seu primeiro livro, **Soledades**, o espanhol Antonio Machado prima por afastar-se de qualquer referência local; quando publica **Campos de Castela**, obra que já o situa na chamada Geração de 1898, dá-se o encontro do poeta com os signos de sua juventude, em especial a região de Sória, onde lecionou, conheceu a esposa Leonor e dela enviuvou. Esse é o livro que agora temos em português, na tradução de Sérgio Marinho: obra de 1912, Machado tinha diante de si uma Espanha abalada com a perda de suas últimas possessões coloniais (o nome da Geração se refere à perda de Cuba). O Modernismo espanhol, de que vinha o poeta, fora na verdade o Simbolismo de invenção que o Brasil mal conheceu e, duas décadas antes de nossa Semana de 1922, Machado já fazia a curva da redescoberta nacional: “nesses campos da terra que é minha/ e estranho aos campos de minha terra”.

Só a peculiaridade desse olhar já faz de **Campos de Castela** um livro indispensável. Mesmo um Manuel Bandeira, de quem poderíamos aproximar o espanhol — pela circunstância de ter sido o mais velho entre jovens e pela formação parnasosimbolista —, pois mesmo Bandeira não escapa à nossa tradição nostálgica, que muitas vezes soa como uma má consciência do imigrante na grande cidade. Sua bela *Evocação do Recife*, em verso livre, justapõe o culto do popular e do regional (“o vendedor de roletes de cana”, “o de amendoim”) à divisa da “língua brasileira” modernista (“ao passo que nós/ o que fazemos/ é macaquear/ a sintaxe lusíada”). Tudo bem diferente de Antonio Machado, quando se apropria da forma cigana da *Saeta*: “*Oh, cantar da terra minha, / que lança flores! a Jesus nas agonias, / e é a fé dos meus maiores! / Só não és o meu cantar! / Não posso cantar, nem quero, / a esse Jesus do madeiro, / mas ao que andou sobre o mar*”.

Outro ponto ainda o afastaria de Bandeira, agora formal: foi esquivo ao verso livre. Já não era uma novidade na Europa, e os espanhóis de 1898, Antonio Ma-

chado entre eles, estavam mais interessados em retomar suas formas tradicionais metrificadas, como na *Saeta*, ou outras que vinham da oralidade medieval, a exemplo dos *romanceiros*, escritos em redondilhas:

*Caminhante, são teus passos
o caminho, e nada mais;
faz-se caminho ao andar.
Ao andar faz-se caminho,
e ao virar-se para trás
vê-se a estrada que nunca
se há de voltar a pisar.
Caminhante, não há caminho,
somente esteiras no mar.*

O tamanho do problema

Esse famoso poema é um dos exemplos com que José Paulo Paes defende a tradução literária da língua espanhola para o português, “a despeito das afinidades linguísticas” entre os dois idiomas. No clássico **Tradução: a ponte necessária**, Paes cita a versão de Wilton J. Marques, que teria tornado versos de oito sílabas o original de sete, a fim de não perder material semântico: “uma pequena ‘tração’ ao significante foi compensada”, diz Paes, “com maior fidelidade ao significado”. O poeta Marco Catalão discorda: em dissertação de 2002 sobre Antonio Machado (até bem pouco, o único trabalho de fôlego sobre o espanhol), fala em “ritmo frouxo, em que se alternam indiscriminadamente versos de sete e oito sílabas”. E apresenta sua tradução com ritmos e rimas paralelos ao original. Já por esse breve histórico de um só poema de nove versos podemos ver o tamanho do problema que o novo tradutor, Sérgio Marinho, tomou para si.

Sem comparar traduções, a escolha de Marinho ao traduzir por “esteiras” as *estelas* do original parece particularmente apropriada — assim fala do rastro de espuma que se abre logo em seguida a uma quilha, por exemplo. Soa consentâneo com a poética do autor, para quem a imagem do Cristo sobre as águas era fundamental, como vimos na *Saeta*. Porque Dom Machado, como é referido mesmo em crítica literária, foi esse ateu que, falando sozinho, esperava falar a Deus um dia (versos do poema *Retrato*, primeiro do livro). Sua poesia tem aquilo a que o filósofo Vilém Flusser chama de *religiosidade*: a capacidade de captar a dimensão sacra do mundo.

O tradutor também toma o melhor partido quando não procura “aclimatar” elementos regionais, esse mundo “sacro” de Machado. Por exemplo, ao manter como “ginja” certa cereja típica em *A terra de Alvargonzales*, poema no qual se conta a história de dois irmãos que matam o pai por cobiça, trazendo para os campos de Sória a praga que os arrasta à pobreza. Pelo motivo da inveja, aproxima-se da história de Caim; pela volta do terceiro filho inocente, da parábola do filho pródigo. Mas as “ginjas” e outras referências exóticas têm seu lugar em meio ao substrato bíblico, porque Machado está compondo ao mesmo tempo uma ponte espiritual entre aquela paisagem e o drama humano espanhol. Em texto fundador da teoria da tradução, Victor Hugo já defendia essa postura da “invasão” de uma língua por outra: “As locuções insólitas, as maneiras inesperadas, a irrupção selvagem de

figuras desconhecidas”, tudo isso causa repugna à língua de destino, mas, diz Hugo, por ser “poesia em excesso”, e assim alargar os horizontes da poesia nacional.

De qualquer modo, a diretora de Marinho é corajosa, se tivermos em conta ser muito festejada entre nós a tradução de Onestado de Pennafort para a *Canção de outono*, de Verlaine, quando substitui os “violinos” do original francês por brasileiros “violões”. Pennafort foi um dos maiores tradutores de poesia francesa e o maior verlainista que tivemos; contudo, os silvos do outono europeu parecem mais amigos de violinos do que de violões. Já dizia Drummond: “no Brasil não há outono/ mas as folhas caem”.

Vem a propósito insistir em Verlaine. Antonio Machado é quem diz em outra peça de **Campos de Castela**: “Já fui aprendiz de rouxinol um dia” — e nisso podemos ler a escola verlainiana da juventude que fez de seu irmão, Manuel Machado, o primeiro tradutor espanhol do autor de **Festas galantes** — muito embora Antonio viesse a repudiar Verlaine em seu discurso de posse na Real Academia Espanhola. Mas a crítica já esquadriñou o peso que o francês teve sobre o espanhol: basta ler **Verlaine y los modernistas españoles**, de Rafael Ferres, para saber que Machado lhe deve recursos métricos, poentes, jardins e até a admiração por Juan de la Cruz. Por isso, não se podem relevar alguns choques de consoantes da tradução, como “poeta tal”, se o ouvido de Antonio Machado, pacientemente treinado pela musicalidade simbolista, não tolerava ruídos. Apesar disso, a elegia em que aparece, escrita e traduzia no alexandrino espanhol, é um dos pontos altos do livro.

O conjunto de poemas conhecido como *Ciclo de Leonor*, em que o poeta reflete sobre a perda da companheira com imagens ternas, mas despojadas de lamentação — inserindo-se na tradição estoica espanhola, como sustenta Carpeaux no estudo em boa hora incorporado à tradução — é outra façanha do trabalho de Sérgio Marinho. Destaque para as soluções do poema heterométrico *A um olmo seco*; no belo *Uma noite de verão*, o português brasileiro dá as cartas, quando o tradutor diz que “a morte foi se chegando”.

Tais acertos convivem com espanholismos ou, no mínimo, arcaísmos do português aqui e ali, muitas vezes sem razão aparente. Há o exemplo de “deforme”, quando se poderia ler “disforme”, mas o caso mais teimoso será talvez “amorios”, com pelos menos três aparições, quando seria tão simples trocá-lo por “amóricos”. Nesse ponto, o tradutor parece ter sido avarento com a rima perfeita, dita consoante, quando sabe bem — e tantas vezes dá prova disso! — do belo efeito das assonâncias em Antonio Machado. 🍷



Campos de Castela

ANTONIO MACHADO

Trad.: Sérgio Marinho

Caminhos

250 págs.



O AUTOR

ANTONIO MACHADO

Nasceu em Sevilha, em 1875. Autor de **Soledades**, **Campos de Castilla** e **Nuevas canciones**, entre outros, reuniu pela primeira vez sua obra em **Poesías completas**, de 1928. É considerado um dos maiores poetas da Espanha. Morreu em 1939, fugindo da Guerra Civil, na cidade francesa de Collioure.

TRECHO

Campos de Castela

Numa noite de verão

— em que a sacada ficou

aberta e a porta de casa —

a morte em meu lar entrou.

Foi se chegando ao seu leito

— pra mim nem sequer olhou —

e com uns dedos bem finos,

algo bem tênue cortou.

Silenciosa e sem me olhar,

a morte outra vez passou

diante de mim. Que fizeste?

A morte não retrucou.

A menina ficou calma,

meu coração se turvou.

Ai, o que a morte cortara

era um fiozinho entre os dois!

(Numa noite de verão)

A trajetória de uma mulher

Em **Jane Eyre**, Charlotte Brontë retrata o percurso dramático de uma jovem na Inglaterra vitoriana

CLAYTON DE SOUZA | SÃO PAULO – SP

É sempre produtivo tomar conhecimento do que uma natureza artística pensa sobre outra. Eis então as impressões que a prosa de Charlotte Brontë, romancista inglesa do século 19, provocou em Virginia Woolf:

Devoramos o romance (...). É tamanha a nossa absorção que, se alguém se mexer na sala, o movimento parece ter ocorrido em Yorkshire. A autora leva-nos pela mão, faz com que vejamos aquilo que ela vê, jamais nos abandona, nem por um instante, tampouco permitindo que dela nos esqueçamos.

O “romance” referido é **Jane Eyre**. O comentário de Woolf é procedente: Charlotte, assim como a irmã Emily, é detentora de uma prosa magnética. Sua estética, a maneira como conduz a história, a concepção dos personagens, a pintura dos ambientes, enfim, tudo captura a atenção do leitor, fazendo-o avançar por dezenas de páginas, como um caminhante por belas colinas, sem se dar conta do esforço demandado ou da extensão do percurso.

Não à toa o livro foi muito bem acolhido pelo público quando de sua publicação em 1847, não obstante as restrições impostas à atividade literária feminina na época, o que levou **Jane Eyre** inicialmente a optar pelo pseudônimo Currer Bell.

A despeito dos fortes tons românticos da narrativa (alguns já datados para a sensibilidade moderna), a obra persiste mais forte e expressiva que nunca, em tempos em que muito se tem falado de “empoderamento feminino”.

Nesse aspecto, sua trajetória através dos anos é similar à da protagonista pela rígida e classista sociedade inglesa da época.

Uma sobrevivente

Inicialmente a trama dá a impressão de ser uma reformulação moderna de **Cinderela**. Jane é uma criança de dez anos que, órfã de pai e mãe, encontra-se sob a tutela de sua rica tia Mrs. Reed, por conta de uma promessa feita a seu marido, tio materno da garota.

Mirrada, passional, “comum” e sem atrativos, Jane sofre injusto e agressivo tratamento de sua “benfeitora” e de seus três mimados filhos; mesmo a criada-

gem a trata com menoscabo, com exceção relativa da criada Bessie.

A tensão desse conflito chega a um ponto insustentável, e a menina acaba por se tornar interna da Instituição Lowood de ensino, administrada com mão de ferro pelo pastor Brocklehurst. É no ambiente moralmente austero e parco de recursos que Jane terá seu primeiro contato positivo com a religião por meio da figura estoica e humilde da amiga Helen (cujo misticismo puro e sofredor se sobrepõe à religiosidade hipócrita e mesquinha de Brocklehurst). Helen e a bondosa professora Miss Temple são o lenitivo que torna a vida em Lowood tolerável.

Contudo, mesmo nesse ambiente adverso, a jovem faz progressos e em oito anos consegue se tornar professora na Instituição, mas sua natureza inquietante a faz buscar horizontes mais amplos, o que a leva a tornar-se governanta da pequena Adèle, a protegida do rico Mr. Rochester, dono da exuberante propriedade em Thornfield, onde alguns segredos se ocultam nos inúmeros aposentos...

A narrativa é uma crítica sutil às restrições morais e de classe a que a Inglaterra vitoriana do século 19 sujeitava seus cidadãos, mormente as mulheres. Concebida como uma autobiografia (sendo que a voz narrativa é da própria personagem-título), a trajetória de Jane, uma jovem órfã desprovida de um eminente nome, pelas instituições e os círculos da alta estirpe social (mas na condição de serviçal) põe a nu as entranhas repulsivas dos valores vigentes:

“Não me fale em governantas; só a palavra já me deixa nervosa (...). Graças aos Céus, agora estou livre delas!”

Mrs. Dent, então, inclinou-se para a piedosa senhora e sussurrou algo em seu ouvido. Eu imagino, pela resposta que deu, que fora lembrada de que uma representante dessa raça amaldiçoada estava presente.

“Tant Pis!... Tanto pior!” (...). “Eu a vi. Sou boa fisionomista: vi no rosto dela todos os defeitos da sua classe.”

Paralelo a esse aspecto, um outro extremamente relevante e presente é o elemento religioso. O contexto social pintado em **Jane Eyre** retrata um cristianismo deturpado, mais propenso a castrar a vida em plenitude que a acolher os sofredores e prover-lhes assistência.

A heroína da obra, em sua libertadora inquietação, irá alimentar no decorrer de sua jornada uma relação ambígua com a crença, e o romance não poupará críticas aos emissários da palavra de Cristo que lhe surgem pelo caminho.

O pastor Brocklehurst, que deixa as internas de Lowood na penúria (“minha missão é abrandar nessas meninas a tentação da carne”) enquanto vive com esposa e filhas numa luxuosa mansão, é um exemplo ilustrativo. Contudo, a encarnação mais terrível de um censor espiritual é a do jovem St. John Rivers. Ambicioso em seu sonho de ser missionário, mas ao mesmo tempo suscetível aos apelos de eros na figura da jovem rica Miss Oliver, St. John é uma figura paradoxal que proclama a li-

bertação pelo sacrifício de Cristo, mas oprime com força irresistível e voz mansa seu ouvinte; distribui o evangelho da vida em plenitude cristã, porém preconiza com seu exemplo uma vida melancólica, desprovida de alegria:

Meu coração se agitou, minha mente espantou-se com o poder do pregador. Nada era suave. Havia uma estranha amargura e total falta de gentileza consoladora (...). Quando ele terminou, ao invés de me sentir melhor, mais calma e enlevada pelo sermão, experimentei uma profunda tristeza, pois me pareceu (...) que a eloquência que eu estivera ouvindo vinha de uma profundidade onde jaziam turbidos depósitos de desapontamento — onde se moviam, em perturbadores impulsos, desejos insatisfeitos e aspirações inquietantes.

A figura de St. John Rivers é exuberante em sua composição, bem como a de Mr. Rochester e a da própria personagem-título. Por certo não é gratuita sua presença extensiva na obra, bem como as frequentes citações da **Bíblia**: é através delas que Charlotte Brontë diagnostica a frigidez espiritual da sociedade da época.

Romantismo particular

Jane Eyre tem fortes tendências românticas, mas segue um caminho singular, pois se encontramos o estreito elo entre espírito e natureza, a força de paixões se sobrepondo ao bom senso, desenlaces inverossímeis de sabor romanesco e o sobrenatural, não nos deparamos, porém, com o idealismo.

Jane nos é pintada como uma figura muito longe dos modelos românticos, desde o Werther e Charlotte goetheanos até as heroínas de nosso José Alencar. O mesmo ocorre com o “feio” e cativante Mr. Rochester, que nos fascina com sua aura sarcástico-amarga.

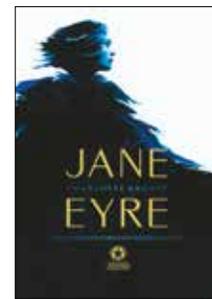
Por vezes a própria narradora se dirige a nós, troçando de nossas expectativas românticas. O livro parece mais preocupado em ressaltar as questões sociais que garantir o triunfo do amor sobre o mundo. Neste, aliás, proliferam figuras de fisionomia carregada, alma amarga e espírito ressentido. A título de exemplo, a morte de Mrs. Reed é das páginas mais implacáveis de toda a literatura.

Mas no fim a voz da autonomia (mas sem tons de “manifesto”) é o eixo espiritual do livro:

Mas as mulheres sentem da mesma forma que os homens (...) sofrem com restrições rígidas, estagnações absolutas, da mesma forma.

Essa edição tem uma tradução competente. O ponto negativo é a revisão que não raro cochila. As notas são elucidativas, dando detalhes importantes sobre este clássico.

Jane Eyre é uma obra capital, e sua valia não vem apenas da crítica de que se reveste, mas também da força estética que emana de suas páginas. 📖



Jane Eyre

CHARLOTTE BRONTË

Trad.: Doris Goettems

Landmark

656 págs.



A AUTORA

CHARLOTTE BRONTË

Nasceu na Inglaterra em 21 de abril de 1816. É a mais velha das irmãs Brontë (Emily, autora de **O morro dos ventos uivantes**, e Anne, autora de **A morada de Wildfell Hall**). Iniciou-se na literatura com pequenos contos de inspiração byroniana escritos em conjunto com suas irmãs. Como a sociedade da época tinha resistência quanto à atividade literária feminina, publicou seus livros por meio de pseudônimos. **Jane Eyre** é seu livro mais bem-sucedido, tendo inclusive alcançado a terceira edição em pouco tempo. Casou-se em 1854 com o assistente de seu pai, Arthur Bell Nicholls. Morreu em 31 de março de 1855, depois da morte das irmãs, e grávida de seu único filho.

TRECHO

Jane Eyre

A poesia morreu? A imaginação se perdeu? Não! Mediocridade, não: não permita que a inveja o leve a esse pensamento.

Não; não apenas vivem, como reinam e redimem: e sem a sua influência divina espalhada por toda parte, estaríamos no inferno... O inferno da nossa própria mesquinhez.

O INCÊNDIO

ALEXANDRE STAUT

Ilustração: **FP Rodrigues**

Rodoviária. Cinco e meia da manhã. Um rapaz enrola a porta de aço do café. Aproximo-me e o cumprimento. O cheiro de sabonete herbal se mistura ao aroma da bebida coada. Peço um copo. Ele estende um americano, diz que já está adoçado.

Encosto no balcão e vejo meu companheiro de viagem se aproximar. Ele atravessa a rua. Parece estar à vontade. Tem cabelos molhados, escovados para trás. Tem um envelope pardo debaixo do braço. Olho para a parte de baixo do meu próprio corpo e, como se participasse de um teatro, estou novamente vestido de Pessoa, sem me lembrar ao certo em que momento da manhã aconteceu a transformação. Os sapatos lustrados, o terno bem cortado de cor escura, a bengala de madeira maciça, e nos olhos, óculos arredondados.

O dia chega no mesmo instante que ele pisa na rodoviária, um dia prateado, e assim vai se aproximando um ou outro gato pingado. Posso avistar o ônibus em que em seguida entraremos. O motorista faz baliza. Leio mentalmente o nome da cidade para onde vamos, Campinas.

Ele tenta se justificar. Diz que optou por não ter carro, a poluição dos tempos modernos, coisa e tal. Dou a entender que não precisa explicar absolutamente nada. Depois, me olha nos olhos e diz que nunca havia percebido que eu usava óculos. “Desde sempre”, respondo.

Ele fala da antiga linha férrea da cidade. Nós, os saudosistas...

Deixo o copo no balcão e recebo o envelope. Apalpo-o e tento descobrir qual livro é.

“Presente”, ele diz, sorrindo.

Aos poucos, forma-se uma fila na frente da porta do ônibus. Ele me passa o bilhete. Subimos no transporte. Sentamos lado a lado. Ele é um desconhecido, a não ser pela troca de impressões sobre certos livros.

Não sei se deito a poltrona, se abro o envelope. E neste meio tempo, ele fala mais uma vez sobre a sauna. Viu-me entre as brumas, incógnito, numa casa de banhos, na cidade grande.

Diz que quer me descontraír com os comentários indiscretos e depois ri.

Vejo duas ou três figuras mais ou menos conhecidas procurarem suas poltronas. Cumprimento-as balançando a cabeça.

“Essas duas mulheres são casadas entre si há muito tempo, não?”, ele me pergunta, com um



cutucão de cotovelo, ao vê-las se instalar ao fundo do veículo.

Depois, entre uma frase e outra, fala sobre o livro, assim que o retiro do envelope. “*Giovanni*”, soletra, com sotaque italiano. Ao perceber que não conheço o título, ensaia me dar aula sobre o autor, ou coisa parecida. “James Baldwin... americano do Harlem... Foi o primeiro preto americano a dizer aos americanos o que pretos sentiam.”

“Este livro fala de um romance em Paris”, ele conta. “David, espera a esposa, Hella, numa estação de trem, e acaba encontrando Giovanni, garçom que trabalha num bar. Este o arrasta para o seu quarto e a tragédia é anunciada.”

Ele fala e eu folheio o livro. Sinto o seu hálito de café com cigarro.

O ônibus deixa a cidade e alguns raios de sol incidem nas nossas poltronas. E então lembro de um conto de Camus, *O exílio e o reino*, se não me engano. Um par amoroso viaja de ônibus pelo norte da África. Um deles observa uma mosca e o inseto guia a história, ou seja, a partir da besta voadora, o autor visita o mundo íntimo dos personagens.

Eu olho à altura do meu nariz, como se procurasse um inseto. É verão. Não seria difícil encontrar um. Mas fico sem a deixa da mosca. Numa tentativa vã de engatar uma conversa ou um pensamento, acabo apenas concordando com ele, após

seus pontos finais.

Ele continua a falar do livro e do autor. Eu respondo: “Novo século, 232 páginas”.

Tento olhar para trás, discretamente, e avistar as duas mulheres nas poltronas do fundo do ônibus.

Flávio me desconcerta. Quando percebe a minha manobra para ver as poltronas finais do veículo, diz: “Ora, que timidez é esta? Por favor, você lê Genet, homem”.

“E existe *script* para a vida?”, penso em responder, apenas penso.

Ele fala outra vez do Baldwin, o Harlem... E meu pensamento viaja. Pouco antes de Olinto morrer, a secretária o chamou para um encontro com os garotos. O tema era o Brasil de ontem. A figura esquelética, mas a voz firme. Disse que muitos pretos escravizados no Brasil retornaram para a África após a abolição. “E não foram poucos os que voltaram”, contou para a meninada que ouvia em silêncio.

Dentro do ônibus o silêncio é grande.

Seria fácil ouvir uma mosca. Posso escutar os pneus rolando sobre o asfalto, que já devia estar quente. A manhã estava pelo meio.

Tive pavor de que a conversa tivesse acabado. Comecei a ler os primeiros parágrafos de *Giovanni*, mas as letras estavam embaçadas e as páginas tremiam em minhas mãos. Não conseguia me concentrar na leitura.

Olhei para fora da janela e percebi que as placas de trânsito eram novas e de cores diversas das anteriores. “Você nunca viaja nas férias”, frases assim, de conhecidos e colegas, vinham me visitar dentro do ônibus, que cheirava a spray floral e urina.

Meu companheiro de viagem pareceu estar embalado num sono agradável. Tive vontade de colocar as costas da mão na altura do seu nariz e sentir a temperatura do ar que saía das narinas. Aí me lembrei de uma das excursões da escola. Eu sentava ao lado da Marilu, que me perguntava o que eu pretendia ver no Liceu de Artes e Ofícios. Ela pegou a minha mão, levando-a próxima ao seu peito. Pedi para senti-los crescer saudáveis. Abaixou o tom da voz e disse que não os queria. “Preferia ter o tórax igual ao seu, liso”, falou. Depois comentou que tinha uma namorada, e aí abriu um sorriso de canto a canto da boca.

Ao perceber que o meu vizinho de poltrona dormia mais profundamente, revisitei a frase que tinha falado sobre mim, eu lendo Genet.

Pensei no tempo de menino, quando o homem ao meu lado, Flávio, me observava ao longe, as apostilas, a Ciência. O meu silêncio. Não era capricho. Não sei, tampouco, se foi por educação. Tentei espichar a vista e alcançar a hora no relógio de pulso do meu companheiro de viagem.

O retorno da viagem ao Liceu de Artes e Ofícios... Guilherme ainda não existia. Eu voltava da excursão ao lado do Eusébio. Era um aluno quieto. Trocamos dois ou três comentários sobre as estátuas, mas sem muitos detalhes. Eu tinha os detalhes no pensamento. O tamanho do pênis de Davi. Não me conformava. A estátua magistral e o pintinho de anjo. O ideal de beleza que não cabia na vida real, prática. Com o rabo dos olhos, procurava Marilu, que vinha sentada com uma menina, a garota que ela dizia ser sua namorada. Como pude me esquecer de Marilu?

Ainda à procura de uma mosca imaginária, percebi que o casal de moças, ao fundo, começava uma conversa animada. Uma delas caminha pelo corredor. Foi até o motorista e fez uma pergunta. Na volta, me cumprimentou. Devia ter a minha idade. Procurei debaixo das suas rugas as expressões de algum conhecido.

Não era Marilu, mas Karina. Nunca mais a vira. Os passos, os calcanhares grossos. Certa vez, o professor de educação física disse que ela tinha joelho firme, pesado. Todos caíram na risada. “Para futebol ou balé?”, retrucou um dos rapazes. Ela baixou o rosto e foi para o canto da quadra. Dentro do ônibus em movimento, pude ver a expressão delicada da infância, quando passou por mim, equilibrando-se pelo corredor. Quis cumprimentar a ex-colega, pensar em reavivar a sua memória, caso não se lembrasse de mim. Mas não seria ali. De repente, quando chegássemos ao nosso destino.

Passaram pela memória duas ou três cenas do conto de Camus. Olhei para o lado e vi Flávio acordar. Ele espreguiçou, bocejou. Disse que demorou uma vida para aprender a sair do lugar em que moramos, mesmo que fosse para passar uma tarde na estação termal da cidade vizinha. 🍷



ALEXANDRE STAUT

É escritor e editor. Autor de **Paris-Brest**, entre outros. O romance inédito **O incêndio** será publicado em breve pela São Paulo Review. Vive em São Paulo (SP).

JAN WAGNER

Tradução: **Viviane de Santana Paulo**

Jan Wagner nasceu em Hamburgo (Alemanha), em 1971. Em 2001, surgiu sua primeira coletânea de poemas **Probebohrung im Himmel**. Em seguida, **Guerickes Sperling** (2004), **Achtzehn Pasteten** (2007), **Austrália** (2010), **The Owlhastors in the Hall Houses** (2012) e, finalmente, **Selbstporträt mit Bienenschwarm** (2016). Jan Wagner recebeu vários prêmios, entre eles, o Prêmio Feira do Livro de Leipzig, em 2015, com a coletânea **Regentonnenvariationen** (2014), e em 2017, o Prêmio Georg Büchner, o mais prestigiado de língua alemã. Wagner chama atenção através da sensibilidade aguda com a qual capta os momentos corriqueiros, aparentemente insignificantes, e os transforma em uma fotografia, em um curta-metragem, tal é a força da imagem metafórica que se desfigura na imaginação do leitor. Os poemas focalizam determinadas situações ou objetos cotidianos convertendo-os em figuras que ilustram o estado de espírito momentâneo do indivíduo.

alter biker

steigt schnaufend von seiner maschine,
knarzend in seinem leder, langhaarig, steif
wie eine mumie aus der bronzezeit.
wohnt ansonsten, sagt er, in den bergen
montanas, sagt: vor über fünfzig jahren
sprang eine junge frau bei ihm auf, kam mit,
für die er einen fischteich aushob, zehn
japanische karpfen darin, dann sieben, zwei,
bis er den grauen reifer sah, der satt
davonflog. wohnt sonst einsam, sagt er, auf dem
berg in montana, aber tourt jetzt wieder,
schwebt breitbeinig über die landstraßen hin mit seiner
gotteswolke von vollbart, gleitet vorbei
an fernfahrern, hoch auf ihren dieselkanzeln;
fragt sich noch immer, sagt er, die augen selbst
im stehen zusammengekniffen in einem fahrtwind,
von dem wir nichts ahnen, wie der vogel
gerade seinen teich entdecken konnte,
ausgerechnet seinen winzigen fischteich
im ungeheuren, riesigen montana.

o velho motociclista

desmonta resfolegante de sua máquina,
rangendo o seu couro, os cabelos longos, ele endurecido
como uma múmia da Idade do Bronze.
vive à exceção disso, diz ele, nas montanhas
montanas, diz: há mais de cinquenta anos
veio uma jovem mulher morar com ele, junto de si,
para a qual ele cavou um viveiro de peixes, dez
carpas japonesas ali, em seguida, sete, duas,
até que viu a garça cinzenta, que empanturrada
voou longe. agora vive sozinho, diz ele, sobre o
montanha em montana, mas está em turnê de novo,
montado flutua pelas estradas afora com a sua divina
barba espessa de nuvem, desliza passando
pelos caminhoneiros, elevados nos seus púlpitos a diesel;
ainda se pergunta, diz ele, com os olhos
estreitados mesmo parado a sotavento,
daquilo que nada sabemos, como o pássaro
descobriu justo a sua lagoa,
exatamente o seu pequeno lago com peixes
na enorme, vasta montana.



DIVULGAÇÃO

krebsfischen

der fisch muß stinken, marie,
so sehr, daß alle vier enden der erde
sich krümmen und die sterne
noch schneller in ihr dunkel eilen.

öffne die truhe am hafen,
wo er seit tagen ruht, für unruhe sorgt,
so tot und verborgen er ist — passanten
drehen sich um und liebespaare flüstern.

mit seil ist er ein lot der verrottung,
das du ins hafenbecken senkst —
so schwarz und kalt wie eine galaxie,
ins rechteck gezwängt, mit nur drei meter tiefe —,

und du spürst, wie du leer wirst in den minuten
des wartens, wie sie näherkommen
aus ihrer welt, wie ihre scheren
sich öffnen, sie nicht widerstehen können,

ihr eigenes süßes fleisch verwahrt
im winzigen safe ihrer selbst — es könnte
der anfang eines transatlantikkabels
sein was du hältst, so fern sind sie uns. und wie sie

dich lachen lassen, marie, sobald sie
gefangen sind in der plastikwanne, klacken
und rasseln, zahnräder, die nicht mehr greifen,
panische konstellationen. aber

sie kochen? nein. du läßt sie frei,
siehst zu, wie sie zur kante eilen, fallen,
jeder von ihnen eine gepanzerte pythia,
die langsam zurücksinkt in ihr delphi aus schlick.

glastisch

ich war sechs jahre alt und unsinkbar,
wenn nicht der tisch gewesen wäre, glitzern
und kalt, der mich seit anbeginn erwartete
wie ein eisberg seine titanic.

etwas ging zu bruch an jenem tag,
und es war nicht nur glas, wengleich ich
wie sterntaler dalag, erschlagen von all der pracht.
sechs jahre alt, zum ersten mal verlobt,
was wir für uns behielten, doch es war
dein vater, der mich in die klinik brachte,
um mich mit sieben stichen zu vernähen.

vielleicht die erste aller katastrophen.
ich mußte eben wieder daran denken,
als ich mir über den hinterkopf fuhr, mich wieder
fallen spürte, auf mein spiegelbild zu.

 **Leia mais em**
rascunho.com.br

crustáceo

o peixe deve feder, marie,
tanto que todos os quatro confins da terra
se enverguem e as estrelas
sigam ainda mais céleres à sua escuridão.

abra a arca no porto,
onde ele há dias sossega, criando desassossego,
tão morto e oculto ele está — passantes
se viram e sussurram os pares de amantes.

amarrado na corda ele é um peso a apodrecer,
que tu afundas na doca do cais —
assim negro e frio como uma galáxia,
forças para o canto, com apenas três metros de profundidade —

e tu sentes em ti, o vazio neste minuto
de espera, como eles se aproximam
do seu mundo, como suas tesouras
se abrem, e não conseguem resistir,

sua própria carne doce resguardada
em um ínfimo cofre de si — poderia ser
o início de um cabo transatlântico
o que tu imaginas, de veras distantes estão de nós, e como

te fazem rir, marie, uma vez que
são capturados na banheira de plástico, estalos
e chocalhos, engrenagens que já não mais agarram,
assustadas constelações. mas

cozinhá-los? não. tu os libertas,
observas como se apressam para a borda, caindo,
cada um deles uma pítia encouraçada,
que devagar afunda em seu delfos de lodo.

mesa de vidro

eu tinha seis anos e inafundável,
se não fosse a mesa, brilhante
e fria, esperando por mim desde o início
como um iceberg espera o seu titanic.

algo se rompeu naquele dia,
e não foi somente o vidro, embora eu
como um vale de estrelas lá jazia, com todo o esplendor vencido.
seis anos de idade, pela primeira vez apaixonado,
o que mantivemos em segredo, mas foi
teu pai, que me levou à clínica,
para me costurar com sete pontos.

talvez o primeiro de todos os desastres.
precisei de novo pensar nisso
ao passar a mão por trás da minha cabeça, e de novo
sentir-me cair, na minha imagem no espelho. 🍷

OLVIDO GARCÍA VALDÉZ

Tradução e seleção: **André Caramuru Aubert**

Pouco conhecida no Brasil, Olvido García Valdéz (1950) é um dos grandes nomes da poesia espanhola atual. Era uma das poetisas contemporâneas preferidas de Roberto Bolaño. Seus poemas nunca têm título, e às vezes chegam a parecer um fragmento de prosa do qual foram subtraídos início, fim e gênero do personagem. Olvido recebeu, em 2007, o Prêmio Nacional de Poesia da Espanha.

Algunas piedras
se vuelven transparentes
con el sol, casi
transparentes. A veces,
al caminar,
me siento y las miro.
Algunas almacenan luz,
pulidas y cerradas,
como si fueran vivas. Las cojo,
están llenas de tierra
por debajo, tienen un tacto
áspero y fresco.

Algunas pedras
se tornam transparentes
com o sol, quase
transparentes. Às vezes,
ao caminhar,
me sento e as olho.
Algunas armazenam luz,
polidas e fechadas,
como se estivessem vivas. Pego-as,
estão cheias de terra
por baixo, têm uma superfície
áspera e fria.

A Cristina Peñamarín

Sordas y ciegas, hacen música — una lira,
una flauta —. Bellas y calvas. En su
regazo o cerca, diminutas, sus hijas. Sin ojos
orejas ni cabellos. Cuidan del mundo
ni idiotas ni inclementes, viven su afilado
sentir, y crecen las pequeñas; airosas y
gráciles. No lejos, se afanan otras, corren
y vuelan con antorchas y prenden
luces en la noche. Las atentas entretanto
están en su atención, hacen música.

A Cristina Peñamarín

Surdas e cegas, fazem música — uma lira,
uma flauta —. Belas e calvas. Em seus
colos ou por perto, pequeninas, suas filhas. Sem olhos
orelhas nem cabelos. Cuidam do mundo
nem idiotas nem inclementes, vivem seu
sentir afiado, e crescem as pequenas; airosas
e delicadas. Não muito longe, outras se esforçam, correm
e voam com tochas e acendem
luces na noite. As atentas, entretanto
olham-nas, fazem música.



DIVULGAÇÃO

Regaba el jardín, dos plantas recién plantadas que convenía encharcar. Junto a ellas antes de comenzar el riego yacía un cuerpo de hombre vestido para ir al trabajo; entre las hierbas yacía, pero no estaba al regar, tampoco su ausencia estaba (son ciertas presencias transparentes).

Después todo cambió. Fue jardín el jardín las plantas sólo plantas, el hombre se incorporó y se volvió la respiración leve, ligera.

Regava o jardim, duas plantas recém-plantadas que convinha encharcar. Junto a elas antes de começar a rega jazia um corpo de homem vestido para ir ao trabalho; em meio ao capim jazia, mas não estava para regar, tampouco sua ausência estava (são certas presenças transparentes).

Depois tudo mudou. Era jardim o jardim as plantas apenas plantas, o homem se levantou e retornou a respiração leve, ligeira.

Otro país, otro paisaje,
otra ciudad.
Un lugar desconocido
y un cuerpo desconocido,
tu propio cuerpo, extraño
camino que conduce
directamente al miedo.
El cuerpo como otro,
y otro paisaje, otra ciudad;
atardecer ante las piedras
más dulcemente hermosas
que has visto,
piedras de miel como luz.

Outro país, outra paisagem,
outra cidade.
Um lugar desconhecido
e um corpo desconhecido,
teu próprio corpo, estranho
caminho que conduz
diretamente ao medo.
O corpo como outro,
e outra paisagem, outra cidade;
entardecer junto às pedras
mais docemente formosas
que já viste,
pedras de mel como luz. 🍯

Olivos extraídos de cuajo
taladas las ramas y viajeros;
al adelantarlos miro
la tierra que conservan como parte
de sí, tierra roja, densa y entreverada
de guijarros; muy blanca la sección
de ramas y raíces, algo
irreal la simetría, impropia
de ancianos nudosos. Retengo
el coche em paralelo. Indiferencia
o naturaleza, color de la sangre.

Oliveiras arrancadas com as raízes
galhos cortados e espalhados;
ao passar por eles olho
a terra que conservam como parte
de si, terra vermelha, densa e misturada
a seixos; muito branca a parte
de galhos e raízes, um tanto
irreal a simetria, imprópria
a anciãos nodosos. Mantenho
o carro ao lado. Indiferença
ou natureza, cor de sangue.

En la salida de la M-40, dirección A-6,
en los desmontes entre la autopista
y el acceso — tierra de nadie —,
un pequeño huerto cultivado.
Al lado del chamizo
arranca malas hierbas. Pide
a la tierra la vida, quizá setenta años,
ruega a Perséfone. Casa y huerto. Sentir
el sol. El túnel enseguida húmedo y largo.

Na saída da M-40, em direção à A-6,
nos descampados entre a autopista
e o acesso — terra de ninguém —,
uma pequena horta cultivada.
Ao lado do barraco
arranca o mato. Pede
vida à terra, talvez setenta anos,
roga a Perséfone. Casa e horta. Sentir
o sol. Logo em seguida o túnel, úmido e comprido.



Agora toda a inovação e tecnologia do Google vão marcar presença nas salas de aula de Curitiba.



A rede municipal de ensino de Curitiba terá a sua disposição o **Google for Education**, que inclui uma série de aplicativos para o planejamento e execução das aulas. E o que é melhor: todo o conteúdo gerado será compartilhado entre as escolas, para serem editados de forma colaborativa e simultânea. **Quando o assunto é educação com inovação, a Prefeitura de Curitiba faz a sua lição de casa.**



CURITIBA