



desde abril de 2000

o jornal de literatura do Brasil

rascunho

edição

178

CURITIBA, FEVEREIRO DE 2015 | www.rascunho.com.br

ARTE: THEO SZCZEPANSKI

ENTREVISTA

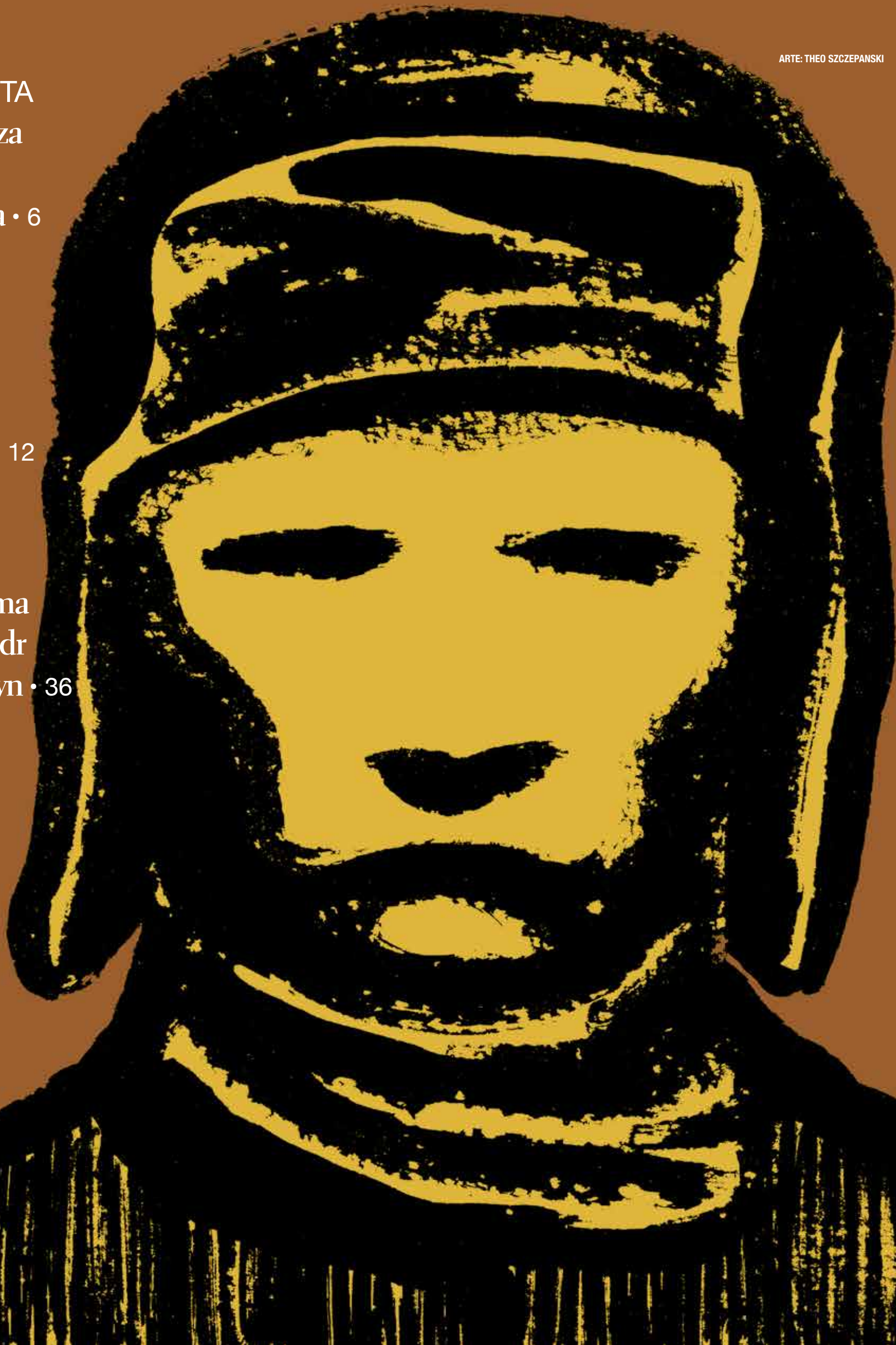
A delicadeza
poética de
Carrascoza • 6

RESENHA

Réquiem
para Ivan
Junqueira • 12

ENSAIO

A obra-prima
de Aleksandr
Solzhenitsyn • 36



O TRADUTOR COMO PROTAGONISTA

Tradutor não tem vocação para protagonista, nem mesmo quando se trata de seus próprios textos. Mario Vargas Llosa, contudo, mesmo sem ignorar esse fato tão óbvio, fez de um intérprete/tradutor o personagem central do romance **Travesuras de la niña mala**. A escolha não foi fortuita, certamente, pois o Nobel de Literatura foi ele mesmo tradutor, na mesma Unesco e na mesma Paris de Ricardo Somocurcio.

São bastante óbvios os traços biográficos do romance. Além de tradutores, ambos — Vargas Llosa e Somocurcio — viveram no bairro limenho de Miraflores e compartilhavam o sonho de estabelecer-se na Cidade Luz. Porém, Somocurcio e Vargas Llosa revelam níveis de ambição bastante distintos. Enquanto o protagonista de **Travesuras** se contentou em permanecer tradutor por toda a vida — contanto que continuasse em Paris —, Varguitas (vide **La tía Julia y el escribidor**) exerceu a tradução como ganha-pão temporário, enquanto se preparava para viver da literatura.

O fato é que o tradutor, em **Travesuras**, é, sim, o grande protagonista. Trata-se, basicamente, de um romance sobre um grande amor — ou sobre grandes pai-

xões. A história de um tradutor romântico, vítima de sua grande paixão adolescente. Duas paixões principais: a “niña mala” e Paris. Paixões que determinaram claramente seu destino. Uma terceira paixão, embora não tão clara quanto as duas primeiras, se esgueira pelas margens do livro: a própria tradução, a qual, mais que mero pano de fundo, é elemento que permeia todo o livro.

Os momentos de recolhimento da paixão pela “niña mala” são aqueles de grande dedicação ao ofício tradutório: o estudo das línguas e a prática mesma da tradução. São os momentos em que essa terceira paixão aparece com toda a sua força.

Não faltam, no livro, reflexões sobre o ofício tradutório. Ricardo Somocurcio, quando evolui de tradutor (de textos escritos) a intérprete simultâneo, rotula o “salto” de “êxito medíocre” — qualificação significativa para ambas as profissões.

Mas houve outro salto, valorado com mais otimismo pelo protagonista/narrador do romance: a passagem de tradutor/intérprete de textos burocráticos a tradutor de literatura. Tal movimento foi celebrado pelo personagem com uma frase expressiva: “como tradutor literário, me senti menos fantasmal

que como intérprete”.

Abro parêntese para mencionar que a comparação do tradutor/intérprete a um fantasma é recorrente no livro. Mais uma metáfora que procura indicar a ocultação do tradutor detrás da obra original.

Somocurcio, em frases talhadas pela longa experiência (por sua vez fundada na vivência do próprio Vargas Llosa), procurou delimitar, na tradução literária, um claro espaço para a criação: “Tinha que tomar decisões, explorar o espanhol em busca de matizes e cadências que correspondessem às sutilezas e velaturas semânticas — a maravilhosa arte da alusão e da evasão da prosa de Tchecov — e também às suntuosidades retóricas da língua literária russa. Um verdadeiro prazer”.

A menção a “tomar decisões” é crucial, aqui, para entender a diferenciação que o narrador de Vargas Llosa faz entre a tradução técnica/burocrática e a literária.

A tradução literária, embora não lhe proporcionasse a mesma renda que a interpretação simultânea e até que as traduções de textos burocráticos, certamente dava ao protagonista de **Travesuras** gratificação mais verdadeira. E melhor: lhe dava espaço para criar. 🍷

ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (18)

Em **Os dias roubados**, de **Carlos Vazconcelos**, fica-se sabendo que a condenação do protagonista se deu por “ações” de um deputado sórdido, pai de Águida: “Mostrou-me a foto de jornal. Era o deputado Jairo Filgueira, pai de Águida. Eu já sabia que a família me odiava e que havia trabalhado incansavelmente pela minha prisão, mas não conhecia os detalhes sórdidos da empreitada, os atalhos, as manobras, a compra de todos os envolvidos para minha

condenação logo a partir dos primeiros indícios”. Um jovem promotor é quem “investiga a falsa sentença” e consegue retirar o protagonista da prisão. O romance de Carlos Vazconcelos é agudo na temática e bem elaborado na forma, com uma técnica inventiva. No final é que é revelado, por meio de um “posfácio” produzido por um dos organizadores do volume, que a narrativa que lemos (fragmentada, e o recurso soa perfeito, por conta do arranjo que foi possível ser montado pelos organizadores do material recolhido) se

trata na verdade da autobiografia do protagonista, que, na prisão, e fazendo de tudo para preservar seus papéis, seus manuscritos, tornara-se escritor. Tornara-se escritor para denunciar a injustiça que o fez padecer durante quinze anos — e que, liberto, não o recompôs como indivíduo, fraturou de vez sua identidade. Carlos Vazconcelos, que tem mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará e produz e apresenta um evento literário no SESC-CE, se inicia muito bem no romance. 🍷



rascunho

o jornal de literatura do Brasil

fundado em 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

rascunho.com.br

EDITOR

Rogério Pereira

Editor-assistente

Samarone Dias

Colunistas

Affonso Romano de Sant'Anna

Alberto Mussa

Eduardo Ferreira

Fernando Monteiro

João Cezar de Castro Rocha

José Castello

Luiz Bras

Raimundo Carrero

Rinaldo de Fernandes

Rogério Pereira

Projeto gráfico e programação visual

Rogério Pereira / Alexandre De Mari

Colaboradores desta edição

Adriane Garcia

André Caramuru Aubert

Arthur Tertuliano

Carolina Vigna

Clayton de Souza

Henrique Marques Samyn

James Schuyler

Leyla Perrone-Moisés

Luiz Horácio

Luiz Paulo Faccioli

Marcos Alvito

Marcos Pasche

Mariana Sanchez

Márwio Câmara

Maurício Melo Júnior

Nelson Alexandre

Patricia Peterle

Rodrigo Casarin

Rodrigo Garcia Lopes

Rodrigo Gurgel

Hugo Estenssoro

Vivian Schlesinger

ILUSTRADORES

Dê Almeida

Fábio Abreu

Felipe Rodrigues

Oswalter

Ramon Muniz

Robson Vilalba

Theo Szczepanski

14

O oitavo selo
Heloisa Seixas

17

Inquérito
Bernardo Carvalho

25

Os luminares
Eleanor Catton



32

Poemas franceses
Fernando Pessoa

cartas

cartas@rascunho.com.br

NOVO RASCUNHO

Há pouco assinante, um esboço de ideia insistente a cada **Rascunho** recebido: "tão grandão e desajeito, (mas?) e tão querido". Hoje: alíssara! Delineados estão os rumores de minha vontade. Remeteram-me o desengonçado melhor apumado às minhas práticas de leitora-contorcionista em tempo e espaço miúdos (e menos denunciante das desabilidades que tenho em ser... engonçada!). Ainda com dúvida sobre tratar-se de uma remessa especialíssima, desembrulhei o baixinho. Logo nas boas-vindas, a boa-nova: "É do designer Alexandre De Mari. E não tem volta". Não acredito em coincidências. Portanto, obrigada por ouvirem a insistência desse esboço de ideia intrusa. Gostei.

Juliana de Almeida Valverde • São Paulo - SP

Recebo o **Rascunho** há muitos anos e fiquei surpreso quando a edição de novembro chegou aqui em casa. Com o novo formato berliner, vocês conseguiram melhorar o que já era excelente. Parabéns!

André Luis Mansur • Rio de Janeiro - RJ

É com alegria que recebemos o **Rascunho** e este novo formato muito nos agradou. Além de ser leitura obrigatória, o **Rascunho** é matéria de estudo para 40 alunos do núcleo de literatura do projeto Batuque na Caixa. Agradecemos por seu conteúdo sempre diverso e fundamental e que certamente contribuiu para que o Batuque conquistasse o Prêmio Leitura para todos, do Minc, que reconheceu as melhores práticas de acesso e incentivo à leitura no Brasil. Obrigado e vida longa ao **Rascunho**!

Aldo Moraes • Londrina - PR



Envie e-mail para cartas@rascunho.com.br com nome completo, endereço e telefone. Sem alterar o conteúdo, o **Rascunho** se reserva o direito de adaptar os textos.

vidraça

Houellebecq na Alfaguara



DIVULGAÇÃO

O novo romance de Michel Houellebecq (*foto*) será publicado no Brasil pela Alfaguara em breve. **Submissão** se passa na França em 2022, governada por um presidente muçulmano, e cedendo gradualmente à lei islâmica. Num artigo para o *Le Monde*, Emmanuel Carrère comparou **Submissão** a **1984**, de George Orwell, e a **Admirável mundo novo**, de Aldous Huxley, e disse: "Se há qualquer um hoje em dia, não só na literatura francesa, mas na mundial, que reflita sobre a enorme mutação em curso que todos nós sentimos, e que não sabemos como analisar, esse escritor é Houellebecq".

PRÊMIO SESC SÓ ONLINE

Basta de calhamaços de papel. Iniciadas em 19 de janeiro, as inscrições para o Prêmio Sesc de Literatura 2015 serão realizadas somente pela internet. Os vencedores, cujos livros são publicados pela Record, serão anunciados em julho durante a Flip. Serão selecionados dois autores inéditos nas categorias *Conto* e *Romance*. Para participar, os candidatos deverão inscrever um romance ou coletânea de contos inéditos. O autor pode concorrer nas duas categorias desde que tenha obras nunca publicadas em ambas. O edital completo está disponível em www.sesc.com.br/premiosesc. Informações também pelo e-mail literatura@sesc.com.br.

MÁRIO VAI A PARATY

Mário de Andrade será o autor homenageado da 13ª edição da Flip, entre 1 e 5 de julho. E sua obra e ideias já começam a circular por Paraty. A atuação do escritor nas questões ligadas a patrimônio inspirara a exposição *Histórias e Ofícios do Território*. Inaugurada em dezembro, a mostra está em cartaz no Espaço Experimental de Cultura — Cinema da Praça até 8 de março. Segundo o curador da Flip 2015, Paulo Werneck, "Mário é um autor para o Brasil do século 21, com vida e obra a serem redescobertas, rediscutidas, postas em debate". A homenagem prevê, entre outras ações, uma conferência de abertura, mesas sobre o autor na programação principal e na FlipMais (programação da Casa da Cultura) e uma exposição. O curador também pretende levar novas gerações de intérpretes de sua obra literária e poética.

HARRY POTTER ILUSTRADO

A Rocco publicará a edição ilustrada de **Harry Potter e a pedra filosofal**. A nova edição trará ilustrações de Jim Kay, ganhador da Kate Greenaway Medal. A editora britânica Bloomsbury já divulgou as primeiras imagens, retratando quatro importantes personagens da série: Rubeus Hagrid, Hermione Granger, Draco Malfoy e Ron Weasley. O livro será lançado na Inglaterra e nos Estados Unidos em outubro deste ano e no Brasil em 2016.



REPRODUÇÃO

LIVROS NO MATO GROSSO DO SUL

Acontece entre 26 de fevereiro e 1º de março, em Campo Grande, a primeira edição da Feira Literária Internacional do Mato Grosso do Sul. Entre os convidados estão Antonio Carlos Secchin, Marina Colasanti e Tizuka Yamasaki. O evento terá entrada gratuita, diariamente das 10h às 22h, e homenageará Manoel de Barros e a professora Maria da Glória Sá Rosa.

OS QUADRINHOS DA PÓLEN

A Pólen resolveu apostar também nas HQs. Um dos livros escolhidos para marcar a estreia é **Eu sou um pastor alemão**, do ilustrador e diretor de arte Murilo Martins. A obra foi lançada originalmente em inglês, de maneira independente, na Toronto Comics Arts Festival, no Canadá. O livro tem a costura lateral aparente, que será uma das marcas da Pólen. A outra aposta da editora é **Cidade das Águas**, adaptação da peça de teatro *Origem Destino*, escrita por Marcos Gomes e dirigida por Andrea Tedesco. A graphic novel é mais uma parceria do ilustrador Guilherme Caldas e do roteirista Olavo Rocha.

EM BUSCA DE AUTORES

A 11 Editora está recebendo originais inéditos nos gêneros romance, conto e crônica. Também irá avaliar trabalhos de conclusão de cursos acadêmicos ou teses que se enquadrem na categoria livro-reportagem. A intenção é abrir espaço a novos autores, especialmente aos estreates. Como pagamento de direitos autorais, o autor receberá uma porcentagem dos exemplares impressos. Os textos podem ser enviados por e-mail para originais@11editora.com.br. Mais informações: www.11editora.com.br.

manual de garimpo | ALBERTO MUSSA

O REI DE KETO

Ouço dizer às vezes que todo crítico literário é um ficcionista, um poeta ou um dramaturgo frustrado; que só se tornou crítico por não saber escrever. Poderia combater tal ideia com diversos argumentos teóricos. Nenhum deles, contudo, é mais forte do que um contraexemplo.

Antônio Olinto, mineiro de Ubá, talvez já nem seja lembrado como crítico e muito menos como poeta, apesar de ter começado sua atividade intelectual exatamente nessas áreas. Passou vinte anos como poeta e crítico antes de estreiar na ficção. E seu primeiro romance é justamente a sua obra-prima: **A Casa da Água**.

Já se disse ser obra com

dupla nacionalidade, ou continentalidade: pertence tanto à literatura brasileira quanto a africanas — porque trata de um episódio histórico ainda pouco conhecido e estudado: o do retorno maciço, logo após a Abolição, de africanos escravizados no Brasil para a África Ocidental, assim como de alguns brasileiros descendentes de africanos. **A Casa da Água** recria ficcionalmente essas vidas, revelando que a experiência do exílio é indelével, que os estrangeiros que retornam permanecem estrangeiros...

Olinto explorou depois outros temas, em **O cinema de Ubá** e **Copacabana**, livros de fundo mais memorialista; em **Sangue na floresta**, aventura amazônica, cujo protagonista é líder de uma comunidade

de adeptos do Santo Daime; em **Tempo de palhaço**, que trata da formação intelectual e ética da geração de 60; e em **Alcácer-Kibir**, romance mais estritamente filiado ao gênero histórico.

Mas o universo fascinante de **A Casa da Água** continuou presente na sensibilidade do romancista — e acabou se expandindo numa trilogia, formada com **O rei de Keto** e **Trono de vidro**. Esse último, de tom mais político, é uma continuação propriamente dita de **A Casa da Água**, pois seus protagonistas são as duas inesquecíveis Marianas, a avó e a neta. Já em **O rei de Keto**, a personagem central, Abionan, é uma vendedora de inhames, pertencente à família real de Keto (cidade de etnia iorubá que fica hoje no Benin), que portanto não passou pela

experiência do exílio, que não foi escrava nem é filha de ex-escravos — embora viva num tempo em que as antigas realezas já não têm mais força política.

É a partir de Abionan que Olinto penetra nas profundezas e contradições da sensibilidade iorubá e nos revela um mundo a um só tempo maravilhoso e tragicamente verdadeiro. Abionan (que quer dizer “nascida na rua” ou “na estrada”) sonha ser mãe do futuro rei de Keto, presa que ainda está à vida tradicional e às grandezas do passado. Após perder seu primogênito (sepultado no mesmo ponto da estrada em que ela nasceria), procura retomar o convívio do marido e conceber um outro filho, dar à luz um novo rei para Keto.

O romance — que tem uma das aberturas mais lindas da literatura brasileira — se passa em cinco dias, começando e terminando no dia de Ifá e Exu (o primeiro da semana iorubá de quatro dias). Em cada um deles, Abionan vende seus inhames num mercado diferente, em cidades diferentes, conversa com diferentes clientes e companheiras de trabalho — e fundamentalmente lembra. Surgem, assim, inúmeras cenas e figuras, personagens extraordinárias (inclusive as duas Marianas), numa espécie de mosaico que não respeita cronologia — e nos permite viver o experimento indispensável da alteridade. O fim do livro é mágico, comovente, triunfal, quando Abionan se deita com o marido no mesmo lugar onde nasceu e enterrou seu primogênito, para gerar o futuro rei.

O rei de Keto saiu em 1980 pela Nórdica e depois pela Bertrand, como segundo volume da trilogia *Alma africana*. Os exemplares em bom estado estão entre R\$20,00 e R\$ 40,00. 📖

quase diário | AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

VIAGEM AO EGITO

08.11.1991

Encontrei com Francisco Rezek (ministro das Relações Exteriores) no hall do hotel quando ele chegou com a comitiva às 10 horas. Foi gentil. Nunca havia estado com ele e agora estou em sua comitiva. Havia, sim, escrito uma crônica n' *O Globo* quando ele tinha que decidir no STF se o Silvio Santos podia ou não ser candidato — o que tumultuaria por completo o quadro eleitoral.

Com Rezek estava o Carlos Pellegrino, que trabalhou com ele e foi colega dele na UFMG, ao tempo do Márcio Penido, Adão Ventura e outros. Curiosa sensação de revê-lo não como o ministro austero que eu via na TV, mas como um contemporâneo que não conheci em BH. Dizem-me que ele escreveu também ficção na revista *Porta*, de que também não me lembrava.

Começamos pela manhã indo em cinco carros alugados pela embaixada, para conhecer as pirâmides/esfinge, que já havia visto à noite. É um cenário deslumbrante, mágico. Tirei fotos, camelo, vimos o barco gigantesco de Queóps. Milhares de tu-

ristas em todas as partes e nossa comitiva com batedores, motociclistas, chamando atenção de todos, seja no meio das ruas apinhadas, seja entre as pirâmides.

Na verdade, antes fomos ao Museu Nacional, agora em comitiva oficial, o diretor do Museu nos explicando todo o setor de Tutankamon: as três urnas gigantescas que estavam dentro de outras (cobertas de ouro), nas quais estavam os três sarcófagos, um dentro do outro, onde estava o corpo de Queóps, que morreu aos 20 anos. Fotos nas paredes, sobre como em 1923 o túmulo foi descoberto por um inglês. Riqueza extraordinária. Seu pequeno trono revestido de ouro. As duas estátuas revestidas de ouro na entrada da tumba/sala. Se ele morreu aos 20 anos, pergunto, quando começaram a elaborar tudo isso? É trabalho para décadas. Dizem-me que a exemplo de Queóps, começavam a construir as tumbas desde cedo, quando a pessoa ainda era criança.

De novo: uma visão consagrada à morte. A morte dando sentido à vida. Daí o *Livro dos mortos*, hoje tão vivo.

Depois fomos passear no Rio Nilo, num barco, também, aluguel da embaixada — durante três horas. Almoço magnífico, com garçons e tudo. Rezek relaxado. Uns cinco jornalistas juntos. Passamos diante de uma casa, beira-rio, hoje uma igreja, que dizem ter sido uma estalagem onde José e Maria pousaram no caminho de Belém.

Depois, cortejo de buzinas e batedores para a Mesquita do Sultão (?) na Cidadela. Lindíssima. O sol se punha. A mesquita é tão grande quanto as de Istambul. A região é fantástica. Casas, mesquitas da cor da terra, marrom. Casas da cidade velha, com cara árabe, parecendo meio desertas, abandonadas, mas deve ser ali que vive o povo mais pobre.

Depois voltei/fui com a comitiva a Al Khalili, onde, de novo, estavam a alegria, a vivacidade, a luminosidade.

À noite, mais caravana com buzinas pela cidade para um jantar no Clube Democrático. Longas mesas com uns 40 homens lado a lado. Pensei: é o único lugar limpo do país. E, claro, dos diplomatas.

Os egípcios vivendo a mesma ambiguidade dos brasileiros: cosmopolitas numa cultura semibárbara. Ilhas. Uma situação paradoxal. O embaixador egípcio, jovem, moreno, charmoso, desinibidamente narcisista. Discursiva. Rezek discursiva e menciona o meu nome, com destaque, dizendo que a minha presença significa o nosso interesse na Biblioteca de Alexandria.

Fico surpreso e comovido com a homenagem.

Na verdade, o responsável por Alexandria não apareceu ainda. O acordo será prejudicado. Só será assinado depois.

(Enquanto escrevo aqui no hotel, vejo TV, canais europeus, ora a BBC, Paris, Suíça, etc. Gosto disto: cultura e informação)

10.11.1991

Ontem foi um dia formalmente movimentado. Vi como é o encontro de ministros das relações exteriores. No belo prédio estilo francês — do Ministério das Relações Exteriores do Egito, uma longa mesa com dez pessoas de cada lado (as pastas) e os dois ministros um diante do outro.

O do Egito dirigiu a palavra abrindo a seção. Colocou uma série de questões, que eu pensava seriam tratadas em particular: Irã, Cuba, Nações Unidas. Foi quase uma sabatina da qual Rezek, com elegância, saiu-se bem, com seu inglês de Oxford. O ministro egípcio teve até a indelicadeza de querer dis-

cutir uma citação do professor Duverger, citado por Rezek, sobre a questão das fronteiras.

Depois, eu e Nilo Nemer fomos solicitados a falar sobre a parte cultural e comercial. Limitei-me a citar os textos da proposta egípcia, destacando uns itens que apoiamos. Acrescentei uma série de pontos relativos à Biblioteca de Alexandria, ressaltando que poderíamos fornecer-lhes *strong support*. Eles têm na verdade uma biblioteca como um símbolo. Pouco fizeram até agora. Querem é dinheiro para investimento.

Eu poderia (perdi a oportunidade) ter lido/falado meu texto já publicado sobre as bibliotecas hoje em dia e qual o seu papel. Mas fui pego de surpresa. Não sabia que deveria falar. Nem levei o tal documento. Poderia ter ressaltado também como secretário executivo da Abinia (que reúne 22 bibliotecas nacionais ibero-americanas), poderia aliciar apoio para essa iniciativa, etc.

À noite, jantar na casa do embaixador Márcio Dias, bela casa de dois andares à beira do Nilo. E a mulher — Walkíria, gentilmente dizendo-se minha leitora e convidando-me para voltar com Marina. A filha deles, jovem, contou uma coisa bonita: o programa, o barato mesmo, era ver o sol nascer junto às pirâmides. Quando viu isso a primeira vez, exclamou: “Mas isso acontece todos os dias da vida e eu não tinha visto ainda!” 📖

Prêmio Sesc de

Literatura

Inscrições até 1º de março no site
www.sesc.com.br/premiosesc

Este ano com inscrições
totalmente online.

Para participar basta ter
um livro de contos ou um
romance inéditos. As obras
vencedoras são publicadas
pela editora Record.

 facebook.com/premiosescdeliteratura

Parceria



Realização





entrevista | JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA

Miudezas *poéticas*

MÁRWIO CÂMARA | RIO DE JANEIRO - RJ

Para quem traz na bagagem o florescer artístico de um poeta, e que acabou se descobrindo

um notório prosador, não é de se estranhar que prosa e verso caminhem lado a lado na obra de João Anzanello Carrascoza.

Nascido em Cravinhos, interior de São Paulo, o escritor, formado em Publicidade e Propaganda, doutor em Ciências da Comunicação pela USP, integra o time dos grandes prosadores da literatura brasileira contemporânea. Em 2014, publicou **Caderno de um ausente** (*leia resenha na página 9*), romance intimista sobre um homem de meia-idade em intenso diálogo com a filha recém-nascida.

A narrativa, confluída por elementos de tessitura poética e de fino trato com a linguagem, manifesta-se como uma espécie de preparação ante ao futuro e às inúmeras possibilidades reservadas à pequena Julia. Mas, além disso, também se trata da despedida deste pai, que tem consciência de que amanhã não estará mais presente para acompanhar a trajetória existencial da filha.

Na entrevista a seguir, Carrascoza fala sobre seu romance e os processos introspectivos ligados à literatura.

• **Como foi o processo de produção de *Caderno de um ausente*?**

O *Caderno* parte da ideia de uma estória que se alonga pelo período de um ano na vida de um personagem cuja filha acaba de nascer. O livro é uma espécie de boas-vindas a ela, mas também uma arqueologia desse próprio personagem, uma vez que, como ele é pai, está revendo sua própria vida com o nascimento da filha. Obviamente, há a possibilidade de ele rever sua própria trajetória, revalorizar o seu instante e entender de novo sua própria vida. Minha matriz foi o **Morte e vida Severina**, que começa com a morte e ao final vemos Severino descobrindo e festejando uma vida. Porém, em meu livro acontece de forma contrária. Começo com uma vida chegando, mas já sobrepondo sobre essa vida a ideia da morte. De uma vida que recomeça através da morte.

• **Por que *Caderno de um ausente*?**

Fui montando o texto desta forma, buscando deixar esse personagem falar determinados assuntos que fossem inquietantes. Então, ele não tem uma lógica, por isso se chama **Caderno de um ausente**, porque num caderno você anota coisas, às vezes, à revelia ou meio a esmo, há uma certa desordem, embora haja uma intenção. Você só expressa e materializa o que, de fato, te toca. Os capítulos do livro são curtos. Então eles vão seguindo essa lógica de que são pequenos fragmentos dessas sensações e estados de espírito. Há coisas que ele quer falar para a filha e também para si mesmo. A filha é a vida que chega, e ele, uma vida que se renova com a chegada de outra, embora também seja uma vida que prenuncia seu fim, a sua ausência.

• **Existe algum tipo de referência autobiográfica neste romance? O fato de o narrador se chamar João, ser um homem de meia-idade...**

São alguns sinais de elementos isotópicos que podem dar a ideia de que tem a ver com a minha vida. Dediquei este livro a minha esposa Juliana. Inclusive, usei o nome dela na personagem que é a mãe no romance. Esses índices isotópicos já fazem parte da literatura, de uma forma geral. Mas não tive nenhuma intenção de utilizar a história da minha vida. Tem gente que leu e achou o livro tão forte que me perguntou sobre como anda a Beatriz, se estou bem viúvo. É claro que há elementos autobiográficos no sentido de você usar suas experiências, fatos... Posso utilizar traços de pessoas que conheço e amo. Mas não há uma

linha totalmente autobiográfica. É autobiográfico como toda obra de alguma forma é, trazendo vivências transfiguradas de um determinado autor.

• **Pode nos contar sobre o seu trajeto inicial como escritor? Como se deu esse encontro com a literatura?**

O ato da escritura surgiu junto com a leitura. Quando aprendi a ler, foi um deslumbramento. A possibilidade de me enveredar em outros universos. Comecei lendo vários livros da biblioteca do colégio de minha cidade, no interior de São Paulo, e ouvia muitas estórias de minha região. Pegava **As mil e uma noites**, o **Simbá**, o **Robson Crusóé** ou os poemas do Drummond, e me sentia em outro mundo. Comecei a escrever a partir da leitura. Uma vez que eu lia, queria escrever coisas parecidas ou diferentes, ou queria dar outro fim às coisas que lia. Comecei escrevendo inicialmente poesia, aí mais adiante enveredei para a prosa. Meu começo foi como poeta, mas não publiquei nada. Lá pelos vinte anos, comecei a escrever contos. Passei a participar de concursos de um conto só, e quando eles passaram a ser premiados, vi que eu era mais prosador do que poeta. Mas veja que nunca abandonei a poesia. Minha prosa tem uma abertura para o mundo lírico, não apenas para a estória em si. Minha narrativa tem a função de ser como o verso. Ela ecoa também feito verso. A poesia é a partilha de uma certa vivência, de um certo “eu”. E se consigo fazer isso, me encanta mais. Porém, pode ser uma característica do indivíduo, seu jeito de olhar a vida.

• **Quais são suas referências literárias? Os autores que realmente fizeram a sua cabeça e que, de certa forma, influenciaram em sua produção.**

Comecei lendo de forma bem caótica. Lia tudo que encontrava nas bibliotecas das escolas e da minha cidade. Li muita literatura brasileira contemporânea. Era o “boom” do conto, na época. Então li muitos contos. Havia uma coleção da Ática de autores brasileiros, e li quase todos. Depois descobri a literatura latino-americana, que estava vivendo seu “boom” também, com o García Márquez; o Cortázar, que se tornou uma grande referência na minha trajetória; o Borges; Mario Vargas Llosa; Onetti. Então fui para os clássicos europeus, franceses, espanhóis e italianos. E também a literatura norte-americana. É claro que, quando você lê, há aqueles autores que praticamente trazem uma certa sensibilidade com a qual você partilha.

“O que me interessa num ficcionista é a forma como ele trabalha a sua ficção. Como consegue fabular, construir o seu próprio mundo.”

“Nunca abandonei a poesia. Minha prosa tem uma abertura para o mundo lírico, não apenas para a estória em si. Minha narrativa tem a função de ser como o verso.”

Costumo chamar de famílias literárias. Não só como leitor, você lê as coisas que te tocam, mas acaba se incluindo como aqueles que produzem. Me senti muito filiado, filho dessa família que tem Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Carlos Drummond, William Faulkner, a criatividade desconcertante e aqueles jogos de forma como os do Cortázar.

• **Autores de linguagem...**

Exatamente. Autores que têm um trabalho mais sofisticado, que não se preocupam exatamente em contar estórias e acabam criando um estilo muito próprio. As pessoas vão entendendo as razões que você encontrou no seu caminho e que foram se assentando no solo de sua criatividade, de sua inspiração e continuam te alimentando. O que me interessa num ficcionista é a forma como ele trabalha a sua ficção. Como ele consegue fabular, construir o seu próprio mundo.

• **Como a publicidade entra em sua literatura, se é que entra?**

A publicidade me ensinou muitas coisas: a precisão e a concisão na hora de fazer o texto. Você acaba aprendendo a tomar mais cuidado com a escolha lexical, com as redes semânticas. O que você escolhe para escrever, tudo tem que fazer sentido. Então, acho que isso depois acabou passando para o meu texto. Sou muito cuidadoso, vou e volto o tempo todo com o texto. E também ajudou a entender que você pode mudar o texto, e que ele não vem pronto. Fora a questão da disciplina. A narrativa publicitária se apoia numa narrativa realista. Você constrói estórias com certa verossimilhança, com a utilização de detalhes expressivos. E, obviamente, precisa saber contar estórias. O publicitário tem que saber contar estórias. E o trato com a literatura diária me ajudou também nesse sentido. Acho que essas águas se misturaram.

• **Quais são as maiores dificuldades durante o processo criativo?**

É meio misterioso quando as estórias vêm. Mas quando elas começam a se formar, é preciso sensibilidade para saber se elas resistem. As estórias precisam ter um tempo de envelhecimento. Não tem aquela frase do Nelson Rodrigues: “jovens, envelheçam!”? As estórias precisam envelhecer ou o escritor envelhecer, para entender se elas estão prontas para o mundo. Porque é você que as dará à luz. E tem a questão do cotidiano. A sua própria vida atravessa a sua estória. Uma das maiores dificuldades para o escritor talvez seja a concentração. Hoje em dia, estamos o tempo todo

recebendo assuntos e temas possíveis para trabalhar, e o escritor tem uma vida só. O importante é você seguir o seu caminho. O mundo está circulando e você precisa viajar, fazer um monte de coisas. O mundo está lá, mas é preciso estar conectado consigo quando se está escrevendo.

• **Retomando o *Caderno de um ausente*, você poderia falar sobre os espaços utilizados no romance? Sobre esse processo de estruturação estética onde a diagramação do livro acaba, de certa forma, comunicando-se com a narrativa? Esses recursos gráficos também podem ser vistos no seu livro anterior (*Aos 7 e aos 40*), através da distinção de cores das páginas, e que se refletem na dualidade das vozes narrativas.**

Acredito que a estória pedia um pouco disso. Quando comecei a escrever o *Caderno*, os espaços se definiam com as pausas do narrador, ao mesmo tempo em que se configuravam como as ausências. Não é um trabalho de vanguarda, mas o próprio texto pedia isso. Esses recursos não são a *priori*, o texto que te traz alguma ideia de como fazer. É claro que eu vim da publicidade. A gente vê o espaço da letra, a tipografia, a cor, tudo isso conta. Como você citou que também ocorre no meu outro romance, além da diagramação, as páginas são verdes, mas em duas cores: o verde-claro e o verde-escuro. No *Caderno*, a cor das folhas remete à cor da pele, porque é algo para tocar, é um livro que está à flor da pele. Acho que esses recursos dialogam com o que quero dizer.

• **Um trecho de um livro que faça parte de sua vida e de seu relacionamento com a literatura.**

Uma frase do *Tao te ching* que me encaminha muito ao trabalho que faço na literatura, dessa coisa do menor: “Quem se dá muita importância, não tem importância nenhuma”. Em outras palavras, se você acha que certas coisas são muito significativas, elas são insignificantes. E eu trabalho um pouco com essa vida, com as coisas pequenas, a miudeza. O nosso instante que, por um momento, pode parecer nada, mas é o instante da nossa vida, é a nossa riqueza, e que a gente não sabe se continuará no dia seguinte. É você vivendo aquele instante e ser grato. Por isso escrevo sobre epifania, revelações. Às vezes, as coisas que não parecem nada, você se dá conta que é tudo o que tem. Uma outra frase de que gosto muito é do Platão: “O tempo é a eternidade em movimento”. É uma coisa que me pauta muito. O milagre de estarmos aqui me interessa muito na literatura. 🍷

João Anzanello
Carrascoza por
Oswalter



A força da *delicadeza*



CADERNO DE UM AUSENTE
João Anzanello Carrascoza
Cosac Naify
128 págs.

As palavras são o antídoto para a morte em **Caderno de um ausente**, de João Anzanello Carrascoza

Filha, acabas de nascer, mal eu te peguei no colo, e pronto, já chega, disse a enfermeira, e te recolheu de mim [...] Assim nasce o **Caderno de um ausente**, segundo romance de João Anzanello Carrascoza. É a primeira linha de um caderno onde um professor, aos cinquenta anos, escreve suas reflexões à filha que acaba de nascer. Movido pelo temor de não estar presente enquanto a menina crescer, transforma as impressões da vida e a história da família em uma carta de educação sentimental. O resultado é prosa poética da mais delicada, e por isso, da mais contundente, onde [...] *subitamente, a linguagem frutifica, vazando primavera por todos os poros, porque é mais digno se molhar no sangue do presente do que no pó dourado do passado* [...]

Como de costume na obra de Carrascoza, desde a primeira linha há o presságio da perda: [...] *as únicas palavras que valem para sempre* [...] *são aquelas, Bia, que anunciam o adeus*. Ostensivamente, é de sua própria morte que fala o narrador, mas de fato é da onipresença da morte. Para ele, as palavras da memória são o único refúgio possível: memórias de visitas da tia, da história dos avós, do amor à terra que cultivavam, do cheiro da terra, memória até daquilo que o narrador nunca viu. *Bia, [...], já estou te perdendo, já te perdi por tudo o que vivestes até este instante, mas eu te recupero com as palavras, Bia, [...]* Esse Caderno, então, vem para resguardar a presença do pai na vida da filha, e da filha na memória do pai. Mas é muito mais do que um caderno.

As palavras vêm, riacho miúdo que vai ficando mais fundo do que largo. A correnteza, quase imperceptível da superfície, toma força de maré. Engana-se o leitor que pensa poder caminhar de uma margem a outra. Uma vez os pés dentro da água, é deixar-se levar. Pouco a pouco vai encontrar a família de João, o narrador, e Bia, sua filha; parentes vivos e falecidos, de quem conta o nome, parentesco, e um detalhe aqui, outro ali; um tio alcoólatra, outro, trovador; uma tia freira, outra, fugida. Como indivíduos, pouco representam, mas perfazem o mosaico cimentado por encontros familiares, nascimentos, fotos e migrações. Em suma, o ciclo da vida.

[...] *não há como secar em nós o licor da história familiar* [...] Relações familiares são um dos temas importantes em toda a obra de Carrascoza. Diferentemente de muito da nossa literatura contemporânea, aqui o mote é a doação de uns aos outros. Assim como no Cristianismo, o ato de suprema doação é o da mãe que, para dar vida à filha, enfrenta cada dia com muito mais coragem do que saúde. Há também a avó Helena, muito presente e generosa, que faz

das tripas, coração, para alegrar a neta enquanto cuida da filha. Mas a libra da carne o narrador cobra de si próprio, ao confessar seu passado de adultério, luxúria, mentira e soberba. Tão abjecto é seu pecado que nem mesmo a *mulher toda perdão* [conseguiu] *retirar dele a cruz que lhe segue pregada aos ombros* [...] Pelas palavras roucas, sussurradas quase que a embalar a nenê, ouve-se um sentimento de proporções bíblicas. Coerente, Carrascoza diz, em entrevista no projeto *Paíol Literário*, em setembro de 2013: “Não trabalho com fatos, e sim com sentimentos”.

Ninharias

Nas águas desse lirismo também desembocam as *ninharias do instante*: sandálias, um relógio de bolso, bichos de pelúcia, [...] *e logo será o tempo dos lápis de cor, dos brinquedos eletrônicos, do garfo e faca* [...] A partir dessas ninharias, o autor organiza suas memórias, costura histórias cuja raiz é a realidade, inclusive a dele próprio, mas “o tronco é o das relações afetivas; de pessoas que se falam ou não [...] que podem aprender a dizer não só com as palavras, mas com outras formas de dizer”. E uma forma de dizer, bem a caráter desse autor, é silenciar. Tudo nesse testamento é um ode ao silêncio; do título, **Caderno de um ausente**, que remete ao silêncio deixado por alguém que não está, aos espaços brancos que parecem surgir aleatoriamente em cada página; da voz silenciosa desse narrador que nunca usa exclamação, e com raras exceções, nem maiúsculas, ao maior silêncio do mundo, que é a morte.

Silencioso, mas nem por isso, menos eloquente. João quer deixar para Bia sua experiência, enquanto sabe que ela é *o vivido intransferível*. Igual a qualquer pai, quer proteger a filha de todo sofrimento; quer que ela se sinta protegida, e para isso busca a imagem mais forte de uma criança no Cristianismo, em linguagem que lembra as escrituras: [...] *eis o teu pai e a tua mãe, Bia, um de cada lado do teu berço, em torno do qual não há reis magos* [...] *que não se assemelha a nenhuma manjedoura* [...] A simples alusão aos reis magos e à manjedoura estabelece precisamente o paralelo que o pai nega, e esse berço torna-se, sim, uma man-

jedoura. É uma imagem plena de significados. Se por um lado é impossível transferir experiência, por outro, compartilha-se a emoção, poetizando. *Vida menos poesia igual vazão*, diz o autor.

Poesia é o que se lê na prosa de **Caderno de um ausente: acriançaremos novamente**. Há um coro de vozes roseanas, mas também clariceanas, e de Mia Couto, a quem, tal como Carrascoza, a convivência entre numerosas mulheres desde a infância, parece ter nutrido o universo poético. A intimidade do “tu”, o tom de canção de ninar, os aforismos tão numerosos que desafiam o colecionador, tudo lembra um acolhimento materno, uma relação costurada muito antes de a criança nascer: [...] *a tua vida, filha, é um texto que há tempos começamos a escrever* [...] Essa ourivesaria vem a um custo. Segundo o próprio autor, ele escreve devagar, uma página por dia, [...] *as palavras grafadas com limpidez, igual água dentro do vidro, exibindo toda a transparência de sua escritura líquida e, ao mesmo tempo, escondendo resíduos de substâncias, milagrosas ou nocivas* [...]

A delicadeza do cristal permeia todo o romance na escolha das palavras, nos volteios das frases, na letra miúda. Ao leitor é oferecido um olhar entre frestas, mas sem qualquer tinta de malícia, seja em relatos das cólicas da nenê, seja para prenciar, temerosamente, a morte que virá, onde, revelar a morte é comparado a uma sangria causada por uma faca, que é a verdade. João, já de posse dessa faca, gostaria de asfixiar as palavras que trarão a sangria. Mas o leitor também já possui a faca, e presente a vizinhança da morte. Desde o começo, o autor avisa, [...] *eu te peço perdão, filha, por não ser o anfitrião ideal* [...] *mas não há como esconder a morte ante a estreia de uma vida*.

Ao final, nem todo o amor da família, nem a nuvem de memórias fazem frente ao grande ladrão da vida. A surpresa, apesar dos presságios, vem para todos, mostrando que por mais preparados que estejamos, nunca é o suficiente. Na vida, assim como no amor e na morte, há espaços que se abrem e sugam o que ali havia. Resta-nos preencher com o toque da pele, palavras preciosas e doação os espaços entre as ausências. 🍷

o autor

JOÃO ANZANELLO
CARRASCOZA

Nasceu em Cravinhos (SP), em 1962. É contista, romancista, redator publicitário, professor universitário. Nos anos 1980, publicou histórias em jornais de São Paulo e Minas Gerais e frequentou a oficina ministrada por João Silvério Trevisan. Estreou em 1991 com o romance infantojuvenil **As flores do lado de baixo**. Reuniu histórias para seu primeiro livro de contos, **Hotel Solidão**, concluído em 1992, foi premiado no Concurso Nacional de Contos do Paraná. É autor ainda de **O vaso azul**, **Dois tardes**, **Dias raros**, entre outros.

trecho

CADERNO DE
UM AUSENTE

[...] *é no silêncio que se pede perdão, Bia, é no silêncio que podes descobrir nas tuas entranhas as minhas fragilidades, é nele, no silêncio, que o nada se exalta, e a súplica se renova, e a opressão se dissolve, é no silêncio, Bia, que a memória resume as horas vividas, é no silêncio que o rio nos salpica o rosto com suas gotas, é no mais depurado silêncio que se irrigam os vazios* [...]

Relações familiares são um dos temas importantes em toda a obra de Carrascoza. Diferentemente de muito da nossa literatura contemporânea, aqui o mote é a doação de uns aos outros.

A celebração da poesia

Livros mais recentes de **Astrid Cabral** têm o tempo e a própria poesia como principais temas

HENRIQUE MARQUES-SAMYN | RIO DE JANEIRO - RJ

Publicados entre 2011 e 2014, os três livros de que trata esta resenha podem ser percebidos como marcos celebratórios de uma carreira literária que já se estende por meio século. Foi com o livro de contos **Alameda**, publicado em 1963, que Astrid Cabral surgiu como escritora; já era então uma mulher casada, que se mudara para Brasília com o marido, o poeta Afonso Félix de Sousa, para integrar a primeira turma de docentes da recém-fundada Universidade de Brasília. A própria escritora ressaltaria, posteriormente, que a estreia fora condicionada pelas demandas da vida familiar e pelos afazeres profissionais, que não lhe permitiam dedicar o tempo necessário à literatura; não obstante, os “anos de silêncio e aridez” dariam lugar, a partir de 1979, a um período produtivo do qual nasceria uma obra poética inscrita entre as mais representativas da literatura contemporânea brasileira, composta por títulos como **Visgo da terra** (1986), **Rasos d’água** (2003) e **Jaula** (2006), entre outros. A antologia bilíngue **Coeur sans frein/Coração à solta** (Les Arêtes, 2012), com versões de poemas preparados pela própria Astrid Cabral, junto dos livros de inéditos **Palavra na berlinda** (Ibis Libris, 2011) e **Infância em franjas** (Editora KD, 2014, com ilustrações de Mariana Félix) vem, por conseguinte, somar-se à obra de uma autora que pacientemente aguardou o momento mais propício para a eclosão do lirismo; e, talvez não por acaso, o tempo e a própria poesia estão entre os principais temas desses mais recentes volumes.

Recolhendo poemas de diversos momentos da trajetória poética de Astrid Cabral, **Coeur sans frein/Coração à solta** se inscreve entre as diversas antologias já publicadas de sua obra, desde **De déu em déu** (Sette Letras/BN, 1998) até **Antologia pessoal** (Thesaurus, 2008) e o volume a ela dedicado na coleção



a autora

ASTRID CABRAL

Nasceu em Manaus (AM), em 1936, onde integrou o movimento Clube da Madrugada. Transferindo-se para o Rio de Janeiro, diplomou-se em Letras Neolatinas na atual UFRJ. Integrou a primeira turma de docentes da Universidade de Brasília, saindo em 1965, em decorrência do golpe militar; seria integrada à Universidade em 1988, após a anistia. Sua obra literária, composta por mais de dez livros, já foi contemplada com diversos prêmios.

50 poemas escolhidos pelo autor (Galo Branco, 2008). Para além de constituir uma rica apresentação de alguns dos motivos centrais de sua obra, concedendo ênfase a poemas em torno do temário amoroso e erótico — e recolhendo peças da altura de *Certos amores* (“[...] / Certos amores não crescem. / Hibernam pura promessa/ de fogo a arder. Aguardam/ só que o fósforo do acaso/ risque a fagulha da chama.”), *Deserto doméstico* (“Moravam na mesma casa/ mas em variados mundos. / Viviam ao mesmo tempo/ mas em horários diversos. / Falavam a mesma língua/ só que em registros distintos. / [...]”) e *Amor no píer* (“[...] // Meu amor ficou no meio/ refém do medo de risco. / Queria apenas passeio/ a bordo escuna sem lastro. / Nunca a viagem de fato.”) —, **Coeur sans frein/Coração à solta** poderá constituir um valioso objeto de análise a quem se interessa por estudos de tradução, precisamente por apresentar poemas vertidos pela própria escritora, assim oferecendo um vislumbre de soluções autorais para questões particulares do fazer lírico.

Já **Palavra na berlinda**, como anuncia o título, traz poemas de pendor reflexivo que têm como objeto privilegiado a linguagem e a criação literária. Se nem o tom meditativo, nem o discurso metapoético são propriamente elementos novos no universo lírico de Astrid Cabral, o fato de a obra inscrever-se neste momento em que a trajetória da autora completa dez lustros, como anteriormente mencionado, concede-lhe decerto um valor particular; por outro lado, e como efeito da densidade dessa reflexão, os poemas reunidos no volume frequentemente avançam para um questionamento em torno dos liames entre o silêncio, a palavra e a poesia. Consciente de seu ofício, Astrid enfrenta algumas das mais persistentes questões em torno da natureza específica da criação poética, desde o inusitado da inspiração (“A poesia me pede a mão/ sussurrando ao pé do ouvido/ pega caneta e folha. Tira/ a roupa que te atrapalha./ Joga fora a máscara diária. / [...]”, lemos nos versos iniciais de *A poesia me pede a mão*) até a lida com a matéria textual (“O poema, esse fruto/ que não dá em árvore./ carece de mão e mente/ para que possa nascer. / [...] / Demorado ou breve/ será o trabalho/ de apartá-lo das trevas/ e em berço de papel deitá-lo / [...]”, lemos em *Poema*). Aprofundando ainda mais a reflexão, na segunda parte da obra, *Aveso*, Astrid se dedica a pensar poeticamente o silêncio, cuja relação com a poesia é inelutável — visto que nele “latentes,/ jazem todas as palavras” (*Silêncio*).

Finalmente, **Infância em franjas** é um retorno a tempos passados; uma visita ao “armário de lembranças-fantasmas”, como lemos no pequeno texto preambular à obra. Muito já foi dito sobre o valor da infância para quem se dedica à criação literária; a esse propósito, pode ser interessante relembrar as palavras de Manuel Bandeira, em **Itinerário de Pasárgada**, quando compara quatro anos de meninice aos da vida de adulto, revelando-se “espantado do vazio desses últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante”. A pletera de episódios liricamente resgatados por Astrid Cabral, que ensinam poemas nos quais entrevemos incontáveis motivos fundamentais daquela produção literária que viria à luz quando ela, já mulher adulta, publicasse os seus primeiros livros, permitem-nos supor que sua experiência pessoal se aproxime daquela referida pelo autor de **Libertinagem**. Em *A mágica das palavras*, Astrid Cabral registra o momento em que, menina, depara-se com a natureza da linguagem poética — “A mulher chegou da rua/ falando: *de uma cajadada matei dois coelhos*. / Pensei: que mentirosa! / Quer me fazer de boba! / Onde já se viu coelho/ andando pela cidade? / E onde arranjou cajado? // [...] // Foi quando me dei conta/ de que



INFÂNCIA EM FRANJAS
Astrid Cabral
Editora KD
64 págs.

PALAVRA NA BERLINDA
Astrid Cabral
Ibis Libris
82 págs.

**COEUR SANS FREIN/
CORÇÃO À SOLTA**
Astrid Cabral
Les Arêtes
105 págs.

trecho

INFÂNCIA EM FRANJAS

*Uma cratera tão funda
furando o chão norte a sul*

*Estrelas a me piscarem
de lá do altíssimo azul*

*Plantas e bichos falando
língua que eu entenderia*

*Caravelas me levando
a terras fora do mapa*

*Gente grande generosa
que tudo me ensinaria*

*Meu anjo da guarda que
seu rosto me mostraria.*

(Crenças caducas)

palavras eram mágicas. / As coisas podiam ser ditas/ de maneira enviesada. / De brinca o mundo podia/ ser mostrado à vera.”; em *Mágoas*, a percepção infantil do desajuste das coisas — “O que machucava/ não era palmada/ nem mesmo surra. / A carne da bunda/ não tinha memória. / O que machucava/ sim, era a injustiça/ ou a desmedida/ entre culpa e castigo/ seguida do perdão/ sonogado ou adiado/ por conta do orgulho/ da autoridade ofendida. / [...]”. Se a poesia é o manejo da linguagem para dar voz às inquietações humanas, talvez este poema registre o nascimento da escritora que, agora, celebra os cinquenta anos de uma singular trajetória literária. 📖

Em 1902, o engenheiro Pereira Passos assumiu a prefeitura do Rio de Janeiro, nomeado pelo então presidente da República Rodrigues Alves. Encontrou uma cidade degradada, ainda bem parecida com os cenários descritos por Luís Edmundo no clássico **O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis**. Uma urbe insalubre recheada de cortiços, ceieiro perfeito para a febre amarela, a varíola, o cólera. Era conhecida como a cidade da morte.

Instigado pelas teorias sanitárias do médico Oswaldo Cruz, Pereira Passos abriu uma intensa batalha para sanear o Rio de Janeiro. Derrubou cortiços, alargou ruas, criou novas avenidas, implantou parques urbanos, melhorou os sistemas de abastecimento de luz e água. *O Rio civiliza-se*, estampavam os jornais. E neste ritmo estava selado o destino do Morro do Castelo, uma área de favela bem em frente à avenida Central. Seria demolido sob a alegação de que impedia os ventos marinhos de melhorar o microclima da cidade.

As condicionantes sociais desta demolição são a base do enredo do novo romance de Marco Carvalho, **Uma ladeira para lugar nenhum**. No entanto, talvez apenas a tragédia social, histórica e ecológica da demolição do morro, que se deu entre os anos de 1920 e 1922 sob a alegação de que era necessário abrir espaço para a exposição comemorativa ao centenário da independência, não fosse suficiente para sustentar o romance. Assim, Carvalho criou dois protagonistas, a mulata Maria Idalina Rosário Gonçalves e o padre Ernesto, que vivem uma intensa paixão entre as vielas e os subterrâneos do morro.

Esta paixão enriquece o andamento do livro, oferece uma dinâmica que envolve o leitor, sobretudo pelos contrastes que carrega. Ernesto se martiriza entre o voto de castidade e as delícias dos encontros com Rosário que, casada e católica praticante, é também adepta do candomblé. Carvalho prefere, no entanto, limitar o romance do padre com a mulata e tudo termina no necessário pragmatismo da moça. Daí o autor se volta mesmo para as questões sociais que envolvem a demolição do morro. E salienta as perdas, inclusive as históricas, já que o morro abrigava a primeira igreja da cidade aproximando-se assim do chamado romance social muito em voga na década de 1930 e que gerou vários clássicos de nossa literatura.

Neste caminho chega mesmo a ressuscitar um maniqueísmo exagerado. Todo poder público é mau e são bons

Um século de misérias

O maniqueísmo transforma **Uma ladeira para lugar nenhum** num romance anacrônico

MAURÍCIO MELO JÚNIOR | BRASÍLIA - DF



UMA LADEIRA PARA LUGAR NENHUM

Marco Carvalho
Record
159 págs.

trecho

UMA LADEIRA PARA LUGAR NENHUM

Os arranjos escusos dos governantes sustentando as decisões de poucos sobre os destinos de todos enchiam de indignação ou de tédio os mais novos e de ingratas recordações os mais antigos. O mito do progresso servindo como um biombo cambeta à dependência, quando não à franca subserviência cultural. Tudo cada vez mais veloz e acelerado de modernidades, mas tristemente igual no modo particular de tratar o que era público.

todos os moradores do morro, menos os superiores do padre Ernesto, também poderosos, que abrigam o convento jesuíta que ali existia. Isso poderia ter ganhado méritos não fosse o citado exagero e o fato de estar dito de maneira tão explícita. Até mesmo o português do armazém, Aurélio, que vivia bêbado, batia na mulher e caminhava para uma inevitável falência, era mais uma vítima das arbitrárias decisões governamentais que faziam rearrer sua freguesia.

O maniqueísmo, enfim, torna o livro um tanto anacrônico. E o autor poderia se livrar da armadilha explorando um pouco mais os fatores históricos e como eles interferem na vida do cidadão comum. Em alguns momentos Marco Carvalho chega bem perto disso, como no instante em que descreve o processo de demolição do morro e a transferência do convento, da igreja e até dos ossos de Estácio de Sá, o fundador da cidade, para bairros distantes. Mas este investimento é tímido.

Dois romances lançados relativamente há pouco tempo fazem muito bem esta aliança entre os jogos do poder e a vida cotidiana dentro de ambiente histórico, **O senhor do Lado Esquerdo**, de Alberto Mussa, e **O bibliotecário do imperador**, de Marco Lucchesi.

Uma ladeira para lugar nenhum sobressai mesmo como um livro que alia entretenimento com denúncia social. E aí reside seu principal mérito. O fim do Morro do Castelo foi uma tragédia social e Marco Carvalho a denuncia de forma incisiva. Por outro lado, manipulando o caso amoroso de um padre com uma mulata, cria uma expectativa envolvente no leitor. Isso promove uma leitura agradável e divertida, além de enriquecida pelo ambiente histórico que, mesmo pálido, ainda tem importância em todo enredo.

Resta também uma linguagem bem fluente. Sem muito rebuscamento, prefere se valer do humor como base para transmitir com segurança uma mensagem de indignação, mas também de prazer.

Aquele gotejar de felicidade num mundo seco de afeto e de carne, a vida de renúncias e sacrifícios para se atingir a beatitude pregada pela religião, minava suas convicções, que já não eram mais assim tão firmes. Para quem ama e conhece o vale das ternuras, a felicidade é inadiável, e a eternidade, com todos os seus anjos, não vale um peido da mulher amada.

Sem se concluir como romance histórico, **Uma ladeira para lugar nenhum** resgata a literatura social para falar de misérias que, de certa forma, ainda assolam aquela gente que Graciliano Ramos chamou de “desgraçados”. 🗣️



o autor

MARCO CARVALHO

Nasceu no Rio de Janeiro. Foi cartunista do semanário *Pasquim*, *Jornal do Brasil* e *O Dia*, entre outros. Publicou seu primeiro romance, **Feijoada no paraíso**, em 2002. O livro foi adaptado para o cinema, com o título de *Besouro*, em 2009.

Uma ladeira para lugar nenhum sobressai mesmo como um livro que alia entretenimento com denúncia social. E aí reside seu principal mérito.

Em 3 de julho de 2014, o Brasil perdeu um homem de letras dos mais notáveis em toda a sua história.

Falecido no Rio de Janeiro, aos 79 anos, Ivan Junqueira marcou presença na literatura brasileira atuando com fecundidade e extrema competência nas áreas da tradução, do ensaísmo e da poesia. Destas duas últimas vertentes, o autor deixou prontos, respectivamente, **Reflexos do sol-posto** e **Essa música**, que simbolizam o desfecho triunfante de uma trajetória bibliográfica marcada pela densidade reflexiva e por um agudíssimo senso estético no trato com a escrita, quer crítica, quer literária.

Aqui me ocuparei dos dois livros recentemente lançados, tratando primeiramente do ensaístico e, posteriormente, do poético. Como Ivan Junqueira me parece um poeta menos explorado do que justifica a importância de sua obra (embora ela não seja ignorada), e sendo mais **Essa música** mais expressivo do que **Reflexos do sol-posto**, vou dar mais espaço à poesia do que ao ensaio, aproveitando para inserir no texto uma ou outra parte que funcione como panorama geral da obra do poeta e de seu lugar na contemporaneidade.

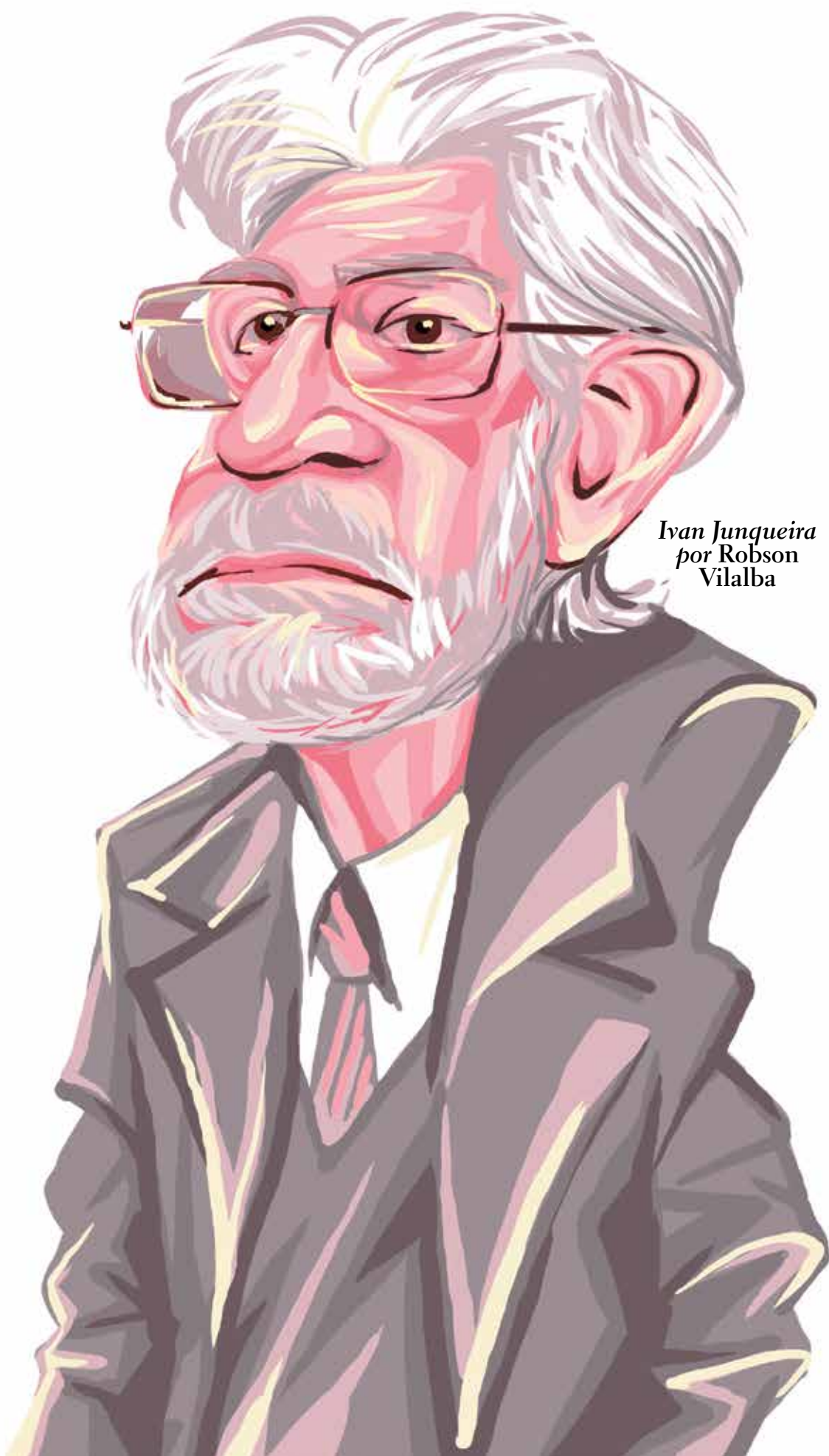
Põe-se o sol

Reflexos do sol-posto reúne vinte e sete textos críticos que Ivan Junqueira publicou dispersamente, em forma de conferências, prefácios, depoimentos, orelhas de livro, etc. Embora o volume não traga textos por assim dizer definitivos enquanto meditação literária, a exemplo de *Intertextualismo e poesia contemporânea*, de **O encantador de serpentes** (1987), e de tudo o que compõe o livro **Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade** (2000), nele estão presentes os fatores que conferem alto quilate à prosa ensaística de Ivan Junqueira. Falo da erudição, que o habilita a citar poetas e pensadores alemães (cf. *Da utilidade do útil*) e a comentar novelas brasileiras com a mesma propriedade (cf. *Do folhetim à novela de televisão*). Falo também da elegância e da clareza redacionais, sem o que a erudição pode facilmente caminhar para o exibicionismo fútil: “Como Aleijadinho, Machado de Assis é um milagre, e digo-o aqui porque as épocas em que ambos viveram, aquele ao longo do século 18, este na segunda metade do século 19, não pressupunham a obra que realizariam, seja por seu ineditismo criador, seja por sua consecução formal” (*Machado de Assis: 170 anos*). Falo, por fim, da argúcia crítica consorciada à abertura intelectual, o que o leva a escrever de modo penetrante sobre poetas (*O papel do Rio na poesia de Manuel Bandeira*) e ficcionistas (*Riacho doce: lição de maturidade*), autores canônicos (*Gonçalves Dias e o Romantismo*) e novatos (*Marques-Samyn: temas*), literatura (*Nauro Machado e a poesia brasileira*) e ciências humanas (*Gilberto Freyre e o colonizador português*).

Réquiem ao poeta

Obra de **Ivan Junqueira** é marcada pela densidade reflexiva e por um agudíssimo senso estético

MARCOS PASCHE | RIO DE JANEIRO - RJ



Ivan Junqueira
por Robson
Vilalba

antigos), literatura (*Nauro Machado e a poesia brasileira*) e ciências humanas (*Gilberto Freyre e o colonizador português*).

A fim de ilustrar na prática a argúcia interpretativa de Ivan Junqueira, destaco sua percepção de elementos que não se apresentam tão claramente em poemas e narrativas, e também sua capacidade de analisar textos ou poéticas por perspectivas variadas, com o que o crítico evita posicionamentos estreitos e aumenta o sentido das obras que contempla. Como exemplo da fina observação, sublinho um trecho de *Machado de Assis e a arte do conto*: “Na verdade, sempre que os braços sobem à cena na ficção machadiana, não são apenas eles que estão nus, mas sim todo o corpo de suas personagens femininas”. Quanto à análise de uma obra por inteiro, acerca da qual Ivan relativiza opiniões de outros estudiosos para demonstrar procedentes possibilidades de leitura, cito um fragmento de *Riacho doce: lição de maturidade*, em que o crítico fala a respeito da ficção do paraibano José Lins do Rego:

Não são poucos, entretanto, os que denunciam em Lins do Rego certa adiposidade expressiva, além e contumazes descuidos com a linguagem e estilo. Sustentam, ainda, que se trata de um autor cuja formação literária pagaria óbvio tributo à pressa e à leviandade jornalística e que lhe faltaria, a rigor, o embasamento filosófico e cultural de uma visão de mundo capaz de absorver, no plano ficcional, toda a complexidade do homem contemporâneo. Mas, se analisado apenas sob esse ângulo, perder-se-á o que de mais puro existia no escritor: aquele transbordamento a um tempo lírico e telúrico que foi o seu traço mais genuíno e ao qual, sabiamente, o ficcionista jamais renunciou.

A exemplo do que já havia feito em nota a **O fio de Dédalo** (1998), Ivan Junqueira anunciou **Reflexos do sol-posto** como o seu último livro ensaístico, por já ter abandonado há muito a escrita sistemática de crítica literária em jornais e revistas, em que ele atuou regularmente por cerca de trinta anos. Ao antever a conclusão de sua bibliografia crítica — com “quase a plena certeza”, conforme diz na nota prévia —, talvez ele sentisse a aproximação da morte (da qual, aliás, sua poesia é tão íntima). O certo é que tal conclusão confirma a excelência de seu trabalho e a autonomia de seu pensamento, confirmando também a inestimável contribuição que seu pouco explorado ensaísmo pode dar aos estudiosos de literatura.

Entoa-se a música

De acordo com Per Johns, um de seus maiores intérpretes e maior amigo, a poesia de Ivan Junqueira é um “dédalo de arcaicas escrituras”. É um dédalo por seu caráter labiríntico, que faz da linguagem poética uma tradução



ESSA MÚSICA

Ivan Junqueira
Rocco
96 págs.



REFLEXOS DO SOL-POSTO

Ivan Junqueira
Rocco
304 págs.

do mistério, sendo também ela — a linguagem poética — um enigma particular; é arcaica por seu deliberado e incontestado vínculo com a ancestralidade — dos castelos, das masmorras, dos reis e dos abades; e é escritura porque seu traço verbal se revela pessoalíssimo e, pelo seu requinte, torna a escrita literária um ato de sacralidade cultural.

Ler Ivan Junqueira é adentrar o reino da monumentalidade artística. Atrevo-me a dizer que seria impossível não encontrar em qualquer um dos seus volumes de poesia textos que não causem no leitor a sensação de impacto — pela contundência das imagens, pelo estoicismo da voz que as apresenta e, principalmente, pela construção de um discurso exato e magnífico. A título de exemplo, destaco poemas como *Esse punhado de ossos*, *E se eu disser* e *Vai longe o tempo*, extraídos de **A sagração dos ossos** (1994), ponto culminante de uma bibliografia em invariável estado de culminância.

Essa música, o derradeiro volume de poesia do autor de **O grifo**, saído quatro meses após a sua morte, só reforça a excelência bibliográfica de Ivan Junqueira. Composto por trinta poemas, **Essa música** traz consigo a confirmação de que a poesia assoma em parte pelo fazer do poeta, em parte pela manifestação do que extrapola os olhos e o intelecto. É o que se pode concluir da leitura de *O poema*, que abre o volume: “Não sou eu que escrevo o meu poema:/ ele é que se escreve e que se pensa,/ como um polvo a distender-se, lento,/ no fundo das águas, entre anêmonas,/ que nos abismos do mar despencam”.

Para a crítica literária, a obra do autor de **Os mortos** pode denotar um problema dos mais intrincados, referente à relação de pertencimento entre autor e época. Por mais que se empreguem termos como “pluralidade”, “diversidade” e “heterogeneidade” para classificar a poesia contemporânea, é possível verificar com clareza que os mecanismos de legitimação social da literatura — as grandes editoras, as feiras do ramo, os prêmios mais badalados, os suplementos jornalísticos e as amentas universitárias — tendem a endossar como autênticos representantes do presente autores e obras explicitamente herdeiros do Modernismo (falo do Modernismo mais festivo e iconoclasta).

Por essa perspectiva, não há razão para ver como “de hoje” um poeta que em 1980 publica um livro intitulado **A rainha arcaica**, que em tudo parece demonstrar uma opção pelo passado, tanto na forma (um conjunto de catorze sonetos), quanto no tema (a evocação de Inês de Castro, a rainha galega medieval que baila entre a história e a lenda). Ainda com tal perspectiva, como verificar contemporaneidade numa poesia que em forma fixa aborda figu-

ras como Joana d’Arc e Jesus de Nazaré, conforme ocorre em **Essa música**, no qual figura sem rebuscos “E então mais uma vez me fiz antigo”?

Não há passadismo em Ivan Junqueira. Sua escrita, apinhada de elementos associados à tradição, em nenhum momento faz irrefletido ou gratuito louvor ao tradicionalismo. Há, sim, uma escolha pelo poético, e não pelos dogmas de qualquer espécie que se formam acerca dele. Há, também, uma densa concepção artística, de acordo com a qual modernidade e contemporaneidade independem de traços *dicotomizantes*.

Obra eterna

Ainda que não lhe fosse corrente o vocabulário informal, tampouco quisesse fazer barulho sistemático contra as vanguardas e seus continuadores, é possível supor que Ivan Junqueira tenha percebido algumas chatices da contemporaneidade e, assim, tenha decidido fazer uma obra eterna. Por isso é que o vemos, em sua extraordinária atuação ensaística, estudioso dos antigos, dos modernos e dos recentes, e também é por isso que vemos em sua poesia a manifestação de modernidade sem viés programático, isenta dos maniqueísmos que pretendem separar de modo absoluto o velho e o novo, o passado e o presente, o sim e o não.

Acerca disso, sua presença na literatura brasileira ilustra, a um só tempo, um modo contraditório e lógico de exprimir atualidade, algo reiterado por **Essa música**: contraditório porque a força de sua obra não se abastece das linhas correntes da poética hodierna, ou seja, o boicote de categorias teóricas, o experimentalismo devotado e a recusa à comunicabilidade. Isso dá à sua poesia um espírito contracontemporâneo ou não contemporâneo. Porém, tomando o fenômeno pelo ponto de vista da, por assim dizer, atualidade oficial, veremos em Ivan um poeta perfeitamente contemporâneo, e por uma razão relativamente simples: se o critério de pertença ao presente literário é a diferença, a maneira como Ivan se distingue da poesia corrente dá a ele uma propriedade ímpar, pois raramente se encontra em nosso panorama literário obra que se assemelhe à sua, que, diga-se de passagem, não se exime da assimilação de concepções ideológicas e recursos poéticos prestigiados no século 20, como, por exemplo, a recusa de valores consagrados pela convenção, o verso livre e a intertextualidade (Cf. *Cidade*). A mais, há em sua obra uma leitura trans-temporal da marcha humana (marcando principalmente suas vilezas) que dificilmente encontrará paralelo entre seus coetâneos, como se pode ler nesta contundente passagem de *Joana d’Arc*: “Já estava tudo acertado/ entre os ingleses e os padres./ A sentença veio rápida:/ morte nas chamas vorazes.// E o mais não há quem saiba:/ ardi no fogo, nas brasas,/ nas labaredas da praça/ até que fui cinza. E nada”.

Uma significativa forma de inserção na contemporaneidade pode se dar pelo viés contrário ao das peças de seu jogo, a exemplo de um corpo estranho. Por mais simples que pareça, um fator elementar dessa inserção é o dizer possível — e necessário — da poesia, fator que a coloca num patamar de recusa, tanto em relação às crenças gerais, porque sempre prontas, quanto às crenças da literatura de departamento, pela desconstrução perfunctória. É pelo seu dizer pensante que o poeta pode esbarrar no homem como não o faz a retórica para a massa, que a todos vê com os olhos da generalização; e é pelo seu dizer sensível que o poeta ainda pode lançar o homem à dimensão emotiva do intelecto, quando o discurso do absolutismo teórico mostra-se insuficiente para alcançar o que esteja um palmo além de seus domínios: “Este homem, que hoje se esquece,/ já não mais se reconhece// a si ou à sua história,/ ao ser humano, essa escória.// No entanto, vê-se que ele ora/ por nós agora e na hora// da minha e da tua morte,/ mesmo que isto não te importe”, diz *Ecce homo*.

Ivan Junqueira agora habita o mundo de que sua poesia foi música constante — o mundo dos mortos. Que desse mundo inaudito e misterioso, onde o sol é já posto, soe essa música capaz de fazer ouvir e ver o que há para além do visível e dos códigos que insistem em restringir a visão mais densa — a que comove, redime e liberta. 🎵



o autor

IVAN JUNQUEIRA

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1934. Estudou Medicina e Filosofia, mas teve o jornalismo como ofício. Publicou mais de trinta livros, entre tradução, volumes de ensaios e de poemas, tendo sido premiado em todas as vertentes de produção literária de que se ocupou. Foi, por catorze anos, ocupante da cadeira 37 da Academia Brasileira de Letras. Morreu em 2014.

trecho

ESSA MÚSICA

*É tudo amor, e mais coisa nenhuma
de que sequer se guarde uma lembrança,
um traço, o fluido passo de uma dança,
uma canção que foge em meio à bruma.
É tudo o que há na ponta de uma lança
que nos fere como áspera verruma
e, quando fere, ninguém mais se apruma,
nem que o conserte o gáudio da vingança.
É tudo e apenas o que não se alcança,
o que, às vezes tão próximo, se esfuma
e escorre mais depressa do que a espuma
com que tecem as ondas sua trança.
É a chaga que, sendo fugaz, perdura
e nos dói como um mal que não tem cura.*

trecho

REFLEXOS DO SOL-POSTO

*O que de fato interessa em Augusto dos
Anjos são a competência intrínseca e
orgânica do verso e, tanto quanto esta,
algo de que hoje já pouca gente se lembra
e que tanta falta faz a qualquer poesia que
se pretenda mais universal e duradoura
do que os rebentos enfezados de nossa
andrógina e prolífica produção lírica: a
noção, nele muito aguda, de que a poesia,
se se faz com palavras, como queria
Mallarmé, faz-se também com ideias.*

*Essa música traz
consigo a confirmação
de que a poesia assoma
em parte pelo fazer
do poeta, em parte
pela manifestação do
que extrapola os olhos
e o intelecto.*

Recriação pela palavra

No limite entre ficção e realidade, **Heloisa Seixas** narra os confrontos de Ruy Castro com a morte

GISELE EBERSPÄCHER | CURITIBA - PR

Livros sobre a morte não são novidade. Em uma rápida olhada na estante, identifico **A morte do pai**, de Karl Ove Knausgård, **A redoma de vidro**, de Sylvia Plath, **As virgens suicidas**, de Jeffrey Eugenides, e **Intermitências da morte**, de José Saramago. Fato é que o tema não fascina somente escritores — ele intriga também os leitores.

Os confrontos com a morte são o tema de **O oitavo selo**, de Heloisa Seixas. Para desenvolver a sua história, a autora parte de duas referências principais — Sherazade, narradora de **As mil e uma noites**, que conta histórias diariamente para prolongar seu tempo de vida, e o filme *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman, em que um homem condenado joga xadrez com a morte para ganhar tempo.

Em paralelo às duas referências, Heloisa nos apresenta seu marido, Ruy Castro, também escritor e jornalista. Definido por ela como um quase romance, a proposta é narrar os confrontos de Ruy com a morte, em um formato que mistura os limites de ficção e realidade.

(Pode-se pensar sim em autoficção — a diferença é que nesse livro, a matéria-prima usada é a vida de alguém próximo, e não a vida da própria autora, que só se torna um personagem do livro na metade da narrativa).

Em referência ao filme de Bergman, cada um dos confrontos com a morte é chamado de selo, funcionando como uma marca deixada no corpo e na mente do personagem. Ao todo, sete são narrados na obra — e fica explícito que o oitavo está por vir.

Intitulados *Sangue*, *Nariz*, *Fígado*, *Língua*, *Coração*, *Sexo* e *Cérebro*, os capítulos contam sobre a morte da irmã de Ruy, seu contato com drogas e álcool e as batalhas que travou contra o câncer.

Esses encontros com a morte ficam cada vez mais fortes, causando mais dor ao personagem e a outros envolvidos. No início, a morte acontece com outro — e experimentada pelo ponto de vista dos vivos. Para o

fim do livro, essas experiências são doenças com danos físicos reais, como se a morte estivesse cada vez mais próxima. Aos poucos, a história fica mais sombria.

Narrativa

O livro é narrado em terceira pessoa. Nos três primeiros selos, sabemos das experiências de Ruy com alguns personagens de fundo, sendo que poucos deles são nomeados ou explorados de maneira mais intensa. O narrador permanece sutil e estável perante as dificuldades do personagem.

Porém, a partir do quarto selo, Heloisa está presente na vida de Ruy e se torna uma personagem importante na narrativa. A autora apresenta mais sentimentos próprios, com suas reações diante do que acontece com o marido. Ao expor medos próprios, mesmo que em terceira pessoa, ela deixa a história mais densa. Além disso, essa nova camada de história entrega personagens mais interessantes.

Uma das características que a narrativa atribui a Ruy é seu bom humor. Isso se reflete principalmente em trechos em primeira pessoa inseridos ao longo da narrativa. São parágrafos escritos tanto por Ruy como por Heloisa e com uma identificação gráfica diferente na mancha do livro.

Essas “intromissões” são opiniões ou comentários sobre os fatos narrados, com um tom mais coloquial e espontâneo do que o tom usado pelo narrador em terceira pessoa. De acordo com os assuntos tratados, cabe a esses comentários a sinceridade. Eles trazem humor e também um tanto de melancolia.

Como exemplo, Ruy: “E, na ida a Madureira, quase fiquei decepcionado porque a pessoa que nos vendeu o pó era uma senhora com varizes, como as vizinhas gordas e patuscas de Nelson Rodrigues”.

Palavra

Tanto Heloisa como Ruy são jornalistas e escritores — pessoas que trabalham com a palavra. Mais que isso, ousar dizer



O OITAVO SELO
Heloisa Seixas
Cosac Naify
190 págs.



a autora

HELOÍSA SEIXAS

Nasceu e mora no Rio de Janeiro. Jornalista por formação, publicou seu primeiro livro em 1995 — a coletânea de contos **Pente de Vênus**. Desde então, publicou dez livros entre romances, novelas e contos. Foi finalista do Prêmio Jabuti três vezes.

Trecho

O OITAVO SELO

No passado, ele bebera com astros de Hollywood, cantores de Nova York, grandes nomes da bossa nova, diplomatas, políticos, escritores, jornalistas internacionais, mulheres bonitas. Mas a bebida era só um elemento no quadro, e nem parecia o mais importante.

que é a partir da palavra que dão sentido ao mundo.

A ligação é tão forte que, em entrevista para *O Globo*, Heloisa afirma comparar Ruy Castro com Sherazade: “Durante muitas situações extremamente complicadas pelas quais passamos, eu chegava à conclusão de que ele só não morria porque tinha uma história para contar, exatamente como a Sherazade”.

Um dos momentos em que isso fica mais evidente (e que se torna uma das cenas mais fortes do livro) é o ano em que Ruy luta contra o câncer de língua e escreve a biografia de Carmen Miranda — boa parte das 632 páginas do livro foram escritas em meio de 34 sessões de radioterapia e sete de quimioterapia, entre outros procedimentos (os dados foram contabilizados pela própria Heloisa).

A narrativa de **O oitavo selo** cria a sensação de que escrever durante o tratamento e levar as folhas prontas para revisão no hospital parece ter dado forças para Ruy.

Recriação da vida

Um dos aspectos interessantes do livro é a maneira como a autora recria a vida — tanto a parte em que ela estava presente como a que estava ausente — de Ruy Castro.

Nas três primeiras partes da narrativa, enquanto eles ainda não se conheciam, ela recria a vida e personalidade dele, tentando imaginar como teria enfrentado as situações e enumerando namoradas, fraquezas, acontecimentos e crescimentos pessoais.

Depois disso, nas três partes seguintes, Heloisa é uma figura presente e importante na vida de Ruy. Ela então recria o que viveram juntos a partir de seus próprios olhos.

Uma das características principais adotadas pela autora na estrutura do livro é explicitada durante a narrativa. Em determinado momento, ela analisa a maneira com que vive perante os problemas de saúde do marido: em trechos, marcados ou por experiências com a morte ou por datas mais pragmáticas, como prazos médicos e tempo de espera até um próximo exame.

Seis meses. Mais uma vez a vida parecia acontecer para ela assim, aos pedaços, a metade de um ano sempre como uma marca a ser vencida, ou retardada, ou esquecida — ou lembrada para sempre.

Essa mesma estrutura, identificada na vida real, acaba sendo usada como estrutura da narrativa. Cada um dos selos narra um desses trechos de vida, com todos os seus obstáculos vividos — os sete selos. É subentendido: um oitavo selo ainda está por vir.

Ao fim, a sensação mais forte é que a própria Heloisa usa o artifício da palavra para continuar. A escrita é uma maneira de digerir os acontecimentos e emoções e talvez até de se preparar para o oitavo selo. 🍷

A realidade em xeque

Nos contos de **Urgentes preparativos para o fim do mundo**, o real finca raízes no absurdo

CLAYTON DE SOUZA | SÃO PAULO – SP

Segundo um antigo senso comum (que tem lá sua parcela de preconceito — como, aliás, ocorre em grande parte deles), o crítico em seu ostensivo e implacável exercício é, no fundo, um artista frustrado. Maneja arbitrariamente suas noções de determinada área da arte a fim apenas de desancar qualquer eventual candidato à láurea desejada.

É uma ideia curiosa, sobretudo se levarmos em conta que todo o artista, seja na leitura de outra obra, seja na produção da sua própria, lida com os meandros dessa arte, faz escolhas criteriosas, reflete sobre as implicações delas ou de suas impressões, enfim: o artista é ele próprio um crítico. E a crítica pode, ela própria, ser uma arte, pois se bem praticada permite vislumbrar num filme, num livro ou pintura uma dimensão de significado que por nós mesmos não teríamos alcançado (como o escritor que, através de sua arte, faz o mesmo em relação à existência).

É o caso de Inácio Araújo, nome caro à crítica cinematográfica brasileira, como o são Luiz Zanin Oricchio, Sérgio Alpendre e mais recentemente, com seu **Na sala escura**, Chico Lopes, entre outros. O leitor habitual de suas críticas na *Folha de S. Paulo* constatará a continuidade existente, em termos de sólido conhecimento sócio-histórico e da psique humana, entre suas análises de cinema e sua prosa, em seu mais recente livro de contos **Urgentes preparativos para o fim do mundo**.

É boa oportunidade para conferir o que o crítico tem a oferecer no campo artístico, ainda que num âmbito diverso ao de seu trabalho mais conhecido.

Alteridade

O livro é constituído por treze contos de temática variada, mas uma linha sólida une as partes: a decomposição e o desregramento íntimo do indivíduo em face de um mundo com valores voláteis, fugazes ou duvidosos. Esses alicerces da sociedade são retratados em níveis crescentes de absurdo, como é o caso dos contos *Os conspiradores*, onde grupos sociais hostilizam um suposto “delator” que ironicamente lhes fundamenta a existência, e *Kafka*, o terrível e onírico relato de um desafortunado cujo nome é o mesmo do grande escritor tcheco, e que trava uma batalha jurídica inútil com o fim de mudá-lo.

Os relatos ganham em força pelas opções formais deliberadas de Inácio Araújo. A fim de intensificar as experiências pelas quais passam seus personagens no espírito do leitor, o autor seleciona criteriosamente o foco narrativo, seja utilizando o narrador em primeira pessoa (em *Os insepultos* tal foco expressa bem a consciência de desintegração de valores no tempo



URGENTES PREPARATIVOS PARA O FIM DO MUNDO

Inácio Araújo
Iluminuras
160 págs.

trecho

URGENTES PREPARATIVOS PARA O FIM DO MUNDO

Nosso país já não possui a esperança eufórica, que alimentávamos quando Antonia deixou nossa casa, de que um regime baseado na ordem e na hierarquia levaria ao desenvolvimento e à realização do grande destino nacional de que tanto sempre ouvi falar.



o autor

INÁCIO ARAÚJO

É crítico de cinema do jornal *Folha de S. Paulo*. Foi montador, roteirista e, eventualmente, diretor de cinema. **Casa de meninas** (1987) foi sua estreia na ficção, romance laureado com o prêmio de autor revelação pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Sobre cinema, publicou **Hitchcock, o mestre do medo**, **O cinema – O mundo em movimento** e **A crítica de Inácio Araújo**.

e espaço), seja utilizando o narrador/testemunha (que, em *A parte da sombra*, é capital para estabelecer a incógnita do personagem principal bem como a alienação de seus entes e do narrador em face de sua singular percepção da existência). Nesse quesito sobressai outra das qualidades do volume: a alteridade do autor com os personagens.

Atualmente é moeda corrente na crítica literária a ideia de que a grande incidência de narrativas em primeira pessoa corresponde ao advento da autoficção, que é o recriar em bases ficcionais experiências particulares do mesmo autor. Mas na obra, onde predomina esse foco narrativo em grande parte dos contos, constata-se o inverso: o narrador em primeira pessoa aliena a figura do autor, plasmando sentimentos e reflexões dos personagens de forma bastante convincente, fugindo do pedantismo onde este mais espreita, ameaçador (por exemplo, nos contos cujo contexto remonta a grandes fatos históricos nacionais). Essa alteridade é o principal trunfo em contos como *Os pequenos*, onde o leitor imerge, por força da autoridade estética, no íntimo do anão da estória, concebendo a existência pelo filtro de suas limitações, observando a sordidez dos homens de um outro ângulo.

Talvez por tal motivo o jogo de xadrez seja presença recorrente em alguns contos. Este não demanda, em sua essência, uma sintonia fina com o outro, a fim de captar sua linha de raciocínio e sua visão de jogo?

Da história ao absurdo

O leitor que se aventura por essas páginas de uma prosa enxuta e fluente, sem experimentalismos, irá identificar, sob o motivo maior da análise humana no aspecto social e intimista (dimensões essas não excludentes), duas variações: os contos que se alicerçam em eventos históricos expressivos, e os mais ligados à vida cotidiana, envolta por instituições cujas demandas, sempre alheias às particularidades dos homens, se impõem numa intensidade tal que converte a realidade em absurdo.

São os casos de *Kafka*, onde o absurdo se materializa na procrastinação burocrática do processo no fórum; *Procura-se uma virgem*, onde a moralidade repressora da instituição familiar, na figura do pai autoritário, não se contenta apenas em conseguir um partido ultracatólico para a filha liberal, mas também lhe impõe uma cirurgia para reimplante do hímen; e de *O recluso*, onde o leitor compactua da solidão de um preso que é repellido pelos colegas de cárcere e pelos guardas, numa pena que se prolonga indefinidamente, a tal ponto que o próprio condenado mal se lembra da transgressão que cometera, etc.

Digno de nota ainda é *A parte da sombra*, fantasia que parece unir *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, com *O artista da fome* kafkiano, onde se relata o progressivo isolamento de um

cientista inconformado com as pífiyas conquistas da ciência em face do universo incomensurável. Verdadeira elegia aos limites cognitivos da humanidade.

Nos contos que dialogam com fatos marcantes do passado histórico há uma tendência paradoxal: à concretude desses fatos opõe-se o equívoco de identidade dos personagens que ali desempenharam algum papel. No homem de negócios alemão que no Brasil é tido por um nazista facínora, em *O carasco alemão*; no religioso católico cuja ladainha triunfalista, “a guerra nós vencemos” (contra o comunismo e as tendências liberais), torna-se o único consolo em face do que, na prática, precipitou o mundo numa degeneração maior, menos aceitável sem dúvida que a moralidade militar da ditadura com a qual ele próprio compactuou (como isso nos soa atual nesses dias!); por fim, em *Os insepultos*, todas as convulsões político-sociais antes e depois da revolução constitucionalista de 32 são meros detalhes para a obsessão de um rapaz por uma jovem ativista pró-revolução, o que torna irônica sua condecoração após um ferimento causado por um ataque aéreo, porque nesse conto é Eros, e não algum senso de heroísmo, quem dita as ações, mesmo do ativista mais empedernido.

Em todos esses exemplos, as motivações íntimas e mundividências chocam-se com a interpretação oficial cristalizada pelos compêndios de história.

Entrecortando essas pequenas narrativas sobre os rumos dos homens, tem-se ainda reflexões dessa natureza:

E nós não encontramos nada, nada, só um nada depois de outro nada, um vazio depois de outro vazio.

Essas máximas parecem sintetizar o livro que nasce sim de um implacável exercício, não do crítico ressentido, mas do observador cáustico da existência. 🖊

Muito além do papel

Poética do ciborgue apresenta um histórico da poesia visual e de outros experimentos anteriores à arte digital

MARCOS ALVITO | RIO DE JANEIRO - RJ

Agora somos todos *ciborgues*, seres híbridos provenientes da fusão homem+máquina. Há muito que nos preocupamos com a possível humanização das máquinas e com os efeitos disso, vide o *Blade Runner* de Ridley Scott. **Poética do ciborgue** trata do reverso da medalha: de que forma as máquinas tornam-se uma extensão do nosso corpo, alterando nossa sensibilidade, nossa percepção e, por fim, mas não menos importante, nossa capacidade de criação e invenção. Por exemplo: o uso do computador altera todo o processo da escrita, não somente em termos técnicos da possibilidade bem mais rápida de edição, mas inclusive acelerando “a elaboração mental do texto”. Isto fica ainda mais claro citando-se um trecho do poema *Lírica do ciborgue*:

*o ciborgue habita
debaixo da tua pele*

*pouco a pouco
ele toma conta
de todos os teus
sentidos e não sentidos*

(...)

*trilhões das tuas células
serão sutilmente alteradas
e as funções dos teus órgãos
serão novas*

*quando já não terás
um só eu*

*mas vários eus
que nem sequer
serás*

*é com eles
que para sempre
viverás
para além do óbvio*

O outro conceito fundamental é a *tecnopoiesis*: “os processos tecnológicos utilizados para produzir obras de arte e poesia visual”. Não seria simplesmente uma experimentação de novos instrumentos, e sim uma “abertura para uma percepção



POÉTICA DO CIBORGUE

E. M. de Melo e Castro
Confraria do Vento
194 págs.

trecho

POÉTICA DO CIBORGUE

*Dizer e escrever o que nunca
foi dito nem escrito, ou fazê-
lo de um modo diferente,
penso ser a única tarefa
verdadeiramente poética dos
poetas, isto porque tudo o que
se diz de um modo será melhor
dito de um modo diferente,
porque assim se aumentam as
possibilidades do sentido.*

poética diferente”. Daí a necessidade de uma nova poética, que dê conta da complexidade derivada da *sinergia* entre homem e máquina, espelhada na videopoesia, na telearte, na infopoiesia, na holopoiesia “e de tantas outras formas de potenciar e transformar a relação dos homens com o mundo e consigo próprios”.

Trata-se de uma antologia de textos do artista múltiplo e teórico português E. M. de Melo e Castro, alguns publicados há quase meio século, outros inéditos. Os vinte e dois artigos são muito variados quanto à extensão e profundidade de análise, alguns para jornais, outros catálogos de exposição e alguns com maior fôlego teórico. Melo e Castro faz um histórico da poesia visual e de outros experimentos anteriores à arte digital, fornece e analisa exemplos variados destas novas formas poéticas e teoriza a respeito.

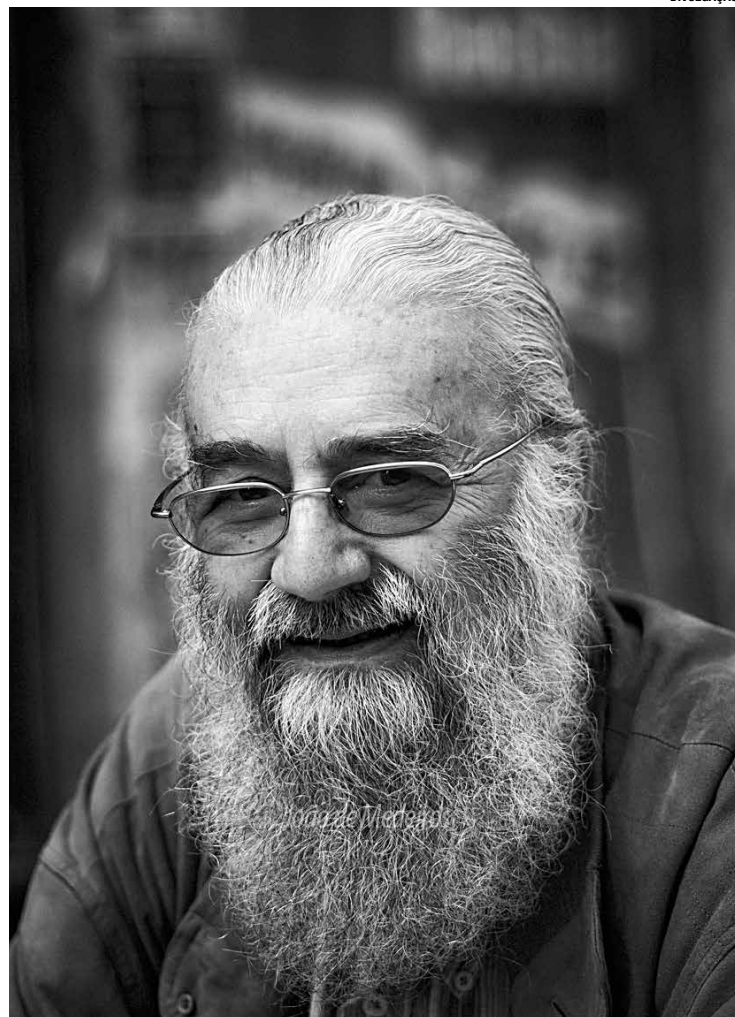
Pode-se dizer que a sua premissa já estava presente em um texto de 1965:

Quando digo que se aproxima a exaustão de uma determinada maneira de o homem se exprimir, não faço mais do que registrar um fato sobejamente comprovado em todo o mundo e que provém diretamente da já referida aceleração constante do processo tecnológico-econômico que vivemos.

A esta profunda transformação do mundo corresponderiam “novos gêneros poéticos e artísticos”, situados sobretudo “naquela região híbrida do entrecruzamento do texto literário e das artes plásticas”. O autor escreve com a autoridade do criador de *Roda Lume*, em 1968, considerado o primeiro videopoesma. Nesta forma de expressão, colocam-se novas questões como o tempo de exibição, regulando até certo ponto a percepção por parte do leitor. Explicando: “um tempo rápido resulta numa percepção visual instantânea, tendendo no limite para o subliminar”, enquanto “um tempo lento tenderá a propor uma leitura interiorizada, abrindo-se para a fruição subjetiva”.

Outros exemplos, como os poemas visuais do português Almada Negreiros, os poemas concretos, infopoemas e os videopoemas do próprio autor, são difíceis de descrever sem o suporte visual presente no livro. Menos ainda práticas ainda mais vanguardistas como “as performances sinestésicas de Márcio-André”, uma verdadeira “encruzilhada sensorial” composta de violino eletrônico e a projeção simultânea de imagens de poetas discursando (Haroldo de Campos, Ezra Pound e Paulo Leminski entre outros), vídeos de trens se deslocando em vários sentidos e velocidades e de um bailarino percutindo seu corpo com as mãos. Talvez fosse até o caso de complementar o livro com um DVD, o que facilitaria o acesso aos casos mais performáticos.

Melo e Castro é, acima de tudo, um entusiasta destas “no-



o autor

ERNESTO MANUEL GERALDES DE MELO E CASTRO

nasceu em Covilhã (Portugal) em 1932. É engenheiro e doutor em literatura pela USP, poeta experimental, crítico, ensaísta e artista plástico. É um dos nomes mais importantes da poesia experimental portuguesa, relacionada à poesia concreta. Publicou mais de cinquenta livros entre obras de poesia, ensaios e teoria literária.

vas poéticas digitais”. Ele se pauta por um fragmento de Heráclito: “Se não esperares o inesperado, nunca o acharás. Ele é penoso e difícil de encontrar. O chão não cultivado nada produzirá”. Admite, todavia, que estes novos meios digitais têm sido utilizados muito mais para a banalização e vulgarização do que para a invenção e para as “novas possibilidades criativas”. O problema é que estas novas formas exigem um outro tipo de “leitor”, uma nova sensibilidade. A respeito, ele lembra um poema de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) datado de 1917, *Ultimatum*:

*Proclamo em primeiro lugar a lei
de Malthus da Sensibilidade;
Os estímulos da sensibilidade aumentam
em progressão geométrica; a própria
sensibilidade
apenas em progressão aritmética.*

Apesar das dificuldades, caberia ao poeta perseverar em tarefas “paradoxais” como “sentir o que está para além dos sentidos, pensar o que se nunca pensou, inventar o novo (...) comunicar o incomunicável”. Isso não seria mais possível de fazer com a literatura verbal e escrita, pois na sua fixidez ela não se adaptaria mais “às situações plurais e abertas das transformações epistemológicas da sociedade e cultura atuais”.

Poética do ciborgue dá dezenas de exemplos dessa nova

“arte digital”. Muitos extremamente criativos e interessantes, incitando à reflexão. Concorro que a “poesia eletrônica” seja “uma complexa e múltipla proposta em aberto: um constante repto à nossa imaginação criadora, conceitual e visual”.

Agora somos todos “Homo Sapiens Ciborgue”? Talvez. Não creio, todavia, que seja uma questão de opor a poesia-poesia à arte digital, fruto da fusão entre ciência e poesia. O entrecruzamento do texto literário e das artes plásticas é uma proposta extremamente válida e que tem sido praticada há décadas, mas é uma possibilidade e não uma fatalidade.

Esgotamento das possibilidades da escrita, incapaz de dar conta de uma pós-modernidade marcada pela aceleração, fragmentação e complexidade? Pode ser. Mas aqui dou meu humilde testemunho de leitor. Talvez a minha sensibilidade ainda seja muito século 20 e em mim o processo de ciborguização ainda esteja em um estágio incipiente. O fato é que nenhum destes novos artefatos foi capaz de gerar em mim o mesmo tipo de emoção estética e existencial proporcionado pela leitura de um breve poema de Mário de Sá-Carneiro, aliás citado pelo autor:

*Eu não sou eu nem o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte do tédio
Que vai de mim para o outro.* 🍷

inquérito
bernardo carvalho

Muitas dúvidas

Bernardo Carvalho é um dos mais importantes autores contemporâneos brasileiros. Nascido em 1960, no Rio de Janeiro, estreou com os contos de *Aberração*, em 1993. A partir de *Onze* (1995), passa a se dedicar integralmente ao romance. Desde então, publicou outros dez livros, com destaque para *Mongólia* (2003) e *Nove noites* (2002). Sua obra está traduzida para o inglês, francês, espanhol, italiano, entre outras línguas. E já recebeu os principais prêmios literários do Brasil. Em 2013, *Reprodução* venceu o Jabuti na categoria romance.



FRANCESCO GATTONI

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

Quando entendi que não sabia fazer outra coisa.

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

Que manias?

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

Jornal e ficção.

• **Se pudesse recomendar um livro à presidente Dilma, qual seria?**

Ilusões perdidas [de Balzac].

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

Longe daquilo sobre o que eu escrevo.

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

Silêncio.

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

Duas páginas e alguma ideia sobre as duas no dia seguinte.

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

Fazer sentido.

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

A impaciência.

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

Levar-se demasiado a sério.

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

Os poetas, em geral.

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

À sombra do vulcão [de Malcolm Lowry]. Os de autoajuda, em geral.

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

A autoindulgência.

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

Todos entram.

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

Não lembro. Talvez “São Paulo” (como o Bussunda, falando sobre o lugar mais inusitado onde fez sexo).

• **Quando a inspiração não vem...**

Tento trabalhar.

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

Herman Melville.

• **O que é um bom leitor?**

O que lê sem preconceito.

• **O que te dá medo?**

Parar de escrever.

• **O que te faz feliz?**

Escrever.

• **Qual dúvida ou certeza guia seu trabalho?**

Muitas dúvidas.

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

Não pensar nisso.

• **A literatura tem alguma obrigação?**

Não.

• **Qual o limite da ficção?**

Ser ficção.

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

Dependendo das intenções dele, levaria ao Jair Bolsonaro, ao Marco Feliciano, ao Silas Malafaia ou a algum de seus colegas.

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

Voltar sempre. 🍷



Mais um *naturalista*

A “fatalidade geográfica” torna **Puçanga**, de Peregrino Júnior, num enfadonho amontoado de palavras

RODRIGO GURGEL | SÃO PAULO - SP

Em seu famoso texto sobre **O primo Basílio**, de Eça de Queirós, Machado de Assis refere-se a esse romance naturalista como uma “imitação” de *La Faute de l’abbé Mouret*, de Émile Zola. É sua observação mais branda. Publicada em duas partes, nos dias 16 e 30 de abril de 1878, a crítica afirma, sem dissimulação:

Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o — digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem —, em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exatidão de inventário.

E conclui, ainda referindo-se, com ironia, ao “inventário”:

[...] A nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.

O acerto das repreensões machadianas — para ele, “o perigo do momento realista é haver quem suponha que o traço grosso é o traço exato” — se confirmaria poucos anos mais tarde, com Aluísio Azevedo, obcecado por tudo que representasse “esfregão de cozinha”, sempre pronto a tratar seus personagens como exemplos de uma inescapável depravação, física e moral.

À parte o que Machado anuncia de sua própria estética

nessas reflexões — lembremos que **Memórias póstumas de Brás Cubas** sairia no formato de livro em 1881 —, o acerto da crítica mostra-se incontestável. O naturalismo, entre nós, se restringiu a apresentar o homem como escravo dos caracteres hereditários e do meio, da natureza, utilizando um monismo vulgar, que via apenas os aspectos patológicos do indivíduo e da realidade; como afirmo, aliás, em **Muita retórica — Pouca literatura**, no capítulo dedicado a **O cortiço**.

Essa escola literária, que naufraga nos estereótipos e na ausência de livre-arbítrio dos personagens, fez sucesso entre nossos

escritores: em 1895, meia década depois de **O cortiço**, deu vida à sublitteratura de Adolfo Caminha e seu **Bom crioulo**; em 1902, determinismo e hereditariedade se refestelam em **Canaã**, de Graça Aranha; 25 anos após Aluísio Azevedo ter abandonado a literatura pela carreira diplomática, ela ressurgiu, em 1920, no romance **Fruta do mato**, de Afrânio Peixoto. Antes, no ano de 1913, contribuiu para transformar **Aves de arribação**, de Antônio Sales, num exemplo perfeito da pior literatice. E em 1928, passados seis anos da supostamente revolucionária Semana de 22 — que, segundo alguns desvairados papagueadores, salvou a litera-

tura nacional — o naturalismo apresentou-se, vivíssimo, intacto, em **A Bagaceira**, de José Américo de Almeida.

Na verdade, a vida literária se submeteu de bom grado, em nosso país, à visão determinista, ao cientificismo. E alguns desses escritores, talvez exatamente por seu pessimismo — sem esquecer Euclides da Cunha e **Os sertões** —, continuam a ser exaltados pela crítica. Todos eles repetem, como se anunciassem alguma verdade milenar, a fala de Milkau em **Canaã**, que vê no seu guia, um pobre menino brasileiro,

o rebento fanado de uma raça que ia se extinguindo na dor surda e inconsciente das espécies que nunca chegam a uma florescência superior, a uma plena expansão da individualidade.

Não é à toa que, em 1926 e 1936, o fascista Filippo Marinetti, ao visitar o Brasil, foi aclamado como um gênio. A mística exaltada do fascismo, que pretende criar uma nova nação, uma comunidade étnica perfeita, seja lá o que isso for, amolda-se perfeitamente ao derrotismo, à autocomiseração de parcela da nossa elite literária — que se encarregou de acrescentar à receita a morbidez naturalista, a tendência, como denunciou Machado, de tratar “o escuso e o torpe com um carinho minucioso”.

Leis da fisiologia

As narrativas que compõem **Puçanga**, de Peregrino Júnior, publicado em 1929, confirmam o exposto acima. Aliás, o próprio verbete biográfico do escritor, publicado no sítio da Academia Brasileira de Letras, salienta, entre os temas centrais de sua obra, a “fatalidade geográfica”.

Termo repisado em **Os sertões**, a ideia embutida nos vocábulos “fatalidade” e “fatalismo” é a melhor desculpa para um povo treinado no apadrinhamento de coronéis e nas benesses governamentais. Se tudo está prescrito com antecedência pela natureza, qual o sentido de lutar, qual o sentido de erguer a cabeça, com suas próprias forças, acima da pobreza? Se nada pode modificar o rumo dos acontecimentos, é preferível que o governo, na sua imaculada bondade, conceda-me o Bolsa Família e deixe-me aqui, sempre disposto a me tornar o personagem ideal de uma literatura pequena.

Assim ocorre com os personagens de Peregrino Júnior, que recusou as lições de Inglês de Souza em **Contos amazônicos**, obra publicada no ano de 1893, ainda hoje erroneamente classificada como naturalista pelos nossos acadêmicos, mas em tudo superior às historietas de **Puçanga**.

A narrativa que abre o volume não deixa espaço a dúvidas. O “elixir indígena”, poção mágica, “maior descoberta do século”, que oferece a “cura radical” até mesmo da lepra, reúne à porta do Hotel América, sob o comando do coro-

nel José Caruana e seu ganancioso sócio, o médico Vicente Dória,

a procissão macabra das misérias humanas. Leprosos, tísicos, opilados, papudos, herniados, idiotas — aqueles sinistros rebotalhos da espécie, que a Natureza, na sua inexorável sabedoria, em proporções úteis tinha condenado ao aniquilamento — subiam e desciam incessantemente as escadas do Hotel, em busca de cura ou alívio para as suas mazelas irremediáveis. Era doloroso e era repulsivo. Uma parada ostensiva de decadências físicas.

Não bastasse a redundância do período, que abre e termina com a mesma ideia — procissão/parada; misérias humanas/decadência físicas —, reencontramos essa natureza tão sábia e sádica, capaz de distribuir doenças em “proporções úteis”, lembrando que, também para benefício da estética naturalista, as mazelas são “irremediáveis”.

Na história seguinte, *Areia gulosa*, o autor se rende ao esquematismo e cria um par de personagens opostos: Josino, um tapuio do Baixo Amazonas, preguiçoso e supersticioso, e Antônio, cearense do Rio Grande do Norte, corajoso, trabalhador, quase um semideus.

Antônio recebe os encômios retóricos e inconvincentes do narrador:

Bicho forte e valente, [...] possui músculos encordoados e tendões tesos. Tem o olhar vivo e franco; seus gestos elásticos são ágeis; a palavra dele é fácil, a voz segura, a expressão pitoresca. A todo instante confessa, no que diz e no que faz, que guardou no sangue o calor do sol implacável e na alma a lição útil dos trabalhos e das provações duras do sertão estorricado donde a seca o expulsou sem piedade. Exuberante, falastrão, bravateiro, gosta de contar histórias, e sabe ilustrar as coisas engraçadas que diz com o desenho decorativo dos gestos amplos. Cabra disposto e resoluto, é capaz de matar um cristão por um dez réis de mel coado.

Quanto ao tapuio, a este o narrador reserva os males, igualmente inverossímeis, da hereditariedade:

Cherimbado do gerente, conseguiu Josino a vida que sonhava: vivia na sua choça, de barriga no chão, pescando e dormindo.

Não fazia nada.

Malandro e solerte, de quando em vez tecia uma esteira ou fazia uma cuia para o capataz Mergulhão.

Deste tamanho, mirrado, amarelo, carnes bambas, pele suja, olhos apagados, cabelos estirados, lábios grossos, traz na cara mongólica os estigmas visíveis da opilação, do etilismo, da malária.

A alma espelha as mazelas espoliantes do corpo.

Temperamento madraço, incolor e amorfo, duma passividade congênita, é resignado e tranquilo, aceitando tudo, o bem e o mal,

sem alegria, mas também sem tristeza, incapaz integralmente de reação ou cólera.

Insatisfeito com o quadro negativo, o narrador ainda completa: “Arreganhava os dentes num sorriso que era um vestígio simiesco da careta antropoide”.

Resta, a Antônio e Josino, seguirem obedecendo o que a genética inscreveu em suas células, nada mais. Tal determinação esvazia inclusive o porquê da narrativa, afinal, se os personagens são desprovidos de vontade própria, não há sentido em apenas reproduzir seus automatismos.

Raimundo Turuna, protagonista de *Ladrão de mulheres*, sofre do mesmo mal:

Nascido e criado no nomadismo profissional da vida de canoeiro — correndo mundo sem se levantar do bailéu do barco — acostumado desde curumim ao isolamento e à imobilidade das longas viagens, deixou-se inconscientemente penetrar de um instintivo sentimento de fatalismo, que o torna indiferente aos riscos da vida, e que seria fácil de confundir com o prazer voluptuoso da preguiça, se não fosse a ágil presteza com que ele se transforma, de repente, quando acaso sobrevém o perigo, seja a cólera do homem bruto, seja a fúria do mar bravo, revelando-lhe no corpo mole de caboclo indolente as energias latentes que dormiam silenciosas no seu sangue...

Agitado ou em calma, o personagem obedece não à sua vontade, à decisão tomada em seu íntimo, mas apenas a ímpetos irracionais, ditados pelo instinto, pelas leis da fisiologia.

Páginas à frente, na mesma narrativa, o autor não deixa dúvidas em relação ao seu determinismo:

Ali é a geografia que explica o homem. A tristeza e o fatalismo, a indiferença e a confiança — são qualidades que só se compreendem, contemplando a topografia da região. A paisagem obedece à monotonia de planos geométricos invariáveis: para fora, mar e céu, até onde a vista alcança; para dentro, as margens daquelas intermináveis águas sujas são extensas tarjas atolentas de tijuco preto.

Da construção da frase à escolha lexical, passando pelo eco das teorias científicas e pelas generalizações, o parágrafo transpira, do começo ao fim, Euclides da Cunha.

Redundâncias

Encontramos, num dos exemplos acima, o uso da redundância. É uma das constantes do autor. Veja-se este trecho:

Enfeitou a cara redonda com um sorriso circular. Uma ideia inesperada e excitante, fazendo-lhe piroetas contentes nas rugas da testa, deu-lhe piparotes na imaginação.

Não consigo imaginar um sorriso que, ao menos, não prenuncie um círculo — e desconheço piroetas que sejam de tristeza. Logo a seguir, na mesma página, de maneira a não permitir possíveis dúvidas, o narrador enfatiza: o personagem carrega “uma alegria ridícula e sorridente escancarada em todas as rugas da cara”.

Esse infeliz personagem, o dr. Dória, usa “uma dialética untuosa e sonora” e desdobra, diante do possível sócio, “uma longa série persuasiva de argumentos de peso”. Segundo a estranha lógica do autor, argumentos de peso não são persuasivos, mesmo que em série...

Mais à frente, um leproso “conduzia com gravidade sinistra pelas ruas da cidade o espetáculo macabro de sua decomposição itinerante”. Ora, se ele “conduz pela cidade”, com certeza é “itinerante” — e se é “sinistro” também é “macabro”.

No início das peripécias em torno do “elixir indígena”, somos avisados sobre o “castigo emoliente” do “sol do meio-dia”. Passam-se cinco páginas e o narrador, desconfiado da nossa fraca memória, ressalta, mais uma vez, a “hora implacável de calor emoliente”.

Encontramos outro exemplo de redundância massacrante em *O putirum dos espectros*. Diz o narrador: “O petardo da notícia estourou no seringal com estrupício”. Seria surpreendente se um petardo estourasse em silêncio, de maneira que só temos a agradecer ao escritor por insistir na repetição da ideia.

Certa família é tratada como uma “tribo espectral de múmias”. Não bastasse o exagero da figura, ela retorna, poucos parágrafos adiante, a fechar a narrativa: “[...] a miséria daquelas múmias ambulantes”.

Às vezes, o autor consegue elaborar certa imagem curiosa: “A sombra coagulada das mangueiras, esmagando os paralelepípedos da avenida [...]” (em *Feitiço*). Mas, páginas à frente, fracasso de imaginação e memória, o autor decepciona e repete a figura: “As sombras do crepúsculo esmagavam a floresta” (em *O espritado*).

De resto, temos lugares-comuns:

...Aquilo tudo despertava, na intimidade profunda do seu ser, sensualidades adormecidas e ignoradas, que agora flutuavam, exaltadas, numa tempestade de desejos, nos seus olhos iluminados...

Ou a frase de matriz euclidiana:

[...] Os jejuns prolongados galvanizaram-lhes nas fisionomias mumificadas a resignação imóvel dos faquires.

Merece leitura apenas a narrativa que fecha o volume: *A fogueira de Guajará* — desprezando-se, é claro, os trechos pleonásticos, a adjetivação exagerada e as páginas em que o autor copia uma série de cantigas populares. ♣

NOTA

Desde a edição 122 do **Rascunho** (junho de 2010), o crítico Rodrigo Gurgel escreve a respeito dos principais prosadores da literatura brasileira. Na próxima edição, Rachel de Queiroz e **O quinze**.

o autor

PEREGRINO JÚNIOR

João Peregrino da Rocha Fagundes Jr. nasceu em Natal (RN), em 12 de março de 1898, e faleceu no Rio de Janeiro (RJ), em 12 de outubro de 1983. Viveu a juventude em Belém do Pará, onde conheceu de perto os costumes amazônicos. Mudou-se para o Rio em 1920 e passou a trabalhar como cronista em jornais. Em 1929, concluiu o curso de Medicina, dedicando-se, então, ao magistério e à clínica. Foi docente de Clínica Médica e de Biometria da Faculdade Nacional de Medicina, onde chegou a catedrático; e também professor da Faculdade Fluminense de Medicina e professor emérito da Universidade do Brasil. Além de ensaios e livros de medicina, deixou obras de ficção: **Vida fútil** (1923); **Jardim da melancolia** (1926); **O cangaceiro Zé Favela** (1928); **Um drama no seringal** (1929); **Matupá** (1933); **Histórias da Amazônia** (1936); e **A mata submersa** (1960).

trecho

PUÇANGA

Derramou três garrafas de querosene na fogueira, cujo miolo era de lenha seca da melhor. Foi buscar calmamente a caixa de fósforos, entrou, de barriga no chão, no buraco da fogueira. A pilha de madeira, alta e larga, cobria-lhe o corpo todo, da cabeça aos pés. Era como se estivesse dentro de uma catacumba de pau. Quando se acomodou dentro da fogueira, botou os braços p’ra fora, riscou um palito e ateou fogo na lenha. Encolheu os braços, estirou as pernas, encostou a cara no chão, calou-se, imóvel, embaixo da pilha de lenha, e esperou que ela ardesse, sem um gesto, sem um gemido. (de A fogueira de Guajará)

POÉTICA DA EMULAÇÃO: UM QUADRO TEÓRICO¹

Rivalidade como forma

A forma mais econômica de apresentar o projeto que estrutura o quadro teórico que propus em livro recente consiste em relacionar uma série de exposições, cujo eixo evoca a teoria mimética, tal como desenvolvida pelo pensador francês René Girard.

Em 2002, organizou-se uma exibição inovadora: *Matisse Picasso*. A relação sinuosa dos dois artistas parece feita sob medida para iluminar as afinidades eletivas entre *teoria mimética* e o conjunto de procedimentos estéticos e intelectuais que proponho denominar *poética da emulação*. Nas palavras de John Golding: “Esta exibição trata de um dos mais fascinantes e instrutivos episódios da história da arte”.

De fato.

O episódio trouxe à superfície o circuito que, de forma aberta ou subterrânea, moldou a concepção de arte na cultura ocidental. Refiro-me ao par *imitatio* e *aemulatio*, dominante especialmente a partir da cultura latina, dado o desafio de assimilar as técnicas e as obras da cultura grega e do legado helenístico. Nesse registro estético, estamos às voltas com a triangularidade do desejo mimético, tal como identificada por René Girard em *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961).

Recordo, telegraficamente, a teorização do pensador francês. O desejo humano, propõe Girard, é fruto da presença de um mediador. Não desejamos direta, mas indiretamente, e o alvo de nosso desejo é determinado menos por nós mesmos do que pelas redes tramadas pelas mediações que nos envolvem. O desejo, assim, sempre implica mediações entre o *sujeito*, o *objeto* desejado e, sobretudo, o mediador, isto é, o *modelo* adotado para a definição do desejo, que, desse modo, depende de uma relação de triangularidade. Nesse horizonte, o estudo das mediações é decisivo, pois o sujeito tenderá a disputar com o modelo a posse do objeto, cujo interesse, reitera-se, foi despertado pelo próprio modelo.

Daí, a dimensão conflitiva do circuito mimético, assinalando a força da concepção girardiana, ao localizar o caráter estrutural da violência na mimesis nossa de cada dia.

Girard identificou duas formas de mediação.

De um lado, a *mediação externa*, na qual sujeito e modelo ocupam esferas distintas e, por

isso, a possibilidade de conflito é inexistente. De outro, a *mediação interna*, na qual, pelo contrário, sujeito e modelo encontram-se no mesmo plano. Portanto, esta última forma de mediação é local de conflitos potenciais, dada a proximidade entre sujeito e modelo. E isso também no plano estético. Senão vejamos: o novo artista (*sujeito*), a fim de produzir sua obra (*objeto*), necessita calibrar seu entendimento seja da tradição como um todo, seja de um artista determinado, em geral, um contemporâneo consagrado, isto é, um *modelo*. E, assim como o desejo mimético engendra rivalidades e uma eventual escalada da violência (física), a rivalidade artística e intelectual também favorece um alto nível de violência (simbólica).

Não surpreende descobrir que, no tocante ao contato entre Picasso e Matisse, “os dois homens tornaram-se os mais importantes pontos fixos em suas carreiras artísticas”. Em março de 1906, os dois pintores se encontraram pela primeira vez. Aos 37 anos, Matisse já era um “chef d’école”. Picasso,

doze anos mais jovem, ainda não contava com a aura do mestre. Naturalmente, nesse primeiro momento, o espanhol assimilou avidamente as lições do francês. Porém, muito rapidamente, na verdade, no ano seguinte, Picasso reinventou-se com a produção de *Les demoiselles d’Avignon*. O impacto da tela é sobejamente conhecido. Mas vale notar que Matisse passou a observar com atenção redobrada o trabalho do outro pintor. A tensão produtiva se instalou, como a lembrança de Picasso esclarece: “É necessário imaginar, lado a lado, tudo que Matisse e eu fizemos nessa época. Ninguém estudou as pinturas de Matisse mais cuidadosamente do que eu; e ninguém

estudou as minhas mais cuidadosamente do que ele”.

(A pulsão mimética, como se percebe, contagia a própria frase de Picasso.)

Ora, não será excessivo supor que um dos capítulos decisivos da história da arte moderna foi escrito com pinceladas decididamente miméticas.

Uma segunda exposição levou essa noção ao conjunto da obra do espanhol. Penso em *Picasso et les maîtres*, organizada em 2008. Mais uma vez, o pintor demonstrou plena consciência do processo: “Somos nós, os pintores, os verdadeiros herdeiros, aqueles que continuam a pintar. So-

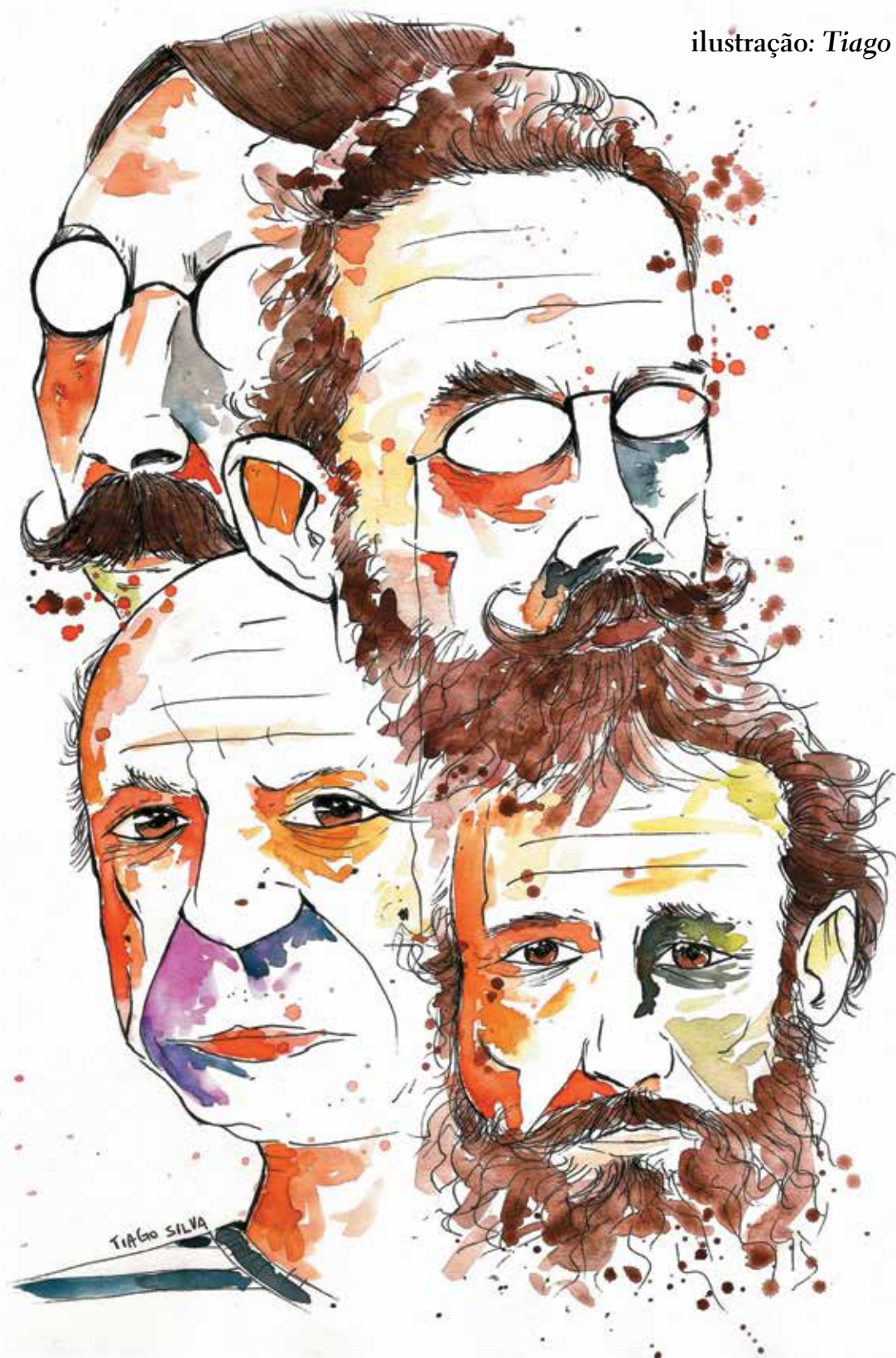


ilustração: Tiago Silva

mos os herdeiros de Rembrandt, Velázquez, Cézanne, Matisse. Um pintor sempre tem uma mãe e um pai; ele não surge do nada...”

No fundo, não é casual que estejamos lidando com a pintura. Em pleno século 19, mesmo após a eclosão do Romantismo, e a conseqüente obliteração tanto dos modelos retóricos quanto da centralidade da técnica da *imitatio* e da *aemulatio* na prática artística, o aprendizado nas escolas de pintura preservou o hábito de copiar obras-primas da tradição, propiciando a *apropriação* de modelos, passo indispensável para a invenção. Aliás, o tipo de educação formal que Picasso conheceu muito bem em sua cidade natal, Málaga.

Marie-Laure Bernadac sintetizou o procedimento do pintor:

Sua relação com os pintores do passado evoca mais o canibalismo, a iconofagia, do que o pastiche ou a paráfrase. Não se trata somente de uma relação entre telas, mas de um diálogo entre pintores, de uma identificação verdadeira, quase afetiva, com os artistas que ele admira e que formam seu pan-tão artístico.

No âmbito dessa exposição, organizou-se uma mostra temática, dedicada à obsessão do espanhol com a tela emblemática de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, apresentada em 1863 no Salon des Refusés. Em 1932, por ocasião de uma retrospectiva, Picasso sentiu-se particularmente desafiado pela tela. Um pouco mais de duas décadas depois, em 1954, principiou a apropriar-se da obra por meio de esboços e desenhos que dialogavam com a distribuição dos volumes na composição do francês. O procedimento, agora, conheceu uma síntese de grande interesse. Laurence Madeline explica: “Picasso se apossa da obra de Manet: sua composição, seus personagens, a relação entre eles, que Picasso já havia desenvolvido. Ele copia e interpreta ao mesmo tempo”.

(Mestre consumado, Picasso inventou uma forma de concentração capaz de reunir, num único traço, os atos de *imitatio* e *aemulatio*!)

Depois de adestrar-se nos desenhos e esboços, em 1960 o espanhol finalmente recriou a tela de Manet em sua própria pintura — e isso apenas pela primeira vez, pois ele repetiu o gesto inúmeras vezes. Por fim, em 1962, Picasso produziu maquetes das personagens do quadro de Manet, tornando seus volumes na tela projeções ideais no espaço. E, com base nesse trabalho, Carl Nesjar criou esculturas que, hoje, estão dispostas, lado a lado, no Moderna Museet, em Estocolmo. O círculo se completou: da tela de Manet à obsessão de Picasso, terminando na materialidade de esculturas ao ar livre.

Nem sequer mencionei que, por seu turno, Manet pen-

sou seu quadro-manifesto recitando obra de Tiziano e gravura de Marcantonio Raimondi. E como se não fosse bastante, Raimondi inspirou-se em tela de Rafael... Vale dizer, o circuito mimético apenas se intensifica, “nesse exercício do copiar copiado” — na expressão maliciosa de Laurence Madeline.

É evidente que estamos longe da noção de “anxiety of influence”, de Harold Bloom, ou da ideia do “burden of the past”, de W. Jackson Bate. Pelo contrário, em diálogo com os pressupostos da teoria mimética, a poética da emulação permite imaginar a “produtividade da influência”, pois a tradição, menos do que um peso, aparece como ponto de partida incontornável.

Como no universo da *ars combinatoria*: a existência de regras é condição de liberdade.

Como no jazz: o improviso demanda o rigor da disciplina.

Emulação como procedimento

Outra exposição ajuda a esclarecer ainda mais minha perspectiva.

Refiro-me à exibição *Turner and the Masters*, realizada em 2009, cujo título, por si só, evidencia a proximidade de procedimentos miméticos — seja no século 19 inglês ou no século 20 parisiense.

Exatamente como ocorreria com Picasso, a carreira de Turner consistiu numa série de apropriações de obras-primas, estimulada por uma rivalidade constante com seus contemporâneos: a técnica da *imitatio* e da *aemulatio* forneceu a régua e o compasso do esforço do “Painter of Light”.

David Solkin anotou com cores fortes o éthos do pintor: “No final do século 18, sua reputação como um prodígio da aquarela começou a ser eclipsada pela estrela ascendente de seu bom amigo Thomas Girtin... Infelizmente, em 1802, a morte prematura do rival fez com que essa competição produtiva terminasse antes mesmo de ter realmente principiado”.

Porém, o contratempo não chegou a diminuir a centralidade da emulação na prática artística de Turner. Afinal, ela orientou seu entendimento do sistema das artes, especialmente no que se refere ao pintor francês do século 17, Claude Lorrain.

Tratava-se de tema delicado: se, para o grande público, a marca-d'água do estilo de Turner é a intensidade da luz que parece ser irradiada pela tela em direção ao espectador, a principal contribuição de Claude à história da arte foi precisamente o desenvolvimento de uma técnica capaz de gerar efeito idêntico. Antes mesmo de Turner merecer o epíteto de “Painter of Light”, o pintor francês inaugurara o modelo.

Na avaliação de Kathleen Nicholson, o gesto de Turner não poderia ser senão “compreender os procedimentos mentais e artísticos de Claude, a fim de não apenas replicá-los em termos for-

O desejo humano, propõe Girard, é fruto da presença de um mediador. Não desejamos direta, mas indiretamente, e o alvo de nosso desejo é determinado menos por nós mesmos do que pelas redes tramadas pelas mediações que nos envolvem.

mais, mas também de assimilar e modernizar o ideal clássico”.

Eis outra instância em que rivalidade mimética resulta em fecundidade artística.

Obcecado com o paralelo, Turner deixou ao governo britânico um legado especial: duas telas de Claude e dois de seus quadros para serem expostos na National Gallery. O pintor impôs somente uma condição: as obras de Claude, *Paysage avec mariage d'Isaac et Rebecca* (1648) e *Port de mer et l'embarquement de la reine de Saba* (1648), deveriam ser colocadas lado a lado com suas próprias criações, *Sun rising through Vapour* (1807) e *Dido building Carthage* (1815).

Turner desejava explicitar seu diálogo com Claude, e, ao mesmo tempo, esclarecer o êxito de sua emulação. A complexidade do movimento originou em 2012 uma nova exposição: *Turner Inspired: In the Light of Claude* — cujo título é um achado feliz, pois subverte a ideia romântica de *inspiração*, relacionando-a intrinsecamente com a *apropriação de um modelo*.

Nesse ponto, duas observações se impõem.

Picasso et les maîtres.

Turner and the Masters.

As duas exposições possuem exatamente o mesmo título e idêntica orientação, sugerindo a afinidade estrutural que informa a poética da emulação.

Assinale-se, ainda, um aspecto decisivo: pelo menos parcialmente, Turner talvez tenha concedido importância central à emulação porque, no sistema de artes europeu, a pintura britânica nunca ocupou uma posição canônica. Daí, a aguda necessidade de confronto com os modelos hegemônicos de seu tempo: as tradições pictóricas italiana, holandesa e francesa.

(Exatamente como, ainda hoje, comporta-se um artista ou intelectual latino-americano.)

David Solkin intuiu com agudeza a associação entre emulação e rivalidade na arte de Turner; no fundo, em **Machado de**

Assis: por uma poética da emulação, pretendi oferecer um novo retrato de Machado de Assis mediante o resgate de sua complexa relação com Eça de Queirós, momento em que o autor de **Dom Casmurro** principia a resgatar conscientemente a técnica da *aemulatio*.

Pois bem: uma exposição realizada em 2009, enfatizou o tema. Penso em *Titian. Tintoretto, Veronese: Rivals in Renaissance Venice*. Nas palavras reveladoras do curador Frederick Ilchman:

O Cinquecento, ou o século 16, foi uma era de rivalidade artística em Veneza. Os melhores pintores floresceram nesse contexto de ambição, inveja e pressão. A história desse tempo é povoada de anedotas e expressões que esclarecem um ponto fundamental: os pintores, seus mecenas, e o público, todos entenderam que a competição e a demanda crescente por quadros favoreceram o pleno desenvolvimento dos artistas, fazendo de Veneza um centro não apenas comercial mas também artístico.

Essa passagem ilumina o aspecto potencialmente produtivo do desejo mimético. Nas relações miméticas, em geral, sujeito e modelo encontram-se a tal ponto concentrados numa espiral de rivalidades que tendem a esquecer o objeto de desejo. No entanto, o procedimento artístico definidor da emulação implica o retorno do objeto, pois, nesse caso, a rivalidade só tem sentido se resultar na produção de uma nova obra.

Veneza tornou-se, assim, o palco de um vigoroso sistema interno de emulação, antecipando em séculos o duelo *Matisse Picasso*.

E não é tudo.

O século 16 italiano colocou em cena uma polêmica entre as escolas romana e veneziana, vale dizer, entre o primado meticuloso do desenho e a relativa autonomia da cor na composição: numa palavra, a disputa entre Rafael e Tiziano. Emulação às avessas, decerto, pois opostos os rumos, mas, nem por isso, menos competitiva.

A referência à rivalidade das escolas italianas permite trazer à discussão um nome-chave para o ulterior aprofundamento do quadro teórico inaugurado pela poética da emulação: El Greco. Aliás, o epíteto dado ao cretense Domenikos Theotokopoulos equivale a uma involuntária metonímia de sua trajetória.

Na época, Creta era colônia de Veneza. Por isso, não surpreende que El Greco tenha viajado para a metrópole a fim de ampliar o horizonte de suas realizações. E, como um autêntico “wheeling stranger of here and everywhere”,² ele permaneceu na cidade tempo suficiente para dominar o novo estilo veneziano. Sua próxima parada conduziu o cretense à cidade de Roma, onde permaneceu aproximadamente cinco anos. Mais uma vez, ele assimilou as contri-

buições da escola de Rafael, preservando porém elementos tanto da tradição bizantina quanto da pintura veneziana.

Fiel à vocação peregrina, favorecedora de uma capacidade onívora de assimilação de procedimentos artísticos e princípios estéticos, El Greco conheceu uma curta permanência em Madrid, antes de finalmente fixar residência em Toledo.

Lugar simbólico, cenário da primeira experiência decididamente multicultural da civilização europeia, cujo momento mais expressivo continua sendo a “Escuela de Traductores de Toledo”. Nos séculos 12 e 13, sábios árabes, judeus e cristãos trabalharam juntos num processo exemplar de tradução e re-tradução trilingue. Desse modo, preservou-se o legado da cultura grega clássica, ampliando-se, e muito, o futuro repertório humanístico europeu. Toledo tornou-se uma autêntica cidade-ponte entre as tradições culturais do Oriente e do Ocidente.

Por isso mesmo, El Greco não poderia ter imaginado lugar mais propício para encerrar sua carreira e criar algumas de suas telas mais celebradas; afinal, ele e a cidade de Toledo são duas faces da mesma moeda, cuja circulação esteve inscrita desde os primórdios de seu percurso. Essa dimensão foi destacada na retrospectiva *El Greco*, organizada em 2003.

Nas palavras de John H. Elliott:

O mundo do Mediterrâneo do século 16 — o mundo de El Greco — testemunhou a coexistência de três civilizações, que interagiram e se enfrentaram: o Ocidente latino, a ortodoxia grega oriental e a civilização islâmica. Como cretense, logo, sujeito à República de Veneza, Domenikos Theotokopoulos, conhecido como El Greco (1541-1614), pertenceu tanto à Grécia quanto à Cristandade latina. Ele e sua geração passaram a maior parte de suas vidas à sombra do confronto entre cristianismo e islamismo.

A poética da emulação pretende oferecer um quadro teórico capaz de lidar com as circunstâncias do cruzamento de culturas, tradições e opções estéticas.

(No mundo contemporâneo, tal poética deveria transformar-se em política cultural — cada dia mais necessária.)

NOTAS

1. Parte de texto escrito como prefácio à edição norte-americana de Machado de Assis: por uma poética da emulação. A edição em inglês, *Machado de Assis: Toward a Poetics of Emulation*, será lançada este ano pela Michigan State University Press

2. William Shakespeare. *Othello*. Edited by Norman Sanders. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 1.1, p. 71.

palavra por palavra | RAIMUNDO CARREROA SIMPLICIDADE
DA ESCRITA NA
OBRA DE VILELA

A simplicidade é um dos maiores desafios do ficcionista. Alguns autores fingem uma sofisticação vaidosa que não é outra coisa senão a máscara da incompetência. Existem aqueles que não sabem sequer contar uma história, por mais singela que seja. No entanto, simplicidade não significa mediocridade, linearidade ou pressa de relatório. Até porque há quem confunda narrativa com alinhamento de fatos e de informações.

Por isso percebe-se, com a maior clareza, que os narradores contemporâneos procuram escrever boas frases que resultam em bons textos, em até ótimos textos, mas esquecendo que a ficção lida com o humano, com o questionamento humano e não somente com boas palavras, o que exige maior atenção com o personagem. A pulsação narrativa começa com o personagem e não somente com a palavra, com a frase, com o parágrafo.

O mineiro Luiz Vilela é um dos raros brasileiros que con-

segue conciliar a qualidade do texto com o caráter do personagem, o que resulta na simplicidade com sofisticação. Aí está a questão. Sofisticar não significa apenas criar situações esquisitas, que foram chamadas de vanguarda, de forma a entortar a cabeça do leitor ou a ferir os olhos.

A sofisticação surge desta aproximação do texto com o espírito do personagem, que leva ao tempo psicológico do leitor. Podemos observar, por exemplo, este breve texto do conto *A feijoada*, que dá título ao livro:

Ao acabar, limpou, com o resto da cerveja, o gosto da boca. Encostou-se então à cadeira e respirou fundo: sentia-se cheio, quase empanzinado. Comera demais. Se desse um arrotto; um arrotzinho só... E então sentiu que ele vinha, ia chegando: Oohhhhh..., arrotou com vontade.

Narrativa precisa, correta, justa, com uma boa sequência de frases na variedade da pontuação — pontos, dois pontos, reticência, em que se verifica o

ritmo interior do personagem — que aliás, nem tem nome —, de forma a se integrar no tempo psicológico do leitor, ele próprio já agora na expectativa do texto.

A onomatopeia, finalmente, faz o leitor viver com o personagem. Daí a eficiência da narrativa construída na simplicidade com sofisticação. Esta é a razão por que Luiz Vilela é, desde a sua estreia, um dos nossos narradores mais eficientes. E por isso mesmo, um dos nossos maiores escritores.

Além do mais, destaque-se que há, hoje, sobretudo no Brasil, a instalação do que costumamos chamar de estética individual — ou seja, a estética ficcionista que reduz o texto a um único personagem, ou, quando muito, a dois ou três personagens, o que faz com que críticos e até leitores chamem a literatura ficcional de decadente. Absoluta falta de compreensão do fenômeno literário. Não há aí nenhuma decadência, mas uma mudança sistemática de foco narrativo.

A literatura ficcional come-

**A FEIJOADA E OUTROS CONTOS**

Luiz Vilela
Sesi-SP Editora
109 págs.

ça, por exemplo, com a epopeia e chega ao momento supremo com o romance do século 19, o conhecido século de ouro da ficção com russos, franceses e ingleses disputando a sua melhor qualidade com Dostoiévski, Tolstói, Victor Hugo, Zola, Dickens e outros devastando as almas dos personagens e dando sobretudo ao romance a totalidade do ser. A partir de Flaubert, a ficção passa a ser mais artística, mais elaborada, mais próxima da poesia. Escritores do porte de Flaubert, Maupassant e Tchekhov transformam pequenas histórias em enredos notáveis, com personagens particularizando o texto ficcional, concentrando em si mesmos a densidade da história. Tudo de acordo com a ciência nova e decisiva — a psicologia. Os grandes romances, então, foram perdendo a importância e a totalidade do ser concentrou-se em poucos personagens e, portanto, reduzindo a importância do enredo mirabolante e com um tempo enorme.

Foi sem dúvida um grande susto e chegou-se a proclamar o fim do romance. Os equívocos foram pouco a pouco desfeitos até que chegamos ao romance absolutamente técnico ou de vanguarda como se convencionou chamar. Vindo ainda à ficção episódica — isto é, reduzida a um ou dois episódios, quase sem enredo, quase sem intriga, mas agora mostrando-se inteira no ser, contando até com a influência decisiva da tragédia grega ou do teatro de Shakespeare, com longos monólogos e solilóquios. Assim o conto ganhou força e foi transformado em poema. É o que acontece, hoje, no Brasil, sobretudo com autores do nível e do porte de Luiz Vilela. 🍷

NOTA

O texto *A simplicidade da escrita na obra de Vilela* foi publicado originalmente no suplemento *Pernambuco*.



A
Revista *Emília*,
em parceria com a editora
Livros da Matriz, lança a
Coleção Emília. Além dos nossos livros
de cabeceira, que queremos compartilhar
com nossos leitores, a Coleção Emília publicará
livros teóricos sobre o livro e a leitura.
Livros fundamentais para o debate e o
desenvolvimento dos mediadores e
educadores, imprescindíveis para
a formação de leitores críticos e
autônomos.

Que venham
muitos outros!

O
banquete dos
notáveis: sobre leitura
e crítica, do renomado
editor e crítico espanhol
Constantino Bértolo,
abre a coleção.



LIVROS DA MATRIZ

www.revistaemilia.com.br



À parte qualquer bizarrice

Em **Biofobia**, de Santiago Nazarian, situações cada vez mais esquisitas vão dando um rumo inesperado à narrativa

LUIZ PAULO FACCIOLI | PORTO ALEGRE - RS

Uma das experiências mais dolorosas pelas quais um ser humano pode passar é ter de desmontar a casa de um ente querido que acabou de falecer e dar destino a seus pertences. Vasculhar a intimidade de quem não optou por escancará-la poderia ser apenas um grande constrangimento, mas ele vem acompanhado de um inevitável reencontro com o passado, com boas e más recordações, com as histórias que contam os objetos à medida que vão sendo resgatados, a vida que um dia pulsou em cada escaninho do que agora se vê súbita e tristemente transformado em espólio.

A mãe de André planejou para sua vida um final diferente. Escritora de sucesso, havia mais de dez anos mudado-se de São Paulo para uma casa no meio do mato, a 60 quilômetros da capital, construída de acordo com o que ela desejava para viver e produzir em paz: silêncio, contato com a natureza, muitos livros e discos. Ela conseguiu sua casa no campo que ainda é o sonho de consumo de muitos escritores citadinos. Talvez a vocação de ficcionista para criar enredos a tenha sugerido a romper a barreira do natural e escrever o próprio desfecho. Em pleno gozo de sua capacidade física e mental, decidiu que não experimentaria o revés da decrepitude. E antes de pôr fim à própria vida, deixou a herança organizada e já dividida entre os filhos, além de instruções de como gostaria que seus pertences pessoais fossem distribuídos: André e a irmã deveriam convidar parentes e amigos a participarem da divisão, de forma que cada um pudesse escolher livremente o que levar de dentro de sua preciosa casa.

Os dois irmãos têm pouco ou quase nada em comum além dos laços de sangue que os unem. Ela, mais velha, é casada, mãe de dois filhos e vive uma vida convencional de classe média paulistana. Ele, prestes a entrar na fatídica idade dos quarenta, é um roqueiro decadente que nunca fez muito sucesso com sua música, conseguiu gravar três álbuns, bebeu, cheirou e fumou o que pôde e mais um pouco, teve casos patéticos com fãs nos quinze minutos das vacas gordas, falhou nas poucas tentativas de relacionamento amoroso e vive agora sozinho num minúsculo e desmobiado apartamento da capital paulista, esperando um renascimento da carreira que jamais acontecerá.

O fracassado e egocêntrico André, protagonista do romance **Biofobia**, de Santiago Nazarian, é o único dos personagens a merecer um nome próprio, todos os demais são referidos, muito apropriadamente, por suas relações com o principal: a mãe, o pai, a irmã, o cunhado, o amigo, a ex-namorada. Ele chega de ônibus à casa materna numa sexta-feira, véspera do dia marcado para a reunião da partilha, tendo de vencer a pé, morro acima, os dois quilômetros de terra que separam a parada da porta da casa. A irmã só chegará no dia seguinte, de carro, um veículo grande e confortável para abrigar tudo o que planeja transportar na volta. André traz umas poucas roupas velhas na mochila e não parece interessado em levar muita coisa dali. O que ele realmente quer é receber logo sua herança em dinheiro e com ela tentar se reerguer como artista. A ação principal transcorre no fim de semana, parte do qual André passará sozinho numa casa que não é a de sua infância, ainda que lhe pareça a um só tempo estranha e familiar.

Momento doído

Chegar à casa e dar com a falta de sua dona é um momento doído, até mesmo para quem sempre viveu focado no próprio umbigo. A primeira sensação é o vazio. Aos poucos, porém, a presença da mãe começa a se manifestar em todos os cantos e, é claro, a contrastar com a personalidade do filho. Até aqui, nada de sobrenatural ou antinatural. O tosco e maltratado André banha-se no banheiro da mãe, seca-se com suas toalhas recendendo a amaciante, aspira seus produtos de toalete, chega a experimentar um de seus cremes antirruínas. O luto responde por essa tentativa de aproximação com um mundo em tudo diferente do seu. Mas ela não evolui. André sente falta de barulho, de poluição, de química. O ar puro lhe faz mal, a



BIOFOBIA
Santiago Nazarian
Record
239 págs.



o autor

SANTIAGO NAZARIAN

Aos 37 anos, o paulista Santiago Nazarian já tem publicados sete romances, dentre eles **Feriado de mim mesmo**, **Mastigando humanos e A morte sem nome**, e um livro de contos, **Pornofantasma**. Foi considerado um dos escritores jovens mais importantes da América Latina pelo júri do Hay Festival de Bogotá. É também tradutor e roteirista.

trecho

BIOFOBIA

O que fazer com tudo aquilo? O que fazer com o cadáver de uma casa, uma vida, a mãe morta?

Enterro ou cremação? Criogenia ou canibalismo? Incêndio e demolição. Cortar seu corpo em pedaços e servir ao cachorro.

Entregar peça por peça aos parentes e amigos ¾ distribuir os livros, os vestidos. Vender tudo.

natureza o agride. Está louco por um cigarro, que não trouxe, porque tenta em vão parar de fumar. Outro fracasso. Até quando se trata de suicídio, a mãe é o oposto do filho em matéria de êxito. André busca aliviar suas frustrações com o que resta de bebida na cristaleira, três cigarros velhos de um maço que encontra esquecido numa gaveta e o telefonema para uma ex-namorada com quem rompeu há seis anos.

No dia seguinte, a irmã chega mais cedo para organizar o evento, chegam em seguida os parentes e amigos, e nosso herói consegue a proeza de se embriagar de caipirinha e cair no sono com os convidados ainda na sala. Acorda quando todos já foram embora, e então começa a segunda e mais agitada parte do romance. Sozinho outra vez, ainda

sob efeito do álcool, André recebe a visita de um conhecido que ele havia chamado a participar da reunião. O amigo chega atrasado, com uma garota a tiracolo e alguns papalotes de cocaína. A casa já está dilapidada. Sentam-se junto à lareira, acendem-na com um resto de lenha, bebem o que sobrou nas garrafas quase vazias, cheiram a droga, passam a alimentar o fogo com livros que ninguém se interessou em levar – e aqui Nazarian faz uma brincadeira ao citar vários autores brasileiros contemporâneos cujas obras terminam impiedosamente na fogueira. O que vem a seguir é passível de várias interpretações. Ou melhor: é certo que André embarca numa viagem alucinada, efeito da droga e do álcool; o problema é distinguir o que de fato acontece do que não passa de mero delírio do personagem.

André estranha a ausência de insetos numa casa no meio do mato, embora seus sons, e também os de pássaros, sejam ouvidos lá fora. Há o cão, que o recebe no primeiro dia para depois sumir. Um pica-pau morto há dias é encontrado num banheiro; seu som característico, contudo, segue assombrando o hóspede. O mato parece querer invadir a casa, e uma árvore cujos galhos avançam acintosamente por uma janela aberta só reforçam tal percepção. A única televisão da casa é um aparelho pequeno em preto e branco que não sintoniza canal algum, mas que André imagina ter surpreendido transmitindo uma entrevista da mãe onde ela conta a absurda história de um filho doente que mantém preso no porão – frases transcritas dessa entrevista, em outra brincadeira do autor, vêm na realidade daquela famosa concedida por Clarice Lispector à TV Cultura em 1977, pouco antes de sua morte.

Situações cada vez mais esquisitas vão dando um rumo inesperado à narrativa e a levam a um território para o qual o termo “existencialismo bizarro”, criado pelo próprio autor para definir seu estilo literário e referido em **Biofobia**, cai como uma luva. A certa altura, André entra em luta física contra a casa, um embate sem dúvida desigual que é na verdade contra si mesmo ou qualquer pessoa no seu entorno e que justifica mais uma vez o título do romance.

O que mais impressiona nessa obra incomum é sua organicidade: todos os elementos estão de tal maneira amarrados que um não se move um milímetro sem afetar todo o conjunto. E o conjunto está a serviço de 240 páginas de ação, que o leitor vence num piscar de olhos querendo mais. Mas se existencialismo bizarro pode servir como uma ótima definição, por assim dizer, metafórica, tecnicamente **Biofobia** está mais próximo de um romance naturalista. Embora a aparente contradição do título, instinto e desejo são as únicas forças que movem André, retratado por Nazarian em toda sua crueza animal. É um personagem com o qual o leitor não vai estabelecer a menor empatia, isso será quase impossível. Mas ainda assim, um grande personagem, porque verossímil e extremamente humano por trás de qualquer bizarrice. 🍷



o autor

TONI HILL

O relativo valor da vida

Os bons suicidas, de Toni Hill, é apenas uma narrativa policial bastante convencional

RODRIGO CASARIN | SÃO PAULO – SP

“Hoje mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei. Recebi um telegrama do asilo: ‘Mãe morta. Enterro amanhã. Sinceros sentimentos’. Isso não quer dizer nada. Talvez tenha sido ontem.” A reação de indiferença de Meursault à morte de sua mãe faz com que não nos espantemos após o personagem assassinar um árabe a tiros em uma praia. Apesar da desculpa de ter agido sob delírio provocado pelo calor, isso não quer dizer que sentia algum remorso pelo que fez — Meursault não é um homem de sentimentos, definitivamente. É o gatilho da história do clássico **O estrangeiro**, lançado em 1942 e escrito pelo franco-argelino Albert Camus, que recebeu o Nobel de Literatura de 1957 “por sua importante produção literária, que, com seriedade lúcida ilumina os problemas da consciência humana em nossos tempos”. Camus sabia que, para algumas pessoas, qualquer vida vale muito pouco ou absolutamente nada.

No dia 7 de janeiro, dois homens com rostos cobertos e fortemente armados entraram na sede do jornal *Charlie Hebdo*, em Paris, e promoveram uma

carnificina. Contando com os policiais que mataram na fuga, ao todo, em um primeiro momento, tivemos 12 mortos e 11 feridos. O objetivo era, supostamente, vingar o profeta Maomé, alvo de charges que o satirizavam feitas por colaboradores do jornal. Dias depois, os dois criminosos são cercados por policiais em uma empresa e, em seguida, mortos — dizem que houve troca de tiros. Ao mesmo tempo, outros policiais acabavam com um sequestro que um parceiro da dupla executava em um mercado judaico. Na ação, ao todos cinco pessoas são mortas. Duas semanas depois, o assunto continua constantemente na mídia.

Mais ou menos na mesma época, na Nigéria, cerca de duas mil pessoas morreram após ataques do Boko Haram, grupo armado que deseja implementar a “lei do Islã” no país. Por aí, difícil encontrar o nome de uma vítima sequer. As milhares de mortes não encontraram grande repercussão. Vidas de irrisória importância.

Em 1947, o escritor e químico italiano Primo Levi lançou **É isto um homem?**, provavelmente o melhor livro que há sobre o sofrimento de judeus ao longo da Segunda Guerra Mundial. Levi foi enviado para

Auschwitz em 1944 e, quase milagrosamente, deixou o campo de concentração no ano seguinte, quando pôde retornar ao seu país natal. Foi um dos raríssimos sobreviventes do mais famoso centro de extermínio do exército de Adolf Hitler. Na obra, relata sua história na filial do inferno.

Em 2013, a jornalista mineira Daniela Arbex lançou **Holocausto brasileiro**, sobre uma outra filial do inferno, em Barbacena, onde milhares de brasileiros foram internados por, segundo alguns, apresentarem desvios mentais. Por lá, chegavam a comer pomba crua que caçavam no pátio e a beber a própria urina para que não morressem de sede — ainda assim, podiam ter sua morte induzida para que, em seguida, seus ossos fossem comercializados. Mais de 60 mil pessoas perderam a vida no lugar.

Muita gente não importa em sujar suas mãos, desde que com a anuência de algo superior — nos dois casos, o estado —, para aniquilar a vida de milhares ou milhões de pessoas.

Duas coisas me chamaram atenção para que eu sugerisse uma resenha de **Os bons suicidas**, do espanhol Toni Hill, ao editor deste **Rascunho**: o título — um tanto instigante, ao meu

ver — e os cachorros de ponta cabeça na capa — sim, sei que não se deve julgar livro algum pela capa, mas ter algum interesse por ele por causa de sua cara pode, né!? A sinopse não me desagradara: a investigação de três supostos suicídios de pessoas de uma mesma empresa após um final de semana de treinamentos. Não conhecia o autor e sua obra, mas logo descobri que o livro é o segundo volume de uma série protagonizada pelo inspetor de polícia Héctor Salgado, que estreara, bem como seu criador, em **O verão das bonecas mortas**.

Pois bem. Peguei, li, anotei e... creio que Hill deveria ter seguido um caminho diferente em **Os bons suicidas**, por isso todos os exemplos acima. Deixarei detalhes de lado para não acabar com a graça de quem ainda for ler o livro, mas seria muito mais interessante se o autor optasse por explicitar crime praticado para adentrar à mente de seus personagens, daqueles que concretizaram o ato em questão, mostrando suas reações, como passaram a viver com o peso do que fizeram, como justificam para si o que fizeram (sim, a premissa de **Crime e castigo**). Disso, surgiria a oportunidade de termos algo que mostre como vidas humanas normalmente possuem valores diferentes, que varia conforme algumas questões — onde a pessoa nasceu, cor de pele, renda... enfim, variáveis que todos sabem quais são, seja por conta da teoria, seja pela prática.

Mas não, o que Hill entrega é uma narrativa policial bastante convencional, com uma série de crimes ou suicídios sendo investigados por um detetive — e seus comparsas nem sempre tão comparsas assim — que segue o estilo muito antes já visto em livros do tipo. Acaba por entregar ao leitor uma obra razoável, que tem seus bons momentos, cuja leitura flui, mas que se encerra assim que a última linha da última página é lida. Para não ser radical e apostar no “nada”, creio que pouca coisa deva permanecer na cabeça de quem ler **Os bons suicidas**, ainda mais passada uma semana da conclusão da leitura. 🐾

Toni Hill nasceu em Barcelona, em 1966, e se formou em psicologia. Atua como tradutor de obras literárias há mais de dez anos. Seu primeiro romance, **O verão das bonecas mortas**, foi publicado em 2013 pela Tordesilhas. **Os bons suicidas** é seu segundo romance.



OS BONS SUICIDAS

Toni Hill
Trad.: Fátima Couto
Tordesilhas
392 págs.

leia também

O VERÃO DAS BONECAS MORTAS

Toni Hill
Trad.: Fátima Couto
Tordesilhas
372 págs.

Trecho

OS BONS SUICIDAS

“Não há nada pior que uma verdade que parece uma mentira, pensou Héctor. Por mais argumentos que desse, o delegado se mostrara impossível de comover, e, além de tudo, o havia acusado de utilizar a subinspetora Andreu para levar a cabo “o que você não teve colhões para fazer sozinho”. Héctor, que tinha ligado para Martina Andreu duas vezes desde a noite anterior sem obter resposta, reiterou seu desconhecimento, mas lhe doeu ver que Savall não acreditava nele.”

Sob o céu *infinito*

Os luminares, de Eleanor Catton, é estruturado em doze partes, assim como doze são os signos zodiacais

ARTHUR TERTULIANO | RECIFE - PE

A reputação de um romance como **Os luminares**, de Eleanor Catton, o precede. Mesmo para o leitor que o descobriu na prateleira da livraria: a capa informa que o livro foi vencedor do Man Booker Prize 2013, enquanto a orelha aponta que a autora foi a pessoa mais jovem a ganhar o prêmio (aos 28 anos, idade recém-alcançada por este resenhista) e que sua obra foi a mais longa a ser contemplada.

Além disso, a edição brasileira do romance foi lançada pela Biblioteca Azul a tempo de ser autografada em Paraty, durante a participação da escritora na Flip. O discurso impecável de Catton certamente levou muitos leitores a se interessarem pelas quase 900 páginas desse calhamaço de surpreendente leveza. O maior interesse do público se refletiu em um maior número de críticas — entre elas, uma particularmente infeliz, que dissertava sobre como a obra seria fora de moda e perguntava quem teria, atualmente, acompanhar uma história por tantas páginas.

Mas isso que denominei “reputação” não passa de conversa fiada para quem já se aventurou por **Os luminares**. Mudando de contexto uma citação da *Nota ao leitor* no início do romance, a obra talvez “possa ser chamada de pisciana em sua qualidade — emblemática, de fato, como as pessoas nascidas durante a Era de Peixes, uma era de espelhos, tenacidade, instinto, fraternidade e coisas ocultas. Essa noção nos satisfaz. Ela afirma ainda nossa profunda crença na notória influência exercida por esse céu infinito”.

O destaque dado ao “céu infinito”, que se descola do parágrafo que o precede e se alinha à direita, não se dá apenas nessa nota ou no título do livro. O romance é estruturado em doze partes, assim como doze são os signos zodiacais que regem as vidas do mesmo número de personagens que, mais próximos do leitor, interferem na percepção deste acerca da série de acontecimentos que

perturbam a rotina do povoado de Hokitika em 1866, próximo às regiões de descoberta e extração de ouro. “As posições estelares e planetárias mencionadas neste livro foram astronômica e terminadas”, avisa a autora: o céu sobre a Nova Zelândia naquele ano foi estudado de forma a ter sua influência representada nos personagens criados por Catton. A curiosidade do leitor que desconhece as implicações de cunho astrológico é aguçada no decorrer da leitura — quais nuances estaria perdendo?

Walter Moody não era supersticioso, ainda que se divertisse com as superstições das outras pessoas, e não era facilmente iludido pelas impressões, embora tomasse bastante cuidado ao formar as suas próprias.

É com Moody adentrando no salão de fumantes do Crown Hotel que o leitor mergulha na complexa trama tecida pela escritora. Como único estranho no recinto, a atenção dos demais homens é voltada — ainda que disfarçadamente — para ele enquanto Thomas Balfour conversa com ele para conhecê-lo melhor. A rememoração dos eventos que antecederam o momento em que passou a ser interrogado é acompanhada pelo leitor por algumas páginas até que ele volta “ao presente com uma sacudidela” e percebe que seu interlocutor “ainda estava olhando para ele, com uma expressão de expectativa intrigada no rosto”.

A cena era como um mundo minúsculo, refletiu Moody, dono de dimensões próprias. Uma quantidade qualquer de tempo podia passar quando sua mente por lá perambulava. Havia este mundo maior, que avançava no tempo e pulava espaços, e aquele mundo imóvel de desconforto e terror; eles cabiam um dentro do outro, uma esfera dentro de outra esfera. Que estranho, Balfour a observá-lo assim; o tempo real devia estar passando — revolvendo em volta dele, ao mesmo tempo...



OS LUMINARES
Eleanor Catton
Trad.: Fábio Bonillo
Biblioteca Azul
886 págs.

trecho

OS LUMINARES

Te Rau Tauwhare suspirou. Hokitika. Ele sabia o significado, mas não sua tradução. Isso acontecia muito entre a língua inglesa e a maori: as palavras de uma nunca encontravam um equivalente preciso na outra, assim como não havia planta medicinal alguma que pudesse perfeitamente substituir a puha, nem pão algum que trouxesse exatamente à lembrança o rewená pararoa; por mais próximo que fosse o conceito, havia sempre algo aproximado, algo imaginado ou algo perdido. Crosbie Wells compreendera-o.

O leitor de vez em quando é lembrado de que, na origem daquela narrativa, há alguém — seja em pensamento, como no caso citado, seja explicitamente, como se dá a seguir, com Balfour pondo o estranho a par das notícias que causaram burburinho pelo povoado: um assassinato, um desaparecimento, a descoberta de uma fortuna. Por vezes somos levados a esquecer de que é ele que conta a história; outras narrativas detalhadas



a autora

ELEANOR CATTON

Filha de neozelandeses, Eleanor Catton nasceu no Canadá em 1985. Seu primeiro livro, **O ensaio** (2008), foi escrito como dissertação de mestrado em Escrita Criativa pela universidade de Victoria. Recebeu o Man Booker Prize por **Os luminares**, em 2013.

se costuram à principal, afluentes dela, por tempo suficiente para o esquecimento, até que outro dos doze homens no salão interrompa Balfour e dê seguimento à narração do que os intriga.

Foi nesse ponto que o papel de Balfour como narrador foi usurpado — uma mudança marcada, no que tangia ao agente portuário, pelo acender de um novo cigarro, o encher de uma nova taça e um animado “Agora, corrijam-me se estiver errado, rapazes!”.

As descrições de Catton, em um estilo que muito se assemelha ao dos romances vitorianos, ajudam-nos a conhecer os personagens tanto física quando psicologicamente de modo a podermos apreciar a complexidade interna deles, quando fazem algo inesperado. Entendemos até seus mínimos tiques.

Ele sentiu apenas alívio. Uma ordem invisível havia sido restaurada: o mesmo tipo de ordem que garantia que seu ovo quente estaria pronto todas as manhãs e que seus pratos seriam lavados.

Parte de mim lamenta que não haja mais personagens femininas no romance. A falta, porém, não deixa de ser compreensível: tanto pelo cenário escolhido — em plena corrida pelo ouro — quanto pela falta de documentação sobre a vida das mulheres em tal época naquele lugar — algo que Virginia Woolf questiona em **Um teto todo seu**.

Ele tinha uma queda por notícias fúteis, e ficou surpreso ao ver que a “dançarina mais atraente” da cidade também divulgava seus serviços como a “parteira mais discreta” da cidade.

Mas é no embate entre os diferentes tipos criados pela autora que podemos ver “tenacidade, instinto, fraternidade e coisas ocultas”, termos que reutilizei para descrever a obra. Assim como os astros se relacionam no céu infinito e os acontecimentos na trama, as linhas dos personagens se cruzam de modo a formarem um tecido primoroso — e vivo.

É sempre um momento nitidamente particular aquele em que um político percebe pela primeira vez o sujeito à sua frente como um homem — talvez não como um igual, mas pelo menos como um ser, irreduzível, repleto de fragilidades, arrebatamentos, com um passado real e um futuro incerto. Alistair Lauderback sentiu a aridez desse momento e se envergonhou. Ele viu que Balfour havia oferecido sua amizade e que ele tinha aceitado apenas auxílio; que Balfour havia oferecido gentileza e que ele tinha aceitado apenas seu benefício prático.

Passagens como essa são uma constante no romance. Creio firmemente que, se o conhecimento da desenvoltura da autora fizesse parte da reputação da obra, ninguém cogitaria perguntar se o leitor de hoje teria tempo para calhamaços. 🍷

Clarice Fogaça



**Clarice Fogaça
não é política.
Mas leva alimento
e transformação
por onde passa.**

#assumaseupoder



Com carinho e dedicação, os voluntários descobriram no alimento um meio de se aproximar e promover o resgate integral de quem mora nas ruas. A história da Sopa Solidária está no segundo episódio da Política Cidadã, a série da Gazeta do Povo que vai mostrar a experiência de pessoas que assumiram seu poder e agiram para melhorar a vida de todos.



A Clarice Fogaça tem muito mais para contar. Assista à história completa da Sopa Solidária e assumo também o seu poder.

Acesse gazedopovo.com.br/politicacidade

Nas mãos do leitor

Novo romance de **Alessandro Baricco** discute os tormentos causados por uma decisão radical

PATRICIA PETERLE | PESCARA - ITÁLIA

Alessandro Baricco é um autor bastante conhecido do leitor brasileiro. Não só pelos livros. Além das adaptações cinematográficas como *A lenda do pianista do mar*, de Giuseppe Tornatore, baseado em *Novecentos*, não se pode esquecer de sua participação na Flip 2008. Agora, seu romance *Mr. Gwyn* acaba de ser traduzido.

Na Itália a sua grande divulgação se deve ao programa de televisão *Pickwick*, de meados dos anos 1990, dedicado à literatura, e às colaborações com jornais como *La Repubblica* e *La Stampa*. O seu primeiro livro de ficção é de 1991, *Castelli di rabbia*, mas antes disso havia publicado alguns ensaios, desde o final da década de 1970. Baricco é sem dúvida um autor reconhecido, que possui um amplo leque de leitores, basta fazer uma visita às livrarias (está traduzido e circula em muitas culturas) ou ainda dar uma olhada nos blogs. É um dos autores italianos contemporâneos mais conhecidos no exterior. Em termos de número de livros traduzidos, poderia estar ao lado de Umberto Eco ou de Italo Calvino.

Porém, nem tudo é um mar de rosas, e aqui não poderia deixar de lembrar da enorme polêmica, de 2006, comentada por boa parte da imprensa italiana, que teve como protagonistas Alessandro Baricco e dois dos maiores críticos literários daquele país, Giulio Ferroni e Pietro Citati. O texto de Baricco, uma carta aberta aos dois críticos e, mais ainda, a toda uma categoria, inicia com as seguintes palavras: “Caros críticos, vendo milhões de cópias e sou traduzido no mundo inteiro: se vocês não amam os meus livros, tenho o direito de ser reprovado”. Nas páginas de *La Repubblica*, o autor de *Seda* se lamenta das referências sempre negativas e *en passant* feitas pelos dois críticos em dois artigos. Ferroni, com outra carta aberta, dá a sua opinião dos eventos, elenca os textos escritos por ele sobre Baricco, afirma que

o autor

ALESSANDRO BARICCO

Nasceu em Turim (Itália), em 1958. Estudou filosofia com Gianni Vattimo. Como crítico de música colaborou com os jornais *La Repubblica* e *La Stampa*. Teve também uma importante participação em alguns programas da televisão italiana. Sua carreira inicia com grande sucesso de público na década de 1990, com *Novecentos*, *Seda* e *City*. Escreve para o teatro e, em 2008, estreia como diretor cinematográfico.



o escritor fala sem tê-los lido e coloca algumas questões cruciais para o campo literário.

Se por um lado a carta aberta de Baricco pode colocar o dedo na ferida de uma academia que não se renova e vive em seus grupos fechados (o que em parte pode ser verdade), por outro nunca foi termo de medida para a qualidade de um escritor a quantidade de livros que escreve ou vende. O escritor, certamente, não é uma máquina de escrita. A discussão é muito complexa e não deixa de ser atual, mas nessa sede não interessa percorrer os meandros desse debate que poder ser recuperado pelos textos disponíveis em vários sites. O que podemos lembrar aqui é do texto *Outubro retalhado*, de Silviano Santiago, de 2003, apresentado no seminário internacional *O papel do intelectual hoje*, organizado por Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes, na PUC-Rio, posteriormente publicado na *Folha* e no livro homônimo que saiu pela Editora UFMG (mais tarde integrou ainda o volume **O cosmopolitismo do pobre**). Nele, Santiago, um dos nossos maiores críticos, ao tratar dos prêmios concedidos a J. M. Coetzee, Susan Sontag e Paulo Coelho, coloca em evidência, por um lado, a tensão que se estabeleceu entre Baricco e os críticos italianos (sem esquecer, é claro, as possíveis diferenças). Diz Santiago: “Dois quesitos tradicionais vêm sendo e foram de novo derrubados em Estocolmo: o da popularidade do autor e o da qualidade inquestionável da obra. O segundo prêmio é concedido indiretamente pela indústria cultural, isto é, pelos editores e livreiros. É corriqueiro entre desportistas e glutões; é novidade no campo literário”.

Fim da escrita

De todo modo, **Mr. Gwyn** é mais um livro dos muitos traduzidos, o que indica um motor em atividade no nosso mercado editorial. Nessas páginas, o personagem não tem um papel fácil: é mais um protagonista escritor e seu nome é *Jasper Gwyn*. O cenário não é o de nenhuma cidadezinha italiana — é *uma metrópole moderna e contemporânea, Londres. Escritor de sucesso e muito conhecido, Mr. Gwyn, aos 43 anos, decide parar de escrever.*

Já na primeira página temos a seguinte descrição: “Assim, de volta para casa, pôs-se a escrever um artigo que depois imprimiu, enfiou em um envelope e levou pessoalmente, atravessando a cidade, à redação do *Guardian*. Era conhecido ali. De vez em quando colaborava com eles. Perguntou se era possível esperá-lo”. Firme da sua escolha, o texto continha uma lista com todas as motivações que o levaram a tomar tal atitude. “O artigo consistia numa lista de cinquenta e duas coisas que Jasper Gwyn se comprometia a não fazer nunca mais. A primeira era escrever artigos para o *Guardian*. A décima terceira era



MR. GWYN

Alessandro Baricco

Trad.: Joana Angélica d'Ávila Melo

Alfaguara

224 págs.

encontrar-se com turmas de estudantes fingindo-se seguro de si. A trigésima primeira, ser fotografado com a mão no queixo, pen-sativo. A quadragésima sétima, esforçar-se para ser cordial com colegas que na verdade o desprezavam. A última era: escrever livros. De certo modo, fechava a vaga que a penúltima podia ter deixado: publicar livros.”

Os primeiros dias são vividos com alegria e prazer, porém, depois de algum tempo, começa a sentir falta de escrever, do gesto que o fazia organizar com atenção e cuidado os pensamentos, colocando-os linearmente numa frase. Uma ação cotidiana que de repente tinha sido cortada e não fazia mais parte da sua rotina. Contudo a sensação da ausência do ato de escrever vai, cada vez mais, aumentando e se agravando, até o ponto em que ele passa a ter crises de pânico. Para tentar remediar a situação, pensa na possibilidade de ser um copista, atividade que lhe daria a possibilidade de manter o contato com os antigos instrumentos de trabalho. Dessa primeira ideia, depois de alguns encontros, passa para uma outra, a de escrever retratos, com um objetivo muito ambicioso. O escopo desses retratos é o de tirar a máscara que as pessoas têm no dia a dia e que esconde a verdadeira essência de cada uma delas (e de nós).

O lugar onde são feitos os retratos é pensado por Mr. Gwyn e os clientes devem respeitar um acordo um tanto estranho. Durante um mês, todas as tardes durante quatro horas devem ficar andando no cômodo quase sem decoração. Apenas um detalhe, sem roupas.

A nova profissão satisfaz, há clientes e inclusive uma secretária de nome, que foi o seu primeiro modelo, até que ele se depara com um cliente de caráter bastante difícil, uma moça, e depois de uma série de desventuras, ele simplesmente desaparece. Aqui a trama passa a ter uma história quase “policia”, já que é a secretária a investigar o desaparecimento do chefe, depois de encontrar algumas pistas e seguir outros indícios.

A descoberta no final pode ser surpreendente ou pode decepcionar. A palavra final está com o leitor, seja ele mais ou menos atento. 🍷

Amor aos animais

Destituídos de artifícios melodramáticos, poemas do italiano **Umberto Saba** são aparentemente despretensiosos

LUIZ HORÁCIO | FLORIANÓPOLIS - SC

Quando o assunto é poesia, as coisas nunca são o que parecem. Geralmente costumam ser bem piores. O poeta, entendendo-se a maioria, considera-se um ser iluminado e isso lhes dá o salvo conduto para escrever e dizer besteiras só porque as distribui em rimas. Raríssimas exceções, mas raríssimas mesmo, valem o tempo destinado à sua leitura. Repare que me refiro ao universo brasileiro. Mariana Iannelli, nossa poeta maior, Luís Augusto Cassas, Gullar, Tanussi Cardoso, Celso de Alencar. E ficamos por aqui.

Carlos Nejar tem se dedicado mais à prosa. E Carpinejar, dos brilhantes **Biografia de uma árvore** e **Terceira sede**, atualmente pode ser lido na forma de cronista/humorista.

Parte da paisagem, de Adriana Lisboa, é uma luz na poesia brasileira. É isso. E estamos conversados. O mais é pura desolação.

Mas digamos que você, assim como este aprendiz, goste de ler poesia e não tenha acesso à poesia estrangeira, por não ler na língua de origem, por não ter edição em português, o que fazer? Afaste-se do gênero. Volte quando o poeta merecer sua atenção.

Exemplos: as edições bilingües de **Um lance de dados**, de Stéphane Mallarmé, e **O homem e os animais**, poemas de Umberto Saba.

A maioria dos poetas gasta tempo, tinta e papel em pródigas repetições, mestres das aliterações, são concorrentes à altura dos dormonid, lexotan e seus congêneres.

O homem e os animais chega ao leitor via Editora UFSC. Entenda-se, editora preocupada com a qualidade em primeiro lugar. Antes que você me acuse de ter dito que só editoras com essa característica estão preocupadas com a qualidade, releia e perceba-

rá que eu não escrevi isso. Mas se não escrevi foi por pouco. É quase isso.

Voltemos a Umberto Saba.

O leitor encontrará poemas aparentemente despretensiosos. Aparentemente. O poeta não faz uso de artifícios melodramáticos, tampouco perceberá poemas onde o distanciamento, tão cantado e decantado, produz peças insossas. Umberto Saba trata a tudo e a todos com o máximo respeito e importância conferida aos seres e coisas que compõem o dia a dia dos humanos dotados de sensibilidade capaz de valorizar o imaterial e de entender os sentimentos de um pintaroxo e um melro.

Sempre que abordadas, as questões acerca do tratamento que dispensamos aos animais provocam reações belicosas. Seja de parte dos defensores dos animais, e pergunto como agir de forma diferente ao enfrentar um perverso, um cretino capaz de tirar o couro de um gato vivo? Outra reação, ainda mais comum, tem origem no medíocre que vislumbra o absurdo e cria o confronto ser humano x animal: “Onde se viu gastar com animais enquanto crianças morrem de fome?”. Esses gênios só atuam no confronto pois se fossem tão preocupados com o ser vivo, independentemente de humano ou não, tentariam ajudar a todos. Mas é isso, caro leitor, basta falar em tratamento digno para animais que vozes roucas e patéticas se fazem ouvir. Ao mesmo tempo que alguns lutam pela dignidade animal, paradoxalmente, os números da produção animal para consumo humano aumentam significativamente a cada ano, devido à crescente demanda dos países emergentes.

Sobre esse tema, sugiro a leitura de **Plaidoyer pour les animaux**, de Matthieu Ricard, doutor em genética celular e monge budista. Não sei de edição brasileira, mas encomende que me comprometo a traduzir.



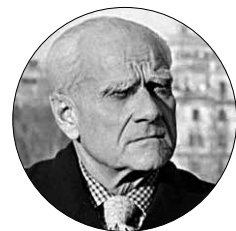
O HOMEM E OS ANIMAIS

Umberto Saba

Trad.: Aurora F. Bernardini

UFSC

157 págs.



o autor

UMBERTO SABA

Nasceu em Trieste (Itália), em 1883. E morreu em Gorizia, em 1957. Não tardou a ter o valor de sua obra reconhecido. Saba foi vendedor de material elétrico, depois funcionário público durante a Primeira Guerra Mundial e, por fim, livreiro até que as leis raciais o obrigaram — sendo judeu — à fuga, inicialmente para Florença e depois para Roma. A obra poética de Saba (de **Trieste e una donna** até **Epigrafe**) foi por ele reunida em **Canzoniere**.

trecho

O HOMEM E OS ANIMAIS

Há tanto alpiste na janela. E os pássaros brigam entre si; na gaiola, dois vagos bichinhos que pensei juntos, fazendo seu ninho. É tudo um grito de cólera. E a comida sempre sobra, jogada. Que para nós não seja, e esses pequenos, uma razão de guerra, um pretexto?
(do poema Pretexto)

Voltemos ao assunto interrompido. Poemas de Umberto Saba.

Caso tenha pensado em La Fontaine, esqueça. Mas esquecer não implica desvalorizar o mestre das fábulas, implica ler Saba também por esse viés. Embora utilizem formas de expressão bem diferentes, e por isso a sugestão de não compará-los, vale a pena ler os poemas dedicados aos animais como “quase fábulas”.

Reflexo do homem

Não pense que essa coletânea de poemas de Umberto Saba apresenta sempre o animal como centro das atenções, o protagonista. Vai muito além, arrisco dizer que na maioria dos poemas o animal é o reflexo do homem, ou quem sabe o homem reflete o animal no espelho de suas ações diárias. Sem demérito a qualquer dos protagonistas.

Olho, mulher, para teu cão que adorado te adora. E eu... se penso em minha vida! Agi variadamente, se mal ou bem não saberia; sabe-o Deus, ou mais ninguém, quem sabe. Nunca a alguém pertenci, nem nunca a alguma coisa. Fui sempre (“culpa tua” tu me respondes) um pobre cão de rua.

Os poemas de Saba são de uma delicadeza incomum. Importante ressaltar que tal delicadeza não implica banalidades. A edição bilingue enseja o contato/cotejo com a língua original. **O homem e os animais** é obra a ser saudada, a ser estudada, entre as questões a pesquisar: como a simplicidade pode ser tão profunda?

Vale destacar a sensibilidade das organizadoras desta coletânea de Umberto Saba, não se percebe uma nota destoante, o agrupamento dos poemas confere-lhes unidade e permite ao leitor a familiaridade com aquele ponto de vista do eu lírico. Não se trata de uma obra solar, longe disso, percebem-se momentos crepusculares, aos quais todos estamos sujeitos, mas despidos de ranços apocalípticos. O poeta faz o mea culpa por nós, caro leitor. Acredite. A partir de suas confissões, as mais pessoais, ele confessa por nós.

O poeta testemunha os acontecimentos, no mais das vezes sórdidos, que fazem o nosso mundo, esse “mesmo mundo”, e dele extrai sensações e conclusões onde percebe-se a ausência dos tão comuns laivos de pieguice que costumam invadir a poesia de um modo geral.

Saba coloca o homem, mais precisamente a condição humana, no centro de sua poética e curiosamente se afasta do senso comum que enfadonhamente descreve o ser humano sem a perspectiva do futuro. O poeta não indica caminhos, embora não esconda a realidade, muito pelo contrário, parte dela para a luta imprescindível de viver com poesia. A poesia como arma.

Além dos animais que “animam” vários poemas da coletânea, o leitor deve prestar redobrada atenção àqueles onde Saba “anima” a cidade. Nada a dever ao *flâneur* de Baudelaire, embora o eu lírico de Saba, diferente daquele de Baudelaire, deixa nítido seu compromisso, sua expectativa, para com sua Trieste.

Minha cidade que em toda parte é viva tem seu cantinho afeito a mim, à minha vida pensativa e esquivada.

Caro leitor, está valendo a promessa de traduzir o livro de Matthieu Ricard. Enquanto isso, leia e releia **O homem e os animais**. Fiz isso, faço isso, olho nos olhos de meus cães e gatos, olho nos olhos do garoto que vende balas no semáforo, minha culpa só aumenta. Para a maioria vale o que disse Matthieu: “Uma das vantagens de ser uma criatura racional é encontrar uma justificativa para tudo o que quero fazer”.

A poesia — mesmo a de Mariana, Cassas, Alencar, Adriana, Saba — não pode fazer nada por nós. 🐾

LITERATURA
E CONTÁGIO

Sinto-me inquieto com certa tendência burocrática — a escrita como um “dever a cumprir”, um “trabalho de casa” — que percebo na literatura brasileira contemporânea. Ficções bem feitas, arrematadas com competência, revisadas com afinco — mas vazias. Isso, de fato, me aborrece. Creio que é, antes de tudo, uma deformação de mercado. Autores escrevendo para agradar editores. Para chegar às listas de mais vendidos. Para praticar o tal “estilo internacional”. Na esperança tola de conseguir traduções e adaptações rápidas. Em resumo: para “cumprir tarefa” e exibir depois o título de “competentes”.

Sempre achei que literatura e competência se excluem. Não é pelo “bem feito” que uma ficção arrebatava o leitor. Não se trata de determinação, ou de aplicação. A literatura não tem relação alguma com o bom comportamento. Em contato diário com a produção de hoje, e enquanto fuço minha biblioteca, o azar (a sorte) me leva a **Os últimos dias**, reunião de textos de Liev Tolstói publicada pela Penguin/Companhia das Letras em 2009. Ainda guiado pelo acaso, abro o livro justamente na página 95, onde está um breve trecho de **O que é a arte?**, livro que Tolstói publicou em 1896. A tradução é de Anastassia Bytsenko.

Uma ideia, de imediato, se destaca: a do “contágio”. Sim, não nos aproximamos verdadeiramente de um livro por “aplicação”, mas por “contágio”, defende Tolstói. “Nessa capacidade das pessoas de se contagiar com sentimentos de outras pessoas se fundamenta a ação da arte.” A literatura “bem feita” — como um terno bem cortado — pode preencher nossas expectativas de correção, de elegância e até de vida impecável. Mas simplesmente não arrebatava — isto é, não nos arrasta. Arrebatava é nos arrancar com violência de uma certa estagnação. O mundo contemporâneo — veloz, agitado, hiper ativo — tende, porém, à estagnação e ao marasmo. Precisamos da arte (da literatura) para acordar.

Insiste Tolstói, falando da arte em geral: “No momento em que os espectadores e os ouvintes se contagiam pela mesma sensa-

A literatura “bem feita” de hoje despreza esses sentimentos radicais. Busca, ao contrário, a competência e o equilíbrio. Quer acertar — ou, pelo menos, não errar.

ção que experimentou seu autor — isso é a arte”. Há na arte (na literatura), sim, um movimento de comunicação. Não a troca aplicada, formal e coerente de mensagens objetivas, mas uma troca desregrada de impulsos e de sustos. Novamente: o contágio. Escreve Tolstói: “O principal é que a arte não é o prazer, mas um meio de comunicação que, unindo pessoas pelos mesmos sentimentos, é indispensável para a vida e o progresso de cada indivíduo e de toda a humanidade”. Vejo a literatura como uma espécie de empurrão. Algo nos tira do lugar — eis um livro. Algo nos agita e desassossega. Contudo, a literatura “bem feita” de hoje despreza esses sentimentos radicais. Busca, ao contrário, a competência e o equilíbrio. Quer acertar — ou, pelo menos, não errar. Por isso se torna, tantas vezes, uma literatura escolar. “Para professores” — no sentido em que é escrita para agradar os mestres (editores, críticos, jurados de prêmios literários, etc.).

Insiste, ainda, Tolstói: “Existe um indício incontestável que distingue a arte verdadeira da falsa — o contágio”. Ou o leitor é contaminado e abalado pelo que lê, ou não lê. A literatura se parece, assim, com uma doença. Que provoca dor, inevitável, desgaste, mas que também nos empurra para a frente. Daí, alerta Tolstói, a necessidade de separar a arte de sua adulte-

ração: “Por mais que esse objeto seja poético, pareça autêntico, impressionante ou interessante, não será uma obra de arte se não despertar no homem aquela sensação muito peculiar de felicidade, de comunhão espiritual com o outro (autor) (...) que contemplam a mesma obra de arte”.

O contágio não se dá gratuitamente. Sua primeira condição, ele nos diz, é a “necessidade interior”. A sinceridade exigida do escritor é simples: que escreva para si mesmo — e não para as gôndolas das livrarias, ou para as páginas do sucesso. Singularidade, clareza e sinceridade seriam, para Tolstói, princípios essenciais da arte. “Trata-se de três condições cuja presença separa a arte de suas falsificações e, ao mesmo tempo, determina o valor de qualquer obra de arte, a despeito de seu conteúdo.” Pergunto-me, um tanto perplexo, se os autores contemporâneos atribuem algum valor às indicações de Tolstói. Parece que não. Serão, provavelmente, consideradas antigas e sem propósito. Inúteis. Pois eu as releio com entusiasmo e fervor. Continuo a buscar caminhos para me libertar do “congelamento” que define nosso tempo. Muita agitação — para nada. Muitos avanços — para o retrocesso? Muitas novidades — para continuar no mesmo lugar.

Talvez eu esteja muito pessimista. Ainda assim, a ideia do contágio pode ser muito útil para os escritores contemporâneos. Que deixem de lado seus projetos de sucesso e de aceitação. Que se esqueçam, um pouco, da opinião alheia para pensar em si mesmos. Aprecio os escritores silenciosos, que trabalham serenamente em seus escritos, quietos em seu canto, sem pirotecnias ou estardalhaços. Recentemente, perdemos um escritor — grande poeta — que agia exatamente assim: Manoel de Barros. Por isso talvez, infelizmente, e apesar de sua inegável grandeza, ele tenha sido tão desprezado. 🍷

NOTA

O texto *Literatura e contágio* foi publicado originalmente no blog *A literatura na poltrona*, do caderno *Prosa*, do jornal *O Globo*.



AMORES, TRUQUES E OUTRAS VERSÕES

Alex Andrade
Confraria do Vento
107 págs.

A proposta da editora era publicar um livro “com linguagem atual, que falasse dos relacionamentos do mundo tecnológico”. Com este propósito, o autor pesquisou o tema e conversou com usuários de aplicativos. No posfácio, Ronaldo Cagiano garante que Alex Andrade “radicaliza seu olhar sobre a crueza da realidade cotidiana, extraíndo da fugacidade dos relacionamentos homo ou heteroafetivos matéria e circunstância para a confecção de uma narrativa pungente e dilaceradora”.



O CÉU DA AMARELINHA

Carlos Eduardo Leal
Rocco
142 págs.

Lívia está muito perto de chegar ao céu da primeira amarelinha que desenhou sozinha. De repente, ouve o grito de socorro da mãe. Algo havia acontecido com Santiago, pai da menina. A partir desta tragédia familiar, Lívia será tomada por vários sentimentos, principalmente o de impotência diante da ausência do pai, levado às pressas para o hospital. Acompanhamos as descobertas da protagonista enquanto Santiago está preso à cama, seu novo mundo.



O AVIÃO DE NOÉ

Fernando Vita
Geração Editorial
239 págs.

Todavia é a cidade ficcional por aonde transita a obra de Fernando Vita. Agora, o ano é 1958. Uma fábrica de fogos explode. Mas todas na cidade acreditam que o barulho é devido às comemorações pela vitória do Brasil na final da Copa. O responsável: um enfermeiro. Ali, um inventor improvisado acredita que poderá construir um helicóptero com sucatas. A geringonça voará? Este e outros relatos desfilam numa sucessão de acontecimentos vertiginosos na cidadezinha imaginária baiana.

DIAS DE FEBRE DE LITERATURA NA CABEÇA (FINAL)

Além do prazer com a leitura do livro de contos de Nivaldo Tenório, também tive motivos para comemorar, em 2014, a estreia de Josias Teófilo como autor de **O cinema sonhado** — um híbrido (se não estranho) ensaio de intenção biográfica que o jovem cineasta — neto do tão prolífico quanto frustrado diretor Pedro Teófilo —, publicado pela nova editora Lavra (SP), de Wagner Carelli, com o incentivo do Funcultura.

Trata-se de uma *viagem* meta-ensaística de Josias Teófilo que tenta responder a uma indagação do neto de um desconhecido: quem foi “Pedro Teófilo”?

Também os leitores não sabem. E só passam a ficar sabendo na medida em que as páginas do livro vão lhe dando existência mais real — na evocação de um passado relativamente recente — e que atravessa, certamente, um limite como o daquele quase quase verso composto pelo ator Robert de Niro, quando de uma entrevista na qual perguntaram sobre o seu pai e o “touro indomável” respondeu, sem firulas, a respeito do fantasma borrado que lhe deu a existência: “Meu pai? Ele sumiu na espuma do nada”.

O Teófilo neto se recusou a ver o Teófilo avô sumido assim, sem mais aquela. E, movido do interesse de resgatá-lo, primeiro pretendeu (quase brancaleonicamente) fazer um documentário de longa-metragem em torno dele. Depois, abandonou essa ideia — que dependia de financiamentos, etc. — e partiu para escrever esse livro, cujas idas e vindas entre biografia, citação de pensadores e autores variados, interesse por arquitetura e história local, tenta tirar do anonimato um rosto que, na multidão, disfarçava projetos na cabeça, escondia sonhos irrealizados e até visões insuspeitadas, que seu neto cuida de expor, explicar e até defender para si mesmo, sem omitir as muitas maneiras imaginosas pelas quais patinou, numa “espuma do nada”, sim, a cercar o Teófilo-*madeleine* das páginas que indagam sobre um “retrato na parede”.

Sob o sol do trópico e longe de biscoitos num frasco, é uma biografia lateral bem brasileira, reunindo “cacós” como se fosse possível formar um parque Güell da implosão de um edifício de azulejos de Delfim Amorim (assunto do curta-metragem que Josias dedicou a um verdadeiro “esquecido” da nossa memória impiedosa como um trator por sobre delfins & pedros).

Por isso, acompanha-se com interesse este caso do cineasta-inventor-vendedor-teosofista-aviador de passos borrados pela indiferença dos que o viram passar, entre inquietado por ideias

(boas e más) e presa do tempo que lhe seria negado para alguma final realização qualquer. Tais rastros, na areia móvel do tempo, são as marcas que se encontram, neste **O cinema sonhado**, atrás de portas e dentro de gavetas de incertezas e anseios da imaginação fuçados (é a palavra) pelo biógrafo-narrador que, ainda jovem, nos faz entrever um possível ficcionista futuro que ajude a nos tirar do atoleiro do atual romance brasuca feito, aparentemente, para “agradar editores” e mimetizar uma espécie de “modelo internacional” (?), no crepúsculo daquela literatura que costumava atender a pulsões estranhas e inexplicáveis e fora das gaiolas — sempre — que o mercado ou a conveniência queiram impingir a novos autores originais e criativos (helás!) como Nivaldo Tenório e Josias Teófilo, surgindo fora do “esquema” que José Castello descreveu com justas palavras, em 31 de dezembro passado, no seu blog *A Literatura na Poltrona* (*leia texto na íntegra na página 29 deste Rascunho*):

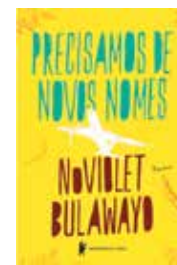
“Sinto-me inquieto com certa tendência burocrática — a escrita como um ‘dever a cumprir’, um ‘trabalho de casa’ — que percebo na literatura brasileira contemporânea. Ficções bem feitas, arrematadas com competência, revisadas com afinco, mas vazias. Isso, de fato, me aborrece. Creio que é, antes de tudo, uma deformação de mercado. Autores escrevendo para agradar editores. Para chegar às listas de mais vendidos. Para praticar o tal ‘estilo internacional’. Na esperança tola de conseguir traduções e adaptações rápidas. Em resumo: para ‘cumprir tarefa’ e exibir depois o título de competentes. Sempre achei que literatura e competência se excluem. Não é pelo ‘bem feito’ que uma ficção arrebatava o leitor. Não se trata de determinação, ou de aplicação. A literatura não tem relação alguma com o bom comportamento. (...) Aprecio os escritores silenciosos, que trabalham serenamente em seus escritos, quietos em seu canto, sem pirotecnias ou estardalhaços. Recentemente, perdemos um escritor — grande poeta — que agia exatamente assim: Manoel de Barros. Por isso talvez, infelizmente, e apesar de sua inegável grandeza, ele tenha sido tão desprezado.”



UM ANO SOBRE O ALTIPLANO

Emilio Lussu
Trad.: Ugo Giorgetti
Mundaréu
206 págs.

Emilio Lussu foi oficial do exército italiano durante a Primeira Guerra Mundial. Da sua experiência no *front*, ele narra um ano (1916-1917) da luta contra o exército austro-húngaro nas montanhas do norte da Itália. O romance concentra-se no cotidiano dos soldados. Com estilo direto e frases curtas, expõe a irracionalidade que guiam muitas decisões no campo de batalha. Lussu tece o drama e o destino de homens que, para seus superiores, pareciam objetos descartáveis.



PRECISAMOS DE NOVOS NOMES

NoViolet Bulawayo
Trad.: Adriana Lisboa
Biblioteca Azul
253 págs.

Darling, Bastard, Chip, Godknobs, Sbho e Stina — crianças de nomes peculiares — tentam todos os dias fugir do Paraíso — o irônico nome de um aglomerado de barracos de zinco em Harare, Zimbábue. Vivem ali desde que suas antigas casas foram destruídas violentamente pelo governo. Fogem para Budapeste, o bairro vizinho, onde roubam frutas para comer. São divertidas as tardes de fuga. Um dia, Darling consegue ir muito mais longe. Chega aos Estados Unidos.



O FUNDO DO CÉU

Rodrigo Fresán
Trad.: Antônio Xerxenesky
Cosac Naify
347 págs.

John Banville considera Rodrigo Fresán “um escritor maravilhoso, herdeiro direto de Bioy Casares e Borges, mas com uma voz própria, dono de uma visão tão divertida como profunda”. Neste **O fundo do céu**, ele cria um romance não linear que homenageia a ficção científica e presta tributo aos grandes mestres do gênero, como Philip K. Dick e Ray Bradbury. Na história, dois jovens amigos compartilham também o trágico amor por uma mesma menina, linda e misteriosa.

LANÇA
MENTO

ARTE DA
CRÔNICA



Conheça toda a
Coleção Arte da Crônica em

www.
livrariaarquipelago
.com.br



LEIA
O MUNDO
COM OUTROS
OLHOS.



facebook.com/arquipelago



twitter.com/arquipelago

51 3012 6975 * contato@arquipelagoeditorial.com.br

Fernando Pessoa
por Fábio Abreu

Um Pessoa *francês*

Num trabalho de argúcia e persistência,
coletânea apresenta os poemas escritos
em francês por **Fernando Pessoa**



LEYLA PERRONE-MOISÉS |
SÃO PAULO - SP

A obra de Fernando Pessoa tem tido, ao longo dos anos, uma prodigiosa expansão. Expansão não apenas em termos de público leitor, mas em termos de obra, já que numerosos inéditos do poeta foram sendo revelados e continuam aparecendo a cada dia. Enquanto isso, os heterônimos passaram dos três inicialmente conhecidos a 74, segundo Teresa Rita Lopes, e ao fantástico número de 127, segundo seu biógrafo brasileiro, José Paulo Cavalcanti Filho. Muitos textos vieram à luz nas últimas décadas: escritos psicografados, mapas astrológicos, textos misóginos, argumentos cinematográficos...

Como se sabe, ao morrer em 1935, Pessoa deixou uma arca cheia de papéis. A esses se juntaram outros que estavam fora dela, até chegar-se à soma de 27.543 textos e seis documentos (acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa). O poeta tão prolífico havia publicado relativamente pouco: três plaquetes com poemas em inglês, um livro patriótico-sebastianista e textos dispersos em jornais e revistas.

Mas foi guardando tudo o que escrevia naquela arca. Os papéis ali depositados têm os mais variados suportes (cadernos, folhas avulsas de tamanho normal ou simples bilhetes). São ora datilografados, ora manuscritos, ora mistos. Às vezes, têm o aspecto de textos acabados, mas muitos deles são apenas apontamentos e rascunhos. Os manuscritos oferecem grande dificuldade de leitura. Um verdadeiro exército de pessoanos, agora oriundos de diversos países, tem-se dedicado à tarefa de os decifrar e publicar.

Mais um trabalho importante acaba de ser publicado: o conjunto de poemas franceses de Pessoa. Para o poeta, o francês era uma língua secundária, não arraigada à sua personalidade como era o inglês. Embora ele tenha lido muita literatura francesa, sua prática escrita da língua se reduzia a cartas comerciais. Mesmo assim, entre seus múltiplos projetos irrealizados constava a publicação de seus poemas franceses, alguns reunidos num envelope com a rubrica: *French Poems*.

No Brasil, conhecemos, desde a edição da **Obra poética**, realizada por Maria Eliete Galhoz para a Editora Aguilar, em 1960, alguns poemas em francês. Em outras edições de suas obras, esses poemas foram geralmente relegados a um apêndice ou a notas. Progressivamente, outros foram aparecendo. Entre os diversos pseudônimos usados

por Pessoa, figura um francês, Jean Seul de Méluret, ensaísta e autor de alguns manifestos. Mas não há indícios de que os poemas pertençam a esse pseudônimo. Alguns dos mais antigos, datados de 1908, são assinados pelo heterônimo anglofônico Alexander Search. Uma única vez, em 1923, o poeta publicou poemas em francês: *Trois chansons mortes*, na revista lisboeta *Contemporânea*. São poemas graciosos, que ele mesmo qualificou de “brincadeiras”. Os que ele não editou, e até mesmo os que deixou incompletos são melhores do que esses.

Tem sido opinião corrente, entre os leitores de Pessoa, que a escassa produção de Pessoa em francês é literariamente fraca, se comparada à sua produção em português e em inglês. Ora, uma nova edição desses poemas pode nuançar esse juízo. O pesquisador Patricio Ferrari efetuou um levantamento exaustivo nos arquivos pessoanos e acaba de publicar a primeira edição completa dos textos pessoanos em francês.

Pessoa escreveu poemas nessa língua desde sua juventude, em Durban, até os últimos anos de sua vida. Em seu arquivo, Ferrari encontrou 33 poemas completos e cerca de 200 textos em francês, divididos entre poemas incompletos, fragmentos de poemas, traduções, frases ou versos isolados. O próprio editor observa que se trata de “um *corpus* em grande parte desagregado e inacabado”. Numa cuidadosa apresentação, Ferrari retraça a história das publicações anteriores de poemas pessoanos em francês, de 1952 até a presente data, e retifica alguns enganos nessas publicações, como a atribuição a Pessoa de traduções efetuadas por ele.

O trabalho de Ferrari é uma proeza de argúcia e persistência. Trata-se de uma edição crítica com notas e variantes, mas destinada, segundo o editor, a “um público leitor mais amplo que os círculos especializados na obra de Fernando Pessoa”. Permito-me duvidar um pouco do interesse de leitores pouco afeitos à obra pessoana por sua poesia em francês. Os textos apresentados nessa antologia são desiguais e, na maioria, apenas esboçados, como esquemas vazios preenchidos por alguns versos e algumas rimas. Os leitores de língua francesa poderão se indispor diante de erros e estranhezas sintáticas. Os de língua portuguesa, por sua vez, poderão comparar esses poemas com aqueles escritos em português, e considerá-los menores. O mesmo pode ocorrer com os apreciadores de seus poemas em inglês. Entretanto, isso em nada afeta a importância desta edição, pois ela interessa-



POÈMES FRANÇAIS

Fernando Pessoa
Éditions de la Différence
413 págs.

rá aos apaixonados pelo poeta, que já constituem uma multidão internacional.

A edição é prefaciada por Patrick Quillier, tradutor e editor de Pessoa na coleção *Pléiade* da editora Gallimard. Além de profundo conhecedor da obra pessoana, Quillier é músico, o que lhe permite formular observações relevantes sobre a musicalidade, os ritmos e os silêncios desses poemas. Aos especialistas, eles fornecem muitas sugestões de pesquisa no campo da literatura comparada e dos estudos de intertextualidade. Como aponta Quillier, podemos ver nesses poemas o aproveitamento e apropriação das leituras francesas do poeta: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé e outros.

Os poemas incompletos, que são muitos, oferecem indicações sobre o método de composição do poeta. Trata-se, muitas vezes, de arcabouços de poemas metrificados e rimados, com muitos espaços deixados em branco. Geralmente temos o primeiro verso (dom dos deuses, segundo Valéry), e depois só alguns fragmentos e as palavras finais que deverão rimar. Fica claro, nesses rascunhos, que o ritmo e a musicalidade pressentidas eram mais importantes, para o poeta, do que o léxico. Deixados assim, esses rascunhos parecem espectros poéticos, desafiando os leitores para que os completem.

E para todo ou qualquer leitor de poesia, eles oferecem belas surpresas: versos maravilhosos perfeitamente franceses, ou “erros” que constituem inovações da língua. Alguns exemplos: “*L’infini de la mer troublée d’aucun humain/ Et la splendeur sans fond du ciel ému d’étoiles*”; “*Mon âme aux volets clos sent la vie au dehors*”; “*Il fait douleur. L’espoir se serre tel un noeud*”; “*La chaste extension turbulente des blés*”; “*Je ne savais pas que l’amour était si réel*”.

Ou esta pequena estrofe extraordinária, que “desenha” o tema como um ideograma:

*Et aussi la pluie...
Aux vitres la nuit
Une goutte luit
Par mon oeil sentie,
Suivie... finit...*

A temática é, em geral, a mesma dos poemas em português: a tristeza, a sensação de vazio e de inexistência individual, a superioridade do sonho sobre a realidade, as dificuldades do relacionamento amoroso. Um exemplo disso é este pequeno poema tão pessoano:

*Assis au rêve de penser,
Mon cœur regarde l’eau couler...
Je me vois dans l’eau bleue qui coule
Tel que je n’ai jamais été...*

Por vezes, vemos surgir um Ricardo Reis francês:

*Careçons l’heure. Elle est brève
Mon amour n’est que mon rêve
Mon rêve de ton amour*

Mas a prova de que, para escrever em francês, Pessoa se colocava *dentro* dessa língua, de sua sintaxe e sua sonoridade, é que uma retroversão deste ou de outros poemas não daria bom resultado em português.

Na infância, Pessoa inventara um companheiro francês, o Chevalier de Pas. É interessante notar a frequência, nesses poemas, da palavra *pas* como substantivo [passo ou passos] ou como advérbio de negação. Os passos são os da morte (“*Seule la mort ne porte a notre ouïe/ Le grand silence de son pas*”), ou de um deus silencioso (“*Nous regardions dans l’ombre où Dieu s’est tu./ Et il n’y avait de bruit que la fuite de pas*”). Já o advérbio, este rima com *las* [cansado] (“*Ne chantez pas!/ Votre voix enchanteresse/ Me laisse/ las*”) ou com *bas* [baixo] (“*Notre savoir ne le sait pas!/ Parlez plus bas*”).

Enfim, vale a pena seguir os passos do Chevalier de Pas e ler os poemas franceses de Pessoa. 🍷

Tem sido opinião corrente, entre os leitores de Pessoa, que a escassa produção de Pessoa em francês é literariamente fraca, se comparada à sua produção em português e em inglês.

MENSAGEM ABERTA

Ao professor-pesquisador que estuda a literatura brasileira contemporânea.

Prezado professor, saudações!

O pequeno grupo de professores-pesquisadores ao qual você pertence sempre esteve atento ao cânone, mas sem descuidar do contemporâneo. Graças a esse grupo, o estudo da literatura brasileira do século 21 vem ganhando espaço na esfera acadêmica.

Tempos atrás era muito forte a resistência da universidade em refletir sobre a literatura brasileira contemporânea. Às vezes passava pelo filtro um ou outro autor (ainda) vivo, apesar da idade. Mas um autor jovem... nem pensar.

Enquanto perdurou, essa ojeriza institucional aos novíssimos escritores foi muito criticada. Principalmente pelos novíssimos.

Em respeito ao protocolo acadêmico, graduandos e pós-graduandos viviam apenas em função do cânone. Consagravam autores e obras consagrados, num círculo de consagração.

Mas nas últimas duas décadas a situação se modificou. Suspeito que por insistência da nova geração de pesquisadores.

Devagar, os romances e as coletâneas de contos ou poemas da geração mais jovem de ficcionistas e poetas começaram a ser analisados. Não apenas em TCCs e artigos acadêmicos, mas também em dissertações e teses.

Hoje, a queixa de que a universidade trabalha apenas com as obras e os autores canonizados não se justifica. Muitos ficcionistas e poetas que estrearam em livro nos últimos vinte anos também já estão sendo estudados. Até mesmo nas universidades mais conservadoras do país.

Porém, uma minoria ficou de fora dessa abertura política. Se um velho preconceito foi dissolvido, outro ainda continua intacto. Refiro-me ao tradicional preconceito contra a ficção científica brasileira.

Esse gênero literário evoluiu muito nas últimas décadas. Sensível às sucessivas renovações estéticas promovidas ao longo do século 20, sua linguagem amadureceu, sua temática se atualizou.

Apesar dessas mudanças

significativas, a quase totalidade da universidade brasileira ainda enxerga a ficção científica do mesmo modo reducionista que o senso comum. Confunde, por exemplo, a ficção científica literária, mais refinada e arrojada, com a cinematográfica, mais estereotipada e conservadora.

Ignora que o gênero tem uma longa história (ainda secreta) no Brasil, a ponto de já exibir características nacionais.

De modo geral, a universidade brasileira e o senso comum ignoram sua atualidade. Acreditam que a ficção científica de hoje e a dos anos 50 e 60 são a mesma coisa. Esse é um grande e trágico engano que poderia ser evitado de maneira muito simples: pela leitura.

Brasileiros talentosos estão escrevendo com afinco. Grandes romances e coletâneas de contos de ficção científica foram publicados nos últimos vinte anos. Mas não receberam a merecida atenção da imprensa. Também não estão recebendo a merecida atenção da universidade.

A simples classificação — *ficção científica brasileira* — os torna invisíveis. O veredicto não-li-e-não-gostei é dado. E o preconceito perdura.

Faço um apelo ao bom senso incomum, contra o mau senso comum: não despreze, sem ao menos ler. Os melhores livros publicados neste início de século 21, de ficção científica brasileira, não merecem a invisibilidade.

Na verdade, esses livros somam força com os da literatura não estigmatizada. Eles ampliam o leque temático, inserindo questões que não são abordadas pela irmã rica: biotecnologia, engenharia genética, informática, inteligência artificial, cosmologia, etc.

Fazem isso com uma linguagem afiada, você logo verá, sem abrir mão dos temas tradicionais de nossa problemática realidade político-social-tropical.

Em resumo, fazem o que os bons livros sempre fizeram, não importando o gênero: investigam o drama humano. Questionam seus sistemas, denunciam as armadilhas.

Se esse apelo à leitura imparcial, sem preconceito, for atendido, mais uma injustiça histórica será finalmente banida dos centros acadêmicos de reflexão.

Um abraço,
Luiz Bras

Post-scriptum

Messias, my dear, na vinda do ano, essa carta aberta foi enviada por e-mail a duas dúzias de professores-pesquisadores do Brasil e do exterior, e publicada em meu blogue.

O objetivo foi alertar a parcela mais esclarecida da comunidade acadêmica sobre o textismo involuntário que a FC brasileira vem sofrendo. *Textismo* no sentido de racismo textual, conforme a reflexão da acadêmica Marleen S. Barr.

Meia dúzia dos professores contatados interessou-se pela questão e até me pediu que passasse uma lista de livros recentes de ficção científica brasuca.

Nas últimas duas décadas foram publicados centenas de livros, a maioria por editoras alternativas. É óbvio que não consigo ler e comparar todos.

Feita essa ressalva, uma boa lista inicial de FC brasileira recente incluiria, em minha opinião, os seguintes títulos:

Histórias para lembrar dormindo, minicontos de Braulio Tavares (Casa da Palavra, 2014)

Mnemomáquina, romance de Ronaldo Bressane (Demônio Negro, 2014)

O alienado, romance de Cirilo S. Lemos (Draco, 2012)

Campo total, contos de Carlos Orsi (Draco, 2013)

O triângulo de Einstein, contos de Ataíde Tartari (Nova Espiral, 2013)

Selva Brasil, romance de Roberto de Sousa Causo (Draco, 2010)

Os dias da peste, romance de Fábio Fernandes (Tarja, 2009)

Fábulas do tempo e da eternidade, contos de Cristina Lasaitis (Tarja, 2008)

Confissões do inexplicável, contos de André Carneiro (Devir, 2007)

E, se não for muito atrevimento, meu amigo, eu também incluiria nessa lista meus romances **Distrito federal** (Patuá, 2014) e **Sozinho no deserto extremo** (Prumo, 2012).

Há ainda esses clássicos dos anos 90, pouco conhecidos:

Amorquia, romance de André Carneiro (Aleph, 1991)

A espinha dorsal da memória e **Mundo fantasma**, contos de Braulio Tavares (Rocco, 1996)

Piratas siderais, roman-

ce de Guilherme Kujawski (Francisco Alves, 1994)

Santa Clara Poltergeist, romance de Fausto Fawcett (Edição Eco, 1990) relançado em 2014 pela Encrenca: Literatura de Invenção.

É importante salientar, querido, que o preconceito contra a ficção científica não é uma invenção brasileira. Ele ocorre até mesmo no mercado editorial anglófono, em que o gênero prosperou e venceu.

Sempre que um talentoso autor britânico ou norte-americano lança um romance literariamente vigoroso, de ficção científica, logo surge um crítico qualquer dizendo que “esse livro, apesar de ser de ficção científica, é excelente”.

Quando não surge um crítico qualquer dizendo que, apesar das astronaves e dos alienígenas, “o livro parece ser de ficção científica, mas não é, não exatamente”. Gostaria de saber qual seria pra esse crítico a melhor definição de ficção científica.

Porque definições há muitas, mon cher, da mais inclusiva à mais esotérica, da mais restritiva à mais acadêmica. Um objetivo, outras subjetivas. Tem pra vários paladares.

A minha, de uso pessoal, é talvez a mais inclusiva, Messias.

Considero ficção científica qualquer narrativa que apresente ao menos uma dessas três características:

1. Elementos da ciência e da tecnologia fundamentando o enredo.

2. Ícones, tipos e estereótipos ligados à ciência e à tecnologia: a astronave, o alienígena, o androide, o ciborgue, a inteligência artificial, a máquina do tempo, etc.

3. Uma grande reformulação da sociedade, de natureza utópica ou distópica.

A ficção científica é um dos gêneros mais hospitaleiros & democráticos que existem, meu caro. Ela aceita muito bem a contribuição de outros gêneros literários (policia, terror, fantasia, político, erótico, etc.), porém o contrário nem sempre acontece. 🍷



VIDA
Breve

UMA CRÔNICA.
UMA ILUSTRAÇÃO.
TODO DIA.

QUARTA-FEIRA

Fabício Carpinejar

Eduardo Nasi

DOMINGO

Ivana Arruda Leite

Dê Almeida

QUINTA-FEIRA

Mário Araújo

Fábio Abreu

SEGUNDA-FEIRA

Rogério Pereira

Theo Szczepanski

SEXTA-FEIRA

Humberto Werneck

Carolina Vigna

TERÇA-FEIRA

José Castello

Tiago Silva

SÁBADO

Marcelo Moutinho

Hallina Beltrão

www.vidabreve.com.br

A palavra e a *história*

Arquipélago Gulag, de Aleksandr Solzhenitsyn, é uma obra-prima que escancara o horror produzido pelo comunismo

HUGO ESTENSSORO | SAINT LOUIS – EUA

ilustrações: *Theo Szczepanski*

tradução: *Mariana Sanchez*



Em 1922 foi publicado um livro cujo título é mais lembrado do que a própria obra: **O estúpido século XIX**. O autor era Léon Daudet, um dos príncipes da reação francesa, filho de Alphonse Daudet — já à época um clássico do século 19 —, que prosperou com sua reputação de polemista volivelmente furibundo. Para muitos, e não somente os de direita, o título marcou as interpretações do ingênuo século 19 como a cicatriz de uma chicotada. Hoje sabemos que era uma calúnia daqueles que conseguiram fazer do século 20 a mais desnecessária carnificina da história. Não dispomos, para resumir sua arrogância sanguinária, de outro título tão memorável. Mas dispomos de uma obra que o retrata e define com a indignação bíblica que um crime destas proporções exige: **Arquipélago Gulag**, de Aleksandr Solzhenitsyn. Com menos sonoridade, mas irrefutável justiça, podemos chamar o século 20 de “o século do Gulag”.

Tocamos aqui em um tema que já foi espinhoso. Por várias gerações, ao longo da Guerra Fria, relacionar nazismo/comunismo com Holocausto/

Gulag era um tabu. Esta rixa, que raras vezes chegou a ser debatida, está sendo decidida por morte natural, embora ainda agonizante. No entanto, a comparação e identificação entre ambas ideologias e regimes eram moeda corrente nas décadas anteriores à Segunda Guerra Mundial, inclusive na esquerda (Léon Blum, Victor Serge). Mas talvez a última figura importante a quem tolerou-se falar do fenômeno como dois lados de uma mesma moeda, sem ser acusada de afinidades fascistas e de anticomunismo “profissional” (ou seja, mercenário) foi Hanna Arendt, antes de a Guerra Fria esquentar. Um autor tão ecumenicamente respeitado como Norberto Bobbio só se atreveu a tomar partido *in extremis*, meio século depois

(1998), negando sua antiga afirmação de que o comunismo fosse “um grande ideal” mal aplicado, em comparação com o nazismo “teoricamente falso e moralmente mau”; ambos conceitos eram igualmente perversos. A questão do Holocausto/Gulag não foi menos difusa.

O que melhor ilustra suas ambiguidades é a atitude de Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz e grande escritor de irrefutável integridade. Em um apêndice incluído em 1976 no livro **É isto um homem?** (1947), Levi afirma que os campos soviéticos “nada têm a ver com o socialismo, pelo contrário: destacam-se no socialismo soviético como uma mancha horrível. (...) Não se pode imaginar, por outro lado, o nazismo sem *Lager*”. Embora sempre que enu-

mera as características essenciais e distintivas dos campos de concentração nazistas poderia estar falando de Gulag. Já em **Os afogados e os sobreviventes** (1986), porém, Levi cita Solzhenitsyn, aparentemente sem perceber que ao fazê-lo se contradiz. Em seu primeiro livro, Levi afirma que a principal diferença entre os campos do socialismo soviético e os do nacional-socialismo “consiste em sua finalidade”: nos campos soviéticos “não se buscava expressamente, nem mesmo nos anos mais obscuros do stalinismo, a morte dos prisioneiros”. Dez anos depois, no segundo livro citado, apoia-se em uma citação de Solzhenitsyn que, falando do Gulag, diz: “Porque os *Lager* (soviéticos) são de extermínio, não podemos esquecer”.

Verdade inegável

Nem todos foram tão candidamente equânimes como Levi, que procurava a verdade honesta e confusamente. E agora que finalmente a verdade é inegável — documentada nos próprios arquivos soviéticos —, sabemos também que a “polêmica” sobre a comparação dos campos comunistas com os nazistas era em parte fraudulenta: o que se procurava por um lado era esconder a verdade. Indelévelmente, para Sartre era tão intolerável quanto o sofrimento e a morte nos campos o fato de a imprensa ocidental se permitir mencioná-los. Um crítico tão refinado como George Steiner perpetrou a vulgaridade de repetir, ao resenhar **Arquipélago Gulag**, um grosseiro lugar-comum stalinista do qual deve ter se arrependido três décadas depois: “Dizer que o terror soviético é tão horrendo quanto o hitlerismo é não só uma simplificação brutal como também uma indecência moral”. No entanto, um de seus ídolos morais, Andrei Sajárov, não apenas o dizia como também considerava os campos soviéticos “protótipos dos campos de extermínio nazistas”. Solzhenitsyn, por sua vez, não hesita na comparação, que reitera e justifica constantemente. Os presos, diz, com uma concisão quevadiana, morriam “no forno gelado do desflorestamento ou asfixiados na câmara de gás de uma mina”. Inclusive, vai implacavelmente além. Uma das poucas pessoas com experiência tanto em campos soviéticos quanto nazistas, que viveu para formular isso com clareza, Margarete Buber-Neumann diz que é “difícil dizer o que é mais desumano: matar com gás em cinco minutos ou estrangular ao longo de três meses”. Sem tê-la lido, Solzhenitsyn explica: “Era uma máquina de extermínio declarada, mas, seguindo a tradição do Gulag, de ação prolongada para que os condenados sofressem mais e ainda trabalhassem um pouco antes de morrer”. Stalin, conclui, mandava os russos para morrerem no Gulag “com a garantia de uma câmara de gás, só que mais barata”. Os nazistas não eram piores; simplesmente contavam com uma indústria mais eficaz e produtiva: “para montar câmaras faltava-nos o gás”.

O fato é que tanto no caso do nazismo quanto do comunismo o resto do mundo se negou a acreditar na magnitude e no horror dos crimes. Nem os relatórios da clandestinidade organizada, nem os testemunhos pessoais que chegavam aos governos e à opinião pública do Ocidente atenuaram a minuciosa incredulidade que inspirava a escala genocida (sequer existia a palavra “genocídio”) dos despotismos totalitários. Somente a liberação dos campos nazistas pelas tropas aliadas e os registros fotográfico e cinematográfico obtidos à época conseguiram impor a verdade. E

Sabemos também que a “polêmica” sobre a comparação dos campos comunistas com os nazistas era em parte fraudulenta: o que se procurava por um lado era esconder a verdade.

O fato é que tanto no caso do nazismo quanto do comunismo o resto do mundo se negou a acreditar na magnitude e no horror dos crimes.

isso que, no caso do nazismo, como foi percebido por muitos, a incredulidade tinha que esquivar ou solapar as declarações gritantemente explícitas dos escritos de Hitler e os anúncios oficiais do regime nacional-socialista. Além disso, o nazismo não contava com a simpatia militante de um setor escandalosamente numeroso da intelectualidade ocidental, interessado em defender a imagem do regime. O caso do regime socialista russo é diametralmente oposto. Gozando do mesmo escudo da incredulidade, tinha além de tudo o apoio, a simpatia e obediência de muitas das vozes mais prestigiadas do Ocidente. Mas acima de tudo tinha a vantagem formal de identificar-se (e ser identificado) com as mais nobres e justas causas da política da época. E tanto o regime como seus defensores eram sinceros: não se cometiam crimes, defendia-se e antecipava-se pela imprensa — inclusive o crime, que ao ser justificado deixava de ser crime — uma causa cuja grandeza moral era reconhecida até mesmo por seus inimigos. A Rússia foi um dos aliados vitoriosos na guerra, e não houve tropas estrangeiras que descobrissem à força os horrores dos campos soviéticos, nem o público ocidental teve de aceitar a contragosto provas patentes e irrefutáveis que nunca foram filmadas livremente. O regime socialista durou até 1991, como um despotismo putrefato no qual os verdugos morriam na cama depois de uma longa e confortável aposentadoria paga por suas vítimas. Ao instalar no imaginário mundial a dantesca visão colossal de um sistema gêmeo ao nazista e com um número de vítimas várias vezes maior, Solzhenitsyn consumou com apenas lápis e papel um feito solitário que desencadeou, no caso do nazismo, uma guerra mundial.

Justiceiros da história

É o que explica a fervorosa ojeriza que lhe dedicaram todos os escritores que se consideravam os justiceiros da história e os colecionadores de aventuras políticas com passagens de ida e volta em que só os nativos perecem. Para eles, era um absurdo intolerável que o ideal do escritor como legislador secreto (ou não tão secreto) do mundo fosse encarnado por um reacionário, um “anticomunista profissional”, um crente religioso praticante. E ainda pior: do ponto de vista estético, a vida de Solzhenitsyn — os perigos mortais dos quais se salvou por milagre, os sofrimentos que soube superar sozinho, sua rebeldia indomável, o sacrifício sobre-humano que encarou ao enfrentar, anônimo e inerte, o Leviatã soviético, assim como seu triunfo final — talvez não tenha paralelo na história da literatura. Não há outro escritor que tenha



cumprido, como Solzhenitsyn, a ambição nietzschiana de fazer de sua vida uma obra de arte.

Isso não se perdoa. É por isso que o último capítulo de *The soul and the barbed wire* — cujos autores analisam um por um todos os livros dele — é dedicado à recepção da obra de Solzhenitsyn no ocidente. É um texto obrigatório para entender os avatares de sua reputação. O rancor parte da política, mas vai além. Mary McCarthy, cuja incursão jornalística a Hanói durante a guerra do Vietnã ofereceu menos perigos do que suas heroicas brigas domésticas com Edmund Wilson, o definiu com sua notória franqueza: “Solzhenitsyn, para ser direta, é des-cortês e injusto em seu romance [Agosto 1914] com toda uma classe da sociedade: os ‘liberais’ e os ‘círculos avançados’ de 1914. [...] Quer se vingar, assim com se vingaria de nós se pudesse nos ouvir falar”. (É preciso levar em conta que, na terminologia americana de McCarthy, “liberais” significa esquerda e “círculos avançados” significa revolucionários.) Este infundado, calunioso rancor — se Agosto 1914 tem um “herói político” é Pyotr Stolypin, o Primeiro Ministro liberal (no sentido estrito da palavra), assassinado em 1911 por um dos membros dos “círculos avançados” — tem explicação. Se a obra de Solzhenitsyn, para ele, tem um sentido geral e absoluto é o de não deixar esquecer, *pace* Primo Levi, que não se pode imaginar um socialismo radical sem Gulag. Essa opinião, longe de ser isoladamente excêntrica, é compartilhada por uma esmagadora maioria de especialistas, incluindo a grande historiadora do assunto, Anne Applebaum. Em *Gulag: A History* (2003), Applebaum — colunista do *Washington Post*, um jornal de centro-esquerda — confirma com todo o aparato da historiografia anglosaxã a comparação milimétrica, a partir do verão de 1918, que Solzhenitsyn faz entre o socialismo soviético e o sistema concentracionário (o sistema chinês seria desenvolvido com equipe e *know-how* soviéticos). Os prisioneiros também pensavam assim: em sua gíria, sair do Gulag para a “liberdade” da sociedade comunista era apenas passar da “área pequena” à “área grande”, onde — como diz o verso de Ana Ajmátova — “os únicos que sorriam eram os mortos, felizes por poderem descansar”. Estas últimas, naturalmente, não são opiniões imparciais; mas sua parcialidade não é a dos verdugos ou seus teóricos, e sim das vítimas.

Agora fica claro por que Solzhenitsyn foi o autor mais demonizado da literatura mundial depois de Voltaire. A explicação mais corajosa e cabal talvez seja a de Octavio Paz, que parece dirigida a todos os Steiner e McCarthy: “Nossas opiniões sobre este assunto não foram meros erros, >>>

foram um pecado, no antigo sentido religioso da palavra: algo que afeta todo o ser. [...] Esse pecado nos manchou e, fatalmente, manchou também os nossos escritos”. A imagem religiosa — de um autor serenamente descrente — não é gratuita. O diplomata americano e soviétólogo George Kennan definiu de maneira célebre a publicação de **Arquipélago Gulag** como “a maior e mais poderosa denúncia individual de um regime político jamais feita nos tempos modernos”. E o historiador Martin Malia, aderindo ao tom de Solzhenitsyn, diz que o **Arquipélago** é o que mais se aproxima de um Julgamento de Nuremberg do socialismo. Mas Solzhenitsyn vai mais longe, como diz em sua autobiografia literária **O carvalho e o bezerro**, parafraseando o governo soviético: “**Arquipélago Gulag** é a acusação com que inicia vosso juízo em nome da raça humana”.

Vencer o mal

A esfera em que Solzhenitsyn combate é nada menos do que metafísica. Não está enfrentando apenas um regime político ou uma ideologia assassina, o que seria uma mera revolução. Depois de desmascarar o adversário, Solzhenitsyn tem a grandeza de declará-lo um homem, como nós, em cujo peito coexistem o bem e o mal. Solzhenitsyn não quer subjugar este homem, mas vencer o mal que o subjuga: “as revoluções destroem somente os *agentes* do mal”. Como disse ele em seu discurso ao receber o Nobel: “Não se trata apenas de que a força bruta seja vitoriosa no mundo moderno, mas também de sua clamorosa justificação”. É por isso que não apenas comissários e *aparatchiks* e agentes assalariados e militares se viram ameaçados por Solzhenitsyn; também se sentiram vulneráveis os justificadores, não necessariamente comunistas, aqueles “homens livres bem alimentados”, aqueles “teóricos que nos explicavam por que deveríamos apodrecer em um campo”.

Tudo isso já cumpriu o ciclo enunciado por Humboldt para sempre: primeiro as pessoas negam as coisas, depois lhes dão importância e, por fim, as declaram amplamente conhecidas, que não interessam a mais ninguém e é melhor esquecê-las. Hoje em dia é possível declarar que o regime soviético foi, com toda modéstia, um simples “experimento social” (Eric Hobsbawm), como se se tratasse da social-democracia europeia. Mas na Rússia vive-se uma etapa mais avançada. Agora há novos teóricos que explicam à juventude russa por que seus avós faziam bem em apodrecer nos campos: “Havia razões lógicas por trás do uso da violência para obter um máximo de eficácia”. (**Uma história moderna da Rússia: 1945-2006**, texto escolar de Alexander Filippov). E um ex-verdugo, Vladimir Putin, persuadiu outros historiadores russos a não se deterem em algumas “páginas problemáticas” da história do país. “Não podemos permitir que nos imponham um sentimento de culpa.” Não é descabido pensar que se referisse, entre outros, a Solzhenitsyn, que se deu ao trabalho de aceitar um prêmio nacional em 2007. Há quem prefira pensar que aceitá-lo foi um erro de Solzhenitsyn ou, pior, um revelador gesto político de apoio a uma ditadura nacionalista e reacionária. São os mesmos que diziam que Solzhenitsyn, como nacionalista e reacionário, mentia sobre o Gulag. Além disso, querem condená-lo duplamente, pois se trata de um governo que constrói museus a Stalin, reabilita seu regime em campanhas de televisão e livros escolares, e confisca os arquivos das testemunhas do Gulag (a organização Memorial).

O leitor de Solzhenitsyn goza do privilégio de sorrir. Sabe que a mensagem implacável e atordoante de **Arquipélago Gulag** é a de que os crimes do regime soviético não apenas devem ser denunciados, como também — e a linguagem é religiosa, embora não agrade a nós, descrentes — ser aceitos como culpa e remidos pelo arrependimento. Tem mais. Para quem leu as memórias de **O carvalho e o bezerro** (1975) e sua continuação **Invisible Allies** (1995) — uma das autobiografias literárias mais extraordinárias, com mais aventuras e suspense do que uma estante inteira de *thrillers* —, Solzhenitsyn ter recebido Putin em casa sugere

*A vida de Solzhenitsyn
— os perigos mortais
dos quais se salvou por
milagre, os sofrimentos
que soube superar
sozinho, sua rebeldia
indomável, o sacrifício
sobre-humano que
encarou ao enfrentar,
anônimo e inerme, o
Leviatã soviético, assim
como seu triunfo final
— talvez não tenha
paralelo na história
da literatura.*

re uma das manobras táticas descritas nas memórias, em que a terminologia estratégica é mais frequente do que a religiosa. Da clandestinidade, o escritor está permanentemente preparando ofensivas de opinião, mobilizando batalhões de amigos e simpatizantes, recolhendo baterias literárias, organizando retiradas. Receber Putin, então presidente, e aceitar a maior condecoração nacional era uma maneira de resgatar a adormecida atenção nacional, voltar a ser lido, fazer seu desprezado testemunho ser ouvido novamente. Com a garantia de que quem o ler saberá sem dúvida nenhuma que um homem como ele — que por razões táticas já esteve disposto a negociar com Brejnev, que estava disposto a receber um Prêmio Lênin para tornar ouvida a voz dos mortos — podia apertar a mão de Putin sem se sujar.

A glória como arma

Sabemos disso porque uma obra é um homem, assim como o homem é a obra. No caso de Solzhenitsyn isso se dá em grau superlativo; caso que, como disse Saul Bellow, justifica tirar a poeira da palavra herói. São poucas e mal contadas as vezes em que a literatura se viu honrada com um escritor total como Solzhenitsyn. Ao longo dos

anos memorizou milhares de versos e diversas obras de teatro porque não podia escrevê-los em um campo; quando era possível fazê-lo, em letra microscópica, tinha de queimar imediatamente os minúsculos papeizinhos, ou enterrá-los em uma garrafa para um secular leitor futuro. Na prisão ou na aldeia perdida de seu “exílio perpétuo” as perspectivas de publicar em vida, ou algum dia, eram nulas. A glória só era concebível como arma. É por isso que quando este Monte Cristo da literatura recebe, com a improvável teatralidade de um episódio folhetinesco, o Prêmio Nobel apenas dez anos depois de publicar seu primeiro livro, sua reação é exclamar: “Agora posso falar com o governo de igual para igual!”. Diante de uma superpotência mundial, um regime blindado contra todo tipo de ataques internos políticos ou de força, Solzhenitsyn chega à conclusão — um tanto batida em outros contextos — de que só a literatura pode transformar a sociedade. “Todo aquele que tenha proclamado a violência como método deve inexoravelmente optar pela mentira como *princípio*”, declara. O modo de vencê-la é “ver o presente à luz da eternidade”.

A literatura nada deve a Solzhenitsyn como o feito de cumprir com seus propósitos extraliterários — de vencer a mentira para desmascarar a força — sem outros recursos que os literários. É fácil esquecer que o mais influente de todos seus livros (e na Rússia certamente mais que todos seus panfletos e discursos) é a novela **Um dia na vida de Ivan Denissovitch**, escrita em uma arrebatada epifania de quarenta dias. Tão perfeita e transparente é sua arte que o regime acreditou que poderia publicá-la impunemente. Seus dois romances “polifônicos”, **O primeiro círculo** (1968) e **O pavilhão dos cancerosos** (1968) estão entre os mais notáveis do século 20 graças ao detalhe ainda mais notável de que ninguém isento de malícia pensaria em classificá-los estritamente como “romances políticos”. Seu tema são as relações do homem com o mal, ou seja, com sua alma. Ao mesmo tempo que são políticos, sim, “à luz da eternidade”. **O primeiro círculo** foi confirmado em sua estrita veracidade humana e social por dois dos colegas de prisão de Solzhenitsyn que aparecem como personagens. O estupendo livro de memórias de um deles, Lev Kopelev (**Ease my sorrows**, 1983, último de três volumes), nos oferece distraidamente uma lição sobre a arte de Solzhenitsyn. Ele conta essencialmente a mesma experiência com os mesmos personagens, não sem brio, exatidão e profundidade, mas não chega aos pés da versão borgeana do inferno (“perfecto dolor sin destrucción”) do romance de seu amigo. Já **O pavilhão dos can-**



cerosos, que encantou Edmund Wilson por prender sua atenção ao longo de 700 páginas nas quais nada acontece, consegue o milagre cervantino de transformar-se em uma das grandes metáforas da história da literatura: o câncer como doença do espírito que é o Estado totalitário.

É importante destacar aqui que os três livros, assim como este prodigioso conto que é *A casa de Matriona*, são minuciosamente autobiográficos. Mas a obra de arte que é a vida de Solzhenitsyn supera epicamente estas experiências. O regime soviético foi, depois do próprio Solzhenitsyn, o primeiro a notar isso. É verdade que sua independência selvagem e sua insolência *de haut en bas* ao lidar com as autoridades — eram *elas*, ainda no poder, que tinham de se curvar, *elas* que deviam se declarar culpadas e pedir perdão ao povo — teriam terminado abrupta e anonimamente com um noturno tiro na nuca nos tempos de Stalin. Mas não só os tempos eram outros, como também o medo que os verdugos tinham entre si impedia a restauração dos bons e velhos métodos: o socialismo stalinista, por definição, exige um Stalin e todo o terror restante. Um livro extraordinário, *The Solzhenitsyn Files* (1995), compilado pelo primeiro biógrafo de Solzhenitsyn, Michael Scammell, recupera as minutas e documentos das deliberações da cúpula soviética sobre o romancista. Depois de ter criado uma unidade do KGB para se ocupar exclusivamente de Solzhenitsyn — a quem tentaram assassinar injetando rícino —, em dado momento Brejnev arengou os membros do Politburo. Lembrando-lhes que, afinal de contas, o regime havia enfrentado a crise do exílio da filha de Stalin e conseguido reprimir a contra-revolução na Checoslováquia em 1968, declarou que havia chegado o momento de enfrentar Solzhenitsyn, um simples escritor armado de lápis e papel: “Já aguentamos de tudo. Acho que sobreviveremos neste caso também”. Estava enganado, mas ao dizê-lo expressou a mais distinta homenagem que a força bruta já prestou às letras.

Peça minúscula

Por outro lado, o regime não era tão covarde nem tão incompetente quanto parecia. Brejnev e o chefe da KGB Andropov — que seria um de seus sucessores — viam Solzhenitsyn apenas como uma peça minúscula no grande tabuleiro estratégico em que a União Soviética jogava sua política imperial. O que Solzhenitsyn ignorava era que o regime sabia desde 1965, quando gravou uma conversa dele com um amigo, que estava escrevendo o que seria o **Arquipélago Gulag**, e, principalmente, que já havia enviado parte do trabalho ao Ocidente com ordens de publicá-lo imediatamente se algo lhe

acontecesse. E a diplomacia da força — a União Soviética vivia seu auge imperial, como contam os três volumes de *The Mitrokhin Archive* (1999-2005) — requeria os serviços da mentira perante seus justificadores do Ocidente. O fato de ignorar o mecanismo básico da incomum atenuação do regime dá a medida de coragem e audácia de Solzhenitsyn. Mas sua temeridade tinha a lógica do *zek* (prisioneiro do Gulag) que vê a vida “lá fora” como uma mera pausa, “uma rara e temporária anomalia”, entre os campos e prisões em que a vida era vivida no socialismo russo. A temperança adquirida nessas circunstâncias é expressada em uma das passagens finais de **O primeiro círculo**, que narra um episódio autobiográfico. Quando vários reclusos de uma *sharaska* (prisão de regime especial para cientistas e técnicos a quem era permitido trabalhar em suas especialidades) encaram seu traslado aos campos árticos, ou seja, ao trabalho físico escravo e à morte certa, o romancista comenta: “Nenhum destino na terra podia ser pior. No entanto, estavam em paz consigo mesmos, eram tão audaciosos como poderiam ser homens que perderam tudo”.

Há quem veja na atitude e atrevimento de Solzhenitsyn uma teatralidade dotada de vaidade e ambição, e nem todos pertencem à tribo dos justificadores de verdugos. Lev Kopelev zombava carinhosamente dos ares de *zek* calejado e destemido que Solzhenitsyn cultivava dentro e fora da prisão. O excelente romancista Vladimir Voinovich satirizou o escritor em seu romance *Moscow 2042* (1986) com um personagem chamado Sim Simych Karnavalov, “o terrivelmente assustador chefe de um execrável nacionalismo russo”. Mas não sem antes ter reconhecido que Solzhenitsyn “se comporta com valentia, não se curva ante a autoridade ou evita o perigo, e está sempre disposto a se sacrificar”. O que é evidente é que se as ambições de Solzhenitsyn eram fama, riqueza e reconhecimento, podia tê-las saciado facilmente entendendo-se com o regime, até mesmo forjando uma elegante imagem de rebelde, como o poeta Yevtushenko. Igualmente evidentes eram os riscos que corria. Antigo *zek*, podia ser enviado de volta ao Gulag sem maiores trâmites. Conforme conta um dos agentes do KGB que participou do atentado contra sua vida, Solzhenitsyn sobreviveu por pura sorte (um dos tantos milagres — como sua cura de um câncer tratado no Gulag e em um rudimentar hospital do interior — com que a providência o distinguiu para sua missão). E a publicação de **Arquipélago Gulag** no ocidente (1973), programada para um futuro incerto, foi antecipada pela prisão, tortura e assassinato de uma de suas cola-



O diplomata americano George Kennan definiu de maneira célebre a publicação de Arquipélago Gulag como “a maior e mais poderosa denúncia individual de um regime político jamais feita nos tempos modernos”.

boradoras, que imprudentemente guardou uma cópia que havia datilografado clandestinamente e que tinha ordens de destruir.

Talvez o defeito mais grave de biografias como a de Joseph Pearce, *Solzhenitsyn: A Soul in Exile*, seja que em nenhum momento transmite a tensão dramática — às vezes trágica e épica, e também repentinamente folhetinesca — da aventura vital do escritor. É possível, porém, que Pearce não o tenha proposto, contentando-se com uma narrativa comum e sem sobressaltos, porque seu objetivo é outro: recuperar toda a dimensão espiritual e religiosa de Solzhenitsyn que seus biógrafos anteriores, em especial o melhor deles, Michael Scammell, tenham eludido ou escamoteado. Com efeito, Solzhenitsyn é quase inexplicável sem essa dimensão por assim dizer metafísica, como veremos. Mas o gênero apropriado para tratá-lo é o ensaio interpretativo. É isso o que fazem Edward E. Ericson e Alexis Klimoff em *The soul and barbed wire* em um capítulo de 30 páginas, que encerra um estudo livro a livro feito sobre a obra de Solzhenitsyn; o capítulo biográfico que o precede, de mais de 60 páginas, compete com vantagem com o volume de Pearce (igualmente informativa é a introdução do mesmo Ericson e seu coautor Daniel J. Mahoney da excelente antologia publicada em 2007, *The Solzhenitsyn reader*). Mas nada se compara, naturalmente, aos dois tomos autobiográficos mencionados anteriormente, obras-primas do gênero às que apenas se aproximam os três vertiginosos volumes de Arthur Koestler.

Dragão soviético

The oak and the calf e *Invisible Allies*, que na edição definitiva em russo compõem um único livro, contam a epopeia (qualquer outro termo soaria menor) do enfrentamento de Solzhenitsyn com o dragão soviético a partir de seu ataque ao *establishment* literário soviético em 1961 e a publicação russa de **Um dia na vida de Ivan Denisovitch** em 1962 até a publicação em Paris de **Arquipélago Gulag** em dezembro de 1973 e seu desterro em 1974. Seu valor estético é comparável ao de seus romances, embora a intenção original fosse a de preservar e apresentar uma versão do combate que confrontasse a falsidade das versões oficiais: assim como os nazistas, os soviéticos registravam e arquivavam tudo em um falacioso simulacro de legitimidade. Como **Ivan** e **Arquipélago**, estes textos autobiográficos foram escritos de uma tacada só, cuja intensidade é compartilhada pelo leitor. Não se pode resumir uma obra de arte, mas é indispensável vislumbrar a importância dos elementos biográficos em **Arquipélago Gulag**.

Em 1961, Solzhenitsyn era um ex-presidiário que lecionava matemática numa escola provinciana próxima a Moscou. Clandestinamente, passava a limpo o que havia composto mentalmente nos campos e escrevia novos livros de improvável publicação. Mas desde 1956 o país vivia um precário “esfriamento” político que Solzhenitsyn intuía como favorável e animou-se, cansado de viver à margem da história, a tentar publicar seu **Ivan**. Kopelev levou-o à principal revista literária, *Novy Mir*, bastião da



vanguarda *antistalinista* cultural, dirigida por um poeta atormentado, Alexandr Tvardovski, que se refugiou do “reino desumano da mentira” soviética (Pasternak *dixit*) na proibidade estética e no álcool. Douto nas vias tortuosas do despotismo, Tvardovski fez o próprio Jruschov ler o manuscrito, quem aprovou pessoalmente a publicação como uma manobra política contra os stalinistas que ainda assediavam o Kremlin. Como Byron, um belo dia Solzhenitsyn amanheceu “o homem mais célebre da terra”, nas palavras da poeta Ajmátova. Nunca mais publicaria nada na Rússia, exceto nos *zamisdat* clandestinos, até pouco antes da queda do império soviético. E, usado como uma arma por Jruschov, tornou-se alvo fácil dos neoestalinistas.

O mal-entendido da publicação de **Ivan** era duplo. Não apenas Jruschov acreditava que **Ivan** encarnava o superado passado stalinista (foi por isso que mandou publicá-lo), como o próprio Solzhenitsyn achava que

sua narrativa era um piedoso resgate da memória, uma homenagem aos mortos. Depois se censuraria implacavelmente pelo erro. Cartas de outros sobreviventes de todos os cantos da Rússia começaram a chegar a ele e, o que é mais importante, cartas e anotações — em miseráveis pedaços de papel sujos e rotos, às vezes com uma única frase — de presos que denunciavam a existência de um Gulag que, como um espelho turvo e maligno, correspondia ao mundo descrito no romance. Só então Solzhenitsyn soube por que havia nascido e milagrosamente sobrevivido até ali: os *zeks* ainda vivos e em sofrimento, e o Gulag em atividade (ainda hoje vivem *zeks* no círculo Ártico, reabilitados embora não possam voltar a seus países) confirmavam que o socialismo soviético e o universo concentracionário constituíam uma unidade indissolúvel. Solzhenitsyn sempre havia se considerado antes de tudo um escritor. Mas Chejov já havia dito que os grandes escritores devem se meter na política “para defender o povo da política”. O tratamento romanesco era uma imperdoável vaidade literária. Havia toda uma “nação zek” cuja maioria, os mortos, tinha de falar com sua própria voz. Envergonhado por ter cedido à “tentação da barriga cheia” (como o amigo com quem havia sido condenado ao Gulag), Solzhenitsyn declara-se “cidadão zek” para sempre. Consciente da grandeza da empreitada, Solzhenitsyn procurou a ajuda de outros — incluindo o sofrido cronista dos campos de Kolima, Varlam Shalamov —, mas viu que teria de fazer is-

São poucas e mal contadas as vezes em que a literatura se viu honrada com um escritor total como Solzhenitsyn. Ao longo dos anos memorizou milhares de versos e diversas obras de teatro porque não podia escrevê-los em um campo.

so sozinho. Sua grande série novelística de vinte volumes sobre a Revolução Bolchevique teria de esperar. E teria de escrevê-la enquanto enfrentava desarmado um regime todo-poderoso. Um romancista ocidental seria ridicularizado se propusesse um argumento tão absurdo.

Pequenos exércitos

Desde abril de 1958, Solzhenitsyn estivera organizando notas sobre o tema, mais por uma questão de consciência do que como projeto real. A partir de 1962, coloca-se em campanha — o vocabulário militar é imprescindível — com sua impressionante obstinação criticada por tantas boas almas. Sua experiência como escritor secreto (revelar microfilme à luz da lua, colar páginas de papel vegetal para escondê-las em encadernações, mandar mensagens na coleira de um cachorro) foi um fator decisivo. A admiração que o escritor desperta lhe permite recrutar colaboradores (sobretudo colaboradoras) dispostos a arriscar sua liberdade e o bem-estar de suas famílias. Uma delas diz, inesquecivelmente, que ajudava para compensar o fato de não ter estado no Gulag. Pequenos exércitos de datilógrafos, fotógrafos (para o microfilme), pesquisadores e mensageiros se submetem à ferrenha e minuciosa disciplina da clandestinidade. O trabalho era abundante, pesado e perigoso, além de repetitivo (era necessário copiar várias vezes cada texto, incluindo as ficções de Solzhenitsyn, cujo arsenal era a literatura). A segurança impunha complicações maçantes: construir esconderijos, evitar quartos com microfones, queimar todo o papel carbono — algo nem sempre fácil em moradias comunitárias —, reuniões secretas em estações de metrô desertas. Diplomatas, jornalistas e freiras transportavam manuscritos ao ocidente. Na primavera de 1968, Solzhenitsyn levou três datilógrafas à Estônia, onde, em 35 dias, passaram a limpo mais de mil e quinhentas cartilhas sem espaço entre as linhas, sempre com as janelas fechadas para que os vizinhos não ouvissem as máquinas de escrever metralhando. Solzhenitsyn redigia na solidão de uma cabana próxima, em jornadas de 18 horas, numa epifania similar à da escrita de **Ivan**.

A história de como soube que a KGB havia apreendido um dos manuscritos de **Arquipélago Gulag** é um *thriller* com felizes coincidências à la Dickens: estranhos que sabem estar vinculados por um segredo encontram-se por acaso em um necrotério e percorrem metade da cidade sem se identificarem — em caso de infiltração —, atrás de um cadáver ambulante que as autoridades queriam enterrar com discrição; noites de trem indo e voltando entre Moscou e Leningrado para decifrar uma simples letra de

uma mensagem em código balbuciado confusamente... Um folhetim rocambolesco que conseguiu despistar a KGB e detonar um ataque ante a opinião pública mundial que determinou o começo do fim do reino da mentira soviética: **Arquipélago Gulag** conseguiu persuadir o estado maior dos justificadores ocidentais, a intelectualidade francesa.

A indelével e retumbante importância histórica de **Arquipélago Gulag** teve um efeito deformante. Apesar de ter vendido mais de trinta milhões de exemplares em mais de trinta idiomas, pesa sobre o livro um mal-entendido tão sério quanto o que acometeu **Um dia na vida de Ivan Denisovitch** quando foi publicado com a vênua de Jruhov. Um número talvez majoritário do público leitor o considera um livro de história para especialistas. Até a editora responsável pela magnífica edição espanhola usada para este ensaio o classifica como tal na capa. Como alguém já disse, não sem ironia, é preciso distinguir entre uma história da guerra de Troia e a epopeia homérica. Quem quiser uma simples história do Gulag estará melhor servido lendo Applebaum.

O biógrafo Michael Scammel, sem ter sido o primeiro, é o que melhor apontou que, com a perspectiva do tempo, é inevitável chegar à conclusão de que **Arquipélago Gulag** é a obra-prima literária de Solzhenitsyn, mesmo levando em conta que seus romances ocupam um lugar obrigatório na ficção do século 20. Ao justificar esta opinião, aproveita para explicar brilhantemente por que as seis mil páginas de **Roda vermelha** — a série sobre a revolução, que Solzhenitsyn considerava o *magnun opus* de sua carreira — fracassam, embora gloriosamente, se comparadas com seus outros romances e, em especial, com o **Arquipélago**. Solzhenitsyn concebeu a ideia em 1936, quando ainda era um leal cidadão soviético e marxista, convencido de que Lênin e sua revolução inauguravam uma nova e definitiva era humana. Mas quando finalmente se senta para escrever, toda sua vida, experiência e ideias desmentem radicalmente essa concepção inicial. A ideia original é virada do avesso (a revolução destrói a Rússia e envenena o mundo como um câncer) e perde sua razão de ser. Toda a arte e a famosa teimosia de Solzhenitsyn apenas conseguem dar um sopro de vida novelesca a episódios frequentes, porém insuficientes. Confesso ter lido somente os dois primeiros volumes, o bastante para eu concordar com Scammel. É de se imaginar que Solzhenitsyn tenha chegado à mesma conclusão quando desistiu de completar a série.

Original e extraordinário

O grande livro de Solzhenitsyn sobre a revolução russa,

sem que o autor o propusesse, é **Arquipélago Gulag**, e ao mesmo tempo é um dos livros mais originais e extraordinários de toda a história da literatura, apenas comparável ao **Memórias do duque de Saint-Simon**, que às vezes é confundido com um documento histórico, ou a **Anatomia da melancolia**, de Robert Burton, que já passou por um estrambólico tratado sobre a depressão. Solzhenitsyn prevê o mal-entendido e trata de esclarecê-lo já no subtítulo: **Arquipélago Gulag** é um *Ensaio de investigação literária*. Evidentemente, diante do blindado despotismo soviético, o autor não podia aspirar a outra coisa (embora os especialistas se surpreenderam pelo tanto que conseguiu desenterrar sem acesso a fontes primárias), mas é importante lembrar que tampouco queria outra coisa. Solzhenitsyn poderia ter definido seu livro com as palavras de Tolstoi: **Guerra e paz** não é um romance, muito menos um poema [épico], e menos ainda uma crônica histórica. **Guerra e paz** é o que o autor queria e podia expressar, na forma em que foi expressado”.

Solzhenitsyn diz que prefere não pensar em que tipo de escritor teria sido, incapaz que era para imaginar um argumento, se não o tivessem prendido arbitrariamente. De fato, suas primeiras ficções são claustrofobicamente autobiográficas. Sua força vem de um realismo mi-

croscópico, mítico e denso como a nervura de uma folha ampliada por uma gota d’água. A exatidão ressonante daqueles textos despertaria em Lukacs a tardia e sofisticada esperança de que o realismo socialista pudesse aspirar a uma autêntica arte maior. As dificuldades em imaginar um argumento, continua Solzhenitsyn, foram curadas com apenas dois anos de Gulag. Mas isso criava um dilema: “o **Arquipélago** oferecia uma possibilidade única e exclusiva a nossa literatura, e também à mundial: essa inaudita escravidão nos primórdios do século 20, em um sentido único que nada redimia, abria aos escritores um caminho frutífero, embora funesto”. Para além de sua experiência pessoal, no entanto, ficcionalizar o Gulag seria banalizá-lo. O principal personagem de **O primeiro círculo**, Nerzhin (que pode ser relacionado com Solzhenitsyn), havia formulado outra possibilidade: “a dor que experimentei e que vejo nos outros não poderia ser um gatilho poderoso para minhas especulações sobre a história?”.

Ao começar a escrever **Arquipélago Gulag**, anos depois, Solzhenitsyn compreendeu que seu sofrimento pessoal não passava de um dos temas de uma empreitada gigantesca, um elemento técnico que lhe permitia retratar milhões de pessoas sem cair na abstração: sua vida e suas experiências pessoais atravessam



Aleksandr Solzhenitsyn, autor de *Arquipélago Gulag*.



toda a narrativa como uma linha vermelha, tecendo um verdadeiro *bildungsroman* autobiográfico. Mas é o coro das narrativas biográficas dos *zeks* que constitui sua estrutura, com o baixo contínuo da “construção do socialismo”, que se relaciona e se confunde com a construção do Gulag. É através dele que podemos acompanhar como experiência real as diferentes tramas narrativas: a prisão, os interrogatórios, as confissões forçadas, os procedimentos fraudulentos ou simplesmente inescrupulosos, a indiferente rotina de sentenças aviltantes, os transportes e prisões de passagem, a brutal guerra perpétua contra os criminosos comuns — privilegiados pelo regime, com involuntária ironia, como “socialmente afins” —, o regime de trabalho, condições de vida e métodos de sobrevivência. Com mão de mestre, Solzhenitsyn se permite, sempre com sucesso, quebrar a cronologia, embaralhar assuntos, alongar-se em detalhes minúsculos e condensar décadas em uma página. Sua eficácia e elegância podem ser ilustradas com um exemplo. Solzhenitsyn permite-se virtualmente ignorar Stalin no texto principal, relegando-o quase que exclusivamente às notas; com isso, reforça seu papel secundário na criação do sistema socialista e em seu sustentáculo, o Gulag: “Stalin contribuiu com um toque de densa estupidez, despotismo mesquinho e autoadulação. Em todo o restante, limitou-se a seguir pelo caminho que já havia sido traçado”.

Naturalmente, Solzhenitsyn também usa seu instrumental de romancista com grande efeito. Sua capacidade de evocar aqueles momentos em que o homem esquadinha sua condição humana e se equipara com o cosmo são momentos memoráveis em seus romances, como a caminhada de Kostoglotov (que pode ser relacionado com o autor) ao sair do pavilhão dos cancerosos, ou o passeio de Rubin pelo jardim, sob a neve, em **O primeiro círculo**. Em **Arquipélago Gulag**, ao retornar à sinistra prisão moscovita de Butyrki, Solzhenitsyn sente o equivalente à epifania de quem “volta para casa”, entrando nela com os passos ansiosos do exilado que volta à pátria, onde encontrará seus irmãos e semelhantes, os *zeks*. Como um apreciador exigente, julga a qualidade das celas, e quando o levam pela primeira vez à Lubianka, o considera uma verdadeira honra. Um trecho extraordinário é *O gatinho branco*, que ocupa quase 50 páginas do terceiro volume e é um relato de aventuras digno de Kipling. Nele, narra uma fuga fracassada de seu amigo estoniano Georgi Tenno, um virtuoso na arte da fuga, que um editor perspicaz deveria publicar em um livrinho separado, como fazem com o relato da

fuga de *I Piombi*, que é um dos melhores capítulos das memórias de Casanova.

A voz do autor

A técnica “polifônica” que Solzhenitsyn usa em seus romances é aplicada com sucesso ainda maior em **Arquipélago Gulag**. À qual é preciso acrescentar um elemento crucial, que volta a aparecer somente nos magníficos volumes de memórias: a voz do autor. Solzhenitsyn relembra os 146 dias em que escreveu o **Arquipélago**, entre 1965 e 1967, como um período de iluminação: “Parecia até mesmo que não era eu quem escrevia; na verdade me deixava levar, com uma força externa que guiava minha mão”. Encontramos um eco daquele êxtase na voz do autor, que raras vezes transparece ou se deixa ouvir em primeiro plano, exclamando, exortando, denunciando, apostrofando, interpellando (“Ei, *Tribunal de Crimes de Guerra* de Bertrand Russel! Por que não usa isso como argumento? Ou será que não lhe convém?”), irrompendo em ironias e destilando sarcasmo. A indignação dá o tom, ensurdecedor como um megafone; mas no engenhoso autor de **A casa de Matriona** — obra de sustenida delicadeza chejoviana — não há como confundir-lo com decibéis descontrolados: como as *longueurs* de Balzac, seu objetivo é assustar os frívolos.

A excelente tradução para o castelhano captura como nenhuma outra este tom, que dá unidade e continuidade essenciais ao livro. Línguas mais polidas e menos enraizadas na fala popular do que o russo, como o francês ou o inglês, dão uma falsa impressão de vociferante grandiloquência ou vulgaridade (Solzhenitsyn brinca, pedindo desculpas por “não ter tido tempo” de escrever com maior refinamento). A intensidade retórica de **Arquipélago**, incisiva e obsessiva, lembra curiosamente a prosa febril de Simenon, também escrita em breves, alucinantes semanas de trabalho ininterrupto. No mais, a barba longa e a cabeleira bíblicas de Solzhenitsyn sobressaem enganosamente ao considerarmos seu estilo. Há uma aparente cisão entre o severo, carrancudo profeta das fotografias e a ubérrima abundância retórica de sua prosa, utilizada em todos seus registros, dos delicados e musicais aos brutalmente zombeteiros. O contraste é falso. Segundo seus colegas de prisão, como conta Pearce, Solzhenitsyn tinha um agudo senso de humor e era um hilariante imitador de gestos e entonações, de contundente precisão satírica.

Em *The soul and barbed wire* (assim como em *The Solzhenitsyn Reader*), Edward Ericson percebeu, além do efeito unificador da voz do autor, uma estrutura formal em **Arquipélago Gulag**. Ericson observa que,

para dar uma dimensão imaginável ao Gulag — muitos prisioneiros não conseguiam acreditar ou entender o que estava acontecendo com eles —, Solzhenitsyn desenvolveu uma retórica de “heterogeneidade caleidoscópica”. (Quando a ladainha de violência e sofrimento parece maçante, o autor esclarece: “Não sou eu que me repito, é o Gulag que se repete”). A cavalgada apocalíptica a que Solzhenitsyn nos submete é frenética, mantendo-nos alertas ao alternar histórias pessoais com amplos panoramas históricos, análises sociológicas, indagações jurídicas, ensaios antropológicos sobre a “poderosa e singular estirpe da nação zek”, etc. Não obstante, Ericson aponta que as sete partes do livro se dividem simetricamente, girando em torno de um eixo, a quarta parte, intitulada *A alma e o arame farpado*. Nela, conclui a descida aos infernos e começa um “movimento de ascensão”, em que o sofrimento se transfigura em esperança com o episódio épico das rebeliões no Gulag.

A aguda observação de Ericson permite uma visão global de **Arquipélago Gulag** e do que Solzhenitsyn representa para a literatura do século 20. Na seção destacada por Ericson, encontramos a chave do que Solzhenitsyn tentou fazer e os caminhos que seguiu. É aí que Solzhenitsyn diz: “Gradualmente fui descobrindo que a linha que separa o bem do mal não passa entre os Estados, nem entre as classes ou os partidos: passa por todos e por cada um dos corações humanos. [...] A partir de então, descobri a mentira de todas as revoluções da história: limitam-se a destruir os *agentes* do mal que lhes são contemporâneos (sem distinguir, em sua precipitação, os agentes do bem), mas o mal propriamente, porém aumentado, é recebido como herança”. E a conclusão é inesperada: diante do mal que tudo domina, a única salvação possível está com as vítimas. “Bendita seja, prisão, por ter estado em minha vida.” À mesma conclusão (que Ericson não menciona) havia chegado o herói de **O primeiro círculo**, Nerzhin: “Graças a Deus pela prisão! Ela me deu a oportunidade de pensar definitivamente sobre as coisas”.

O mal total que Solzhenitsyn teve de enfrentar — não só no Gulag, mas em todas as decisões morais de sua vida como cidadão soviético, quando encontrou o mal não apenas nos outros, mas em si mesmo — exigia uma negativa igualmente total. Isso explica seu repúdio pela modernidade, quando a “auto-deificação da humanidade” (Kolakowski) aboliu o próprio conceito do mal. Octavio Paz foi o único, que eu saiba, a notar que Solzhenitsyn chegou a ser, por decisão calculada, um homem pré-moderno: “sua voz não é moderna, mas antiga”. É por isso que Solzhenitsyn não ape-

nas toma para si a missão de salvar a memória do Gulag, como também a de salvar o passado, todo o passado: dos provérbios e vocábulos descartados pela gíria ideológica até as tradições, a religião e, se necessário, a falta de outro genuíno passado histórico russo, o czarismo (que prova, com documentos soviéticos, ter sido menos cruel e nocivo que o socialismo). Não se pode esquecer que a formação intelectual de Solzhenitsyn, *toda* sua formação intelectual, foi marxista. E que ao repudiá-la teve de escavar os escombros do “liberalismo das catacumbas” (Robert Conquest) para buscar alternativas. Mas sua experiência como *zek* lhe oferecia um exemplo concreto: os que melhor e com mais integridade resistiam aos embates do mal em situações extremas do Gulag eram os crentes religiosos. Na *tábula rasa* moral do totalitarismo, Solzhenitsyn percebeu, como Platão depois da demolição epistemológica socrática, que as verdades essenciais devem ser conhecidas previamente: não as descobrimos, as reconhecemos.

“A justiça”, diz Nerhin em **O primeiro círculo**, “é a pedra fundamental, a fundação do universo”. Solzhenitsyn encerra o **Arquipélago** pedindo a lei, pedindo justiça aos vivos e os mortos. Mas as mil e oitocentas páginas de seu livro se referem a uma injustiça suprema, velha como o homem, embora apenas a modernidade a tenha entronizado como dogma ideológico: a injustiça máxima de que falava Platão, quando o injusto é considerado justo. Que é quando o único refúgio possível e desejado pelos justos é a prisão. 🗡️



NOTA

Para este ensaio foram consultados:

Archipiélago Gulag: Ensayo de investigación literaria (1918-1965), três volumes, de Aleksandr Solzhenitsyn. Tradução de Josep Maria Güell, revisão de Juan Francisco García e supervisão de Ricardo San Vicente. Tusquets, 2007.

O carvalho e o bezerro (Difel, São Paulo, 1976), **Invisible Allies** (Counterpoint, Washington, 1995), **Un día de la vida de Ivan Denisovich** (1962), **La casa de Matriona** (1963), **El primer círculo y Pabellón de cáncer** (1968), **August 1914** (edição completa de 1984), **March 1917** (1990), de Alexandr Solzhenitsyn. **The Solzhenitsyn Reader**, de Edward E. Ericson e Daniel J. Mahoney (ISI Books, 2006). **The Solzhenitsyn Files**, organizado por Michael Scammell (Edition q, Chicago, 1995).

Solzhenitsyn: A Biography, de Michael Scammell (Paladin, Londres, 1986). **The Soul and the Barbed Wire: An Introduction to Solzhenitsyn**, de Edward E. Ericson e Alexis Klimoff. ISI Books, Delaware, USA, 2008. **Solzhenitsyn: A Soul in Exile**, de Joseph Pearce. HarperCollins 1999.

rabisco

literatura infantil e juvenil

Final feliz possível

Em **4 contos**, e. e. cummings se afasta de qualquer indício de tom condescendente com o leitor

CAROLINA VIGNA | SÃO PAULO – SP

Felizmente o **4 contos**, de e. e. cummings, não cai naquele saco de textos de autores consagrados que acham que, apenas por este motivo, sabem escrever para crianças. Talvez um fator determinante seja que cummings escreveu este livro para a filha e para o neto, portanto com um envolvimento emocional, com uma “verdade”, e não para cumprir uma necessidade/opportunidade mercadológica. Eu tinha lido no original, uns bons anos atrás e já gostava do texto. Quando meu editor o colocou na pauta, fiquei ansiosa para conhecer a tradução. Claudio Marcondes fez um trabalho primoroso, desses raros que fazem com que a tradução seja tão boa ou melhor que o original. As ilustrações do Guazzelli também somam e a decisão pelo *ton sur ton* foi acertadíssima e imprime a leveza necessária para não competir com o texto e nem ficar aquém dele.

No posfácio, George James Firmage nos conta que a mãe de Nancy, filha de cummings, ocultou dela que ele era seu pai. Nancy soube apenas em 1948, com então 28 anos, enquanto ele pintava seu retrato e lhe contou. Após uma análise da cronologia e da biografia de ambos, Firmage concluiu que os três primeiros contos foram escritos para a filha e que *O elefante e a borboleta*, para o neto. Tenho cá meus problemas com pais que se afastam de filhos, ou que se permitem afastar. Então, não vou dourar esses 28 anos. Não acho que isso faça dos contos melhores ou piores do que são. Não acho que isso faça do cummings mais ou menos humano do que foi.

É inegável, entretanto, a qualidade literária de seu trabalho. Não falo do conjunto de sua obra, analiso o título pelo título. Falo apenas deste livro, que seria o suficiente, caso eu nunca tivesse ouvido falar em e. e. cummings, para gostar dele.

Adoro o (ab)uso das funções rítmicas, coisas de quem já era poeta. Exemplos:

Então o homenzinho muito mas muito muito muito muito velho abriu um sorriso e, encarando o elfo, perguntou: “Por quê?”. (O velho que só perguntava por quê?)

Aí o elefante e a borboleta foram descendo pelas curvas do caminho. (O elefante e a borboleta).

Em alguns momentos, ele é mais explícito, como na construção em versos, com direito a uma aliteração cá e lá, como em *A menininha chamada eu*.

Ainda por cima, e. e. cummings faz isso sem aquele tom condescendente imbeci-

lizante que tanto odeio. O conto *A casa que comeu torta de mosquito* termina lindamente, com “e viveram juntos tão felizes quanto é possível ser feliz”.

Não vou dar aqui uma de Adorno (*escrever poesia depois de Auschwitz é uma barbárie*) mas parece-me impossível a manutenção da fórmula do final feliz em pleno 2015. Sim, eu sei que estes textos não foram escritos agora, mas eles são importantes agora. Vivemos uma falência mundial de modelos e a literatura, especialmente a infantil, precisa acompanhar esta mudança de paradigmas. O final feliz tem, em si, uma ideologia (um sistema de ideias) e que traça um único objetivo possível. Se formos analisar com calma, é uma mensagem bastante TFP (“Tradição, Família e Propriedade”, termo usado aqui em um sentido assumidamente pejorativo). Para a criança ser aceita na sociedade, precisa cumprir os pré-requisitos do que se supõe ser um final feliz. Muitos problemas aí. Para começar, o conceito de final é estranho. Um conto de fadas que termina com um casamento reforça a noção de que o casamento é o final de algo. Some a isso o fato de a protagonista ser mulher, o final vitorioso — do casamento, só para ficar no mesmo exemplo — é a derrota de seu contraponto dramático na narrativa, o homem. São camadas e mais camadas de reforços ideológicos a serviço do capitalismo, onde o bom mesmo é ter posses, ser rico, casar e ter filhos, consumir. Ok, talvez um pouco adorniana.

Saindo um pouco da narrativa e ficando apenas no ritmo, cabe aqui a lembrança de Apollinaire, Baudelaire, Whitman, Rilke, Verlaine, Maiakovski e Mallarmé, colegas de cummings na adoção da narrativa intertextual, *d’après Saussure*. Forçando um pouco a barra, mas não muito, estes poetas escreveram em uma estrutura bem próxima ao hipertexto, que usamos hoje na internet. Então, todo esse blablablá teórico é bem mais próximo do que você imagina.

Há, então, em cummings, pelo menos para mim, uma beleza estética. Este é um título que merece estar na biblioteca dos seus pequenos. Ou na sua, se você compartilhar a minha paixão por livros infantis.

Fico aqui, então, comemorando (fugindo do) carnaval, sem vergonha de ser feliz, o quanto é possível ser feliz. 🍌



4 CONTOS

e. e. cummings

Ilustrações Guazzelli

Trad.: Claudio Alves Marcondes

Cosac Naify

48 págs.

o autor

E. E. CUMMINGS

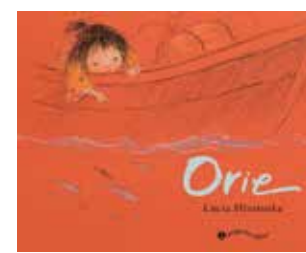
Edward Estlin Cummings (1894-1962), mais conhecido como e. e. cummings (em caixa baixa), foi poeta, escritor, dramaturgo e pintor norte-americano. Estes contos são seus únicos trabalhos infantis, escritos originalmente para a filha e para o neto.

trecho

4 CONTOS

Assim, em seguida, o passarinho voltou a sair e capturou um monte de mosquitos, tantos que dava muito bem para fazer uma torta, e os levou para a casa, e a casa os cozinhou com bastante açúcar e os usou como recheio da torta. Com isso, o passarinho e a casa comeram cada um três grandes pedaços da deliciosa torta de mosquito (e é preciso dizer que depois eles se sentiram muito satisfeitos). (A casa que comeu torta de mosquito)

prateleirinha



ORIE

Lúcia Hiratsuka

Pequena Zahar

52 págs.

Orie é uma menina e vai descobrir o mundo que está ao alcance de seus olhos. A curiosidade a guia. Com os pais, pega um barco e viaja. O remo é de bambu. O barco navega lentamente. Orie vê os peixes fazendo o caminho contrário ao dela. Chega a uma cidade. A paisagem bucólica de pássaros, vegetação e peixes dá lugar à balbúrdia de gente. Outras descobertas são possíveis em meio a roupas, perfumes, fumaça e brincadeiras. É hora de retornar. Outras surpresas estão no caminho de Orie.



GOL DE LETRA

Homero Fonseca

Ilustrações: Walther Moreira Santos

Casa Projetos Culturais

27 págs.

Manuca sonha um dia ser Neymar. O menino leva jeito. É o craque do timinho Unidos da Vila Futebol Clube. O pai dele, seu Antônio, também é louco por futebol. Os outros filhos se chamam Romário, Ronaldo e Marta. Manuca joga futebol o dia todo. E à noite sonha que está em estádios a fazer gols. Um dia, a mãe leva Manuca ao trabalho. Ela é doméstica. Na casa dos patrões, o menino faz amizade com Gabriel. Logo, grandes alegrias transformariam a vida de Manuca.



O MEDO QUE MORA EMBAIXO DA CAMA

Mariza Tavares

Ilustrações: Nina Millen

Globinho

32 págs.

João é uma criança. E tem medos. No escuro do quarto, antes de dormir, ele imagina coisas terríveis, monstros horripilantes à sua volta. Imagina um polvo gigantesco a enrolar os tentáculos em sua cobertura. O ronco de um dragão estremece as paredes. Aos poucos, João descobre que seus medos podem ser divertidos. O que era medo vira brincadeira. E suas noites nunca mais serão as mesmas, cercado por amigos na escuridão.

3 poetas

ADRIANE GARCIA

...SE FICAR O BICHO COME

Era um bezerro fracote
Por sorte, à fortuna da roda
Deixou de ser bife à mesa

Cresceu
Virou boi de piranha.

O QUE É

Assim como em todos os dias
Os peixes nadam
Os pássaros voam
Os mamíferos têm filhos
Dependurados em tetas
Assim como nascem e morrem células
E se reproduzem bactérias
Assim como sai vida
De ovos
E da terra brotam
Sementes
Eu sofro
Ser de minha natureza.

EGO

Se ferisse como a pomba branca
No chão deitada, o dorso vermelho
Calma, quieta, sem culpar o mundo
Apenas poupando o ar que resta.
Mas não, sangra como búfalo
Como touro espanhol, de ventas
Quentes, sangue pisado
Durando mais que uma luta.

NECROSE

Tem coisa que dá errada,
É certo
É saber escrever, dar ponto
Final com linha cirúrgica
Torcer que feche e ajudar
Não abrindo com os dedos
Ferida
Mas cheia de apego, a memória
Quer a sobra do amor
E gangrena.

ADRIANE GARCIA

Nasceu em Belo Horizonte (MG), em 1973. É historiadora, funcionária pública e atriz. Venceu o Prêmio Paraná de Literatura em 2013, na categoria poesia, com **Fábulas para adulto perder o sono**. Os poemas aqui publicados pertencem a **O nome do mundo**, a ser lançado em breve.

NELSON ALEXANDRE

POETA LOCAL

Eu mando poemas para ela
Como também mando lamúrias
Em vozes engarrafadas destinadas ao seu endereço
Que são recebidas como chuva no deserto
No oco da criação

Ela me compreende em minha insignificante
Trajetória de poeta local
Ela me estimula a ferir os tendões de Platão
Rasgar a preciosidade anacrônica de Homero
Jogar o salva-vidas para Camões
Duvidar da idoneidade dos títulos e prêmios
Ao abrir sua biografia caseira
Como quem abre uma lata de atum
Num convite mediterrâneo
Para comer
O âmago de sua vida

Ela me intitula de “meu querido Rocky”
Me incentiva a incendiar a cripta em construção
Da minha escrita local
O “escritor maringaense” vira universal
Quando ela pede garra
Pede para que meus poros sangrem
Que a hecatombe principie no horizonte da nossa cidade
E que sejamos
Maiores do que ela.

Sentados olhando para os postais da Ilha do Mel
Eu me sinto uma espécie de poeta local abençoado
Pois a cada significativa permissão que tenho para poder amá-la
Não me sinto mais um excomungado
Pela vida e pela fé
Quando ela me dá sinal verde para a carne e para o amor
Eu reinvento a própria crença
Ao constatar que
Somente a essa mortal
Devo me curvar.

À GAROTA QUE OUVE THE POLICE

Antes que o tempo me faça
Nau dos homens
Sem bússolas
Aparecerá na orla
Da praia
Gárgulas fantasmas
Unificando
O real e o irreal

Assim
Náufrago
Deitado sobre a areia da esperança
A minha busca será você
Liberdade
Que nunca tive
Urdindo seu nome
Pelos quatro cantos do mundo
Eternamente
Silenciosamente.

NELSON ALEXANDRE

Nasceu em Maringá (PR). É autor de **Paridos e rejeitados** (contos, 2012) e **Poemas para quem não me quer** (poesia, 2013). Integra a coletânea **101 Poetas Paranaenses**, organizada por Ademir Demarchi e publicada pela Biblioteca Pública do Paraná em 2014.

RODRIGO GARCIA LOPES

GUARUJÁ SALEM

linchada por um boato
numa tarde de sábado
mundo-barbárie

fabiane

ainda ergue a cabeça
para um último olhar
à multidão de agressores

filmando com celulares e smartphones

MATRIX

Chegou tenso e tomou um Xanax.
Na secretária a mensagem da ex,
No quarto da filha um céu de starfix,
Agora crescida trabalha na Fox.
Em casa só usava sabonete Lux.

Seu verdadeiro nome era Max,
Quando nasceu não existia telex.
Cortaram sua Megapix, sua Netflix.
Gerente num China in Box
Deve grana preta pra Electrolux.

Torcedor fanático do Ajax,
Acha que a vida é um gibi do Tex.
Nunca ouviu falar da deusa Nix.
Bebe, bate a cabeça no box
Sem devolver Apocalypse Now Redux.

SOLILÓQUIO

Querido pensamento,
nunca fomos tão nós
quando estivemos a sós
no instante de seu advento.

Foi pouco, me lembro,
sua face, de relance:
mas como estar, inteiro,
em dois lugares
ao mesmo tempo?

Simples.
Sempre estivemos a sós.
Pensar é o nome desse osso.
Corpo a seu lado, quente a nuca,
mas a mente, aqui quase nunca,
sempre em algum lugar do passado,
em hokkaido, almeria, terra do fogo.

Viajo a seu lado, parado.
Todos os sítios são este.
Mesmo olhos nos olhos
sou cego aos seus pensamentos
e você aos meus.
Mútuo degredo.
Tateio o mundo em transe
sem poder sair da cabeça.
Nutro um segredo.
Estou no topo de mim,
no exílio, quem sabe.

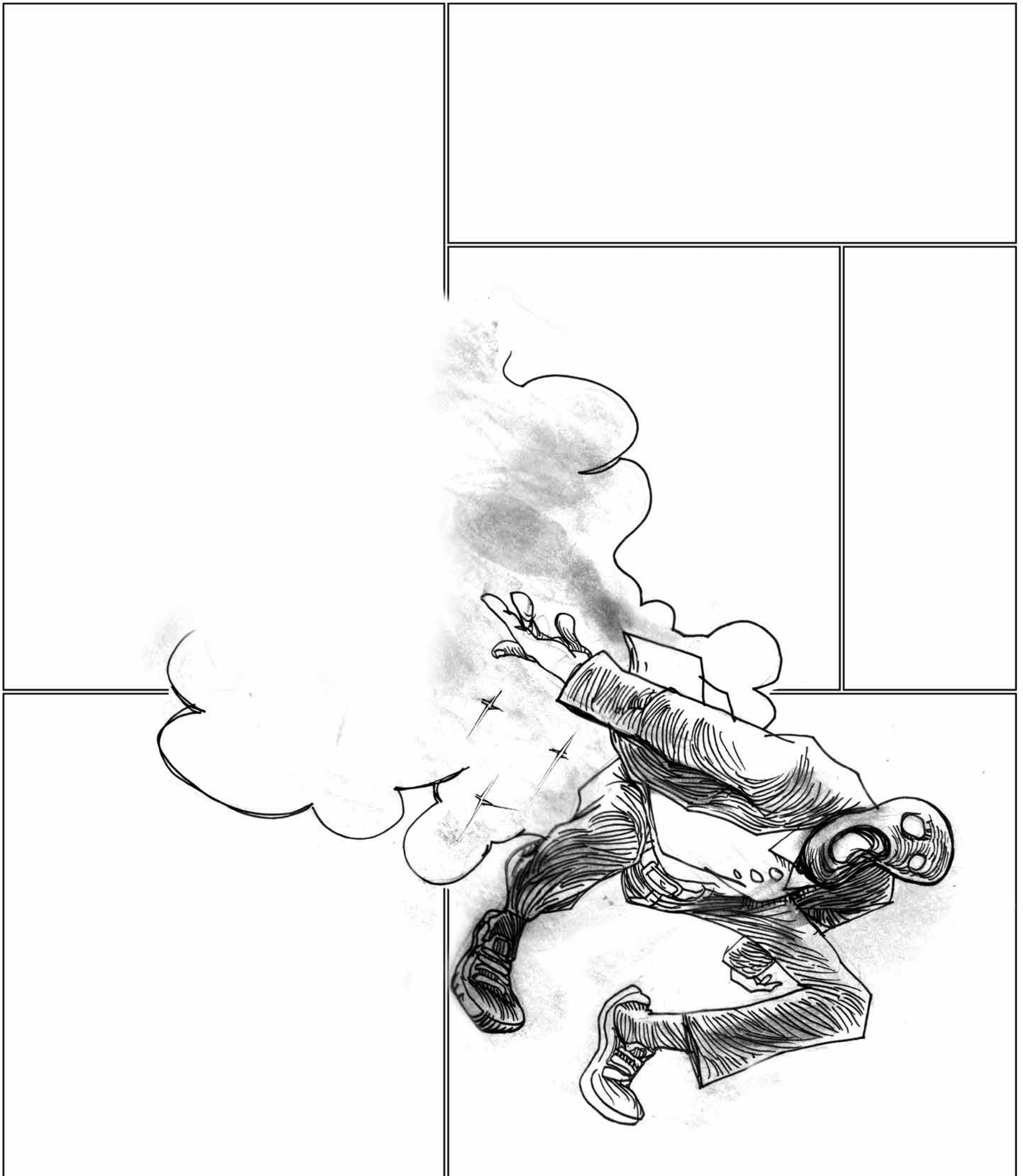
Então, de novo, sozinhos,
quando menos se espera,
aliviados, percebemos:
outros nos habitam.

Solidão, sólida e real,
e a consciência
o nome dessa experiência, dessa demência,
o nome dessa conversa que levamos conosco
o tempo todo

RODRIGO GARCIA LOPES

É escritor, compositor, jornalista e tradutor (Whitman, Rimbaud, Ginsberg, Plath, Apollinaire, Riding, entre outros). É autor de **Solarium**, **Visibilia**, **Estúdio realidade** e **O trovador**, entre outros. Edita, com Marcos Losnak e Ademir Assunção, a revista *Coyote*. Os poemas aqui publicados pertencem a **Experiências extraordinárias**, a ser lançado

hq | RAMON MUNIZ





James Schuyler

Tradução e seleção: André Caramuru Aubert

James Schuyler (1923-1991) foi uma das figuras centrais na chamada New York School, que, entre as décadas de 50 e 70, juntando poetas, artistas plásticos, músicos, dramaturgos e coreógrafos, colocou Nova York decididamente no centro da arte de vanguarda mundial. Ali estavam, colaborando mutuamente, centenas de artistas, como John Cage, Merce Cunningham e Jackson Pollock. O Cool Jazz, a Pop Art e o Abstracionismo explodiam, e os poetas da cidade respiravam e transpiravam aquele ar. Como seu amigo Frank O'Hara, Schuyler foi curador do MoMA e também tinha as artes plásticas como muito mais do que fonte de inspiração. Um exemplo é o poema curto *Daylight* que abre esta coletânea, e que foi conjuntamente trabalhado com a pintora Joan Mitchell, resultando numa belíssima aquarela. Mas os artistas da New York School, apesar de compartilharem a mesma cidade (e seus bares, suas galerias e suas festas), desenvolviam estilos peculiares, e Schuyler se destaca por sua escrita introspectiva e contida, que por vezes me faz lembrar os clássicos chineses; só que, em vez de montanhas, lagos e alamedas de bambus, aqui aparecem Manhattan, seus apartamentos, suas ruas e suas solidões.

GOOD MORNING

morning, or heartache. In
the night it rained
it misted. The walks
are dark with it, the grass
is thick with it. In
resignation I
doff my walking shorts,
put on elephant hide,
or Levi's. Bitter coffe.

Rae turns to me and
speaks her rage
but gently as gentle
woman would. The night
nurse means well, is
something else jabbering
loudly in the hall
at night. An over-
ripe banana. I have yet to learn
to speak my rage.

Where I go books
pile up. Constable's
letters, Balzac,
Afternoon Men. It's
cool enough to
shut the window. So
I do. Silver day
how shall I polish you?

BOM DIA

manhã, ou angústia. De
noite choveu
ficou nublado. As calçadas
estão escuras, a grama
está escura. Com
resignação, eu
tiro meus shorts de caminhar,
visto roupa de couro,
ou Levi's. Café amargo.

Rae se volta para mim e
fala de sua raiva
mas suavemente como uma suave
mulher faria. A enfermeira noturna
se comporta bem, tem alguma
outra coisa batendo
forte no corredor
à noite. Uma bana-
na passada. Eu ainda tenho que
aprender a externar minha raiva.

Aonde quer que eu vá os livros
se empilham. Cartas de
Constable, Balzac,
Afternoon Men. Faz
frio a ponto de se
fechar a janela. Então eu
o faço. Dia prateado,
como eu poderei polir você?

DAYLIGHT

And when I thought,
"Our love might end"
the sun
went right on shining

LUZ DO DIA

E quando eu pensei,
"Nosso amor pode acabar"
o sol
entrou direto brilhando

AT THE BEACH

On the Fourth of July at the beach,
the kids from the next cottage
lit sparklers. As fast as they
ran, they seemed from our porch
not to run fast at all (Spark
stars wavering, the detonating
waves, a hot sky, little wind.)
We sat on the porch in the dark
after the last sparklers, each
speaking in turn till the wind
rose, then went in ourselves.

NA PRAIA

No feriado de 4 de julho, na praia,
as crianças do chalé vizinho
acendem fogos de artifício. Por mais rápido
que eles corram, parecem, da nossa varanda
não correr nada rápido (Estrelas
de fogos flutuando, as ondas de
detonação, um céu quente, pouco vento.)
Nós nos sentamos na varanda, no escuro
depois dos últimos estouros, um por vez
falando até que ventasse
mais forte, e então nós entramos.

THE SKY EATS UP THE TREES

The newspaper comes. It has a bellyful of bad news. The sun is not where it was. Nor is the moon. Once so flat, now so round. A man carries papers out of the house. Which makes a small change. I read at night. I take the train and go to the city. Then I come back. Mastic Shirley, Patchogue, Quogue. And for all the times I've stopped, hundreds, at their stations, that's all I know. One has a lumberyard. The sun puts on its smile. The day had a bulge around three p.m. After, it slips, cold and quiet, into night. I read in bed. And in the a.m. put a record on to shave to. Uptown in a shop a man has blue eyes that enchant. He is friendly and interesting to me, though he is not an interesting man. Bad news is a funny kind of breakfast. An addict I can scarcely eat my daily crumble without its bulk. I read at night and shave when I get up. That's true. Life will change and I am part of it and will change too. So will you, and you, and you, the secret — what's a secret? — center of my life, your name and voice engraved like record grooves upon my life, spinning its tune between the lines I read at night, a graffito on the walls of flowered paper I see, looking up from pages of Lady Mary Wortley Montague or a yellow back novel. A quiet praise, yes that's it, between the lines I read at night.

O CÉU DEVORA AS ÁRVORES

O jornal chega. Ele está empanturrado de más notícias. O sol não está onde estava. Nem a lua. Antes tão plana, agora tão redonda. Um homem carrega papéis para fora da casa. O que provoca uma pequena mudança. Eu leio à noite. Eu pego o trem e vou à cidade. E depois eu volto. Mastic Shirley, Patchogue, Quogue. E mesmo tendo parado tantas vezes, centenas, em suas estações, isso é tudo o que eu sei. Uma tem uma madeira. O sol mostra seu sorriso. O dia se expande por volta das três da tarde. Depois, ele desliza, frio e calmo, rumo à noite. Eu leio na cama. E de madrugada eu ponho um disco para me barbear. Na cidade numa loja um homem tem olhos azuis que encantam. Ele é amigável e me parece interessante, ainda que não seja um homem interessante. Notícia ruim é um tipo engraçado de café da manhã. Viciado, eu mal consigo comer minha ração diária sem seu recheio. Eu leio à noite e me barbeio quando me levanto. Isso é verdade. A vida vai mudar e eu sou parte disso e vou mudar também. E também você, e você, e você, o secreto — o que é secreto? — centro da minha vida, seu nome e voz entalhados como as ranhuras de um LP na minha vida, rodando sua música entre as linhas I read at night, um grafite nas paredes de papel florido eu vejo, olhando por sobre as páginas de Lady Mary Wortley Montague ou de um romance antigo barato. Um silencioso louvor, sim, é o que é, entre as entre as linhas que leio à noite.

OCTOBER

Books litter the bed, leaves the lawn. It lightly rains. Fall has come: unpatterned, in the shedding leaves.

The maples ripen. Apples come home crisp in bags. This pear tastes good. It rains lightly on the random leaf patterns.

The nimbus is spread above our island. Rain lightly patters on unshed leaves. The books of fall litter the bed.

OUTUBRO

Livros bagunçam a cama, folhas, o gramado. Cai uma chuva fina. O outono chegou: atípico, nas folhas que caem.

Os plátanos amadurecem. Maçãs vêm para casa suculentas em sacolas. Esta pêra está gostosa. Chove fraco sobre as folhas desarrumadas.

A nuvem pesada se espalha Por sobre nossa ilha. A chuva tamborila levemente nas folhas que não caíram. Os livros de outono bagunçam a cama.



sujeito oculto | ROGÉRIO PEREIRA

DIZEM QUE O ABACATE É VERDE

Não eram nossos amigos. Mas não vivíamos sem eles. Do alto, do morro de nossas casas, descíamos em disparada em direção ao campinho de terra atrás da igreja de madeira e milagres dominicais. Nem sempre jogávamos contra o feroz adversário. Tínhamos receio da perene e desastrosa vergonha que nos assombraria os passos até a escola durante a semana. A zombaria infantil é a porta do inferno sempre escancarada. Mas íamos confiantes. E perdíamos quase sempre. Não me recordo de vitórias. Um ou dois empates. De resto, derrotas incontáveis perante os olhos inclementes de Deus a nos vigiar do altar de sonolentas missas. Estropiados, éramos um time de nome pom-

poso: San Remo. Copiei-o descaradamente da fachada de uma loja de roupas no centro de C., na rua próxima aos pontos de prostitutas gordas, feias e sebtas. O San Remo ganhara poucas partidas. Não tinha uniforme. Chuteira era uma palavra que não sabíamos se era com x ou ch. Até hoje, a maioria daquele time desconhece a palavra escrita. A ignorância é uma pedra que se joga na porta do inferno na tentativa de arrombá-la.

Não sei quem começou a chamar nosso temido adversário de Abacate. Desta proeza, não posso me ufanar: sou daltônico. A razão é simples: a camisa do time do Abacate (sim, eles tinham camisa; e com número às costas) era verde. É o que carrego na memória esfarelada para quem

o mundo não passa de uma sarcástica ironia cromática. Enfim, o verde da camisa lembrava um abacate. Ou talvez fosse o miolo. Aquela gosma esmagada que se come com açúcar, leite ou sal. De verdade, não me pareciam oito abacates em campo (não cabiam onze jogadores de cada lado na estreita faixa de terra entre a rua e a igreja). Mas sobre este assunto, tenho de me calar. Até hoje, acho que fui um traidor ao colocar o caroço de abacate num copo d'água sobre a pia da cozinha. Em alguns dias, um talo comprido roçava as bordas do copo e uma pequena árvore espiava pela janela. Era como brincar de Deus — e eis a vida. Mas sem ter de se preocupar com a legião de pecadores (eu, incluído) a zanzar pelas ruas da minha infância.

Para aquele jogo — após muitas derrotas —, decidi que deveríamos ter uma camisa, um uniforme do San Remo. Risível armadura contra a lança adversária. Estava cansado de jogar sem camisa — o peito magrice-la, as costelas rasgando a pele, açoitado pelo vento e pelas bolas inimigas. Nossos jogadores (meninos entre 9 e 12 anos) teriam de providenciar uma camiseta branca. Não poderia ser a da escola. O símbolo do colégio estadual estragaria tudo. Branca, totalmente branca. Não poderiam esperar outra cor de um daltônico. Recebi trapos com as deformidades dos corpos de criança. Com potinhos de tinta (comprados com muita dificuldade), pintamos os números às costas. Meu irmão me ajudou. Dois invejáveis designers. Ele, meu irmão, era o goleiro. Então, uma blusa sovada preta com o número um alaranjado. A numeração não ficou muito simétrica. Cada camiseta levava um número de tamanho distinto. Carregávamos às costas o peso da nossa ignorância. Os calções eram de tergal, fabricados pelas mães em velhas máquinas Singer. Nos pés, congá, kichute ou chinelo-de-dedo. Alguns, descalços. É bem engraçado jogar futebol de chinelo. Vem o chute

certo. Vai a bola. O chinelo, saudoso, segue junto. Um gol de chinelo vale dois. Enfim, éramos um pequeno exército de indigentes, pedintes à espera de um milagre. Mas Deus e o padre torciam sempre com muita fé para o adversário.

Perdemos. A derrota não nos envergonhou. Uma diferença pequena. Dois ou três gols. Lutamos ferozes na estreia do único uniforme que tivemos. Não fomos moldados para vitórias. Perder era nossa sina. Voltamos para casa aos farrapos. Os números alaranjados pendiam para os lados.

Às vezes, ainda passo pelo campo de batalha. A velha igreja foi derrubada. Em seu lugar, uma nova casa para Deus, cuja torre acaricia as barbas de São Pedro. O padre morreu. Está sentado à direita de deus-pai-todo-poderoso. No campinho de terra nasceu um condomínio de pequenas casas iguais. O time do Abacate acabou. O nosso também. A loja San Remo fechou. Quinquilharias chinesas agora se amontoam ali. Nunca mais encontrei nenhum jogador do time. A mãe morreu. A velha Singer está em algum cemitério de máquinas de costura. Ainda não tenho certeza de que o abacate é verde. 🍃