

o jornal de literatura do Brasil



desde abril de 2000

rascunho

edição

180

15 ANOS

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

ARTE DA CAPA: RAMON MUNIZ

ENSAIO

Os exercícios de
Hilda Hilst • 6

INQUÉRITO

26 perguntas a
Milton Hatoum • 17

ENSAIO

Os paraísos de
John Milton • 36

INÉDITO

Oito poemas malcriados,
de Francisco Alvim • 44



O SENTIDO QUE SE PROJETA ALÉM

Traduzir também é projetar o sentido para além de sua base espacial e temporal. Apanhar o texto do papel, contido em certo intervalo de tempo, e lançá-lo no ambiente inóspito — mas talvez também ávido por novidade — de nova língua, novos leitores. Uma aposta no significado futuro, algo que se deve antever, consolidar e reescrever.

Retirar do texto o tutano, aquilo que se pode projetar em novo texto, deixando para trás — com dose não pequena de remordimento — os restos de sentido que não se vergam à translação. Sempre sobrarão restos, além das facetas fugidias de um impenetrável núcleo anassêmico. Mas o que se projeta já será suficiente para sustentar o novo texto e, certamente, contentar a imensa maioria dos leitores. Ou não?

Ler no texto o que se procura. Partindo, sempre, de pressupostos e preconceitos que fazem a base de qualquer leitura. Algo que vai além do contexto, ao incluir elemento intrinsecamente pessoal — a bagagem cultural de cada um.

Projetar a ressurreição do texto primeiro — única chance de sobrevivência do original, como tantas vezes já se disse. Conceber, na nova língua, redação com alta capacidade de transmissão de conhecimentos. Texto saturado de informação, mas também perfeitamente permeável, para quem tiver sentidos atentos.

Sentir as correrias que sacodem o substrato do texto. Movimentos de sentidos instáveis à procura de sólida moldagem, mesmo que temporária. Ou, por outro ângulo, corre-corre de significados vibrantes, arredios a toda tentativa de fixação.

Captar também os sentidos que se formam no espaço exterior às palavras, breve espaço que medeia entre papel/tela e retina. Breve espaço onde se digladiam definições concorrentes, sem pacificação que não seja a de um contexto matizado pela inevitável idiossincrasia de cada tradutor (esta, uma das raízes das tantas diferenças entre traduções feitas por conterrâneos contemporâneos).

Ao tradutor cabe, então, como que tolher o texto, talhando-o à sua semelhança.

Cortar a pulsão pela linha cada vez mais longa, com tendência cada vez maior ao abstruso. Conter excessos de entusiasmo — arrefecer a irrequietude vazada em jorros erráticos de criatividade. Traduzir como ato de controle da proliferação de significados. O tradutor agraciado com resplandecente nimbo de santidade; a seus pés, a massa agradecida de leitores.

Ou caberia pinçar certos fios de sentidos, dando à escritura ares de fina costura? De fato, coser sentidos escolhidos em tecido novo, armando linha a linha o texto traduzido. Trabalho de paciente e sofisticado artesão.

Ao tradutor resta alcançar êxito no projeto de arriscar texto novo, sempre se introduzindo — ele mesmo, tradutor — como ingrediente a mais, elemento surpresa. Melíflua arte essa, de projetar o contentamento de tantos ouvidos alheios — além dos seus próprios, já tão exigentes.

Arte que também implica certo sardismo, por desde o início saber-se impraticável. A consciência do impraticável, do impossível: sentimento que dispara a mola da impotência, mola que projeta o gesto teatral de desespero de todo tradutor. O saber-se herdeiro de uma sina de artista, daquele que tem por ofício andar na corda bamba: de um lado, a irrelevância; de outro, a crítica mais virulenta. Dois fundos precipícios. À frente e além, não o paraíso, mas, quem sabe, ao menos o mero consolo de uma consciência tranquila. Suficiente? 🍷

ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (20)

Em termos de conteúdo, o que caracteriza a primeira e a segunda partes de **Matteo perdeu o emprego**, de Gonçalo M. Tavares, é o fato de todos os relatos trazerem uma situação absurda. Assim, por exemplo, no relato *Ashley e a encomenda* um indivíduo vai entregar um embrulho numa rua extensa cujos prédios, todos, têm o número 217. O relato *Baumann e o lixo* é a história de um indivíduo que “lava” o lixo, que faz a assepsia de peças recolhidas na lixeira para reintroduzi-las na

civilização, para reintegrá-las na sociedade como objetos de valor. *Diamond e o ensino*, numa linha parecida, narra a história de uma escola tomada pelo lixo, que sobe os andares, vai enchendo as salas — “[o professor] Diamond tinha a ideia fixa de que o lixo queria regressar a esse mundo através de uma das suas marcas mais fortes: a alfabetização” —, sendo que, no fim, “resistem” ao acúmulo de sujeira e ao ar infecto um professor e seus vinte e dois alunos. Sobre estes, assinala, com ironia, o narrador: “...eram os vinte e dois homens

que evita[ram] que o mundo sucumbisse”. Em *Glasser e a bateria* conta-se a história de um homem com um coração artificial que funciona através de uma bateria de caminhão (esta é ligada ao peito do homem por um fio). Glasser, para onde vai, precisa carregar a bateria, que é pesada, com mais de vinte quilos. O relato focaliza o momento em que Glasser vai para um bordel ter um encontro com uma prostituta e, na hora de subir as escadas, e ainda de consumir o ato, precisa do auxílio do gerente do bordel e da própria prostituta para poder conduzir a bateria. “Kashine e o NÃO”, por sua vez, trata de um adolescente de dezesseis anos que vivia a “espalhar não por onde passa[va]”, que escrevia a palavra “não” em tudo. E por aí vai. 🍷



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

Nelson de Oliveira

Raimundo Carrero

Rinaldo de Fernandes

Rogério Pereira

Projeto gráfico e programação visual

Rogério Pereira / Alexandre De Mari

Colaboradores desta edição

André Argolo

André Caramuru Aubert

Arthur Tertuliano

Carolina Vigna

Cristiano Ramos

Donald Hall

Francisco Alvim

Guilherme Pavarin

Haron Gamal

Luiz Horácio

Luiz Paulo Faccioli

Marcos Pasche

Martim Vasques da Cunha

Maurício Melo Júnior

Ovídio Poli Junior

Rodrigo Gurgel

Vanessa C. Rodrigues

Vilma Costa

Vivian Schlesinger

Wilker Sousa

ILUSTRADORES

Carolina Vigna

Dê Almeida

Fábio Abreu

FP Rodrigues

Hallina Beltrão

Oswalter

Ramon Muniz

Robson Vilalba

Theo Szczepanski

11

Desalinho
Laura Liuzzi

FELIPE LIMA

13

A casa cai
Marcelo Backes

32

Paradiso
José Lezama Lima

46

Poemas
Donald Hall**cartas**

cartas@rascunho.com.br

GURGEL PREGUIÇOSO

Sonolenta e preguiçosa (*Mais um naturalista*, **Rascunho** #178) a crítica de tom — diga-se de passagem — nada sutil do Rodrigo Gurgel. Concluir que o homem que perde ou, segundo Rodrigo, “um povo treinado no apadrinhamento de coronéis e nas benesses governamentais”, é um homem que não lutou é um sofisma imperdoável. Segundo sua lógica, existem apenas dois lados, o do homem que vence porque lutou “com suas próprias forças” e com isso, naturalmente, venceu; e o homem derrotado, que, vítima passiva de suas agruras, foi derrotado. A visibilidade do universo material dos vencidos sempre será incômoda para os olhares dos vencedores. Nisso, o autor da crítica demonstra toda a virtude de sua ignorância.

Bruno Barroso • via e-mail

FORMATO RUIM

Ao contrário de algumas mensagens que li na edição de janeiro, eu preferia o antigo formato. Nada contra tablôides, mas nesse caso prefiro o tradicional.

Celso Camilo dos Santos • Assis - SP

HORÁCIO INCOMPETENTE

A resenha *Amor aos animais* (**Rascunho** #178), de Luiz Horácio, é um dos textos críticos mais incompetentes que tenho lido nos últimos anos. Alguém precisa informar a esse senhor que mesmo os juizes de direito devem justificar circunstanciadamente seus vereditos. O texto de Horácio é desfocado, utiliza seu objeto como pretexto para falar de outra coisa. É provinciano, porque atribui grande valor aos poetas que conhece, fazendo de conta que leu os muitos de que nunca deve ter ouvido falar. Então os poetas não podem dizer besteiras, mas os pretendentes a críticos podem fazê-lo à vontade? A resenha não informa quase nada sobre a poesia de Umberto Saba, e menos ainda sobre a qualidade da tradução, que com certeza é excelente e tem sua merecida divulgação prejudicada por uma resenha tão inepta. Quanto ao julgamento sumário das dezenas de poetas em atividade no Brasil, é pretensioso demais da parte de quem tropeça tão singelamente na gramática.

Eloésio Paulo • Alfenas - MG

ALMA LAVADA

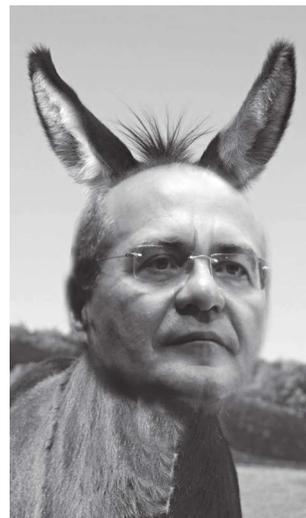
Por fim, **Rascunho** publica a bela resenha (*A celebração da poesia*, #178) de Henrique Marques-Samyn sobre Astrid Cabral. O resenhista mostrou-se plural com muita simplicidade. **Rascunho** lavou minha alma — aliás, sempre lava... — com as matérias de fevereiro: Marcos Pasche evoca meu saudoso amigo e querido poetíssimo Ivan Junqueira; Rogério Pereira, mesmo não tendo certeza de que o abacate é verde ou não, continua com esse cacoete de escrever bem. Isso sem falar dos demais (e alguns habituais) colaboradores em meio à safra pós-carnavalesca. Adorei tudo.

Helena Ferreira • Rio de Janeiro - RJ

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 | SAMARONE DIAS**Pô, Calheiros, que sacanagem**

O presidente do Senado, Renan Calheiros, não gosta de literatura. Estranho seria, se gostasse. Mas poderia ser um pouco mais sensível. No ar desde outubro de 2001, na TV Senado, o programa *Leituras* acaba de ter seu fim decretado para espanto de todos. Mas em especial do jornalista e apresentador Maurício Melo Júnior, que conduzia o programa desde a estreia com a entrevista de Lya Luft. Ao longo de treze anos, o *Leituras* manteve periodicidade semanal e fez cerca de seiscentas entrevistas com autores brasileiros, como Lygia Fagundes Teles, Moacyr Scliar e Autran Dourado. Ao final de cada programa, dois livros de literatura brasileira eram analisados.

**O MOTIVO**

Segundo nota oficial, o motivo para o fim do *Leituras* é quase uma questão de segurança pública. “Este ano, o Senado estabeleceu como uma de suas prioridades focar o trabalho legislativo em temas importantes da agenda política nacional como a Reforma Política e outros projetos de interesse do país. Em face disso, os veículos de comunicação vão centrar esforços de produção na cobertura intensa do trabalho de mais de 20 comissões temáticas, das reuniões e votações em plenário, além de muitas outras atividades diárias de caráter essencialmente legislativo. Tendo isto em vista, alguns programas de conteúdo não legislativo tiveram suas edições suspensas, caso do *Leituras*”.

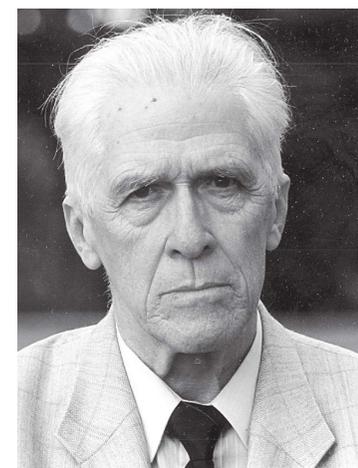
Monteiro Lobato não tinha razão quando disse que uma nação se faz com homens e livros. No caso do Brasil, uma nação se faz com homens e bestas. Mais bestas, é claro.

PORTUGAL TELECOM SUBIU NO TELHADO

O Prêmio Portugal Telecom — que todo escritor deseja ganhar, mesmo aqueles que juram não pensar nisso — acaba de subir no telhado. E parece que de lá vai despencar rumo a uma morte certa. É simples de entender. Os portugueses fizeram negócio com os franceses (é sempre um risco um negócio de português). A Portugal Telecom é agora da Altice. A operadora Oi, que flertou uma fusão com a PT (não com o PT, diga-se) e fez a divulgação do prêmio no ano passado, informou que a Portugal Telecom “está em processo de venda e qualquer decisão sobre a continuação de seus projetos caberá aos novos acionistas da empresa”, após o encerramento das negociações. Parece que quem vai decidir é algum diretor de marketing. Parece que não vai dar certo mesmo.

MAIS UMA EDITORA

Lá vem mais uma editora. A Carambaia acaba de estreitar com três livros de ficção: **Soldados rasos**, de Frederic Manning; **Juncos ao vento**, de Grazia Deledda (foto); e **Homens em guerra**, de Andreas Latzko. O objetivo é publicar “textos excelentes que merecem uma nova ou inédita edição no Brasil, e buscamos tradutores e designers que desenvolvam um projeto singular para cada uma delas”. Os editores são Fabiano Curi e Graziella Beting.

**O NOSSO NOBEL**

FOTOS: DIVULGAÇÃO/REPRODUÇÃO

Agora, vai. A União Brasileira de Escritores (UBE) indicou o historiador e cientista político Luiz Alberto de Vianna Moniz Bandeira para o Prêmio Nobel de Literatura de 2015. Atualmente, ele vive em Heidelberg (Alemanha), onde é cônsul honorário do Brasil. Moniz Bandeira é autor de mais de 20 obras, entre quais estão ensaios políticos e coletâneas de poesias, como **Verticais** (1956), **Retrato e tempo** (1960) e **Poética** (2009). O presidente da UBE, Joaquim Maria Botelho, justificou a indicação: “Moniz Bandeira é um intelectual que vem repensando o Brasil há mais de 50 anos. Com fundamentação absolutamente consistente, suas narrativas são exercícios da literatura aplicada ao conhecimento dos meandros da política exterior, não só do Brasil mas de outros países cujas decisões afetam, para o mal ou para o bem, a vida, a nacionalidade e a própria identidade brasileira”.

15 anos de literatura ou O dinossauro que sobreviveu à hecatombe

ROGÉRIO PEREIRA | EDITOR

O **Rascunho** chega aos 15 anos com esta edição 180. É algo a ser comemorado? Tenho dúvidas de que seja. Meu arrogante pessimismo não me deixa entrever grandes comemorações quando se trata de literatura. Mas, digamos, é um fato relevante, levando em consideração o ambiente inóspito no qual o **Rascunho** sobrevive. É uma história de sobrevivência — o que também não é grande novidade. Periódicos literários (com raríssimas exceções) têm uma característica rastejante quase insuperável. Aos solavancos, aparecem e desaparecem. Muitos deles sem qualquer protagonismo. Sobreviver parece ser a sina a que fomos condenados. Neste caso, o **Rascunho** talvez seja um animal raro, um dinossauro que sobreviveu à hecatombe. E, agora, ao chegar à adolescência, tenta com todas as forças alcançar a idade adulta. Talvez seja possível. É claro que ninguém (muito menos eu) imaginava que aquela reunião num boteco apertado e cheirando a bolinho de carne, em Curitiba, resultaria, segundo alguns, em um



dos principais veículos culturais do Brasil. Tudo isso graças ao empenho de dezenas de pessoas todos os meses. Então, este é, sem dúvida, um momento de agradecimento. Seria impossível chegar até aqui sem a dedicação de todos os colaboradores (jornalistas, escritores, ilustradores, críticos, professores, designers, etc.), que a cada mês emprestam um pouco do seu tempo e talento ao **Rascunho**. Desde aquele 8 de abril de 2000 muita coisa mudou. O jornal cresceu, passando de 8

páginas para as atuais 48. No início, éramos cerca de 10 abnegados. Hoje, praticamente um exército de 50 pessoas a cada edição. O **Rascunho** espalhou-se Brasil afora. E é lido por quase 50 mil pessoas (nas versões impressa e on-line) todos os meses. Mas um aspecto continua intacto, inabalável: acreditamos muito na importância da literatura na vida das pessoas, na vida de um país como o Brasil. Muitos de nós perdemos a vitalidade do corpo, o tempo faz o seu laborioso trabalho, com métrica e engenharia, mas seguimos firmes no propósito

que nos levou a criar o **Rascunho** e a mantê-lo vivo, mesmo nos momentos de grande tormenta. O que nos move é um ímpeto quase juvenil de manutenção de um projeto necessário para nós e para milhares de outras pessoas. O amor (sim, talvez soe um pouco piegas) pelos livros é o que sustenta o **Rascunho** nestes 15 anos. Não fosse isso, obviamente, estaríamos carpindo outro matagal, desbravando outras selvas, matando outros animais.

E, juntamente, com todos os colaboradores vêm os nossos assinantes. Distante do mercado publicitário, o **Rascunho** mantém-se hoje graças aos seus entusiasmados leitores. Nosso objetivo para 2015 é chegar à marca de 4 mil assinaturas. Para o mercado editorial esta marca é risível. Mas para o **Rascunho** é a certeza de que mais 15 anos são possíveis.

Este editorial meio torto, meio desconexo, só pode acabar com algo extremamente necessário: muitíssimo obrigado a todos que (de alguma maneira) contribuíram (e contribuem) para que o **Rascunho** chegasse até aqui.

Um abraço e até o editorial de 30 anos. 🍷

quase diário | AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

COISAS DOS ANOS 80

10.07.1980

Vou à 32ª reunião da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), na UERJ. Os quase 10 andares do prédio lotados. Encontro **Darcy Ribeiro** no elevador, que me cobra não ter ido à reunião com os índios... Na verdade, recebi um aviso telefônico de **Vera/Zelito Viana**, mas não explicaram o quê e para quê era. Foi pena.

A mesa redonda com **Silviano Santiago**, **Dirce Riedel**, **Antônio Calado**, **Ivo Barbieri**, **Luiz Costa Lima** foi um chatice. Todo mundo lendo textos teóricos acadêmicos, num tom que lembra o formalismo do tempo da ditadura. **Antônio Calado** foi o melhor, conquanto o mais fraco teoricamente. Nem ele se propôs a tal. Começou falando da morte de **Vinicius** ontem, e criou logo uma empatia com o público. O assunto geral (parece) era a cultura brasileira hoje. Saí antes de acabar, com o saco cheio, embora sejam meus colegas. Atualmente, estou noutra. Os artigos no *JB* mostram essa busca de algo novo, nova linguagem, mais quente e oralizante.¹

Fora dali a discussão de um grande grupo ocupava os corredores do 9º andar: homossexualismo. Plateias e discussões

quentes. Por todo lado a esquerda radical vendendo livros e revistas. São uns 10 andares em tipo de feira cultural. Mas me incomoda esse *lumpenproletariat* da esquerda, evidentemente mais neurótico que político.

Mas o ambiente era de festa. A SBPC passou a ter uma função política e social durante a ditadura. Milhares de pessoas (ou centenas?) ouviam economistas na concha acústica da universidade. Até os economistas são mais “quentes” em suas falas. Só os professores de literatura ali não sacaram que a hora é outra. Ai, meu Deus! Que tédio dos meus pares!

25.08.1980

Participamos, Marina e eu, do **I Festival de MPB/80**, patrocinado pela TV Globo. Fomos às três eliminatórias que transcorreram nos meses que passaram. Era um júri de duzentas pessoas: intelectuais e donas de casa. A final foi ontem no Maracanãzinho. Umas 30 mil pessoas, numa zoeira danada.

No dia seguinte dei/participei de uma entrevista para a revista *Abre alas*, de **Renato Morais** (revista distribuída durante o carnaval), da qual participou também **Luís Fernando Medeiros**,

meu aluno, que apresentou na PUC uma tese sobre Ismael Silva.

Na entrevista ficou clara para mim a possibilidade de se estabelecer uma periodologia para a MPB neste século²:

1. até 1902, vindo do século 19, relação com o teatro musical
2. 1902 - o disco
3. 1923 - o rádio
4. 1929 - o cinema falado
5. 1940/50 - período áureo do rádio
6. 1960/70 - festivais e TV
7. 1970 em diante - presença da universidade, a qual teve incluídos nos cursos de pós-graduação dezenas de trabalhos sobre o assunto.

O nível das músicas do festival era fraco. A mais original era *Nostradamus*, de **Eduardo Dussek**: no palco ele aparece vestido de smoking, mas com asas brancas de anjo; música & letra inventivas.

Nos intervalos, o povo em massa gritando o slogan que virou moda desde que Figueiredo foi vaiado pelos estudantes em Florianópolis: “Fi-guei-re-do, Fi-guei-re-do, Fi-guei-re-do! Vai-pra-puta-que-o-pariu”.

09.07.1980

Há vários dias venho pensando em escrever diário. Sei que há motivações externas e internas. Externas: a publicação de fragmentos do diário de **Drummond**, no *Jornal do Brasil*, e eu percebendo como certos detalhes são importantes para o entendimento do país, da geração e do poeta. **Otto Lara** também tem publicado seu diário (informalmente)⁴. **Josué Montello** idem. Vi outros fazendo a mesma coisa. Os diários de brasileiros que (aleatoriamente) vi, não me agradaram, como os do **Walmir Ayala** e do **Lúcio Cardoso**. Há aquela coisa meio ficção, meio romance do **Marques Rebelo**, que acho interessante. Marina escreve diários desde menina. Isso aqui não é um diário, é um quase-diário. Na minha adolescência li (era um sucesso) *As amargas, não*, de **Álvaro Moreira**, fragmentos de uma vida deixando de fora as “amarguras”.

Por outro lado, sinto que ingresso num período mais maduro. Há certas coisas mais consequentes acontecendo a partir de mim, ou me envolvendo a mim. Antes, achava que a poesia era o meu próprio diário, e bastava. Mas agora necessito desta outra ferramenta. Quando adolescente escrevi diário (como meus irmãos). Mas tinha tanto medo que a família o lesse, que não narrava as coisas importantes. O diabo vai ser encontrar tempo e fidelidade a esse projeto. Para este tipo de coisas, sou muito descontínuo. A vantagem é que isto me obriga a treinar a escrita e a me livrar, de vez, da já quase extinta “câmbra de escri-

vão” — essa coisa que o **Autran Dourado** também tem. Só que ele escritor/escrivão tem um cartório e eu não tenho cartório e a minha câmbra é muito melhor.

25.09.1980

Há dois dias começou a Guerra Irã-Iraque. Sobre isto conversamos o dia inteiro e as relações entre isto e as bombas e atentados no Brasil, ou os cinco assaltos que vitimaram minha filha Fabiana. Se fosse escrever sobre isto... 🍷

NOTAS

1. Esses artigos em 1984 seriam reunidos em livro: **Política e paixão** (Rocco). O editor Paulo Rocco fez questão de publicar no livro também meus poemas veiculados nos jornais. Faziam um todo.
2. Como, aliás, demonstrei em **Música popular e moderna poesia brasileira**, publicado em 1977 pela Vozes, na 5ª edição pela Nova Alexandria. Ideias esboçada no “Curso de Introdução à Música Popular Brasileira”, teatro Paiol, Curitiba do qual participaram Guerra Peixe, Sérgio Cabral, Aloisio Oliveira, Tarik de Sousa, Ricardo Cravo Albim e eu.
3. Em 1980/81 Drummond deu a ler parte de seu diário no *JB*. Depois publicou o livro **O observador do escritório**, que só vim a ler integralmente agora em 2013. Cortou do seu diário muita coisa que achava desnecessária (ou que poderia lhe trazer problemas, afinal, era muito hábil). Há grandes vazios no seu diário que começa em 1943 e vai até 1977.
4. Otto escrevia cartas aos montes. São seu verdadeiro diário.

Passeio na geada

Não me peçam para falar dela, me faz mal. É como sonhar com um defunto e achá-lo bonito. Um prazer ambíguo, que nunca termina bem. Afinal, nada mais triste do que começar o dia desperdiçando um desejo. A geada, vocês sabem, é boa nesses truques de decepcionar o coração. Tem o descaramento de embelezar aquilo que mata. É uma mágica inútil, mas dizem que a arte também é.

Quando criança, eu até gostava da coisa, hoje não. Pular da cama cedo só para ver, da janela, o tapete branco estendido lá fora. Obra dos anjos, diziam. Eu não acreditava, mas jamais desprezei a ideia. Uma tecelagem no céu produzindo a mortalha do mundo, um negócio lindo. Isso e o nosso velho jardim coberto de açúcar, os roseirais mortos, mas brilhantes. Eu fugia de casa antes do café, de pijama, gorro e cachecol, e ia percorrer a vizinhança ainda quieta, suas ruas de pedra e lama. Olá, alguém vivo debaixo de tanta beleza?

Ninguém. Petrificadas, as plantas não se manifestavam. A folhagem queimada, as trepadeiras amarelando, o vento nas flores quebradiças, a casca negra das mimosas no chão. Tudo morria sem uma palavra. A grama enrijecida, os insetos mudos. A natureza era uma língua de

101

Luís Henrique Pellanda
em



#descubraArquipélago





Exercício

Encontramos nos livros e esboços de **Hilda Hilst** o milagre de sua presença e os traços de sua humanidade

VANESSA C. RODRIGUES | SÃO PAULO – SP

*Antes avara deste
tempo que me resta*
Hilda Hilst

1.

No primeiro plano a menina de cabelos claros ajoelhada dentro de seu vestido branco. As mangas não chegam aos punhos, as mãos estão cobertas por luvas anacrônicas e ao seu lado dois anjos de auréola de papel laminado olham sem sorrir para o fotógrafo. Os três elementos humanos da cena formam um ângulo inclinado bonito, assim como está inclinada a imagem sobre o papel fotográfico revelado sem esmero, um branco iluminado belíssimo contrasta com a sujeira de uma parede de alvenaria comum. De divino só os anjos, nada além deles nos diz se tratar de uma recordação religiosa — nenhuma decoração, nenhuma imagem, nada além de um espaço simplíssimo ocupado por três figuras quase irreais. No canto esquerdo, perto do anjo mais bonito, há um pequeno triângulo formado pelo canto de outro vestido branco, quem sabe de uma garota que, assim como a menina da foto, acabou de experimentar a transubstanciação pela primeira vez e espera seu momento de ser retratada. A menina não olha para o fotógrafo. Segura um olhar para si mesma como se não notasse que faz parte de uma imagem posada. Seu olhar intenso é o de quem de fato testemunhou um milagre — um olhar de quem já não pode ter tanta inocência diante do mundo agora que seu corpo digere o corpo de Cristo. É a foto mais bonita que tenho comigo. A foto de minha mãe aos dez anos na manhã de sua primeira comunhão.

Por um tempo achei que tinha perdido essa fotografia. Seria uma grande perda. Mas enquanto arrumava meus livros nas estantes do apartamento onde moro agora, ela caiu aos meus pés. Estava dentro de minha edição de **Exercícios**, de Hilda Hilst.

2.

Roland Barthes escreveu certa vez¹, enlutado pela perda da mãe, que ele lia sua inexistência nas roupas que sua mãe usava antes que ele pudesse se lembrar dela. Certos detalhes de moda e de velhos costumes naqueles retratos o lembravam que ele nem sempre existiu. Quando eu olho a fotografia da primeira co-

munhão de minha mãe eu também tomo ciência dessa *História* barthesiana, isto é, daquilo que existia antes de mim. Mas sinto, ainda, uma confusão de tempo e uma prova incontestável de mortalidade. Como os gregos citados por Barthes, também eu entrei na morte caminhando para trás — sou absolutamente prescindível para aquela menina, ela viveria muito bem sem mim.

O que mais atrai nas fotografias é exatamente esse aspecto vazio. Não apenas a possibilidade de uma presença impossível (como posso agora aos trinta sentir ternura por minha mãe aos dez?), essa presença fantasmagórica que geram, mas sobretudo a não presença, a mortalidade revelada.

3.

E o motivo de a foto ter parado no meio daquele livro é um só: minha ilusão de imortalidade. Há quatro anos, tanto a fotografia quanto o livro estavam sobre minha escrivaninha. Naquela época, eu ainda trabalhava em uma editora, tinha menos liberdade de tempo e, ao que parece, pelo menos duas ideias para ensaios. Esses objetos continuaram sobre minha mesa me cobrando sem muito esforço para que eu fizesse logo o que eu gostaria de fazer. Mas tinha o trabalho, a casa, minha família; e, além disso, eu estava prestes a me mudar de cidade.

Procrastinar, essa palavra estranha que temos ouvido com mais frequência agora quando parece viver melhor quem está sempre ocupado, é uma (in)ação de quem acha que é eterno. Quando o universo inteiro se equilibrar, quando houver silêncio, quando os dias estiverem livres, a mesa organizada, quando todas as leituras tiverem sido feitas, quando a insegurança finalmente deixar de amedrontar, aí sim, quem sabe, eu consiga fazer o que eu quero fazer. Mas é preciso ainda lidar com a angústia, vinda dessa espera pelo momento perfeito, de me imaginar, daqui vinte ou trinta anos, lamentando todos os textos que não escrevi. Procrastinar não é um alívio.

4.

Exercícios reúne quase uma década de poesia de Hilda Hilst, de uma poesia feita antes de suas experimentações em prosa, que se iniciariam com **Fluxo-floema** em 1970. Gosto em particular de uma série de sete “Exercícios” numerados, poemas, como tantos outros de sua obra, que tentam se aproximar de uma “Ideia de Deus”. A aproximação com o divino, uma busca recorrente em toda a Hilda (uma amiga dela disse numa entrevista que na Casa do Sol, onde Hilda morou a maior parte da vida, havia um grande altar sincrético com imagens de santos e orixás e budas e amuletos porque

ela dizia acreditar em tudo), aqui é feita à maneira dos místicos: não é uma reflexão sobre o divino, mas exercícios para se chegar a ele. Tanto pela beleza de um canto quanto pela geometria (*E se a mão se fizer! De ouro e aço, / Desenharei o círculo. E dentro dele! O equilátero*), o que remete a experiências abstratas místicas como as pinturas e desenhos de Hilma af Klint (1862-1944) e aos cantos extáticos do poeta persa Rumi (1207-1273).

Para os artistas místicos, a arte era um caminho, não o fim. Era uma forma de dizer o indizível e também uma estratégia de preparar o corpo para a experiência; e era ao mesmo tempo um produto dessa experiência. Diz-se que os poemas de Rumi foram todos compostos em estado de transe místico, durante as danças girantes dos dervixes.

Para os místicos, o importante não é aquilo a que eles chegam, mas a que, a partir disso, se transubstancia.

5.

Eu ainda não tinha entrado no curso de letras quando conheci Hilda Hilst. Encontrei na casa do meu irmão um livro de poemas dela, não lembro qual, que li numa tarde sem entender quase nada. Mas de alguma maneira aquilo me fascinou. A música das palavras, a dicção elevada, esses grandes temas. Por isso estranhei quando soube, já num círculo de entendedores absolutos, que é o que se tem nos primeiros anos da faculdade, que Hilda Hilst era mais conhecida pelas suas ousadias pornográficas. Uma vez, assistimos na faculdade a uma conferência sobre mulheres escritoras contemporâneas e, depois de ouvir uma longa exposição sobre **O caderno rosa de Lori Lamby**, uma colega me olhou aterrorizada. “Como você consegue gostar disso”, ela me disse. Uma história de estripulias sexuais contadas por uma criança deve ter sido demais para ela.

Mas esses textos pornográficos sempre ficaram em segundo plano para mim. Eram os poemas e as outras prosas que me atraíram. E todo mundo parecia saber do meu quase amor por esses textos, eu era um tipo de sacerdotisa da Hilda, ainda que não fosse possível existir, considerando o modo como eu levava a vida, pessoa mais inadequada para isso.

6.

Alguém já deve ter dito que criamos nossos gênios e santos para justificar nossa própria ignorância e fraqueza. Fica mais fácil encarar nossas incapacidades diante de um grande feito se o tomarmos como resultado de um esforço extra-humano. Os grandes artistas parecem chegar, porque de fato chegam, a lugares que o resto de nós, vis mortais, nunca chegaria.

Nessa época de que falo, meus vinte anos, o começo da vida que levo hoje, eu já queria escrever, assim, para valer. Mas também tinha começado a trabalhar com livros, a lidar diariamente com textos. Com a faculdade e o trabalho eu não tinha tempo para mais nada a não ser estudar e cumprir meus horários e metas naquela editora. Além do mais, sempre fui covarde. Foi muito mais fácil me acomodar nesse espaço confortável que enfrentar minha insegurança diante da minha turma de faculdade, dos meus professores, dos escritores imaginários que olhavam sobre meus ombros meus cadernos adolescentes. E, afinal, quem eu pensava que era para escrever se o mundo já tinha Hilda Hilst? Essas conclusões, no entanto, não me acal-

A aproximação com o divino, uma busca recorrente em toda a Hilda, aqui é feita à maneira dos místicos: não é uma reflexão sobre o divino, mas exercícios para se chegar a ele.

Cada rasura, cada anotação dispersa, as palavras desistidas, as substituídas, os erros, são provas que o fazer poético é também um exercício. Quando perdemos os sussurros das musas, ganhamos a humanidade dos poetas.

mavam. Eu sabia que no fim das contas o que me faltava era coragem, coragem e teimosia.

O fato é que mesmo se ela soubesse que eu passaria o dia 4 de fevereiro de 2004 enlutada como quem perde uma amiga muito íntima, Hilda Hilst não se interessaria por mim. Me dei conta disso depois de assistir, na exposição em sua homenagem², a alguns vídeos de depoimentos dos artistas que moraram com ela na Casa do Sol. O que eu tenho em comum com essas pessoas? Eu jamais teria coragem de abandonar tudo e viver numa comunidade de artistas. Eu nunca conseguiria bater à sua porta e me apresentar como uma artista. Entre minhas anotações de compromissos semanais, eu não incluo o que preciso escrever, eu quase não recuso trabalho, eu leio menos do que gostaria, eu não seguro um olhar de deslumbramento diante do mundo porque estou sempre com pressa, eu não seguro um olhar de deslumbre diante do mundo mesmo sabendo que é curtíssimo o tempo que terei para observá-lo. Eu não tenho coragem de me lembrar daquilo que eu devia me lembrar todos os dias: não sou imortal, não devia viver como se fosse. Também Hilda, que morreu há 11 anos, não era.

7.

Hilda Hilst era mortal e humana. Ela teve uma mãe para quem escrevia cartinhas do colégio e dedicava poemas ao pai. Ela teve amantes. E muitos cães. Ela listava seus amigos, que frequentavam sua casa e ela tirava fotos com eles, ela gostava de festas, ela lia muito, ela tinha medo de morrer, tinha medo de pegar aids, ela teve dificuldades financeiras, ela queria falar com os mortos, ela perdia a linha e se irritava publicamente com o descaso que recebia do mercado editorial e, pela consciência de sua grandeza, soava um pouco arrogante às vezes. Toda essa prova de humanidade está lá, em meio aos objetos e rascunhos à mostra na exposição.

E o que mostrar numa exposição sobre um poeta senão sua humanidade? Cada rasura, cada anotação dispersa, as palavras desistidas, as substituídas, os erros, são provas que o fazer poético é também um exercício. Quando perdemos os sussurros das musas, ganhamos a humanidade dos poetas. Não se trata de seres escolhidos, separados do resto mundo. Ao contrário, para mim, os maiores poetas (aqui um sinônimo para artistas) são aqueles que se afundam no mundo — mundo que é tanto a repartição pública quanto uma casa repleta de santos e cães e árvores antigas.

8.

Uma vez, o escritor português Gonçalo Tavares disse que a literatura oferece um risco de

vida, no sentido em que ler é deixar de prestar a devida atenção aos perigos do mundo. Os olhos, feitos para movimentos mais amplos, são obrigados a seguir a ordem imposta pelas linhas do texto. Nada mais veem a não ser as palavras, nos tornamos, enquanto lemos, um tipo de presa frágil.

E justamente por esse estado de entrega e concentração, ler também é um tipo de delírio. O que aconteceu comigo lendo aqueles poemas aos dezesseis anos, além de uma experiência diante de uma beleza formada de palavras esquisitas cujo sentido não parecia ser aquele do dicionário, foi *experimental* pensamentos muitíssimos maiores do que qualquer um que eu tivera até então. Experimentar essa agudeza conduziu a maneira como eu enxergaria a literatura na minha vida a partir dali. Não foi o suficiente, como disse, para um arrebatamento completo. Apesar de me fascinar pelos artistas livres, por me encantar com o romantismo de uma vida dedicada à arte, apesar de nunca ter nutrido ambições materiais que justificassem as dez horas que tenho passado a voltas de textos alheios, eu jamais consegui escapar (e na verdade sequer tentei) de ter uma vida obscenamente comum. No entanto eis outro milagre da literatura: carregado comigo, atadas às minhas memórias simples, algumas palavras grandiosas.

9.

Encontramos nas rasuras do caderno de esboço de um poeta os traços de sua humanidade. Mas também uma extensão de tempo, do mesmo tipo que experimentamos diante de fotografias. São, esses objetos postos à mostra postumamente, provas de uma vida que acabou, mas também produzem, com mistério, uma presença. E esse milagre não é conseguido apenas diante de objetos raros como os garimpados entre o espólio de um artista. Basta abrir um livro, ler um poema.

Um tempo atrás, visitei uma grande exposição coletiva e lá encontrei uma amiga. Ela ocupava duas paredes com suas obras mais recentes e, apesar de uma sensação de familiaridade, levei um tempo até perceber que eram mesmo obras dela. Joana morreu em 2014, não pude ir ao seu funeral, o que me deixou arrasada. Mas aquela não foi, tive certeza naquela tarde no museu, a última oportunidade que teria para vê-la. É por isso, também, que fazemos arte.

E se o que está em jogo, então, é a vida e a morte (e a ressurreição), como seria possível deixar a escrita lá embaixo numa lista de prioridades?

Naquela fotografia, no retrato do primeiro grande ritual de que minha mãe se lembra, ela estava séria provavelmente

O que aconteceu comigo lendo aqueles poemas aos dezesseis anos, foi experimentar pensamentos muitíssimos maiores do que qualquer um que eu tivera até então.

porque seu vestido, emprestado, era pequeno demais para ela, e resolveu ajoelhar-se também pelo mesmo motivo. Ela estava séria porque estava com vergonha. Ela estava tímida porque se sentia inadequada e um pouco humilhada em ser tão pobre que não pudesse ganhar um vestido que lhe cobrisse adequadamente no dia de sua primeira comunhão. Ela estava com vergonha do que pensariam dela. E, o mais aterrorizante, ela não podia esconder todas essas fraquezas porque teria de caminhar na frente de todo mundo. Todos esses medos, e sua falta de experiência, a impediram de notar, por exemplo, a beleza daquele dia. Acreditando ou não nas sacristias cristãs, a transubstanciação e essa possibilidade de uma comunhão corporal direta com o divino são criações belíssimas. Ela estava mais preocupada com o que pensariam dela e por isso deixou de perceber que, pela primeira vez, aquilo que seria o corpo de Cristo se misturaria ao seu próprio corpo. Não houve reflexões sobre vida, nem sobre morte naquele dia, nem curiosidades pelos mistérios milagrosos do cotidiano, mas estava tudo ali, este ensaio (exercício) é uma prova disso.

Epílogo

Com Hilda também conheci o conceito de *potlatch*, que ela retoma de Georges Bataille. É uma cerimônia praticada por muitas nações antigas do mundo, mas, sobretudo, pelos indígenas das regiões do norte dos Estados Unidos. O *potlatch* é um ritual em que se evidencia um aspecto positivo da perda, quando se desafia um rival doando a ele a maior parte de sua riqueza. O desafiado fica, por isso, obrigado a dar uma prova de dispêndio ainda maior a seu desafiante. Em seu ensaio sobre o assunto³, Bataille conta, por exemplo, que “acontecia de um chefe Tlingit se apresentar perante seu rival para degolar alguns de seus escravos diante dele. Essa destruição era retribuída em um determinado prazo pela degolação de um número maior de escravos”.⁴

Hilda lançou ao centro do ritual sua vida como dispêndio. Aos seus leitores ela entregou, não sem a malícia dos participantes de um *potlatch*, uma agudeza e uma intensidade imensuráveis. E um *potlatch* não se recusa. Mas até agora, não pude retribuí-lo — o *potlatch* ideal, segundo Marcel Mauss, seria aquele que não pudesse ser retribuído. A não ser com esta declaração pública de que sei que preciso ter coragem para, assim como ela, assim como Bataille, sentir-me, finalmente, livre para fracassar. 🍷

NOTAS

1. Ver: Roland Barthes, **Câmara clara**.

2. *Ocupação Hilda Hilst*, em cartaz até 21 de abril de 2015 no Itaú Cultural, em São Paulo.

3. Ver: Georges Bataille, “A noção de dispêndio”, em **A parte maldita**.

4. *Ibidem*.

Lamento grego

Os piores dias de minha vida foram todos, de Evandro Affonso Ferreira, fecha a fúnebre Trilogia do desespero

VIVIAN SCHLESINGER | SÃO PAULO - SP

“Acabou, está acabado, quase acabando, deve estar quase acabando”, diz Clov em **Fim de partida**, de Samuel Beckett. Essa poderia ser uma frase da protagonista do mais recente romance de Evandro Affonso Ferreira, **Os piores dias de minha vida foram todos**. Trata-se de uma mulher moribunda que divaga, da cama da UTI, pelas ruas de São Paulo, na tentativa de prorrogar seu encontro com a morte. Mas ela não está mais entre os vivos, já que não interage com eles, eles não a veem e não a ouvem. Narra, de forma fragmentada, episódios de sua vida, onde a impotência e revolta são as constantes. Tudo é derrota: a mãe complacente com o pai libidinoso, a avó que falece nos braços da neta, o grande e único amigo, “escritor extinto”, morto. É a ele que se erguem as melhores frases do livro: “Nossa amizade era versão mais bem-acabada do parentesco”. As 128 páginas do romance poderiam ser ouvidas como um lamento por essa perda, em uma voz que remete às tragédias gregas.

O parentesco com a literatura grega é parte da forma e do conteúdo. A história de Antígona é narrada aos poucos. Diferente de Sófocles, Evandro criou uma tragédia sem personagens melodramáticos, sem diálogos estonteantes, sem surpresas no enredo. Assim como no Olimpo, tudo é destino, portanto tudo é inevitável. O leitor sabe, desde o começo, como tudo vai acabar: como ele mesmo, com a morte. Mas não deixa de temê-la.

Antígona anda pelas ruas desesperada para enterrar o cadáver do irmão, guiada pela tradição segundo a qual os mortos devem ter um local de repouso, seus restos respeitados, e não destroçados pelos cães e urubus. Igualmente nossa protagonista, ao invocar com obsessão a memória de seu “amigo escritor extinto”, constrói para ele um monumento de memória, para impedir que seus ossos poéticos sejam espalhados e esquecidos. Assim como a protagonista e Antígona, o próprio autor muitas vezes, ao falar sobre esse livro durante sua preparação, disse que o dedicaria a dois grandes amigos que o incentiva-

ram desde o começo da carreira, o temido crítico Alcir Pécora e o falecido poeta e editor José Paulo Paes (1926-1998), queridíssimo de um sem-número de escritores contemporâneos. A protagonista de **Os piores dias...** conhece intimamente as saudades que Evandro tem de José Paulo Paes. “Quando eu soube da sua morte, sensação nítida de que todas as palavras haviam caído em desuso”.

O coro grego também tem voz em São Paulo. Nos bancos das praças, nos pontos de ônibus, na faixa de pedestres, todos falam, e essa mulher silenciosa tudo escuta, percebe a solidão e o fracasso, relativiza sua própria dor.

Senhora aqui perto do ponto de ônibus diz para alguém ao lado dela que está muito triste: filho não conseguiu indulto natalino; rosto macilento pressupõe perdas maiores que a minha.

Voz assexuada

Evandro Affonso Ferreira fez seu nome literário desde seu primeiro romance, onde a linguagem era a grande estrela, a começar pelo título: **Grogotó!**, mas provou que sua erudição autodidata forjou massa filosófica muito além da sonoridade. Nos três últimos romances, a *Trilogia do desespero*, como às vezes ele próprio a define, Evandro usou a mesma estrutura, um protagonista à beira da morte ou loucura — indistinguíveis — que erra pelas ruas ou pela memória à busca de mil e uma noites antes do fim. A maior tristeza da vida não é a morte, mas a perda do ser amado: no primeiro, a mãe; no segundo, a mulher; no terceiro, o amigo. Neste último, a protagonista é uma mulher, mas o amor pelo amigo lembra a verdadeira amizade muito mais frequente entre dois homens. A voz dessa protagonista é assexuada ou masculina, como nas referências a revistas pornográficas e prostíbulos. Aí, talvez, o que se ouve é um deslize da voz do autor para dentro do romance.

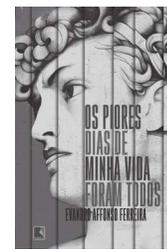
A proximidade entre a experiência de vida do autor, conforme ele mesmo a conta, e a alma dolorida dos personagens também são sua grande força. Com sua forma única, nesses anos entre **Minha mãe se matou sem dizer adeus** (2011) e **Os piores dias...** (2014), Evandro dá voz, idioma e sotaque à solidão, finitude, medo. Enquanto planta o leitor no presente com celular, ônibus leito, miniconto, e na geografia concreta de pontos quase turísticos da cidade, transporta-o por um trajeto atemporal que vai do sublime ao arruinado, começando pela Catedral da Sé, para a rua São Bento, Cemitério da Consolação, Viaduto do Chá, Teatro Municipal, terminando no Instituto de Infectologia. Parte da catedral — onde o crente pode sentir a presença divina, à súplica a São Bento — santificado por ter vencido as ciladas armadas pelo Diabo, ao cemitério — que apesar de representar o irremediável, é o da consolação, para o Viaduto do Chá e Teatro Municipal — símbolos da pujança de São Paulo, de volta onde tudo começou, a cama da UTI do Instituto de Infectologia — de onde só se sai em pensamento.

Nos três romances o homem viaja rumo ao inferno de si. Evoca Dante? Sim, mas também o labirinto borgeano, os clássicos épicos, ou a espera beckettiana. E não por acaso: Evandro Affonso Ferreira conversa de igual para igual com seus mestres

de outros séculos, e deixa pistas de suas conversas em cada linha de seus romances. Com sua linguagem do abandono, deixa o leitor ao sabor da intertextualidade erudita sem concessões, às vezes até excessiva, mas nunca detém o fluxo narrativo. Entra-se só, sem aviso, sem pausa para respiração (o romance é um parágrafo de 128 páginas), para ouvir-se o fluxo de consciência desta mulher em sua queda *in totum*.

As frases se alternam, ora curtas e abruptas, ora longas e fluidas, com muitas repetições. Economiza artigos e adjetivos: “Senhora desceu agora do ônibus desfecendo insultos fazendo alusões injuriosas ofensivas ao motorista que segundo a própria ignorou campanha: não parou no ponto anterior. Desavenças miúdas do cotidiano”. Semeia palavras colecionadas, graves ironias, “manifestantes protestando contra o policiamento da cidade; numa das faixas, leio estupidificada: A SEGURANÇA É UMA FARÇA. A educação também”. As imagens sensoriais são potentes: “Do outro lado na calçada cover do rei do rock saracoteia e canta e requebra e rebola e braceja e sacode os ombros, figura clownesca. Amigo escritor extinto estivesse aqui diria, galhofeiro: Elvis não morreu, infelizmente”. Impossível escapar à tentação da leitura em voz alta, e em meio à tragédia, ao riso. Quanto mais se lê, mais se mergulha nesse corpo decadente, arrastado pelas palavras. O leitor passa do exterior seguro, ascético, ao interior podre e aterrador. “Acho que essa multidão inumerável de vírus está turvando meu juízo; pesadelo sintomático aquele da noite passada, verdadeira Visão de Tungdal. Ah, esses vírus malditos com seu cortejo de atrocidades. Besta de mil cabeças. Fantasmas antropofágicos. Sou uma pessoa interiormente devastada.”

A narradora sabe qual será seu fim. Anuncia e teme a morte desde o começo do romance. Não abre mão da esperança de salvação. Aí reside a beleza poética da obra: enquanto persegue a memória do amigo, deixa de se alimentar, de se tratar, canaliza toda sua energia na esperança. A única função “realista” da personagem é delinear a decomposição do amor à vida mediante a experiência da perda.



OS PIORES DIAS DE MINHA VIDA FORAM TODOS

Evandro Affonso Ferreira

Record

128 págs.



o autor

EVANDRO AFFONSO FERREIRA

Nasceu em Araxá (MG), em 1945, e radicou-se em São Paulo há mais de 40 anos. Surgiu na literatura em 2000, apresentado por José Paulo Paes. Participou de uma coletânea de contos em Portugal (Editora Cotovia) ao lado de Osman Lins, Dalton Trevisan, Samuel Rawet, Hilda Hilst e Sérgio Sant’Anna, organizada por Alcir Pécora. É autor, entre outros, de **Grogotó!, Araã!, Minha mãe se matou sem dizer adeus**.

trecho

OS PIORES DIAS DE MINHA VIDA FORAM TODOS

Maioria das vezes ele amigo escritor extinto me convencia sem nunca querer exercer ascendência, sem ser tortuoso na argumentação. Honnête homme. Respeitava minha formação cultural irregular. Nossa amizade era a sagração do desabafo, a certeza do acolhimento. Acho que entrou para a literatura pelo mesmo motivo que Chesterton entrou para a Igreja Católica: para se livrar dos seus pecados.

Sobre Beckett, afirmou-se o que poderia também se dizer de Evandro: “ele traz ao romance a profunda consciência do absurdo da existência humana — nossa desesperada busca por significado, nosso isolamento individual, e a distância entre nossos desejos e a linguagem em que os expressamos”. Mas segundo F. Scott Fitzgerald, é preciso ser capaz de enxergar que não há esperança, e mesmo assim ter a determinação de fazer com que haja. Evandro Affonso Ferreira é fiel a essa determinação também. Só a literatura salva. 🍷

Como no mês passado escrevi neste **Rascunho** acerca da obra de Ivan Junqueira, e por colocar agora em pauta o novo livro do jovem poeta cearense Daniel Mazza, será útil iniciar destacando nos dois autores aspectos de familiaridade literária. Em ambos há um requintado princípio de composição poética, pelo que os poemas, via de regra, se escrevem em forma fixa, prestigiam o vocabulário culto e fazem referências a personagens da “grande História”, sejam bíblicos ou mitológicos. Também em ambos é predominante a temática da morte, a figurar ubíqua, estoica e peremptória diante dos homens. Ambos, pela composição erudita, não aparecem com destaque nos discursos críticos sobre a literatura da contemporaneidade, mesmo que ambos sejam magníficos poetas.

Uma vez que o novo trabalho de Daniel Mazza — **A sinfonia do tempo** — traz como subtítulo a legenda **primeiro livro de filosofia**, dá-se entre o recente vate do ceará e o falecido poeta carioca outro item de parentesco artístico: a propositada comunhão de poesia e filosofia no espaço textual prioritariamente consagrado à primeira. Tal consórcio também foi explorado por Ivan Junqueira, uma vez que em 1977 publicou o livro-poema **Três meditações na corda lírica**, obra extraordinária como projeto e realização, que estampa versos desse teor: “Raiz de fogo e água e ar e terra,/já não te reconheces nesta esfera,/onde amor aglutina e ódio esfacela,/já não te sabes quem, nem se o que eras/foi mesmo tu, ou só fluida promessa/de um tu que em ti, além, ainda te espera”. Na ocasião em que foi publicado, o livro recebeu resenha de Álvaro Mendes — *Um poema longo para ser lido e discutido* —, publicada no caderno *Livros*, de *O Globo*, em 29 de maio daquele ano. Em seu texto, Mendes apontou o que entendia como impertinências da obra, das quais destaco duas: a longura (cento e setenta e seis versos) e a expressão de um poetas filosófal. Sintetizando a restrição, disse o crítico: “Em língua portuguesa, poemas longos reflexivos são raríssimos”.

O leitor interessado verá, pela direção do texto — reproduzido na **Poesia reunida** (2005), de Ivan Junqueira —, que o “raríssimo” em questão possui caráter qualificativo, buscando dizer que na literatura “lusógrafa” poemas de tal natureza são árvores minguadas, sem frutos marcantes. Considerando a época em que escreveu, nota-se que Álvaro Mendes ignorou, dentre outras, obras como *Opiário*, de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos, *A máquina do mundo*, de Drummond, **Morte e vida severina**, de João Cabral de Melo Neto, **Romanceiro da Inconfidência**, de Cecília Meireles, **Invenção de Orfeu**, de Jorge de Lima, e

A música do devir

A sinfonia do tempo, de Daniel Mazza, pode ser lido como um poema único ao abarcar o ser e a finitude

MARCOS PASCHE | RIO DE JANEIRO – RJ



A SINFONIA DO TEMPO: PRIMEIRO LIVRO DE FILOSOFIA

Daniel Mazza
Escrituras
88 págs.

o autor

DANIEL MAZZA

Nasceu em Fortaleza (CE), em 1975. É médico e poeta. Publicou **Fim de tarde** (2004) e **A cruz e a forca** (2007).

trecho

A SINFONIA DO TEMPO

Portanto eis a evidência
Em si mesma apodítica
De o silêncio ser a música
Perfeita da vida mítica.
De o silêncio ser a música
Eterna, imperecível,
A música do ser que é,
Foi e será... O som do
princípio...

Poema sujo, de Ferreira Gullar. Ignorou também que é meritório o esforço para a prática de algo pouco usual, e que as coisas maiores, por estourarem o monótono da convenção, pertencem ao raro, e não ao banal.

Coesão da forma

Ainda que dividido em duas partes, sendo a primeira — *Diálogo* — composta pelos poemas *O morto*, *O coveiro* e *A morte*, e a segunda — *Monólogo* — constituída do solitário *Silêncio*, **A sinfonia do tempo**, de Daniel Mazza, pode ser lido como um poema único, tamanha a coesão de sua forma e do desdobramento de sua questão central, envolvendo o ser e a finitude. Assim, o poema, com suas cento e cinquenta e quatro oitavas, totalizando mil duzentos e trinta e dois versos, é inegavelmente longo. Também inegável é seu espírito filosófico, algo esclarecido já pelo mencionado subtítulo, por algumas de suas metáforas — “Ser coveiro é ser filósofo,/E filosofar com as mãos” — e pela parte final do livro, quando, de acordo com o poeta Alexei Bueno (em prefácio), “o pensamento puro se sobrepõe à metáfora”. O asserto se confirma por, dentre outros, os seguintes versos: “A via da verdade, o ser/Uno, pleno e infinito./O ser uno de Parmênides/Apreendido por Melisso./O ser uno de Parmênides,/O infinito de Melisso,/O ser-verdade, o real,/O ser-tecido-princípio”. Aliás, em posição diferente da de Álvaro Mendes, Alexei Bueno faz melhor juízo da poesia agora explorada por Mazza, de cujo livro o subtítulo

marca, de forma explícita, a ligação do autor a uma longa genealogia da poesia de pensamento em nossa língua, uma família que vem de Sá de Miranda e muito especialmente de Camões para, passando por Antero de Quental, Augusto dos Anjos e Fernando Pessoa, entre muitos outros nomes, chegar até nossos dias. A expressão poesia de pensamento não é nem um pouco feliz, pois todas o são de uma maneira ou de outra, mas acreditamos

que fica evidente para o leitor tratar-se daquela que se debruça de maneira mais ostensiva sobre o mistério insolúvel do Ser, o que a irmana, apesar dos processos radicalmente diversos, com a Filosofia. De qualquer maneira, é sempre bom lembrar a simbiose que existia entre poesia e Filosofia no momento inigualável do nascimento do pensamento ocidental na Grécia, quando todos os filósofos vazavam seu pensamento em versos.

Mas, da Grécia arcaica para o aqui e agora, um propósito dessa envergadura carrega o risco de se efetivar duplamente infeliz, pois ao priorizar em seu fazer algo que em tese não é de seu domínio, o poeta poderia terminar com um arremedo de filosofia e uma retórica em versos, não propriamente poética. Entretanto, Daniel Mazza, poeta embrionário em **Fim de tarde** (2004) e sólido em **A cruz e a forca** (2007), esclarece, no posfácio, que a concepção do livro derivou de intensa procura por respostas a questionamentos centrais em sua existência, a partir do que “(...) a minha busca para compreender a natureza da realidade, agora vislumbrada sob nova perspectiva, passou a concretizar-se em versos, via de expressão com que procuro, de algum modo, superar minha congênita dificuldade para o discurso em prosa, gênero próprio e largamente empregado para o trabalho filosófico”. A concretização referida pelo poeta assim faz seu anúncio inaugural: “— Os muros de um cemitério/Não são inúteis, não são:/Lembram paredes de casa/Aos que vêm junto ao caixão./Por isso são muros brancos/Como os de uma habitação:/Lar onde os vivos dormissem,/Mas enterrados no chão./Por isso são muros brancos:/Um branco de ossos caídos,/Um branco de muros pálidos,/De muros ossificados./Por isso são muros brancos,/ De ossos que estão irmanados/ À pedra branca, que é o osso/Dos muros esbranquiçados”.

Destaquei, no início, o requinte da arte poética de Daniel Mazza. Acerca disso, é curioso notar, no livro de agora, que o poeta altera o metro por meio do qual já declarou se expressar com maior propriedade. Falo da substituição do decassílabo pelo heptassílabo, empregado exclusivamente n’**A sinfonia do tempo**. O fato é curioso e adensa a originalidade obra, uma vez que a redondilha maior é conhecida como verso popular, apropriado ao cancionero comum, e aqui figura como alicerce de uma voz poética plena de matrizes clássicas e que aprofunda seu teor erudito no momento em que se abastece do saber filosófico. Isso dá alguma medida da envergadura desse grande livro, em que a grande poesia fala sinfônica e silenciosamente:

*Porque o silêncio é a voz
Viva de um morto mudo.
O silêncio é a voz do morto
E também a voz do luto.
O silêncio é a voz do morto
E de tudo mais que é mudo.
O silêncio é a voz do menos,
Do que não-é, do não-tudo. 🎵*

Desalinho, de Laura Liuzzi, reúne poemas que, por um lado, alinham-se ao rigor e à síntese na busca da palavra e seus artifícios de expressão. Por outro, manifestam o desalinho de sentimentos e de vivências de um sujeito inquieto e decidido a ocupar seu lugar no mundo. Entre a materialidade da palavra e das coisas, que servem de matéria-prima para a construção dos textos, e a imaterialidade de sentidos precários que precisam de expressão, a subjetividade do “eu” lírico se movimenta e assume a primazia.

Temas e problemas entram em cena em variedades e particulares reincidências. Assim, o corpo que escreve ganha forma no corpo de cada texto, como em *Vontade*: Entrar em casa.../ sem que o sofá conservasse as/ formas do meu corpo, sem que/ (...) houvesse/ corpo. Entrar em casa como/ a música entra nos ouvidos”. A vontade de arrancar do corpo suas propriedades concretas, pulverizando seu peso, sua forma, seu sentido fixo ao pé da letra, mobiliza para sentidos figurados e poéticos. No poema *Margem*, “o corpo não é parede nem pedra (...)/ quando dorme/ sonha com coisas concretas/ que nunca poderá tocar”. Entre as coisas concretas e as abstrações do sonho está o corpo, que com a casa se confunde como se fosse a própria casa do homem. Mais que isso: “O corpo é o cais/ e o barco e o/ mar”. Mais que a casa, local de recolhimento e segurança, ele é o cais e o barco, que lançam o sujeito à aventura das viagens, das buscas, dos rabiscos e dos riscos de naufrágios.

Em *Grave* a chuva em sua natureza líquida desliza para o resgate do sujeito. Enquanto chove, “O corpo afunda/ quieto, lento, vivo./ Corpo exilado em si”. Elementos da natureza, como chuva, pedra, mar, rio, céu, sol, estrelas, bruma, bichos, manhã e outros, circulam em quase todos os poemas e negociam sentidos com aquelas “coisas concretas” que povoam o cotidiano mais banal. “O tapete da sala era branco/ e peludo, parecia um bicho/ depois da razão diária”. Em *Autorretrato*: “Esperaremos a manhã/ o coração e eu/ e os jornais o carteiro as babás/ colocarão as coisas no lugar:/ o coração no peito/ você à distância/ os lençóis na lavanderia”.

A rotina marca presença com esses elementos que parecem estabelecer um eterno retorno do mesmo, descortinados em desejo e memória, sentimentos e pensamentos, que escapam como punhado de areia por entre os dedos. “São óculos para encaixar/ à paisagem/ violentíssima/ do pensamento”, movidos pela necessidade de, através do racional, congelar a paisagem em molduras e neutralizar o intenso, sempre intenso, fluir dos mares e rios tortuosos da afetividade. A intensidade do

sentir e do pensar se misturam “quando já não se sabe se o que atravessa a cabeça/ é pensamento. Se parece uma lufada/ de vento, com uma lambida gelada do mar nos pés”.

Problema a ser discutido

A fotografia enquanto linguagem assume várias funções nos poemas, dependendo do ponto de vista em que é observada. Em princípio, parece apenas fixar a paisagem, reter o instante: “Lembra da miudeza dos cavalos-/ marinhos aos olhos incrédulos/ das crianças no aquário municipal/ com os narizes achatados contra o vidro”. Além disso, também possibilita a construção de imagens ligadas às lembranças partilhadas do sujeito com um interlocutor passivo, entretanto, necessário para o resgate de memórias de um tempo passado. “Então como se faz/ para escrever rio se o rio/ já passou?” Dessa forma, a reflexão sobre o fazer poético mais que tema é um problema a ser discutido. Embutido, aí, está o tempo, também colocado em questão.

O *você*, que surge em alguns poemas, não é apenas o parceiro de fatos e sentimentos vividos. Muitas vezes, esse outro só fortalece a noção da solidão, pela distância, pelo isolamento, como se fosse “...o silêncio das ilhas fixando o oceano”. É, contudo, alguém que ajuda a escrever uma história, remetendo a lembranças de um rio-tempo, quando este ainda não havia passado. Talvez sirva também de testemunha de um tempo vivido, que se foi mas precisa ser resgatado. Assim são as perdas, “Assim é a morte. A fotografia. A fumaça”.

O aspecto congelante da fotografia, associado à morte e à fumaça, contém o paradoxo do efêmero e do perene. Fixar a imagem para não perder o que já está perdido. Fixar na escrita do poema o efêmero de um tempo que se foi, mas que se pretende eternizado pela arte. Tempo e espaço ínfimos em sua transição de vida e morte, conquista e perda. Em *Instante*, “Existe um curto espaço/ de tempo um pequeno/ buraco negro que engole/ todas as certezas”. A fotografia é fixação de instantes, é espaço, é paisagem, mas é também retrato de sujeitos, de cidades. É escrita e é leitura de ruínas com as quais tentamos construir sentidos para a vida nos nossos guardados. “Nos retratos guardamos nossos olhos/ o vidro dos olhos do gato/ a cama ainda desfeita/ a última tempestade e o escuro que virá”. Da mesma forma, o fazer poético é artifício de sobrevivência, reciclagem das ruínas da história que ficaram para trás, mas as trazemos coladas na pele, nas cicatrizes presentes e nas que virão. “Quando escrevo me passo a limpo/ sem riscar as imperfeições.”

Em *Retrato de Szymborska*, por exemplo, a poeta polonesa é fixada numa imagem que ultrapassa a figura ilustre da literatura. Como na capa de um dos seus livros, o poema insinua a subjetividade de uma “moça arguta/ que sorve o mundo/ como quem sorve/ por hábito/ o café”. O retrato

É tempo de primaveras?

Poemas de **Desalinho**, de Laura Liuzzi, constroem um sujeito inquieto e decidido a ocupar seu lugar no mundo

VILMA COSTA | RIO DE JANEIRO - RJ



DESALINHO

Laura Liuzzi
Cosac Naify
96 págs.

trecho

DESALINHO

*A praia sob a bruma
na primeira hora de luz
é um Turner improvável.
Não teria esse véu gris
sobre a baía que desperta
plena de certezas e pulmão
se não se ouvissem os bugios
no coração fundo da mata
a sugar a noite sem o mel
do dia, seca e sólida
arranhando a garganta
ancestral que anuncia
que quer nascer, quer nascer.*

a autora

LAURA LIUZZI

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1985. Seu primeiro livro de poesia, **Calcanhar** (7Letras), foi publicado em 2010. **Desalinho** é o seu segundo livro.

que congela a imagem revela, numa rápida leitura dos olhos, da postura, da fumaça do cigarro, o lado humano e simples da mulher e da poeta.

Em sua maioria, os poemas são escritos em primeira pessoa, contudo, o sujeito lírico projeta-se para além da sua individualidade no desafio do seu fazer poético. O *você*, o tempo, as coisas concretas, a fotografia, as palavras, a quebra dos sentidos e da sintaxe, o desalinho da linguagem e dos encontros, a natureza, o rio, a rua, as cidades são parceiros nessa empreitada.

A memória inserida no tempo precisa de espaço. “Quero recuperar a lembrança/ do toque, e isso não consigo”. Em *O amor está nas maçanetas*, é no objeto presente, frio, que atravessa o tempo, que talvez possa sobreviver o calor do toque, enquanto forma de desejo.

No poema *Fio sem fim*, dedicado a Armando Freitas Filho, a esperança desse resgate caminha por um fio: “(...) Um fio fino frágil/ mas firme, da mesma fibra rio/ conduz memória e história: storage”. O fio que costura essas memórias do sujeito, constrói suas histórias de vida e da própria literatura, como os muitos cantos de galo do poema de João Cabral constroem a manhã. Afinal, é preciso que a memória coletiva tenha sustentação a partir de alguma continuidade, mesmo frágil, entre mestres passados e presentes e aprendizagens que se arrisquem a tecer, com o armazenamento de ruínas e reminiscências, a renovação do sol que se levanta toda manhã. É o mesmo fio fino, frágil, firme, fibra que se estende e se torna texto na poesia nossa de cada dia.

Dessa dicção poética fica, portanto, a pergunta como *Promessa*, não apenas de renovação das relações afetivas, mas da própria arte, da própria vida. “Mas e se disser que é tempo/ de inverter as ruínas, como sucede/ aos braços esqueléticos das árvores/ a floração vivíssima das primaveras?”



FELIPE LIMA

A HUMANIDADE É UMA GRANDE BANDA DE ROCK

Não tenham dúvida: a humanidade é sempre uma banda de rock. Numa bela sacada criativa, de quem sabe o que quer e qual caminho tomar, o paulista Wander Shirukaya escreveu o romance **Ascensão e queda**, e com ele venceu o Prêmio Pernambuco de Literatura. Os quatro componentes da banda oferecem as vozes narrativas para a construção da história — se é mesmo que existe uma história ou variações em torno das histórias que, no íntimo, representam improvisação e criatividade —, que o autor trabalha com habilidade e arte, numa criação romanesca cheia de equilíbrio e harmonia. Talvez por conhecer esse forte elemento musical — a harmonia —, o autor compôs, mais do que simplesmente escreveu, uma obra de qualidade e, por isso mesmo, vencedora. O autor compreendeu, de cara, que não podia trazer a humanidade para sua narrativa numa voz única, voz de narrador absoluto com mão de bronze, mão de ferro, artificial, bonitinha, mas ordinária.

A narrativa por vozes internas e, por isso mesmo, cheia de contradições e de conflitos — as contradições e os conflitos são próprios da vida humana — surge com Dostoiévski, criador da polifonia narrativa, e, mais tarde, com Faulkner. Mas há entre eles diferenças básicas: o russo reúne

as muitas vozes num só texto, o que nem sempre convence o crítico pouco experimentado e sem erudição suficiente. São muitas as teorias segundo as quais Dostoiévski não escrevia bem. Enquanto isso, o norte-americano opta pela narrativa com vozes distintas e objetivas, que se multiplicam ao longo do romance.

Numa escrita ainda mais rigorosa, Henry James criou a Técnica da Iluminação, que consiste em fazer com que os muitos personagens esclareçam outro personagem através de diversos olhares. Esses pontos de vista podem aparecer em monólogos, solilóquios ou trechos do narrador único e absoluto.

Essa é, na verdade, a grande vantagem dos narradores múltiplos — acabar com o reinado do narrador único e absoluto, Deus todo poderoso e onisciente, que obedece ao autor e unicamente ao autor e nem mesmo ao narrador, ao narrador com mão de ferro, que não só decide pela história, mas sobretudo pelas palavras. E reina em todas as circunstâncias e situações. São poucos, ou raros, os autores que descobrem que eles não são narradores, mas apenas autores.

Mesmo Flaubert, o francês criador do estilo objetivo, reconheceu a oportunidade das várias vozes narrativas, criando os diálogos entrecruzados, que não são outra coisa senão a presença dos personagens apresentando



ASCENSÃO E QUEDA

Wander Shirukaya
Cepe
177 págs.

seus pontos de vista e contando as histórias. Os diálogos entrecruzados aparecem nos comícios agrícolas de **Madame Bovary**, quando Rodolfo e Emma namoram em meio às chamadas dos leilões. Foi, em princípio, apenas uma experiência depois desenvolvida em **Educação sentimental**, quando a narrativa é apresentada na voz de dois personagens decisivos na história.

No final do século 20, o prêmio Nobel Mario Vargas Llosa — que sempre trabalha com a multiplicidade de vozes — escreveu o romance **História de Mayta**, revelando o personagem através do ponto de vista de cada um dos outros personagens, de forma a enriquecê-lo e diversificá-lo. As vozes entrecruzadas de Llosa tiram o narrador man-

dão e enriquecem a narrativa contemporânea, sempre de modo surpreendente. Aliás, surpresa é uma palavra sempre muito presente na narrativa de **Ascensão e queda**. Surpreende a ascensão da banda, surpreende o modo como a mídia a recebe e surpreende o suicídio de Johnny. Assim como surpreende o apuro técnico do escritor iniciante. Aí estão as dores e as alegrias humanas, as glórias e os fracassos, a admiração e a inveja. Como se tudo acontecesse numa tragédia grega, com seus monólogos e suas exaltações, seus lamentos e seus gemidos, suas linguagens e suas gírias. É verdade que, às vezes, se aproxima muito de Jack Kerouac, mas não são raros os momentos em que se distancia completamente. Sem dúvida, um autor de fôlego. Aliás, ele poderia ter escrito um livro mais próximo dos beat ou até de Salinger, mas se mostrou cuidadoso e criou o seu estilo, mesmo que ainda reticente.

É neste sentido que o romance de Wander Shirukaya impressiona e torna-se dessa forma o microcosmo da humanidade. Esta humanidade representada por uma banda de rock. 🎸

NOTA

O texto *A humanidade é uma grande banda de rock* 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.

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

Que venham
muitos outros!



LIVROS DA MATRIZ

www.revistaemilia.com.br



Areia movediça

A casa cai, de Marcelo Backes, centra forças na vida, por vezes, mesquinha dos ricos brasileiros

HARON GAMAL | RIO DE JANEIRO – RJ

Em seu novo romance, **A casa cai**, Marcelo Backes retoma a tradição da narrativa urbana, iniciada na literatura brasileira no século 19. Um narrador em primeira pessoa apresenta-se logo no início do livro dizendo: “Parecia mesmo que eu não ia conseguir voar”, frase enigmática que nos remete a várias direções, prometendo uma narrativa altamente metafórica. Na verdade, este personagem e uma mulher, que pouco a pouco ocupa cada vez mais espaço em sua vida, estão no interior do Rio Grande do Sul e, dali, têm a intenção de retornar ao Rio de Janeiro.

As quatro partes que compõem o livro são nomeadas: *Final de 2011, hoje aurora; 1968, Anteontem; 2012, Sol a pino; Início de 2013, hoje, crepúsculo*. Seguindo o curso de um dia, fazendo vez ou outra um flashback, o autor procura mostrar o desenvolvimento do personagem, de quem sabemos o nome apenas no final.

O esdrúxulo protagonista pertencente à classe alta da sociedade aparentemente desiste das benesses que o dinheiro poderia lhe oferecer e ingressa num seminário em Petrópolis, onde permanece durante doze anos. A retirada do mundo, no entanto, não proporciona a ele maiores aprendizados, nem em relação à vida moral nem à social. Sua atitude pseudoreligiosa, segundo nos conta, foi uma atitude de vingança contra o pai, por tê-los abandonado, ele e a mãe, num apartamento em Ipanema, zona sul do Rio de Janeiro. Após a morte deste pai, o personagem, que é filho único, desiste do seminário e se volta à vida mundana, a desculpa é que precisa administrar sua herança. Ele descobre, então, que não precisará trabalhar; mas atitudes, como lidar com o advogado que administra o espólio e mesmo as operações com um simples cartão de banco, lhes são muito penosas.

Uma mulher chamada Lívia, com idade de ser sua mãe, inicialmente parece ser alguém interessada em ajudá-lo, mas logo depois passa a ser sua namorada e, mais adiante, sua esposa. A seguir, somos informados que ela também fora uma espécie de amante ou namorada do pai deste narrador. Portanto, ele não herda apenas o dinheiro e as propriedades, mas também a ex-mulher de seu pai.

É sempre positivo que a literatura investigue as mazelas sociais, de preferência quando elas vêm à tona a partir do ponto de vista de um personagem pertencente à elite. Pouco a pouco, através da investigação num cofre que permanecia trancado no apartamento em que o pai morreu até falecer, na Delfim Moreira, avenida litorânea situada no Leblon, o protagonista descobre várias ações nada legais levadas a cabo por seu progenitor junto com políticos desonestos e outras pessoas inidôneas, a intenção era enriquecer ilícitamente. Todas essas ações têm a ver com a expansão do mercado imobiliário do Rio de Janeiro a partir dos anos 1960. Tais pessoas promoviam a valorização artificial de terrenos e imóveis da zona sul da cidade, chegando a ponto de se tornarem mandantes de incêndios criminosos ocorridos nas favelas, atitudes que visavam à consequente remoção da população de baixa renda para bairros afastados possibilitando, assim, a construção de condomínios de luxo nos terrenos desocupados.

Verdadeiros abutres

Na tradição literária brasileira, quando deparamos com romances que apresentam personagens ligados à elite, não podemos esquecer Machado de Assis com seus dois principais livros, **Memórias póstumas** e **Dom Casmurro**, em que ele narra os desmandos e as mazelas praticadas por irresponsáveis que se achavam todo-poderosos. Em **A casa cai**, Marcelo Backes tenta nos passar a mesma problemáti-



A CASA CAI
Marcelo Backes
Companhia das Letras
424 págs.

ca. Outro livro importante, que pode ter servido de modelo para retratar as angústias vividas por alguns personagens deste livro é **Crônica da casa assassinada**, de Lúcio Cardoso, muito embora em Cardoso a introspecção seja bem maior do que no livro de Backes, e nos livros de Machado a transcendência e a pungência de alguns personagens sejam mais acentuadas e reveladoras. Em meio a uma sociedade plena de distorções, a classe A, residente na zona sul, principalmente em Ipanema e Leblon, passeia por vernissages, coquetéis e exposições de artes. Nomes de vários artistas contemporâneos desfilam pelo livro, juntamente com referências às obras de arte produzidas por eles. Nota-se certa ironia em relação ao panorama artístico brasileiro e mundial. O narrador, quando está entediado, viaja pelo mundo, e aproveita para criticar, assim como faz em relação aos seus conterrâneos, o modo de vida das pessoas de outros países. Em certa passagem do romance, ele resolve tomar um ônibus para ir à favela conhecida como Rocinha, que também fica na zona sul do Rio, local onde teria nascido sua mãe. É cômica a viagem que empreende pelo morro, tonando-se ele objeto de escárnio não só pelo

modo como está vestido — uma espécie de dândi contemporâneo — como também a se surpreender a cada momento com as atitudes mais comezinhas da população local. Apesar de criticar o pai, o personagem passa a agir da mesma forma que ele, tornando-se, ele e seu advogado, verdadeiros abutres.

O livro, em sua estrutura, é bem construído, revelando que o autor conhece a carpintaria romanesca. Outro ponto positivo é que se trata de obra ambiciosa, até certo ponto extensa, fato incomum entre os ficcionistas brasileiros contemporâneos. O principal ponto desfavorável é que o romance, em vários momentos, torna-se pretensioso. Talvez por Backes ser ótimo tradutor, tendo obtido o grau de doutor em germanística e romanística na Alemanha, por já ter vertido ao português grande parte do que há de mais canônico na literatura alemã e mundial, tenha se deixado enfeitar pelo excesso de erudição. Seu livro é pleno de referências a obras de artes, a doutrinas religiosas, a obras literárias de autores consagrados, à filosofia (até Nietzsche dá as caras), e a curiosidades de outras culturas. Há também referências a acontecimentos que frequentaram as páginas da imprensa nos últimos dois ou três anos, como o incêndio de uma boate no Rio Grande do Sul e o desabamento de um prédio no centro do Rio, entre outros acontecimentos, o que torna o texto datado. A linguagem utilizada pelo narrador ora trafega num misto de variante chula da língua portuguesa, utilizando palavrões em excesso, ora numa tentativa de demonstrar erudição. Talvez do ponto de vista da construção do personagem, a verossimilhança não esteja adequada. Mesmo se tratando de alguém oriundo de um seminário, onde se estuda a vida do espírito, suas atitudes em relação à vida prática são ingênuas demais. Um personagem de tal monta, pertencente às classes abastadas, agiria com mais dissimulação e não cometeria os exagerados e imprudentes atos inverossímeis que permeiam o romance, sobretudo o praticado por ele no final. Os ricos não são ingênuos. É isso que destoa no comportamento deste conflituoso (no mal sentido) narrador.

A leitura deste livro não é para qualquer um, é preciso estar consciente de que a literatura não está para nos causar apenas prazer, mas muitas vezes para nos aborrecer, e tento dizer isto no sentido mais positivo possível.

“Parecia mesmo que eu não ia conseguir voar”, voltando à frase inicial, pode-se dizer que Marcelo Backes, com este seu novo romance, conseguiu voar sim, mas é preciso lembrar que todo voo pressupõe uma rota a seguir. Em literatura, isto significa que não se pode falar de todos os assuntos ao mesmo tempo. 🗨

DIVULGAÇÃO



o autor

MARCELO BACKES

Nasceu em Campina das Missões (RS), em 1973. É autor, entre outras obras, de **Três traidores e uns e outros** (2010) e **O último minuto** (2013). Doutor em germanística e romanística pela Universidade de Friburgo, Backes traduziu obras de Arthur Schnitzler, Franz Kafka, Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann, Ingo Schulze.

trecho

A CASA CAI

Pra terminar a noite, Nadiesja, Nadienka pra mim, pediu no inglês mais cheio de erres e sem artigos que já ouvi que eu urinasse em cima dela no banheiro, imitando o búfalo da garrafa depois de tanta vodca. Foi a única coisa que eu consegui fazer, e foi bom. Nadiesja, Nadienka pra mim, nem me pediu mais.

APRENDER A EMPREENDER. ISSO TAMBÉM É GAZETA.

A Gazeta é muito mais do que um jornal. A Gazeta faz parte do dia a dia dos paranaenses. São dezenas de produtos e serviços como o PME em pauta, um evento que estimula o empreendedorismo e complementa a cobertura do jornal sobre micro, pequenas e médias empresas do Paraná. Apoio às nossas empresas, eventos e informação. Isso também é Gazeta.

GAZETA DO POVO
O tempo todo com você.

gazedopovo.com.br

Thiago

Falências *modernas*

Novo romance de **Claufe Rodrigues** narra com olhar impiedoso a decadência de uma geração

MAURÍCIO MELO JÚNIOR | BRASÍLIA-DF

A miséria desaba sobre Angelo, o Billy Dog, letrista da falida banda de rock Os Miseráveis. Abandonado pela namora, Brenda, há um ano está refugiado na fictícia Curuti, uma cidadezinha no sul do país. Mora numa casa arruinada, cercado por uma imensa coleção de discos (O Museu Vivo do Rock) e na companhia de uma cadela à beira da morte. É um zumbi, que o amigo e antigo parceiro Demetrio tenta resgatar.

O novo romance de Claufe Rodrigues, **Cachorras**, transita pelo universo de falências que doma a vida moderna. Angelo é o protótipo dessa modernidade desesperada. Menino de família rica, na maturidade, depois do relativo sucesso como compositor, já nada escreve e sustenta sua depressão com o dinheiro do aluguel de imóveis em São Paulo. Nada faz da vida senão chorar a perda de Brenda; lamentar as cobranças da mãe, que mora numa clínica para idosos também em Curuti; falar mal da irmã, que se masculiniza enquanto briga pela repartição do dinheiro dos aluguéis; além de cuidar de Blondie, a cadela que morre aos poucos.

A analogia do título do romance, por mais politicamente incorreto que possa parecer, é mesmo com as três mulheres e a cadela. Há outras presenças femininas ao redor do personagem, como a filha e a ex-mulher, mas estas aparecem de maneira secundária, apenas para salientar o desprezo que sentem por Angelo. Tem ainda a empregada, a filha da empregada, uma cigana, uma vizinha, uma veterinária e sua secretária — a lista de mulheres que o atormentam parece infinda, mas para por aí.

Geração vasilha

Embora Claufe Rodrigues marque sua prosa por um claro tom de humor — que às vezes descamba para pontadas de morbidez, um humor negro, enfim —, todo o texto se fecha num ambiente pesado, denso e

até escatológico. Nada, no entanto, capaz de chocar os estômagos mais delicados. São cenas de um cotidiano de desesperança que vem se definindo, cada vez mais se adensando como marca de uma geração perdida no desespero das indefinições. A geração de Billy Dog e de The Lips, ou melhor, Demetrio, foi gestada e desenvolvida num momento de transição. Parafraseando Eça de Queiroz, diante do barro cru essa gente optou por moldar uma vasilha, quando poderia esculpir um deus.

Adolescentes num ambiente de nenhuma responsabilidade, Os Miseráveis usaram a música como esperança de criar fama e fortuna. De certa maneira, tiveram sucesso com sua relativa qualidade, mas o mundo do espetáculo não foi feito para amadores. A banda se dissolve na esteira das vaidades. Os dois principais astros seguem trilhas opostas. Billy vira o zumbi de Curuti e The Lips “se entrega ao mercado”: namora a sedutora Saphira, belíssima cantora de músicas de sucesso, e investe numa carreira solo de certo êxito, contanto que cumpra todos os desejos dos produtores da indústria fonográfica.

Tudo se passa, assim, dentro da famosa sentença da esfinge de Sófocles. Decifra-me ou te devoro. E todos são devorados. Claufe Rodrigues reflete sobre este tempo em que as urgências e as necessidades são tão intensas que nada pode parar a roda do moinho que vai triturando desejos e homens.

É um mundo real? Em parte, sim. As nulidades artísticas engolem com prazer os espaços. Uma leitura que faria sucesso na segunda metade do século passado falaria de aldeia global e cultura de massa. O problema é que essas sentenças teimam em não perder a atualidade. Por tudo o que está dito em **Cachorras**, sem qualquer surpresa maior, o mundo se nivela por baixo, pelo lado B de todas as coisas, pela porção mais medíocre que existe.

Claro que, em tese, o ro-

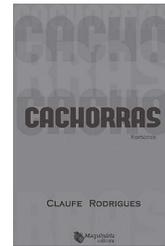
mance trata de amores doentios e relações pessoais marcadas pelos exageros e pelos extremos da possessão, mas isso não é tudo. Rodrigues descreve esses conflitos, essas dores, como quem tenta apenas analisar o tempo que lhe cerca, com olhos críticos e cruéis. De fato, não há piedades. Todos parecem descambar pelo ralo. Até mesmo Demetrio e Saphira. Mesmo com o glamour que o sucesso permanente lhes dá, são de fato pessoas normais se entregando às determinantes milionárias do espetáculo para fugirem de seus pesadelos pessoais. Saphira tem pavor de “perder o carinho do público”, e Demetrio de voltar a ser um ninguém em Capão Redondo. Resultado? Apesar das viagens, das roupas caras e da admiração de uma multidão, como Billy, são ao seu modo zumbis.

Caleidoscópio insano

Cachorras é um romance ágil, veloz, com cenas cinematográficas. O encontro de Billy com as entidades do candomblé é risível, mas verdadeiro. Claufe Rodrigues ri de tudo isso, ou pelo menos nos conta com forte dose de humor, para demonstrar a fragilidade de certas crenças, mas também para desvendar a arrogância natural do protagonista que, mesmo na mais absoluta miséria humana, não se despe do pensar do menino de classe alta mimado pela mãe.

Esse discurso multifacetado e aparentemente desordenado tem sua lógica. O mundo moderno, dentro das falências que gera, não deve nem pode ser lido com um único olhar. Suas partes se multiplicam e se unem como um caleidoscópio insano. **Cachorras** opta por se lançar neste jogo. Fala de paixões, convívios, fracassos, sucessos, misticismos — uma geleia geral risível, apesar dos intensos momentos de depressão que domam todos os personagens, como a nos dizer: taí o mundo a que chegamos.

Um romance divertido e real, enfim. 🍷



CACHORRAS
Claufe Rodrigues
Maquinária
141 págs.

trecho

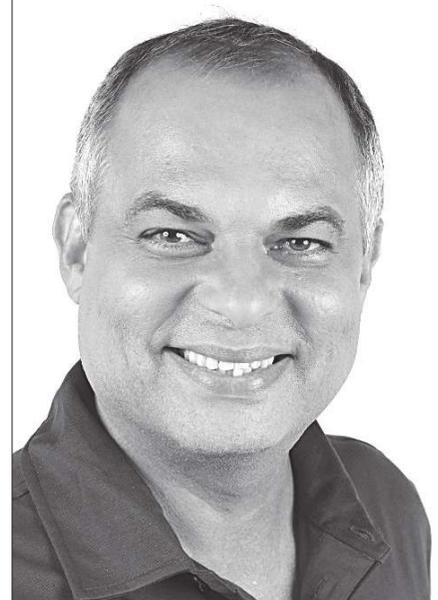
CACHORRAS

As pessoas não são medíocres porque são medíocres, e sim porque não enxergam seus próprios limites e, portanto, não conseguem ultrapassá-los.

o autor

CLAUFE RODRIGUES

Nascido no Rio de Janeiro, é poeta, jornalista, compositor e produtor cultural. Tem dez livros publicados, entre eles **O arquivista**, **Amor e seus múltiplos**, **Escreva sua história** e **O pó das palavras**. **Cachorras** é seu segundo livro de ficção.



Tesão pela literatura

Tudo que eu pensei mas não falei na noite passada trata, de maneira explícita e prazerosa, da liberdade sexual

ANDRÉ ARGOLO | SANTOS – SP

A primeira frase do livro é: “A mulher que eu me tornei sabe que o orgasmo é dela, e por isso o oferece facilmente”. A autora também oferece logo ao abrir a porta de sua obra algumas chaves. Na história escrita com poemas, contos, cartas e aforismos que juntos formam uma narrativa, há uma transformação da personagem principal. E isso é como um romance — ela habita uma situação e se livra dela para viver como mais desejava. Esse orgasmo que é dela, eis o que mais desejava. Ainda que fique no ar uma dúvida se a mulher consegue realizar o que conta ou se a plena liberdade sexual não passa de uma fantasia virtual.

Mas essa narrativa não é nada linear. O primeiro dos três capítulos é quando o leitor não encontra ainda nem o nome da personagem, apenas intui que seja a mesma mulher em todas as descrições de intensas trepadas. Essas descrições são muito explícitas e ao mesmo tempo, pela construção das frases, geralmente curtas, ritmadas, usando repetições semânticas, são altamente poéticas — pelo uso da palavra. A sonoridade e o ritmo são tão marcantes na primeira parte do livro quanto a libido que escorre das páginas. Esse primeiro capítulo chama-se *A conquista de si*.

O segundo capítulo é *O percurso*. A personagem, agora com roupa, enfim se revela. Fala da mãe opressora, de um pai violento, recebe cartas endereçadas a Anna, assinadas por um Paulo que primeiro tem amor, depois assina só com o nome, por fim termina a mensagem derradeira com um “com carinho” que é uma espécie de rendição. Ele é o ex-marido, tentando uma reconciliação. Anna o deixou. Anna não tinha orgasmo com ele. Propôs um casamento aberto, que Paulo não aceitou. E o leitor já sabe que Anna pode ter encontrado o que buscava. Pode...

O último texto do primeiro capítulo oferece um diálogo (mais uma variedade narrati-

va oferecida pela autora). Ele e Ela — também não há nomes aqui. Há uma distância, apesar da intimidade da conversa. Uma distância física. Mas o teor é quente, escrito em frases bem curtas, como em mensagens telefônicas ou conversas escritas por computador. Ela começa perguntando o que Ele achou dos contos. E termina com cada um deles indo finalizar sozinho o tesão construído na conversa. Quer dizer que os textos anteriores podem ser esses contos, vividos ou não pela personagem. Quer dizer que pode ter sido tudo fantasia. Mas no mínimo são fantasias que ela conquistou a liberdade de viver. No mínimo.

O terceiro capítulo são aforismos. Ao mesmo tempo pode-se encarar como fragmentos de impressões e vivências da personagem principal: são opiniões de um ou outro, dessas certezas sociológicas nada definitivas que as pessoas costumam ter e, pior, falar. Como “A jornalista feminista disse que homem é tudo palhaço”, ou “A historiadora disse que ser mãe é o sonho de toda mulher”. A isso seguem-se relatos curtos de homens com quem flertou e deram alguma desculpa para não seguir uma relação.

O livro termina com uma sequência reveladora de textos, *Antes, Durante e Depois*. É uma roda-viva dos desejos, das promessas, da dificuldade cruel da sociedade realmente conseguir aceitar comportamentos diferentes dos enraizados dogmas. Especificamente a liberdade sexual, que é um tema central no livro, tratado normalmente como se fosse apenas uma ideia maluca, uma fase logo passa.

Pelo texto de Anna P., puramente literário, não está colocada nenhuma defesa da liberdade sexual, do casamento aberto. As questões estão bem postas, mas não é um ensaio. Não é possível afirmar que a autora acredite realmente no que busca a personagem que criou. O que está claro é que se trata de uma busca, com muitos tropeços, muitas rejeições, um



TUDO QUE EU PENSEI MAS NÃO FALEI NA NOITE PASSADA

Anna P.
Hedra
161 págs.

a autora

ANNA P.

Alguém sabe quem é Anna P.? O pseudônimo, em buscas na internet, remete a uma marca internacional de cosméticos e a uma mulher na Inglaterra que fabrica adereços de moda. No livro só está dito que é uma escritora brasileira contemporânea e que esta é sua primeira obra publicada. Homem ou mulher, segundo o editor da Hedra, Luiz Dolhnikoff, Anna P. vive na Vila Madalena, em São Paulo.

trecho

TUDO O QUE EU PENSEI MAS NÃO FALEI NA NOITE PASSADA

Depois gozei com ele lambendo o meu umbigo, com ele mordendo os meus joelhos, com ele lambendo e chupando atrás dos meus joelhos... Gozei com ele falando porcarias no meu ouvido enquanto apertava o pau contra a minha bunda. Gozei só com as imundícies que ele dizia no meu ouvido.

sofrimento implícito. Aliás, apesar de completamente desnuda no ato sexual, a personagem, ela mesma, parece percorrer o livro envolta em véus. Ela se coloca diretamente no segundo capítulo falando da mãe e do pai, com um pouco de ironia. Depois, está tudo sugerido nas cartas de Paulo, o ex-marido. Enfim, Anna não reclama abertamente da vida.

Poesia e psicologia

Freud caminha a passos largos nos textos dessa obra. Mas há de se ter bom conhecimento de psicologia para se aprofundar no assunto. Não é o caso agora, afinal o jornal é de literatura. A poesia está mais evidente. O trabalho com a língua, seria mais assertivo dizer, caso não fosse também uma piadinha tão óbvia quando o assunto é sexo.

A repetição de palavras ou construções de frases é dos recursos mais usados para tornar as descrições de atos sexuais um texto literário. “Saudade da atmosfera entorpecente entre conhaques e cigarros, saudade da boca seca e do coração disparado, saudade do beijo impetuoso e das pernas então querendo se abrir sem comando, saudade da sua mão admirada na minha barriga e do cheiro do seu pescoço...” (trecho de *Saudade*). Em *Só de olhar nos olhos dele*, novamente funcionam as repetições: “Primeiro eu gozei me masturbando para ele olhar. Depois eu gozei com ele sugando e lambendo o meu clitóris. Depois eu gozei me masturbando de bruços enquanto ele enfiava o dedo no meu cu”.

Como se percebe, as cenas são puramente descritivas e é no encadeamento que se faz a literatura, carregada, no todo, com questões humanas mais profundas. Pode-se pensar que com essa mesma habilidade a autora teria escrito um atraente livro sobre cozinha ou mecânica de carros. Como o tema é o ato sexual, aos homens de menor controle sobre as emoções recomenda-se que evite a leitura em lugares públicos.

Drummond teve seus poemas eróticos publicados depois de sua morte — o que ele próprio achava deles? Mas a referência que Anna P. faz ao poeta está em dois textos do primeiro capítulo. São os bem-humorados *ABC I*, *ABC II* e *ABC anal*. *Quadrilha* seria o poema de CDA homenageado. “André gostava de dar pancadinhas no meu clitóris com a parte de trás dos dedos; Bruno gostava de vibrar a pontinha dele com a ponta da língua; Caio sugava lento, comprido e fundo...” (trecho de *ABC I*). No primeiro da série, são as descrições do que os homens fazem com ela, em ordem alfabética. Em *ABC II* é da mesma forma o que os homens gostam que ela faça com eles. No terceiro, o conteúdo está entregue no título.

Cresce a suspeita da presença de Freud no texto *Quem com falo fere, com falo será ferido*. Aqui ela literalmente vira o jogo, comanda o sexo, descreve a cena do ato com a mulher agindo e dizendo coisas de maneira comumente masculina. “Ele foi relaxando, se deixando foder, e eu fui ficando mais forte, mais viril, e podia sentir meu clitóris crescer a ponto de explorar a entrada da bunda dele”. A questão clássica do domínio masculino no sexo, subjugando a mulher, é completamente invertida.

Série

O livro **Tudo o que pensei mas não falei** faz parte de uma série da editora Hedra. Houve um primeiro lançamento com três obras e outras três estão no prelo. São autores clássicos e outros contemporâneos (caso de Anna P.), como Oscar Wilde, Sacher-Masoch, Robert Stoller (ensaios) e o poeta Glauco Mattoso. 🍷

inquérito
milton hatoum

Fugaz como um lampejo

Milton Hatoum nasceu em 1952, em Manaus (AM), onde passou a infância e uma parte da juventude. Depois, morou em Brasília, Madri, Barcelona e Paris. Desde 1998, vive em São Paulo. É considerado um dos autores imprescindíveis da literatura brasileira contemporânea. Entre seus livros, destacam-se os romances **Dois irmãos**, **Relato de um certo Oriente** e **Cinzas do norte**. Sua obra já recebeu os mais importantes prêmios literários do país, como o Jabuti e o Portugal Telecom, foi traduzida em doze línguas e publicada em catorze países.



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

Em 1969, quando publiquei um poema no Correio Braziliense. Tinha 17 anos e queria ser poeta, mas só publiquei meu romance 20 anos depois.

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

Nenhuma mania. Não mistifico o trabalho literário, mas é difícil escrever sem obsessão, sem compulsão. O diabo ou um perseguidor qualquer quase sempre ronda a trama e a linguagem.

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

Um romance. Ou um livro de História e poesia. Tenho o hábito quase diário de ler Drummond.

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

A tempestade, de Shakespeare.

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

Papel, caneta, dicionários de mitos, um pouco de silêncio e tempo.

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

Silêncio e solidão.

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

Dez linhas escritas e cinquenta páginas lidas.

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

Reescrever um texto.

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

Um passado tranquilo e conformado demais, um passado sem aventuras e traumas.

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

Não há incômodo. É um meio tão pequeno que praticamente desaparece num país tão grande...

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

José Roberto Melhem, autor de um ótimo livro de contos: *Uma tarde destas* (Imprensa Oficial, SP). Quase nada se publicou sobre esse livro.

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

S. Bernardo, de Graciliano Ramos, é um dos romances imprescindíveis da nossa literatura. Nenhum livro que eu li é totalmente descartável, nem mesmo os que não me agradaram.

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

Um livro que não diz nada de verdadeiro é uma farsa. Falo da verdade das relações humanas, dos conflitos de uma existência... Afinal, esse é o grande tema da literatura.

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

Não sei dizer. Acho que qualquer assunto pode participar de uma narrativa. Isso depende de como é imaginada e construída.

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

Quase tudo que eu escrevo vem da vida e da leitura, dessa dupla experiência, que se confundem. A memória, a imaginação e a linguagem dependem disso.

• **Quando a inspiração não vem...**

Cedo ou tarde ela aparece. Basta esquecer o passado e esperar o estalo da memória. Só há inspiração no esquecimento. E quando demora muito a aparecer, alguma coisa está errada ou tudo está fora dos eixos e você não encontrou o livro que quer escrever.

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

Não sei. Às vezes tomo um café com o Raduan, mas a gente não conversa sobre literatura.

• **O que é um bom leitor?**

O que Tchekhov, outro autor imprescindível, chamava de “leitor de qualidade”.

• **O que te dá medo?**

Basta estar vivo para sentir medo... E basta estar vivo para saber que esse planeta se autodestrói todos os dias e não está tão longe do abismo.

• **O que te faz feliz?**

As crianças me dão felicidade. As crianças, o amor, a amizade, a arte...

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

Muitas dúvidas, nenhuma certeza. Minha única certeza é a língua materna, a língua portuguesa.

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

Não mentir para mim mesmo.

• **A literatura tem alguma obrigação?**

Não. Mas a imensa maioria das obras de qualidade tem uma dimensão estética e também ética.

• **Qual o limite da ficção?**

A própria linguagem. Diante do impasse, o silêncio.

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

Eu diria: não tenho deuses nem líderes, pois todos eles estão envergonhados.

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

A única eternidade possível é o instante poético ou amoroso, um instante fugaz como um lampejo. 🍷



Romancinho *bem-intencionado*

Ribeiro Couto e seu **Cabocla** estão sentados ao lado do capeta no inferno das boas intenções

RODRIGO GURGEL | SÃO PAULO – SP

Escrever um romance não exige apenas ânimo. Essa prova de resistência não requer somente fôlego, mas disciplina e técnica. Refiro-me, é claro, a verdadeiros romances — e não a esses contos ampliados que algumas editoras publicam em papel de alta gramatura e com letras grandes, do contrário o texto caberia num folheto de cordel. Não me refiro a esses livrinhos citados como romance, anunciados como romance e criticados como romance — mas que não passam de opúsculos.

O desprezo pela classificação das obras segundo gêneros literários ou, dizendo de outro modo, a insistência em relativizar essa classificação, se, por um lado, parece dar maior conforto aos escritores, libertando-os de quaisquer parâmetros, por outro contribui à mesmice em que chafurdamos, na qual muitos se sentem obrigados, para agradar aos membros de sua panelinha, a fazer de conta que é impossível discernir as diferenças entre **Morte em Veneza** e **Doutor Fausto**.

Ora, afirmar que não há dessemelhança formal entre **Missa do Galo** e **Dom Casmurro** exige imensa dose de cinismo. E mostra que não se trata apenas de apregoar a duvidosa implosão dos gêneros literários, mas de cumprir uma agenda política — trata-se de, numa afetação própria da chamada modernidade, confundir, baralhar, induzir leitores e escritores ao erro.

Mas voltemos ao início.

À literatura, como à própria vida, não bastam disposição e boas intenções. Se bastassem, temas sugestivos, na mão de qualquer alfabetizado, se transformariam em grandes livros. Na verdade, o inferno da literatura está repleto de bem-intencionados que produziram banalidades.

É o caso de Ribeiro Couto e seu **Cabocla**, publicado em 1931.

Detalhista sensível

O livro abre com o narrador-protagonista, Jerônimo, anunciando sua contrariada partida para a Fazenda do Córrego Fundo, em Vila da Mata, no Espírito Santo. Ali, na propriedade de seus primos, iniciará o tratamento de uma lesão pulmonar. O jovem boêmio paga o preço da vida desregrada. Mas não o faz sem ironia:

O doutor dissera que eu tinha uma lesão de primeiro grau no pulmão direito. Sua luneta de tartaruga, de cordão preto atrás da orelha, dava-lhe um ar de sábio infalível. Eu não acreditava na lesão, mas acreditava no doutor.

Nesse estilo simples, despojado, o narrador apresenta fatos centrais de sua vida e seus casos amorosos, incluindo Pequetita Novais, “a mais esquiva de todas as cariocas”, sem deixar de insistir, bem-humorado, na decepção por não fazer o tratamento em algum país europeu.

O texto flui de maneira agradável — e Ribeiro Couto domina os recursos que a língua ofe-

rece. Veja-se, por exemplo, esta descrição, uma das primeiras impressões do viajante quando chega ao lugarejo que circunda a estação ferroviária, poucos quilômetros distante da fazenda:

No rés-do-chão era a vendinha do José da Estação, com duas portas. No compartimento ao lado, também com porta para a rua, havia o refectório do hotel. Nas prateleiras de um armário velho, com bicos de papel de cor, empilhava-se a louça grosseira, junto à qual um paliteiro de porcelana azul parecia desterrado como um objeto de luxo.

Logo a seguir, a composição de Zuca, cabocla por quem Jerônimo se apaixonou, mostra-se perfeita. A jovem não é modelo de beleza, o que concede verossimilhança à narrativa:

Eu ia agradecer a Siá Bina as boas palavras, quando surgiu da cozinha, num vestido de chita vermelha, uma espécie de Nossa Senhora morena, com um rostinho redondo em que tudo era gracioso: o queixo, a boca, o nariz. Apenas a fronte era larga, por cima de uns olhos pretos de expressão austera; parecia que aqueles olhos não sorriam nunca.

[...]

Aproximou-se de mim: era uma mulherzinha de pés pequenos, cintura fina, mas com seios opulentos. Este pormenor chocou-me, parecia quebrar a castidade do conjunto.

A menina que, na frente dos pais, apresenta-se de “olhos baixos” e “envergonhada”, muda de comportamento ao ver-se sozinha com Jerônimo. Torna-se falante, ri, confundindo o protagonista:

Que significava aquele desembaraço, aquele tom? O vestido de chita e o chinelo cara-de-gato, de repente, se me afiguraram um disfarce. Não era mais a filha do José da Estação, era uma menina da cidade em travesseiro de moça de roça. Minha expressão de surpresa devia parecer-lhe cômica, porque ela se pôs a rir, divertida.

Essa personalidade algo complexa, insinuante, delineada já no Capítulo II, mescla-se ao perfil idealista de Jerônimo, também anunciado desde seu primeiro momento na roça:

[...] Súbito, pensei em Pequetita Novais, irônica, cidadina, com um brilho de malícia nos grandes olhos verdes. Pensei em Pepa la Sevilhana, festiva, mercenária, pública. Uma ternura indefinível me invadiu, não apenas por aquela mocinha, mas também por todas as outras, pelo país afora, nos lugarejos apagados; todas as que, como Zuca, eram criadas nos arranjos da casa, sem vaidades, nem ambições, e amanhã seriam mães, educariam com a mesma simplicidade e para o mesmo fim outras brasileiroinhas de cara redonda. Até eu não conhecia do Brasil senão a multidão do Rio, atormentada de dificuldades de dinheiro e do desejo incontentável de divertir-se. Pela primeira vez me pa-

receu doce o destino de viver obscuramente, acordando com o sol e dormindo com o recolher das galinhas, no ar livre dos campos, longe dos carnavais e dos cassinos.

Tais sentimentos evoluíram no transcorrer do romance, passando por uma crise de melancolia até chegar à decisão de se estabelecer definitivamente na zona rural.

A estas características, devemos acrescentar a indiscutível habilidade para compor cenários. Ribeiro Couto sabe selecionar os elementos e revelar pormenores eloquentes:

O fordinho estava encostado à porta. Poeirento, com placas de lama ressequida, sem capota, seria risível nas ruas do Rio. Ali, entre aqueles casebres decadentes, parecia uma carruagem de luxo. Dois velhos caboclos de barbicha rala, acorados, fumando o pito com cusparadas metódicas a cada instante, examinavam abstratos as rodas imóveis. Na estação, a sineta anunciou que um trem partiria da localidade mais próxima. A casa do chefe, ao lado da plataforma, tinha um quintalzinho plantado de couves, protegido por uma cerca de bambus. Na praça, os casebres continuavam fechados, mas dos telhados principiava a sair uma fumaça lenta. Pau d'Alho despertava.

Há outros componentes elogiáveis. Veja-se, no Capítulo VII, *Mulher*, como Ribeiro Couto constrói a cena na qual Jerônimo descobre o noivado de Zuca. O narrador entremeia de divagações ciumentas o seu diálogo com o jovem caixeiro, em que esmiúça o relacionamento da cabocla. Devagar, o ciúme torturante cresce e se transforma em cólera, ainda que contida. Minutos mais tarde, quando o leitor acredita que a emoção foi superada, o encontro com dois vendedores obriga-o a remoer o sentimento:

[...] E como o hoteleiro tivesse subido para levar as valises aos quartos, um deles — que era bexigoso e tinha um anel de brilhantes num dedo cabeludo — curvou-se para mim, confidencialmente:

— *Conhece a pequena aqui do hotel?*

Piscou-me um olho. O outro, reforçando a intenção da pergunta com um gesto, inclinou-se também:

— *Isto que é um pedaço de morena!*

O escritor que é detalhista sensível — ele pode nos mostrar, meio escondida sob a blusa de Zuca, “a camisinha de morim barato, enfeitada de renda ordinária” — também consegue dar vida a personagens cativantes, cujas personalidades se revelam principalmente nas cartas que escrevem. E não estamos diante de um autor que apenas sabe tecer construções frasais — Ribeiro Couto faz transbordar de cada frase, de cada escolha vocabular,

o autor

RUI RIBEIRO COUTO

Nasceu em Santos (SP), em 1898. Coursou a Escola de Comércio José Bonifácio em sua cidade natal e depois se matriculou na Faculdade de Direito de São Paulo, bacharelando-se, contudo, na Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio, em 1919. Exerceu o jornalismo em São Paulo e no Rio. Promotor público dos estados de São Paulo e Minas Gerais, entrou para o serviço diplomático e serviu em vários postos europeus. Deixou os livros de contos: **A casa do gato cinzento** (1922), **O crime do estudante Batista** (1922), **Baianinha e outras mulheres** (1927), **Clube das esposas enganadas** (1933) e **Largo da Matriz** (1940). Além de volumes reunindo poemas, crônicas, ensaios e relatos de viagem, publicou o romance **Prima Belinha** (1940). Morreu em Paris, em 1963.

trecho

CABOCLA

Nos riachos, no mato do Pinhalzinho, nos espigões, nos horizontes da fazenda, procurei em vão a alma de outros dias. Não tive gosto em nada. Não fora então a descoberta da terra, não fora a revelação daqueles mesmos ambientes que produzira a embriaguez antiga?

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, Humberto de Campos e **O monstro e outros contos**.

de cada erro gramatical, o personagem inteiro.

Não escrever **Cabocla** na forma de um romance epistolar foi um tremendo erro. Ele teria produzido trabalho memorável, superior, em todos os sentidos, ao medíocre **A correspondência de uma estação de cura**, de João do Rio, que analisei neste **Rascunho** e em **Esquecidos & superestimados**.

Pai desconhecido

O escritor, contudo, não consegue sustentar essas qualidades, não mantém um padrão, parece mesmo desistir da trama complexa que anuncia no primeiro terço do romance.

O comportamento dúbio de Zuca, anuncia logo no início, não se concretiza. Ou melhor, a cabocla que dá título ao livro, promessa de mulher insinuante, mas que finge pureza na frente dos pais, torna-se uma sonâmbula. Pode jogar beijos furtivos a Jerônimo logo depois do primeiro rápido encontro e mostrar-se extremosa quando a tuberculose o prende à cama, mas pouco fala e raramente age.

Seu mutismo não é o silêncio da caipira acañhada — o que seria compreensível —, mas uma imperfeição da narrativa, que a transforma num fantoche. Zuca é de uma passividade atordoante, cansativa. Não se esforça para seduzir — e o protagonista se apaixonou; não verbaliza seus sentimentos — e o protagonista faz tudo por ela; não recusa ou aceita — apenas deixa que o mundo gire à sua volta. É uma esfinge — mas não esconde nenhum segredo. Ao contrário, é impossível ser mais invariável, insossa e rasa.

O autor também cria cenas inconsistentes. Veja-se, por exemplo, o final do Capítulo VII: é noite; Jerônimo parte, no fordinho do primo, para a fazenda; não estamos numa avenida iluminada, mas na escuridão do mato; ele diminui a velocidade quando a estrada circunda o laranjal nos fundos da residência de Zuca; e de repente, zás: um molho de cravos cai no seu colo, jogado não se sabe de onde. Com certeza foi a cabocla. Mas até esse momento ninguém havia informado ao leitor que a jovem possuía visão noturna. Além disso, ela precisaria ser uma atleta olímpica para fazer o feixe de cravos e cruzar o amplo terreno — levando-se em conta a descrição que o narrador oferece no primeiro capítulo — ao mesmo tempo que Jerônimo.

A narrativa se torna quase esquemática à medida que a saúde de Jerônimo se complica. Os capítulos XVII e XVIII são resumos do que merecia ser desenvolvido de maneira paulatina, a fim de construir, efetivamente, o drama diante do leitor. Mas Ribeiro Couto, movido por inexplicável pressa, ficou satisfeito em escrever um esboço.

O narrador fala muito de si mesmo. Centrado nos próprios sentimentos, é fatal que seu bucolismo se torne entediante. Na última terça parte do livro já antevemos, dada a primeira linha de qualquer explanação, tudo o que ele nos dirá. Até seus sentimentos em relação a Zuca são repetitivos. E sua melancolia romântica, que faz lembrar as piores páginas de Álvares de Azevedo, enfastia o leitor mais benévolo.

Jerônimo poderia falar do que experimenta em seu coração sem esquecer de narrar a vida dos demais personagens. Mas o autor não quis ou não teve habilidade para compor um quadro complexo, em que várias histórias se entrecruzam ou o drama dos personagens secundários complementa o núcleo da narrativa. Assim, jamais saberemos como Pequetita Novais, sempre pronta a fisgar um bom partido, acaba por seduzir e casar com o próprio pai de Jerônimo, Joaquim. Este, aliás, que se mostra sábio, firme e decidido em grande parte do livro, acaba se fechando num silêncio incompreensível.

Mas o final reserva a pior surpresa. Zuca e Jerônimo passam o livro inteiro num namoro casto, de muitos beijos e... nada mais. O narrador faz contorcionismos fantásticos para assegurar ao leitor a pureza da relação. Muito bem. Eles casam e seguem felizes para seu destino pastoril. No trem, aconchegada nos braços protetores do amado, Zuca revela que está grávida — e o leitor, boquiaberto, fecha o livro com a certeza de que Ribeiro Couto esqueceu de contar quem é o pai.

Cabocla é, portanto, apenas um romancinho bem-intencionado, destruído por um escritor que não teve habilidade para ser perfeito de fio a pavio. 🍷

DOM CASMURRO: A OBRA-PRIMA DA RECICLAGEM (2)

Otelo: ou o ciumento é bem outro!¹

ilustração: FP Rodrigues

A meada e seu fio

Na última coluna, principiarei uma série que deve ser longa — conto com sua paciência e cumplicidade.

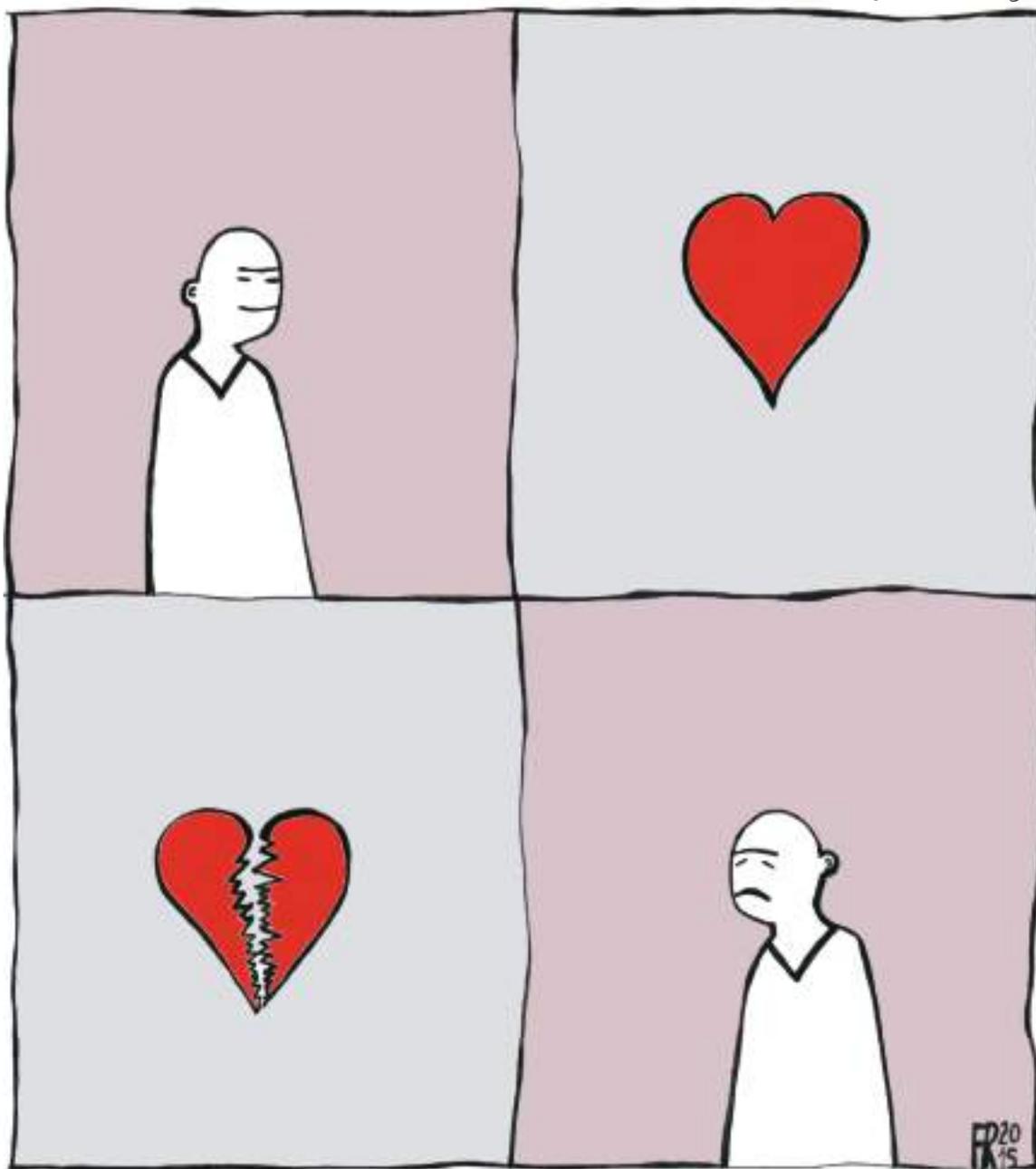
Eis o argumento que tentarei desenvolver nos próximos meses: em **Dom Casmurro**, Machado de Assis compôs a obra-prima da reciclagem literária, combinando, sobretudo, três peças de William Shakespeare na prosa do casmurro narrador.

Além disso, pretendo mostrar que **Conto de inverno** e **Cimbelino** são muito mais importantes do que **Otelo** na montagem de Bento Santiago. De um lado, a posição social de Póstumo Leonato, personagem de **Cimbelino**, evoca a circunstância de Capitu — respeitadas as óbvias diferenças de contexto histórico, claro está. De outro, algumas cenas-chave de **Conto de inverno** encontram-se diretamente recriadas em **Dom Casmurro** — salvo engano, proximidade estrutural que ainda não foi destacada com a devida ênfase. Mais: no tocante à voz narrativa de Bento Santiago, o modelo acabado parece ser o do rei da Sicília, Leontes, protagonista de **Conto de inverno**.

Avanço, contudo, com muita calma, pois ainda tenho dúvidas sérias acerca do que proponho. Em alguma medida, início um diálogo com você na esperança de esclarecer o que intuo.

Dedicarei duas colunas ao estudo de **Otelo**. Desta vez, busco virar de ponta-cabeça a ideia usual sobre os ciúmes do mouro constituírem o motor do enredo. Se for bem-sucedido, arriscarei um passo ousado no próximo mês: sugerirei que Otelo teve, *sim*, razões palpáveis para desconfiar de Desdêmona, e que, muito ao contrário do que se afirma com a tranquilidade dos que pensam pela cabeça dos outros, o mouro foi confrontado com evidências fortes acerca da traição da mulher, Desdêmona, com seu amigo fraterno, Miguel Cássio.

(Mal principiarei e você já desconfia do que acabei de dizer: ora, mas não temos aqui a gênese do triângulo Bento Santiago-Capitu-Escobar? Sem dúvida. Mas, se não for pedir demais, espere a coluna de maio, quando retornarei à relação entre **Otelo** e **Dom Casmurro**.)



Uma questão e três textos

No calor da polêmica com Jean-Paul Sarte, Albert Camus evocou uma diferença decisiva ao responder à pergunta que muitas vezes precisou enfrentar com impaciência crescente.

Afinal, o senhor se considera escritor ou pensador?

No fundo, a questão esclarece o limite de quem indaga; como se a escrita não implicasse formas de pensar; como se o pensamento dispensasse a invenção de linguagem própria. Esqueçamos, porém, o contratempo, a fim de resgatar a agudeza do autor de **O estrangeiro**: escritor, pois penso com palavras e não com ideias.

Pensar com palavras: eis a fórmula mais adequada para a leitura que proponho de três peças de William Shakespeare: **Otelo** (1604), **Cimbelino** (1610) e

Conto de inverno (1611). Nesse mosaico cubista *avant la lettre*, Shakespeare aprofundou o estudo do ciúme, compreendido como um modo particular de criar uma série de triangulações de complexidade crescente.

(O cancionero popular, como sugere o poema de Carlos Drummond de Andrade, pode surpreender com a força de suas intuições; pois é: *no hay dos, sin tres*.)

No centro desse triângulo, por vezes amoroso, mas quase sempre bélico, o autor de **A tempestade** descobriu um problema epistemológico de grande alcance: como encontrar evidências, ou simplesmente indícios, se nunca se pode saber com certeza o que ocorreu? Escrever sobre o ciúme equivale a ponderar a centralidade da dúvida no texto literário.

Não é tudo.

Shakespeare radicalizou a embocadura do problema, associando-o à posição social do personagem destacado na ação dramática como o tipo acabado do ciumento, logo, alguém condenado a buscar a certeza que lhe escapa e, por isso mesmo, o obceca. Por um momento, esqueçamos as monótonas análises de recorte psicanalítico. Recuperemos, pelo contrário, a estrutura textual shakespeariana.

E passo a passo, pois a tarefa é incerta.

O ciumento é bem outro!

Princípio pelo avesso: simplesmente *lendo* o texto. Antes mesmo de qualquer suspeita do mouro; antes, vale dizer, da emergência do tema do ciúme como fio condutor da trama, com suas consequências funestas para os recém-casados Desdêmona e Otelo, o alferes Iago revelou, sem inibição alguma, o móvel de sua ação:

(...) *Odeio o Mouro
Há quem insinue que ele o meu trabalho
já fez em meus lençóis. Se é certo, ignoro-o.
Pelo sim, pelo não, agir pretendo
como se assim, realmente, houvesse sido.*

*Tem-me afeição. Meu plano, desse modo,
Sobre ele vai atuar com mais certeza.*²

Eis o monólogo que encerra o primeiro ato e que deveria esclarecer o motor de sua intriga: o ciúme que sente do mouro. Idêntica situação retorna na conclusão da primeira cena do segundo ato. Agora, uma informação nova domina o palco.

(Quase uma *sensação nova*, diria, malicioso, Eça de Queirós.)

O alferes acabou de mencionar o nome de Desdêmona. Vejamos a condução do raciocínio:

*Mas eu também a amo, não por simples
concupiscência, muito embora eu seja
também passível dessa grande falta.
Não; é para saciar minha vingança,
Pois suspeito que o Mouro luxurioso
pudou na minha sela, pensamento
esse que, como mineral nocivo,
me corrói as entranhas, sem que nada
possa ou deva deixar-me a alma aliviada
antes de virmos nisso a ficar quites:
é mulher por mulher.
Falhando o plano, farei tal ciúme despertar no Mouro,
que não possa curá-lo o raciocínio.* (623-24)

Minucioso, em sua exegese especial da Lei de Talião, Iago decide comprometer a reputação de Miguel Cássio, mas isso não porque perdeu para o florentino um posto almejado; dado repetido à exaustão pelos comentadores criativos do texto mal lido. A motivação do alferes é outra, reiterativa; monomaníaca, diria Simão Bacamarte, exegeta de *Otelo*: “pois temo que ele também tenha usado/ meu gorro de dormir (624).

Valorizar tais passagens, aproximando-as mediante o recurso de uma leitura-colagem, produz um efeito surpreendente, como se estivéssemos diante de outra peça.

Ora, se a tragédia do *mouro* tem sido vista como o drama do ciúme, não teremos trocado os personagens nos últimos cinco séculos? Ao que tudo indica, a tragédia do *alferes* deveria ser destacada. Esse também é o juízo de Emília, esposa de Iago e serva de Desdêmona — eis, aqui, o ciúme como matriz de triangulações inúmeras e sempre mais maliciosas, produzindo uma sucessão de curtos-circuitos, cuja explosão pode ocorrer a qualquer instante.

Estamos na segunda cena do quarto ato: Emília e sua senhora não alcançam compreender a mudança de humor do mouro; como explicar seu comportamento subitamente erradio e agressivo? A esposa de Iago intuiu a razão, recordando as angústias do alferes:

*Que ouçam todos!
Um tipo desses foi que vosso espírito
Virou no avesso a suspeitar levando-vos
De que eu com o Mouro tinha alguma coisa.* (648)

Há mais: levemos adiante a leitura intensa do texto, vendo como o mouro reage às insinuações de Iago.

Otelo e o ciúme?

Na terceira cena do terceiro ato, o alferes esforça-se para inocular Otelo com o *mineral nocivo*, o *monstro de olhos verdes* (633). Sua estratégia evoca uma guerrilha semântica, pois ele repete e repete a palavra-chave, *ciúme*, como se estivesse martelando a ideia na mente do mouro.

Otelo perdeu a paciência:

*Por quê? Por que isso? Crês, de fato,
que eu passaria a vida tendo ciúmes
e as mudanças da lua acompanhara
com suspeitas crescentes? Não; a dúvida
já me traía a solução do caso.* (633)

General acostumado a tomar decisões rapidamente, Otelo não pode imaginar afinidade alguma entre a vida de soldado e as dúvidas que contaminam o cotidiano de todo ciumento. Otelo pensava reger sua vida afetiva pela régua e compasso dos campos militares. Porém, como no teatro shakespeariano os personagens costumam morrer pela boca, muito em breve o mouro experimentou a força corrosiva do sentimento que tanto desprezava.

Contudo, por ora, aceitemos sua palavra. Até mesmo porque na cena seguinte um diálogo sintomático tem lugar:

*Emília: Ele não é ciumento?
Desdêmona: Quem? Ele? Ao vir ao mundo, estou bem certa,
o sol lhe retirou do sangue todos
os humores do ciúme.* (638-39)

*Dedicarei duas colunas ao
estudo de Otelo. Desta vez, busco
virar de ponta-cabeça a ideia
usual sobre os ciúmes do mouro
constituírem o motor do enredo.*

Na última cena da peça, momentos antes de executar-se, Otelo esboçou seu perfil, compondo um melancólico testamento. O mouro lançava os dados de que dispunha, a fim de salvar algo da dignidade com que serviu a República de Veneza. Ele reitera o pedido, solicitando que Ludovico, primo de Desdêmona, tenha o cuidado de relatar fielmente os sucessos ocorridos na Ilha de Chipre.

Eis o que diz:

*Peço-vos por favor que em vossas cartas,
ao relatardes estes tristes fatos,
faleis de mim tal como sou, realmente,
sem exagero algum, mas sem malícia.
Então a alguém tereis de referir-vos
que amou bastante, embora sem prudência;
a alguém que não sabia ser ciumento,
mas, excitado, cometeu excessos.* (659)

Saliente-se que não se contesta o discurso do mouro; pelo contrário, lamenta-se que tenha sido enredado pela astúcia do alferes. O ponto é decisivo para a leitura que tento desenvolver. Não apenas Otelo é textualmente descrito como a pessoa menos ciumenta da trama, mas também ele foi exposto a um conjunto de “evidências” nada desprezível — aspecto geralmente obliterado nas interpretações da peça e que analisarei na próxima coluna.

Recorde-se, ainda, que, se a princípio, Otelo hesitou e mesmo seguiu sem titubeios a cartilha de Iago:

*(...) Porque sou negro
e de fala melíflua não disponho
qual petimetre, ou porque já me encontro
no declive da idade — mas não tanto —
ela se foi, havendo-me enganado.* (635)

Na sequência dessa mesma cena, o mouro voltou atrás, exigindo do alferes algo além de palavras e insinuações:

*Otelo: Infame, dá-me a prova de que minha
mulher é prostituta. Fica certo:
quero prova evidente; ou, pelo mérito
de minha alma imortal, melhor fora
teres nascido cão que responderes
agora à minha cólera desperta.
Iago: Chegamos a esse ponto?
Otelo: Quero prova
visível ou, no mínimo, uma coisa
que não tenha nem gancho nem presilha
onde a dúvida possa pendurar-se.
Se não, ai de tua vida!
Iago: Muito nobre
senhor...
Otelo: Se a caluniastes e me torturas,
Rezar já não precisas.* (636)

Em resposta à reiteração feita por Iago da palavra *ciúme*, Otelo opôs seu mantra jurídico, exigindo evidências e, para respeitar a etimologia da voz, explicitou a demanda: *quero prova visível*. Um pouco adiante, a ideia conheceu uma variação significativa: “Dá-me prova real de que ela é falsa” (637).

Todos conhecem a trama — inclusive os que, como Bento Santiago, nunca leram ou viram a peça. O lenço perdido por Desdêmona salvou temporariamente a pele do alferes. A observação do casmurro narrador sintetiza à perfeição o lugar-comum no qual se transformou o entendimento das ações do mouro. No capítulo CXXXV de *Dom Casmurro*, o juízo crítico de Bento Santiago vem à baila:

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço, — um simples lenço! — e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo.

Pois é: a ironia machadiana brilha nessa passagem.

Por isso, na próxima coluna, continuarei discutindo **Otelo**.

(Aproveite para reler a peça e abra bem os olhos. Não se esqueça: um lenço — apenas um lenço?) 🍷

NOTAS

1. Na escrita deste artigo, fui muito beneficiado pelo diálogo que mantive com os alunos do curso que ensinei recentemente na pós-graduação da Universidade Federal do Pará, “Somos todos Shakespeare”.
2. William Shakespeare. *Otelo*. Teatro Completo. Tragédias. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 619. Nas próximas ocorrências, indicarei apenas o número de página.

Oito páginas antes do final de **Diário de inverno**, Paul Auster começa a narrar um episódio que diz muito da arquitetura do próprio livro: aos trinta e um anos de idade, o escritor acaba de se separar da primeira mulher, tem um filho de um ano e meio para criar, está sem emprego fixo, sem dinheiro e de volta a Nova York depois de um período morando em Paris. A carreira literária, que mal havia começado, encontra-se estagnada, e ele não tem perspectiva alguma para retomá-la. Um amigo pintor o leva a assistir ao ensaio aberto de uma companhia de dança, cuja coreógrafa é sua namorada, no ginásio de um colégio em Manhattan. São oito bailarinos em cena, quatro homens e quatro mulheres, que se movimentam em silêncio, sem música, contrariando qualquer ideia que Auster possa ter de um espetáculo de dança. Além de surpreso ao descobrir essa nova possibilidade, o escritor fica profundamente tocado com o que assiste: “a simples visão daqueles corpos em movimento parecia levá-lo para um lugar dentro de si próprio jamais explorado, e pouco a pouco começou a sentir algo subindo dentro de si, o júbilo físico que era também mental, um júbilo crescente que se espalhava por todas as partes do seu corpo”. A cada seis ou sete minutos, porém, os bailarinos param e a coreógrafa se põe a explicar para a plateia o que acaba de ser visto, e “quanto mais ela falava, quanto mais tentava com ênfase e paixão exprimir em palavras os movimentos e padrões da dança, menos você a entendia, (...) porque suas palavras eram inteiramente inúteis, incapazes de exprimir o espetáculo sem palavras que você acabara de ver, pois não havia palavras que pudessem transmitir, na sua inteireza e fisicalidade brutal, o que os dançarinos haviam feito”. A partir desse episódio, Auster sente-se motivado outra vez, produz um longo ensaio e re-encontra seu rumo na literatura.

Descrever com palavras um número de dança, uma tela ou uma peça musical são experiências fadadas a comprovar suas limitações e esbarrar a todo instante em impossibilidades. As palavras conseguem chegar até certo ponto — e tanto mais longe irão quanto maior for a perícia de quem as estiver pilotando. Porém o essencial, aquilo que vai distinguir a arte de um mero movimento sincronizado de corpos, uma reunião de cores e formas ou um conjunto organizado de sons e ritmos, é algo que está muito além da capacidade do texto de expressar em sua completude e complexidade.

Na literatura, cuja base é a palavra, dá-se o mesmo. O essencial quase nunca está na flor do texto, mas escondido sob o brilho das pequenas estrelas do espetáculo, sem as quais tampouco nada aconteceria. E o que seria

Inventário de sensações

Paul Auster mira o microuniverso do próprio corpo e se detém nas pequenas marcas que a vida foi ali deixando

LUIZ PAULO FACCIOLI | PORTO ALEGRE - RS

esse “essencial” que paira além do alcance das palavras? Numa palavra: emoção. O “júbilo físico e também mental”, que Auster descreve com a argúcia de grande ficcionista que é, não passou de um momento de genuína emoção, uma epifania propiciada pela fruição da arte. Para provocar essa emoção no leitor, muitas vezes o escritor precisa criar subterfúgios textuais e mudar situações reais para que histórias verdadeiras mantenham em texto a exata dimensão emocional que tiveram para quem as viveu.

Check-up existencial

Em 2011, às vésperas de completar sessenta e quatro anos, Auster decide fazer um inventário dos fatos mais importantes vividos até aquele momento, numa espécie de *check-up* existencial antes de encarar a derradeira fase. Poderia pensar num acerto de contas com o passado, mas esse lugar-comum não condiz com a magnitude que se espera de uma obra que leva a assinatura de um dos maiores escritores de nossa época. Dono de uma biografia sem dúvida rica, trazendo na bagagem muitas vivências interessantes para registrar, Auster prefere mirar o microuniverso do próprio corpo e se deter nas pequenas marcas que a vida foi ali deixando: a história de uma cicatriz, de um osso quebrado, de uma dor antiga; quer fazer a conta das viagens que fez, quantas cidades e países visitou, quanto tempo permaneceu dentro de trens, de carros, de aviões; quer lembrar cada cheiro, cada sabor que provou, os esportes que praticou, as mulheres com as quais se envolveu. Quer, enfim, fazer um detalhado inventário de todas as sensações que experimentou. Sob essas, encontrará inescapavelmente o essencial que marcou sua vida. Simples assim.

O livro foi escrito durante o inverno, e a analogia da estação com o final da vida, embora não seja em nada original, é uma ideia que já superou o clichê para se tornar perene. **Diário de inverno** não foi concebido como

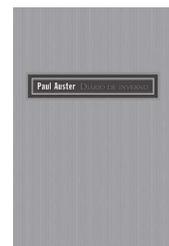
um diário convencional (e não há aqui problema algum de tradução, que aliás apresenta a qualidade irretocável de todas as assinadas por Paulo Henriques Britto: o título original, *Winter Journal*, tem o mesmo sentido da versão em português). Para começar, o livro vem catalogado como ficção, embora seja assumidamente autobiográfico, mas isso não passa de um mero detalhe, posto talvez para preservar a liberdade autoral. Os fatos não obedecem a uma ordem cronológica, como é a forma usual de um diário, mas vêm registrados à medida que foram surgindo na memória do escritor.

Contudo, o que de fato diferencia o **Diário...** de Auster de qualquer outro relato autobiográfico é um narrador em primeira pessoa que se dirige o tempo todo ao protagonista — este, o próprio autor — pelo pronome você. (Há quem afirme que se trata de um narrador em segunda pessoa, algo tecnicamente impossível, pois só existem duas possibilidades de voz a quem narra: a de um “eu” ou a de um “alguém”. O narrador a quem foi dado o poder extraordinário de se *dirigir* a uma segunda pessoa, seja ela personagem ou às vezes o próprio leitor, não pode ser outro senão um eu.) Mas o mais interessante é observar que o narrador do **Diário...** e a pessoa a quem ele se refere são de fato o mesmo personagem, mais ou menos distanciados um do outro em função do tempo, maior ou menor, decorrido entre o episódio vivido e o momento em que ele volta à lembrança do autor para ser narrado. Dito de uma forma bem mais singela: é o Auster à beira dos sessenta e quatro anos interpretando o que sentia o Auster dos cinco, seis, dez, quinze, vinte, trinta anos, ao viver os fatos (ou sensações) que elenca hoje como os mais marcantes de sua vida. Esse é o truque ficcional que permite ao leitor ter a exata dimensão emocional que o **Diário...** tem para seu autor.

Auster dedica quarenta e seis páginas para relacionar todos os vinte e um endereços onde viveu desde o nascimento até os dias atuais, com datas e registro do que aconteceu de mais significativo em cada um deles, o que não é um exercício apenas burocrático e monótono para o leitor, como já foi sugerido. Há passagens muito divertidas, como a transcrição de trechos de atas de reuniões de condomínio — quem diria? —, feitas pela segunda mulher de Auster, a também escritora Siri Hustvedt, que consegue extrair um inusitado humor do mais enfadonho dos assuntos.

Se em seu livro de estreia, **Invenção da solidão**, Auster tratava da recente perda do pai, na segunda metade de **Diário...** ele se ocupa agora da figura da mãe. Ela, ao se divorciar, tornou-se um pária dentro da própria família e teve ainda outros dois casamentos para terminar a vida viúva de três maridos. O episódio melancólico de sua morte é um dos momentos mais dramáticos do livro e reverbera as notas do inverno metafórico de Auster.

Diário de inverno é uma obra singular que apresenta a irregularidade típica de uma seleção honesta de fatos da vida de qualquer pessoa de carne e osso. A diferença aqui é o talento de quem seleciona esses fatos e traduz em palavras o que nem sempre elas conseguem dizer. 🍷



DIÁRIO DE INVERNO

Paul Auster

Trad.: Paulo Henriques Britto

Companhia das Letras

216 págs.

trecho

DIÁRIO DE INVERNO

O vento no seu rosto na nevasca da semana passada. A terrível sensação cortante do frio, e você lá fora, nas ruas vazias, perguntando a si próprio o que o teria levado a sair de casa no meio de uma tempestade feroz, e no entanto, apesar de ter de se esforçar para manter o equilíbrio, havia uma sensação revigorante naquele vento, a alegria de ver aquelas ruas tão conhecidas transformadas num torvelinho de neve branca.



o autor

PAUL AUSTER

Nasceu em 1947, em Newark, Nova Jersey. Estudou literatura inglesa, francesa e italiana na Universidade Columbia. Após concluir os estudos, mudou-se para Paris, onde trabalhou por quatro anos como tradutor de francês. Escreveu vários romances, ensaios, poemas, peças de teatro, músicas e roteiros de cinema, tendo dirigido alguns filmes. É autor de **A trilogia de Nova York**, **Sunset Park** e **Timbuktu**, dentre outros.

a desagregação
de uma família
marcada por relações
conflituosas e pela
solidão de seus
integrantes

na escuridão, amanhã rogério pereira

- > Finalista do Prêmio São Paulo de Literatura
- > Menção honrosa no Prêmio Casa de Las Américas (Cuba)

*Rogério Pereira é, sem
dúvida, uma das estreias mais
importantes da literatura
brasileira contemporânea."*

Luiz Ruffato

COSACNAIFY
cosacnaify.com.br

*Claro que você deve saber: o autor de Cidades Mortas é Monteiro Lobato. Se não sabe, tá aí mais um bom motivo para assinar ou ler o Rascunho

*RASCUNHO.
HÁ 15 ANOS
PASSANDO
A LITERATURA
A LIMPO.*

1:15 #m
FRIDA Y
JUNE 10
2011

Se um país, como disse o autor de *Cidades Mortas**, é feito de homens e livros, então é preciso que alguém exerça a tarefa de conectar uns e outros. Em outras palavras: para que exista uma literatura forte, é preciso que existam cada vez mais leitores. E leitores, como todos sabem, precisam de informação sobre o que está sendo escrito e publicado no mundo e, principalmente, no Brasil. Há 15 anos, o *Jornal Rascunho* assumiu esse papel: conectar leitores e livros. Durante todo esse tempo, reuniu alguns dos maiores nomes da crítica e da literatura do país. E tornou-se, na palavra dos escritores e produtores, o jornal de literatura do Brasil. Quem busca referências encontra, há 15 anos e 180 números, textos de nomes que são referência nesse universo. Gente que respira, fala, faz e produz arte na forma de literatura. Agora, o *Rascunho* chegou em um ponto decisivo da sua história. Para continuar existindo, e contribuindo para a cultura, esse jornal precisa de gente como você. Assinando ou colaborando. Falando e replicando informações sobre o jornal. No caso da assinatura, são precisos apenas 7 reais por mês. Em qualquer outro caso, é preciso apenas uma coisa: amar os livros. Gostar de literatura. Ou, simplesmente, isso: adorar ler.

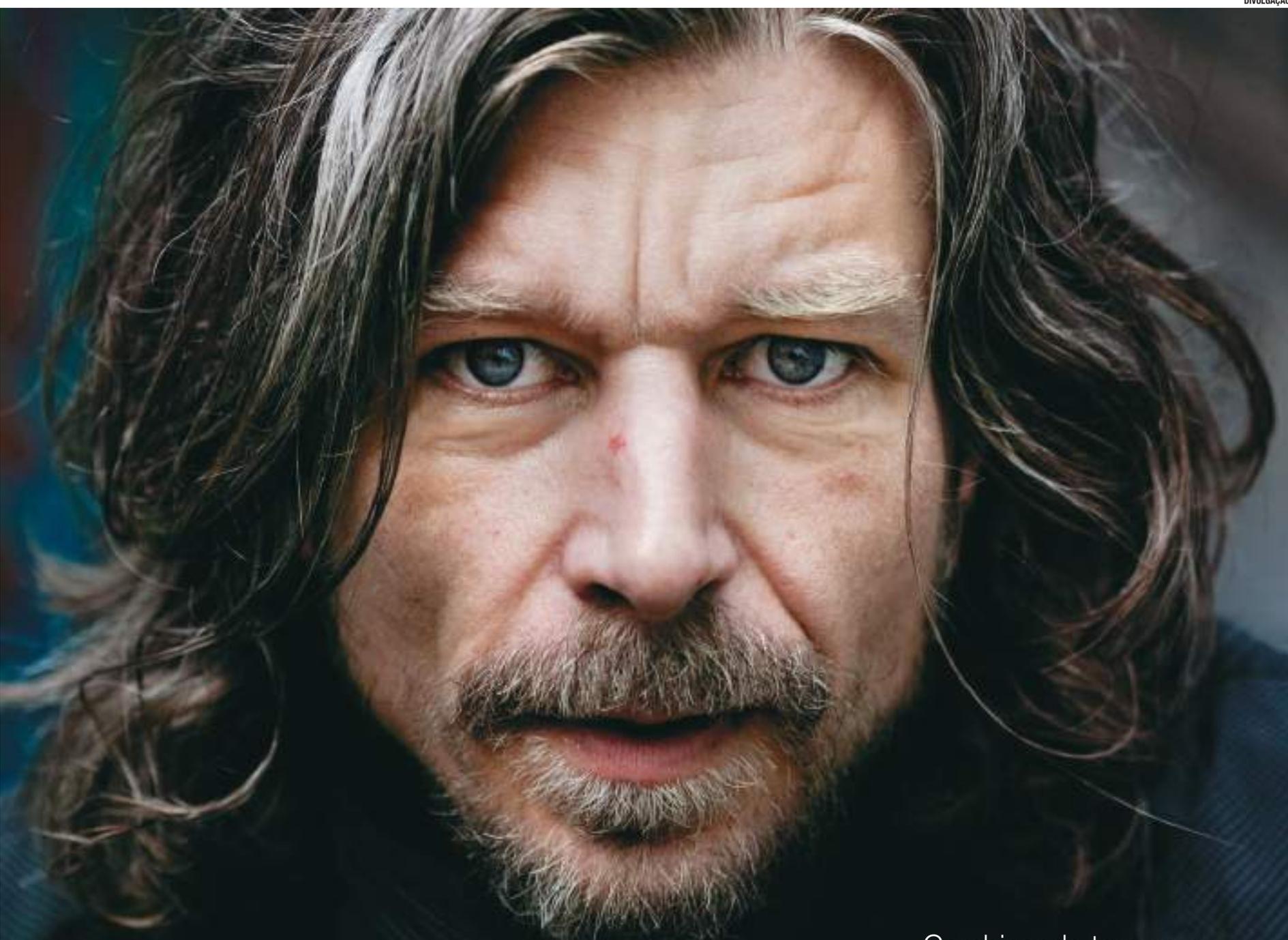
R\$
7,00

Seja um patrocinador da cultura.
Assine o *Rascunho*. Apenas 7 reais por mês.

rascunho

Há 15 anos o jornal de literatura do Brasil





Sem máscaras

Combinando ternura e brutal sinceridade, **Karl Ove Knausgård** extrai reflexões de eventos banais do cotidiano

GUILHERME PAVARIN | SÃO PAULO – SP

Eu acho — só acho — que os relatos em primeira pessoa e supostamente biográficos, como os livros de Karl Ove Knausgård, estão jogando terra sobre a literatura pós-moderna. Direi o porquê.

Notei minha falta de tato depois de pousar o livro à mesa do almoço. **A morte do pai**, um indisfarçável calhamaço de 500 páginas com a capa maculada por gotas de, arrisco, Coca-cola e chuva.

Como pude ser tão imbecil?

Ajeitei-me na cadeira e, sem encarar meus pais, comecei a preencher o prato com o que estivesse dentro das tigelas. Meu inconsciente, esse amigo ambíguo, me traía outra vez. Boa tarde, pensei, com duas batidas do garfo sobre o prato a fim de desviar a atenção do objeto de papel. Alguma novidade?

Nem duas semanas antes, meu pai, que agora me encarava por trás de seus óculos de mío-

pe, havia recebido o diagnóstico de que estava com grave descompasso na válvula mitral. A consulta fora uma peça trágica. Frente a uma mesa de plástico, as mãos cruzadas no colo, eu e ele assistimos a três médicos discorrerem sobre dezenas, talvez centenas de complexidades cardíacas. Analisamos, pacientes — meu pai mais do que eu, decerto —, diagramas, caricaturas e gráficos feitos colaborativamente por homens de branco que, com rugas na testa, repetiam que o caso não era banal. Era sério, afirmavam. A intervenção, espécie de gíria para abrir caixas torácicas de parentes próximos, devia ser feita o quanto antes.

Saí do hospital com a sensação de alojar um frio carçoço entre a espinha e a garganta. Pela primeira vez via meu pai, aquele ser alto e esguio, de aperto de mão avassalador, uma referência de força e virilidade, como alguém frágil. O medo tomou a mim e ao resto da família pelos pés nos dias seguintes. A morte virou nosso assunto invariá-

Há quase uma obsessão em extrair sentido dos fatos mínimos. As conclusões, claro, nem sempre são revigorantes, mas captam o atenção do leitor pelo humor depreciativo e por suas descrições poéticas.

vel. Cada ato prosaico de meu pai, de sonecas no sofá a idas ao mercado, era encarado como um episódio perigoso, derradeiro, histórico. E lá estava eu, como se nada tivesse ocorrido, visitando-os (a Morte e meus pais), mais desleixado que o habitual, de chinelos arrebatados e com ressaca da noite anterior, acompanhado de um livro que poderia ser interpretado como leitura preparatória para a perda ou, pior, uma ameaça do tipo “vá, mas vá logo, meu pai”.

Tratei de explicar: este livro é mais um daqueles estranhos acasos literários, pai. Mãe, continuei, enquanto intercalava o olhar entre um e outro, tempos atrás visitei a livraria e acabei, como sempre, levando mais do que deveria — inclusive o que não queria, afirmei, apontando para o exemplar que repousava ao lado de meu prato. Eu ouvia falar muito de Karl Ove Knausgård, “um fenômeno”, “um rockstar da literatura”, como a contracapa da edição brasileira anunciava, e guarda-

va uma curiosidade desconfiada. Soava-me como má propaganda. Resisti, ouvi elogios de amigos, resenhas de publicações que respeito e, no que julgo ser a definitiva parte da minha aceitação literária, li um capítulo no chão acidentado da única biblioteca do meu bairro. Fui arrebatado. As primeiras páginas do livro, uma descrição de um passeio do autor em família, era uma mistura implacável de ternura e bruta sinceridade, duas qualidades que, soube então, procurava há muito na literatura.

Sem frescura

O livro que me fisgara carregava o título de **Um outro amor**. Era (é, pois não morreu) o segundo volume de **Minha luta**, a coleção de relatos supostamente autobiográficos do escritor norueguês — são seis volumes no total; no Brasil, o terceiro sai no meio do ano. Eu estava impressionado por poder iniciar a leitura em um ponto qualquer da gigantesca trama e absorver com naturalidade

o autor

KARL OVE KNAUSGÅRD

Nasceu em Oslo, em 1968, e é considerado o mais importante autor norueguês de sua geração. É autor de **Ute av Verden** [*Fora do mundo*], que venceu o Prêmio da Crítica na Noruega em 1998, e **En Tid for Alt** [Tudo tem seu tempo], eleito um dos 25 melhores romances noruegueses de todos os tempos. No Brasil, foram publicados **A morte do pai** (2013) e **Um outro amor** (2014), ambos pela Companhia das Letras. Knausgård vive hoje em Malmö, na Suécia.

O produto estético de Karl Ove é o universo que o circunda; é esse microcosmo visto pela lupa que torna seus livros poderosos, profundos, belos.

aquela atmosfera autocrítica, centrada na dúvida e no excesso de detalhes banais. Ao passo que o conteúdo prismático me conquistava, a forma me enfeitiçava. O texto se encaixava no que críticos universitários costumam chamar de “sem frescuras”; um estilo direto, descritivo e sem pompa, que, coincidência ou não, remete também ao fluxo de outro fenômeno literário de anos atrás, o chileno Roberto Bolaño, talvez o rei da falta de melindres formais. O encadramento entre tempo e memória também beirava à perfeição: soava-me tão simples e efetivo que parecia fácil de executar. (Não é, que fique claro.)

Knausgård conta, por meio de narrações detalhadas e digressões, como se apaixona pela segunda esposa; como, oprimido pela falta de esperança, criou — a duras penas, verdade — suas obras literárias e sua família. Para ligar as passagens, brincando de Deus consigo mesmo, o autor estica e espreme o tempo com as mãos: volta à in-

fância, avança décadas, fala de antepassados, de arte barroca, de mitologias locais, evoca santos e regressa ao presente em frente a uma folha em branco ou empurrando um carrinho de bebê nas ruas de Malmö ou Estocolmo, na Suécia. O movimento de sua autoanálise, espiralado e modular, costuma ser finalizado com aforismos e um claro tom ensaístico. Há quase uma obsessão em extrair sentido dos fatos mínimos. As conclusões, claro, nem sempre são revigorantes, mas captam a atenção do leitor pelo humor depreciativo e por suas descrições poéticas.

Era, assumo, tudo o que eu queria em uma obra. Uma espécie de autoajuda. Terminei em poucos dias e, como se fosse acometido por um novo vício fisiológico, fui atrás do primeiro volume. Ergui então o livro em seu estado de quase decomposição para mostrar aos meus familiares. Trata, falei, sobre a relação do autor com seu falecido genitor, um homem distante que abandonou a mulher e os dois filhos adolescentes antes de se afundar no álcool até suas peles e órgãos incharem e apodrecerem. É meio impressionante, concluí, sem jeito.

“Interessante”, minha mãe falou depois de minha explicação, com entonação e olhar que diziam, segundo nossa natural ferramenta de tradução, algo como: “Interessante você ler isso nesse momento e jogar essa merda de título e enredo na nossa cara”.

Naquele almoço marcado pelo silêncio, eu refletia pela primeira vez sobre o que aqueles dois livros autobiográficos me causavam. Marcava-me a percepção de que a maioria das associações entre vida e arte não estão ao nosso alcance — aos místicos, torna-se razão, gozo; aos céticos: humor, coincidência, absurdo. Considerava-me em um limbo. Não era por mal que eu colocava o livro sobre a mesa; mas também era difícil acreditar que tinha sido totalmente sem querer. De certa e contida forma, eu estava em processo de me encontrar com a morte. Não só a de meu pai. Eu me deparava com minha própria finitude.

Não-ficção e morte

Como Knausgård revela com maestria, ao nos aproximarmos da escuridão, nossos pais são percebidos como extensões de nós mesmos. Não importa o quanto você os ame ou odeie. O quanto você se considere diferente, ovelha negra, incompreendido, rejeitado. Quando olhamos para a morte de um pai, lidamos com a nossa. Parte de nós desencarna. E essa sensação de suicídio (não à toa ele menciona em entrevistas que o fato de narrar literariamente sua vida é um tiro na própria cabeça) é tão poderosa no livro de Karl Ove que é impossível não se comover com a falência física

e moral de seu pai. Não se trata da aflição de ler romances que têm a decadência e a rejeição à morte como temática, a exemplo do condensado **A morte de Ivan Ilitch**, de Tolstói. No caso do relato de Karl Ove, há pouco espaço para autoengano, para faz-de-conta, para hipérboles e para ironias, elementos típicos da ficção. Estamos vendo como ele se comporta diante da perda de seu pai, sem máscaras ou disfarces. Testemunhamos o desejo do autor e filho de, ao retratar os passos da morte do pai, limpar a alma — ele passa muitos capítulos narrando como, empunhando panos e esfregões, remove sujeira que o descuidado pai alcoolátra deixou de herança na casa — e se livrar da dor. Se há algo correspondente no mundo das artes, seria, a meu ver, as fotos da norte-americana Annie Leibovitz no livro **A photographer's life**, de 2006, em que ela retrata, ao lado de imagens bem produzidas para editoriais da *Vanity Fair*, os últimos dias de sua companheira Susan Sontag e o seu pai; vemos retratos de corpos marcados pelo câncer e do leito de morte como parte indissociável da história da fotógrafa. Pelas lentes de Annie e pelos textos de Knausgård, público, privado, obra, vida e morte se confundem.

Em seu ensaio *Ficções da vida e da morte*, o crítico inglês James Wood trata a literatura como uma versão laica do funeral religioso, um momento em que podemos ver princípio e fim de uma existência. Wood, um dos mais respeitos da área, autor de grandes artigos para *The New Yorker*, cita em mais de dois textos o trecho de **O narrador**, de Walter Benjamin, em que o alemão afirma que “o modo clássico de contar uma história está estruturado em torno da morte”. Nesse texto do século 19, o filósofo diz que a morte se tornou banal, uma estatística: vemos números de pessoas mortas todos os dias nos rádios e não nos comovemos. “Perdemos a morte”, diria outro filósofo, o francês Maurice Blanchot. Caberia à literatura, então, suprir esse terreno arrasado com boas histórias e reflexões sobre a vida.

Muitos autores o fizeram, é verdade, alguns com mais sucesso do que outros. Mas o que vemos de uns anos para cá é o esgotamento da forma. A ficção pós-moderna cansou de explorar — e sobretudo brincar, jogar — com esse estigma da vulgaridade da vida e da morte. Embora saiam boas obras do gênero ainda hoje, a existência e sua negação já foram exploradas à exaustão pelos norte-americanos Don DeLillo, Thomas Pynchon e David Foster Wallace. A única saída para falar de modo original sobre nossa mortalidade seria um apelo para uma velha novidade: a não-ficção, um olhar atento, sensível e sincero para o que nos escapa a todo

**UM OUTRO AMOR**

Karl Ove Knausgård
Trad.: Guilherme Braga
Companhia das Letras
592 págs.

A MORTE DO PAI

Karl Ove Knausgård
Trad.: Leonardo Pinto Silva
Companhia das Letras
512 págs.

instante entre esse amontoado de dados, rostos e informações: o real, o não-dito, o que tentamos esconder por meio de tratamentos de imagens e redes sociais narcísicas.

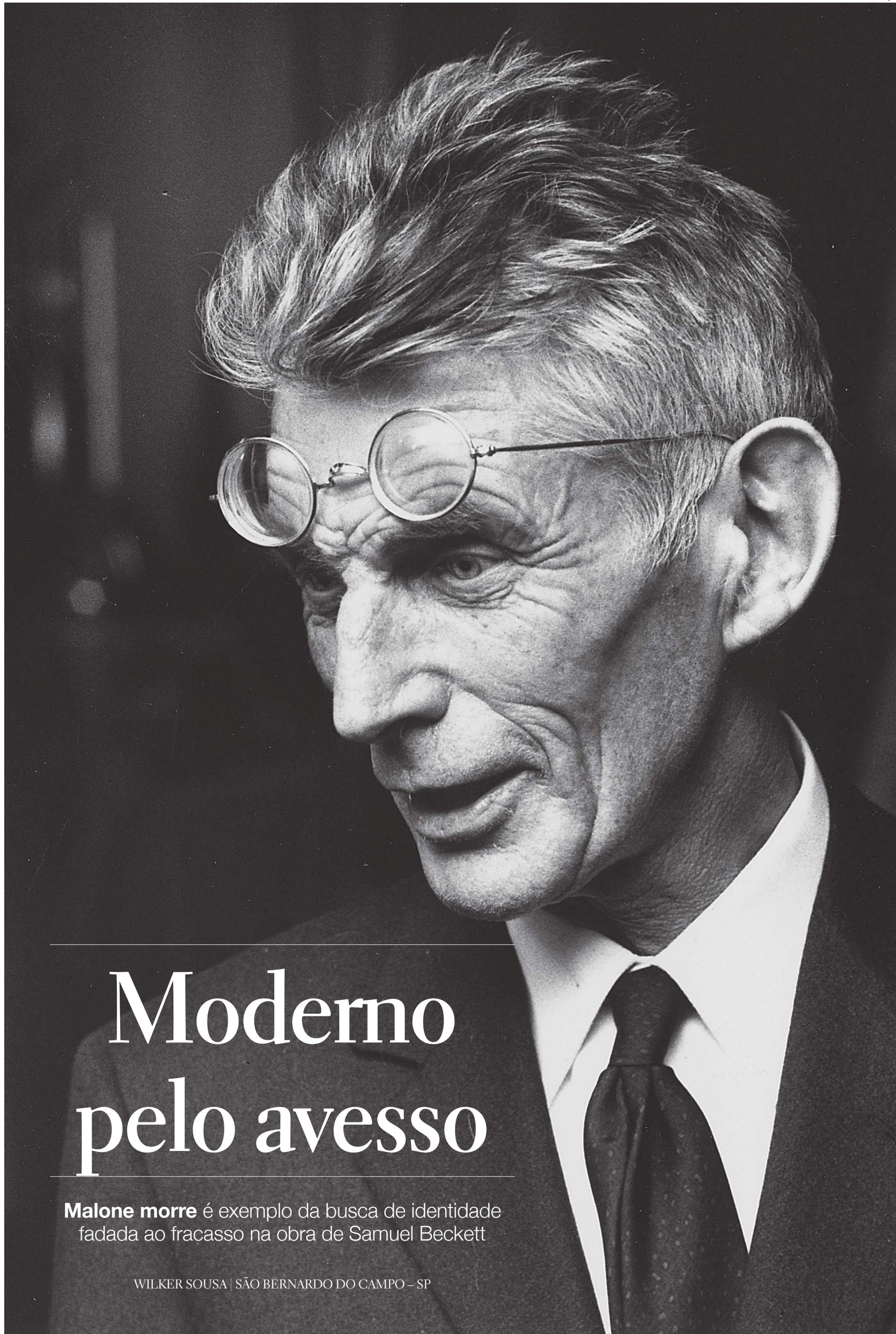
Conversa franca

O poder do livro de Knausgård está em sua aparente falta de cuidado, na sua velocidade e no seu olhar desconstruído. O texto adquire ares de quem se examina no espelho pela manhã — cena bastante recorrente nos livros, diga-se. Ao oferecer um relato autobiográfico, supostamente cru e sincero, o autor quebra, estrangido, todas as paredes para prender nossa atenção e causar identificação e reflexão instantâneas. Tudo o que o narrador ambiciona é ser um autor de fino trato da arte, um ficcionista de respeito. Tomado por crises de consciência e criatividade, afunda-se nesse projeto autobiográfico hiperrealista. Traz o segundo plano, o de sua vida pessoal, para o lugar em

que estaria seu romance. Abdicada do refinamento: volta à estaca zero da escrita, a semi-informal, sem pirotecnias ou vaidade. É como se puxasse a cadeira para o leitor e dissesse: olha, senta aqui, vamos debater algumas coisas; vejamos, por favor, aqui, se isso é normal. Mais ou menos como eu, sem muito sucesso, descrevo no começo de uma resenha o almoço constrangedor com meus pais. Tenta-se uma conversa franca. Espero, aliás, que você esteja me acompanhando.

Os dilemas do narrador são comuns a todos; suas observações, ainda que germinadas em um cenário nórdico, pertencem ao mesmo mundo que o de qualquer humano angustiado dos anos 2000 — sem hipocrisias, somos todos animais ansiosos; os que dizem não, convenhamos, estão medicados. Karl Ove destrincha com um estetoscópio os buracos de nossa existência: pontes aéreas viram terrenos férteis para longas observações sobre a relação com o irmão; descer a escada do prédio para jogar o lixo e acender o cigarro originam divagações sobre vizinhos, amizades duradouras, autocomiseração e prostituição; pratos, cadarços amarrados, familiares, estranhos na rua, tudo pode ser descrito às minúcias pelo autor e, como faísca, reacender memórias antigas ou servir como combustível para uma narração de fato presente. Chama essa técnica de autoficção: uma mistura de realidade e ficção. O norueguês parece rejeitar o rótulo, que também não me soa adequado. O que o autor admite fazer é preencher as lacunas da memória com elementos que dão sentido artístico à obra. É sincero sem perder a noção do todo, do, digamos sem medo, produto esculpido.

Alguns críticos reclamam que o norueguês coloca no texto elementos desnecessários à trama e descreve personagens sem importância alguma. A queixa é justa, mas esconde uma má vontade para compreender o aspecto macro da obra: o produto estético de Karl Ove é o universo que o circunda; é esse microcosmo visto pela lupa que torna seus livros poderosos, profundos, belos. O autor não existe sem o meio — de alguma forma *ele é* o meio: vai se transformando, em termos de linguagem e pensamento, conforme sua posição no globo vai mudando. Os objetos supérfluos e as pessoas que passam por nós todos os dias, sugere o autor, talvez não sejam tão descartáveis quanto pensamos. Assim como a morte, afinal. Como disse a meus pais no fim daquele almoço, a tal da autoficção pode ser um novo fôlego para a literatura, um respiro. E meu pai, sem querer, elevou a discussão com uma dúvida filosófica: será que é bom para dar um sopro no coração? Acho que sim, pai. 🍷



Moderno pelo avesso

Malone morre é exemplo da busca de identidade fadada ao fracasso na obra de Samuel Beckett

WILKER SOUSA | SÃO BERNARDO DO CAMPO - SP

Publicado originalmente em francês em 1951, **Malone morre** é desdobramento de um longo percurso beckettiano de problematização do romance realista canônico centrado na soberania do “eu” narrador. Tema onipresente na obra de Samuel Beckett, a dissolução do indivíduo como sede de reflexão é o fundo comum de uma prosa em permanente conflito com suas bases, sobretudo com a ideia do romance enquanto movimento, isto é, narrativa do embate entre o herói e o mundo exterior.

Os contos de *More pricks than kicks* (1934) e o primeiro romance **Murphy** (1938) já confrontavam o padrão realista do século 19, ainda que sob o âmbito da paródia. Em **Murphy**, por exemplo, o detalhamento exaustivo do realismo novecentista é parodiado na caracterização física da personagem Celia — feita com base numa tabela apinhada de adjetivos e medidas — e na descrição de uma partida de xadrez entre Murphy e o personagem Sr. Endon — para a qual o narrador lança mão de uma tabela de duas colunas referentes às posições das peças. Mas nesse romance o pilar da narrativa não é abalado, pois o narrador, malgrado algumas hesitações, ainda é senhor de seus meios; trocando em miúdos, a explicitação do ilusionismo em **Murphy** é atestado da onipotência do narrador, ao passo que na obra madura será sintoma de sua pusilanimidade.

É, contudo, no período pós-segunda guerra que Beckett eleva o impasse da narrativa à radicalidade — guinada estilística que passa pelo exílio voluntário na França, onde atuou como membro da Resistência, e sobretudo pela adoção do francês como língua de escrita. Distante da sombra a um só tempo sedutora e opressiva de James Joyce e da tradição de sua língua materna, o irlandês de Foxrock abdica do virtuosismo de seus primeiros trabalhos e faz da economia de meios a forma adequada para uma arte às voltas com o fracasso (“Em francês é mais fácil escrever sem estilo”, declarou).

Que o diga a chamada trilogia do pós-guerra, também conhecida como trilogia do silêncio, escrita freneticamente entre 1947 e 1950 e composta de **Molloy**, **Malone morre** e **O inominável**. Nestes romances, Beckett solapa a objetividade realista e a soberania do narrador pensante ao subverter princípios como coerência, linearidade temporal e distanciamento entre narrador e personagem. O jogo retórico com o leitor aparece agora sob o prisma do impasse: se em **Murphy** o “gentil folheador” era uma espécie de testemunha da destreza do narrador ao manipular deliberadamente o processo fabulatório — característica que remete a Joyce —, na trilogia, leitor e narrador são postos no mesmo patamar de in-

certeza. O emprego do narrador em primeira pessoa — advento da trilogia —, longe de simbolizar a força do “eu” narrador, sublinha sua claudicância, daí o caráter ambíguo de questões que emergem em meio às falas, na medida em que podem ser atribuídas tanto ao narrador quanto ao leitor, como atesta a seguinte passagem de **Molloy**:

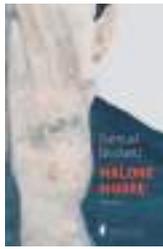
Quando não faço nada, não me dá nada, me repreende. No entanto, não trabalho por dinheiro. Por que então? Não sei. Não sei grande coisa, francamente.

Como bem analisou o crítico Frederick Smith acerca desse fenômeno, não se trata do mesmo “eu” onipresente do romance realista inglês do final do século 17 e início do 18, pois o discurso em primeira pessoa é frequentemente minado por trechos em terceira pessoa os quais instauram a dúvida em relação a elementos da matéria narrada.

Para esse fracasso paulatino do “eu” narrador, contribui sensivelmente a impregnação — involuntária aos olhos do personagem, premeditada pelo autor implícito — da memória textual beckettiana. Em outras palavras, os narradores carregam à revelia resquícios de outros heróis, o que perturba sobremaneira a instância narrativa, dada a impossibilidade de se afirmar enquanto “eu” e, por conseguinte, de empreender uma distância segura em relação à matéria narrada. Esse fenômeno em muito explica a confusão que acomete Molloy ao tentar contar suas memórias, pois termina por incorporar nelas elementos de moribundos beckettianos anteriores: “Que turba em minha cabeça, que galeria de moribundos. Murphy, Watt, Yerk, Mercier e tantos outros. [...] Histórias, histórias. Não soube contá-las”.

Marionete da memória

Fiel ao princípio norteador de sua obra — o de falhar melhor —, Beckett fez de Malone, herói do segundo romance da trilogia, aquele para quem o processo fabulatório é ainda mais exíguo. É o único dos narradores da trilogia assumidamente escritor, o que nos permite acompanhar por dentro a dramatização do processo narrativo, ou melhor, seu fracasso ao contar histórias aos moldes da tradição realista. A ligação umbilical com heróis beckettianos que o precedem — sobretudo Molloy, de quem cita frases semelhantes ou até mesmo idênticas, (Molloy: “Estou no quarto de minha mãe. Sou eu que moro lá agora. Não sei como cheguei lá. Numa ambulância talvez, num veículo qualquer certamente”. Malone: “Talvez tenha herdado o quarto com a morte de alguém. [...] Não me lembro como cheguei aqui. Numa ambulância talvez, num veículo qualquer certamente.”) — põe em xeque sua identidade e, por extensão, impende-no de apartar as instâncias viver e inventar.



MALONE MORRE

Samuel Beckett
Trad.: Ana Helena Souza
Globo
180 págs.

o autor

SAMUEL BECKETT

Nasceu em 13 de abril de 1906, em Foxrock, Dublin, Irlanda. Em 1927, graduou-se em Literatura Moderna no Trinity College. Fixou residência em Paris em 1938, e entre 1940 e 1945 integrou a Resistência Francesa. Vencedor do Nobel de Literatura em 1969, publicou, entre outros, **Molloy**, **Esperando Godot**, **O inominável** e **O que é o mundo**. Morreu em 1989.

Beckett solapa a objetividade realista e a soberania do narrador pensante ao subverter princípios como coerência, linearidade temporal e distanciamento entre narrador e personagem.

Deitado sobre um catre miserável, o velho Malone deseja contar para si quatro histórias enquanto espera a morte, cada qual com tema diferente: a primeira sobre um homem, a segunda sobre uma mulher, a terceira sobre uma coisa e a última sobre um animal, talvez um pássaro. Quando terminá-las e “se tudo correr bem”, deseja ainda fazer seu inventário. A julgar pelo uso do verbo “achar” (“Acho que vou conseguir me contar quatro histórias”), notamos de chofre a imprecisão de seu projeto. Imprecisão que se confirma ao cabo da leitura do romance, pois Malone cria duas histórias, ambas sobre homens — o garoto néscio Saposcat e o velho Macmann —, personagens que replicam não apenas Malone, mas resquícios da memória textual beckettiana, de modo que, em última análise, há apenas uma história na qual todos se confundem. Nada é dito sobre a coisa e o animal e, quanto ao inventário, acaba irrompendo aqui e acolá em meio às histórias, dada a obsessão em falar de seus pertences, contrariando, portanto, a ideia de realizá-lo somente no final.

Ao escrever suas histórias, Malone persegue o distanciamento caro ao realismo novecentista (“Ficarei neutro e inerte”), haja vista empregar a voz narrativa em terceira pessoa, a linearidade temporal e o passado como tempo base da narração. Tanto que, num primeiro momento, há um nítido contraste entre a sintaxe da história sobre Saposcat e aquela das falas e dos pensamentos de Malone: a primeira é comedida, clássica, ao passo que a última é difusa, regida pelo princípio da livre associação, com alternância de períodos (ora curtos, ora longos, ora subordinados, ora justapostos) e tempos verbais. Contudo, na condição de herói beckettiano — fadado, portanto, ao fracasso e à replicação da memória textual —, o escritor Malone acaba por sobrepor cada vez mais essas duas formas, algo que salta aos olhos na história sobre Macmann. Dados tais impasses, Malone é incapaz de apartar memória e fabulação, sujeito e objeto. De tábua de salvação, a alteridade ensaiada por ele, quando muito, não passa de uma máscara delgada, facilmente rompível ao menor resquício de memória. Citemos um trecho em que o escritor Malone descreve o comportamento de seu personagem Saposcat: “Em meio a tumultos, na escola e na família, ficava imóvel no lugar, com frequência em pé, e olhava direto à sua frente com olhos claros e fixos de gaivota”. A despeito da onisciência narrativa e do tempo passado — forma oposta àquela de suas falas e pensamentos —, Malone, desconfiado, interrompe a narrativa (“Mas vou me conceder uma pequena pausa, para maior segurança”) e empreende uma digressão:

Os olhos de gaivota me deixam desconfortável. [...] Conheço essas frasesinhas que não parecem nada e que, uma vez admitidas, podem empestar toda uma língua. Nada é mais real que o nada. Saem do abismo e não param até arrastarem você para lá. Mas desta vez saberei me defender delas.

Ora, mas de onde o sismo na narrativa? Ocorre que Malone é vítima da memória que o excede. A comparação com olhos de gaivota já fora feita pelo narrador de **Murphy** na descrição dos olhos do protagonista homônimo: “Seus olhos, frios e estáticos, como os de uma gaivota, fixavam-se num reflexo iridescente sobre a moldura de gesso do teto, cada vez menor e mais desbotado”. Desse modo, o intrincado jogo de máscaras está posto: Malone, que na condição personagem fora levado pelo autor implícito a tomar como suas as palavras ditas por Molloy, reproduz — desta vez enquanto escritor — uma expressão utilizada pelo narrador em terceira pessoa de **Murphy**.

Não há saída. Malone está fadado a replicar o procedimento de que é vítima, fazendo da criação de personagens uma multiplicação de subjetividades cindidas, acúmulo de fracassos. As narrativas criadas por ele e, em âmbito maior, o próprio romance **Malone morre**, são desprovidos de uma instância narrativa unívoca, o que não mina a centralidade da obra, mas sim a altera substancialmente — ancorado de praxe na onipotência do “eu” narrador, o romance passa aqui a ser urdido pela memória textual beckettiana de que são reféns protagonistas e narradores de livro a livro. É notável o contraponto à tradição do realismo formal, posto que as memórias não mais remontam a um “eu” central, mas sim é o “eu” que, à cata de lastro e identidade, empenha-se a todo custo em reconhecer-se em tais memórias, muito embora não passe de um brinquedo em suas mãos. **Malone morre** é um romance que se faz moderno pelo avesso, isto é, pela busca deliberadamente falhada dos moldes da tradição realista. 🍷

BAUMAN E OS ESCRITORES

Laços secretos unem a literatura à sociologia. Irmãs muito próximas, elas têm, porém, uma relação muito difícil. “Sua relação é uma mistura de rivalidade com apoio mútuo”, diz o sociólogo polonês Zygmunt Bauman. A afirmação aparece em **Para que serve a sociologia?**, longo diálogo entre Bauman e os sociólogos Michael Hviid Jacobsen, da Universidade de Aalborg, Dinamarca, e seu colega Keith Tester, professor da Universidade de Hull, Inglaterra. Sou pego de surpresa: em algumas páginas, e apesar do título do livro, o sociólogo trata intensamente da literatura. Não esconde sua paixão pelas ficções e a segunda verdade que elas sustentam. E mostra como ela alimenta seu processo de trabalho pessoal.

Pensem em autores tão diversos como Balzac, Dostoiévski, Zola e Kafka. Sem se valer de sistemas conceituais, ou de armaduras teóricas, suas narrativas, ainda assim, compõem eloquentes visões de nosso mundo. Bauman se apega a outros autores ainda mais surpreendentes: Borges, Perec, Musil, Houellebecq. Por caminhos distintos, todos eles rasgam a grossa cortina com a qual, quase sempre — por descaso, por vício, por preguiça —, encobrimos a realidade. Apoia-se Bauman na leitura de **A cortina** (Companhia das Letras, 2006), o belo livro de Milan Kundera. Justifica essa escolha: “Kundera propõe que o ato de romper a cortina dos julgamentos foi o instante de nascimento da arte moderna”. Pode marcar, igualmente, o renascimento da sociologia.

Se a literatura nasce de um rasgão, a sociologia — pelo menos aquela que Bauman pratica e aprecia — nasce (ou deve nascer) também. Para defender sua tese, ele rememora as palavras de Kundera a respeito de Miguel de Cervantes: “Uma cortina mágica, tecida de lendas, estava suspensa diante do mundo. Cervantes mandou Dom Quixote viajar e rasgou essa cortina”. Com o **Quixote**, o mundo se expõe em toda a sua nudez. Os julgamentos desmoronam, deixando à mostra a bruta realidade das coisas. Daí, diz

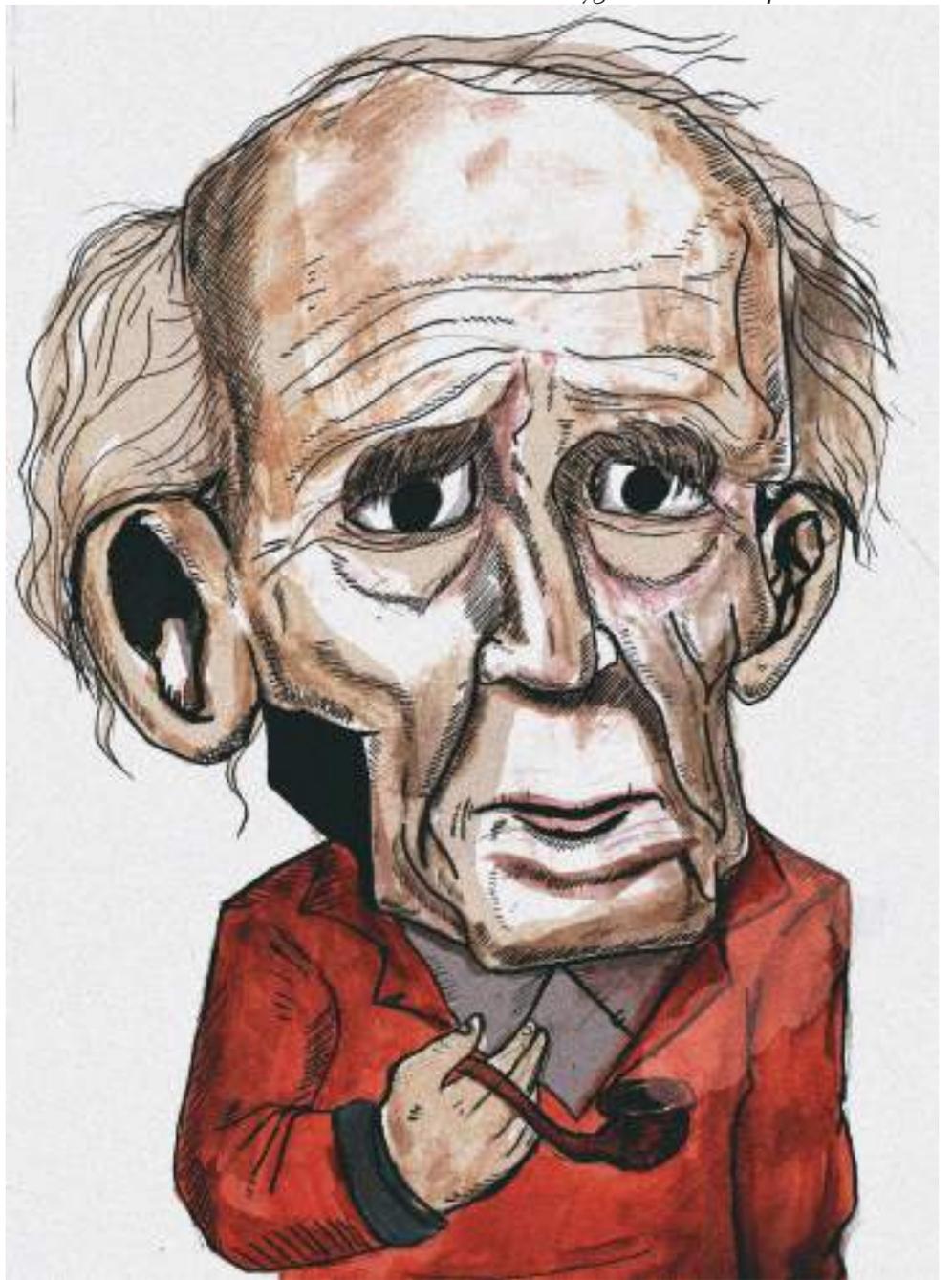
Bauman, a importância de valorizar os “gestos destrutivos” dos romancistas. Mais do que uma construção, a literatura é um trabalho de desconstrução. De aniquilamento do óbvio. Ao romper a cortina mágica do consenso, os escritores “colocam em movimento o trabalho infundável da reinterpretação”. Alerta Bauman: essa não é, porém, uma tarefa que se deve esperar só da literatura. “Realmente creio que é por fazer ou deixar de fazer esse trabalho que a sociologia deve ser avaliada.”

Reafirma Bauman, ainda assim, que “escrever um romance não é o mesmo que escrever sociologia”. São, em vários sentidos — que incluem a técnica, os princípios conceituais e os métodos — atividades absolutamente distintas. Mas o desejo de puxar a cortina para descobrir o que ela esconde as aproxima. Se praticadas sem apego a dogmas e sem medo de errar, elas guardam a mesma posição de ruptura e coragem. “Elas têm pais comuns, apresentam uma inegável semelhança familiar, servem mutuamente como pontos de referência.” Tanto a sociologia como a literatura, Bauman prossegue, podem servir como padrões através dos quais medimos o sucesso ou o fracasso de nossas buscas existenciais. Dizendo de outra forma: se praticadas com liberdade, ambas têm (ou devem ter) o homem como fim.

Curioso que os jovens escritores — provavelmente copiando o que fazem os jovens sociólogos — estão sempre em busca de mandamentos que sustentem sua escrita. Esquecem-se de que o padrão (o parâmetro) não é um fim em si, mas apenas um meio. O fim deve ser sempre o homem e apenas ele. Recorda Bauman que os grandes escritores procuram “a verdade da vida real”, e não a “verdade absoluta”. Por isso, tanto eles quanto os sociólogos devem, em vez de visar o acerto e a perfeição, se expor a riscos e reconhecer a oscilação inerente ao conhecimento. Para isso, devem estimular em si mesmos o desejo de “aprender sobre as alternativas que permanecem inexploradas, desprezadas, negligenciadas ou ocultas de sua vista”.

Tanto os romancistas quanto os sociólogos se parecem com os detetives. Estão muito distantes, contudo, da figura dos detetives clássicos, à moda do Poirot, de Agatha Christie. Aqueles que, ao fim da história, reúnem os personagens para lhes explicar, ponto a ponto, “tudo o que aconteceu”. Tanto a literatura, quanto a sociologia deveriam saber que não existe essa verdade pronta, feita de paralelos e de encaixes, que o método de Poirot expressa tão bem. Essa verdade impecável que, como um paraíso, nos esperaria ao final da interpretação.

Afirma Bauman — pensando nos sociólogos, mas isso serve também para os escritores — que não é possível trabalhar bem sem correr grandes riscos. E sem se desviar dos preconceitos. Adverte: “O fracasso nessa vocação deixa apenas uma alternativa: uma oferta aos administradores de ajudá-los a



Mais do que uma construção, a literatura é um trabalho de desconstrução. De aniquilamento do óbvio. Ao romper a cortina mágica do consenso, os escritores “colocam em movimento o trabalho infundável da reinterpretação”.



PARA QUE SERVE A SOCIOLOGIA?

Zygmunt Bauman
Trad.: Carlos Alberto Medeiros Zahar
136 págs.

tornar dóceis os administrados mediante sua desumanização”. Posição que ele define como “uma oferta tão fraudulenta quanto abominável”. Também os escritores, se pretendem apenas cumprir regras e agradar a agentes externos, nada mais fazem do que desumanizar seu ofício. Nesse caso, eles o esvaziam do que ele tem de mais contundente: o poder de arrancar os véus das superstições (mesmo as “científicas”) para chegar à grande desordem do humano.

A esse respeito, ele recorda as palavras do cientista social dinamarquês Torben Berg Sorensen, um grande leitor de Kafka, em cuja obra ele encontra pistas para estudar o sistema judicial. Diz Sorensen, citado por Bauman: “A literatura nos permite seguir as pessoas a partir de dentro, enquanto ela está agindo”. Não se preocupa, portanto, com um mundo “em tese”, mas com os desordenados eventos do real. Prossegue Sorensen: “Por isso, a literatura cria um conhecimento que não se encaixa em esquemas de pensamentos existentes. Ela suscita problemas e faz perguntas sobre o que existe”. Ficções são, por definição, intermináveis. Também a sociologia, nos mostra Bauman, deveria ser praticada não como uma ciência “de resultados”, mas como um trabalho sem fim. O homem está em contínuo e perpétuo movimento e tudo o que sociologia e literatura podem fazer é correr atrás dele. **•**

NOTA

O texto *Bauman e os escritores* foi publicado originalmente no suplemento *Prosa*, de *O Globo*.

fora de sequência | FERNANDO MONTEIRO

NA REDE DA DIREITA (FINAL)

No brilhante **A ideologia da cultura brasileira** (publicado em 1977), Carlos Guilherme Mota identifica três livros que funcionaram quase como antídoto para o desenvolvimento da “febre” descrita por Andrade Lima, nas mentes mais abertas que se dedicaram a ler a já citada obra-prima de Freyre — publicada em 1933 — e também **Evolução política do Brasil**, de Caio Prado Júnior, e **Raízes do Brasil**, de Sérgio Buarque de Holanda, lançado em 1937.

Para Mota, as teses da elite oligárquica brasileira associada ao pequeno mundo burguês (coadjuvante, sempre) tiveram a contraprova do entusiasmo pelos “feitos da raça” — ou os pretensos “defeitos” dela, como no caso dos dolentes adeptos das redes, para VRM — ao se verem contestadas, paradoxalmente, por um escritor de orientação conservadora (Freyre) e pelos dois outros, esquerdistas de formação europeia (Gilberto completou sua formação nos EUA, como se sabe). Curiosamente, os três se juntam, entre 1933 e 1937, num mesmo “retrato” da

formação brasileira a partir dos segmentos oprimidos, na nossa sociedade luso-tropical. Mesmo entre as ilusões de Gilberto sobre o *modus* da colonização portuguesa, tais segmentos foram revistos como protagonistas de uma História não redutível aos “efeitos” de hábitos como o de dormir fosse onde fosse (se é que a fome — mais adiante estudada pelo fundamental Josué de Castro — permite dormir o sono sem sonhos dos “cassacos”)...

A pequena amostragem que é *A rede, a grande inimiga da civilização nordestina* não teria outro ambiente para ser acolhida senão numa revista como *Fronteiras*. Surgida em 1932 — com o dístico *Ordem: Autoridade: Nação* logo abaixo do nome alusivo a limites e separações —, ela circulou até 1940, dirigida por Manuel Lu-

bambo (futuro secretário da Fazenda do Estado Novo) e Vicente do Rego Monteiro, ambos confusamente irmanados sob a bandeira do “Movimento Patrianovista”, uma espécie de versão *monarquista* do Integralismo (durma-se — em rede ou não — com um “barulho” ideológico desse!)...

A impagável — porém séria — *Fronteiras* prestou a devida atenção ao aparecimento de **Casa grande & senzala**, e caiu, com as quatro patas, em cima do livro de interpretação sócio-antropológica, considerando-o “um dos ensaios mais perniciosos de sedução comunista no Brasil. Seu intuito é predispor, de criar ambiente propício, fazendo do brasileiro nato o resultado democrático da miscigenação, reduzindo a uma proporção mínima a participa-

ção ariana. Para ele, o brasileiro é um produto afro-índio escravizado por uma minoria branca. **Casa grande & senzala** é um livro pernicioso, dissolvente, antinacional, anticatólico, anárquico e comunista”.

A revista chegou a iniciar campanha pela proibição da obra e, quando Gilberto Freyre lançou **Nordeste**, em 1936, seus dois editores partiram para a completa desonestidade de visão sobre o que chamaram de “a Sociologia dos detalhes” do ainda jovem autor: “Sociologia dos morcegos, da cobra, do gato, da raposa, do guará e até do carrapato e do lacrau e do bicho-de-pé. Não tem nada de novo. Depois dos pitus do rio Una, nada mais pode ser descoberto neste País”. Sente-se o dedo de Vicente nos editoriais até engraçados — se não fossem cegos. Sobre **Sobrados e mucambos** o mais ameno que a revista disse foi que o livro era “um incentivo à luta de classes entre as cozinheiras e as donas de casa no Nordeste Brasileiro”.

Por que uma mente avançada, artisticamente (como a era a mente de Rego Monteiro), retrocederia até o máximo *reductio* de visão, na rede complacente da Direita? Por que artistas e intelectuais esteticamente avançados permitiram-se dar a marcha à ré política, diante dos rumos da História?

Aconteceu também com o poeta americano Ezra Pound, com o francês Louis-Ferdinand Céline e até com o argentino Jorge Luis Borges — um trio de altos artistas da palavra —, todos imersos na mesma “cegueira” de percepção a levá-los pela trilha da direita, em caminha-

das que não poderiam terminar nada bem. No caso de Pound, findou com o “espetáculo” do seu aprisionamento numa verdadeira jaula, como louco perigoso vigiado por soldados (seus compatriotas), dia e noite. Extrapolou, e muito, do campo de abordagem deste modesto artigo sequer tentar dar uma resposta para o fascínio (estético, apenas?) que as encenações fascistas de Benito Mussolini, as águias romanas decadentes e o símbolo fálico do *Fascio* exerceram sobre o grande poeta dos **Cantos**, pregador veemente contra a usura e a crueldade dos ricos. Não percebia, Ezra, que estava a ouvir o canto de sereia da velha oligarquia do *novecento* italiano, assim como soavam, aqui no longínquo Nordeste brasileiro, as toadas & modinhas da alta burguesia indiferente à senzala (caso estivesse tudo mais ou menos bem na casa grande)?...

Brasil velho de poucas guerras e surrealismo à beça! Se todos os seus males viessem apenas das redes, a gente até deixava de dormir nelas e em camas ou em qualquer lugar mais confortável para o corpo doído dos explorados desde os tempos da Colonização vesga e mesquinha (como toda “boa” colonização-que-se-preza), no continente ainda de veias abertas e, atualmente, sangrando de outras maneiras, via Soros e outros derrotados nas últimas eleições.

Vicente do Rego Monteiro, ó gigante da Pintura!, como “intérprete” sociológico, *vosmicê* foi um grande funileiro de flandres nas fronteiras da Grande Besteira — digamos (agora), antes tarde do que nunca. 🍷

Por que uma mente avançada, artisticamente (como a era a mente de Rego Monteiro), retrocederia até o máximo reductio de visão, na rede complacente da Direita?

UM ROMANCE FORTE ROMEU NA ESTRADA DE RINALDO DE FERNANDES

Romeu na Estrada é uma dilacerante história de amor. Um livro sobre a paixão e suas penúrias. E lança as questões: Toda traição é igual? Há um tipo de traição pior do que a traição amorosa?

NAS LIVRARIAS E
PRINCIPAIS SITES DE VENDAS





Dois chamados ao *Paradiso*

Considerado difícil e hermético, **Paradiso**, de José Lezama Lima, ganha duas novas traduções para o português

CRISTIANO RAMOS | CAMPINAS - SP

O prefácio de uma das novas traduções de **Paradiso** (a da Martins Fontes) cita texto do argentino Julio Cortázar. Em *Para chegar a Lezama Lima*, ele expressou sua irrestrita admiração pela obra do coetâneo cubano: “Este não é um livro para ser lido como se leem os livros habituais”.

Lembro-me de ter convivido pela primeira vez com **Paradiso** aos quinze anos — e de ter compreendido quase nada, naturalmente. Ainda assim, naquele navegar às cegas por boa parte das seiscentas páginas, recordo-me de ter chegado à conclusão semelhante: era uma experiência bem diferente de tudo que eu experimentara, e provavelmente muito distante de tudo que eu ainda experimentaria.

Quase todos os resenhistas e estudiosos orbitaram em torno desse sentimento. Contudo, notável diferença separa a maioria dos comentaristas e Cortázar: as considerações deste funcionam como convite, e não como uma admiração que tanto pode suscitar desejo quanto medo. O meio século que nos separa da primeira edição (publicada em 1966) assistiu a insistentes análises que afastam os “dilettantes” (como um dos pesquisadores costuma tratar os menos preparados para a leitura). São investigações que construíram a fama de livro hermético, quase impossível de ler — o que não deixa de ser correto, tampouco extremamente equivocado.

Em perigoso paralelo com as artes visuais (on-

de também é considerada abordagem problemática), pode-se afirmar que as camadas de leitura do clássico apresentam níveis muito distintos de dificuldade. No plano formal, está longe de ser tão árduo quanto o **Ulisses**, de Joyce, e talvez o leitor se sinta mais à vontade do que com **O som e a fúria**, de Faulkner, e o **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa (livros com os quais é frequentemente comparado). Seu potencial de estranhamento é não só menor, mas também de natureza bastante diversa. Nos planos analítico e interpretativo, porém, o leitor é de fato extremamente exigido. Ou melhor, ele é chamado para uma jornada longa, estranha, complexa e que requer incomparável comprometimento.

Naquela adolescência, tive em **Paradiso** um rito de passagem, no qual confrontado com literatura que, muito além do costumeiro, tornou-se parte de minha formação. Porque ascender os degraus dos seus planos de leitura implicava aquisição de conhecimento, capacidade de associações inusitadas, disposição interpretativa e paixão pela reflexividade. O púido lugar-comum, de que tudo que lemos nos modifica, vale para a obra de Lezama Lima com justeza que nem de longe pode ser confundida com afirmações generalistas sobre o significado da leitura.

Se inevitável percebê-lo

logo nas primeiras páginas, o primeiro exemplar que tive em mãos era ainda mais sugestivo sobre aquele diferenciado pacto de leitura. Refiro-me à consagrada edição crítica (de 1988) que Cintio Vitier organizou para a editora Catedra. Além de recuperar texto original de (sem as interferências “retificadoras” em sua pontuação), ele convocou respeitáveis colaboradores para a empresa, como María Zambrano e Severo Sarduy.

As duas novas traduções brasileiras, se estão longe da riqueza exegética da edição crítica, talvez possam, por outro lado, amenizar o “susto” provocado pelo texto “hermético” e “quase ilegível”. Além de modestas em suas peças de apresentação, não possuem as infundáveis notas de rodapé que, motivadas pelo desejo de esclarecimento, não raro desestimulam a leitura.

Na edição da Martins Fontes, foi veiculado texto introdutório do mesmo Cintio Vitier, onde, para além de quaisquer hermetismo e polêmicas, ele convida os leitores “a desfrutar com naturalidade deste livro” — ambição tão improvável quanto oportuna! Mas, antes de comentar as traduções, é preciso registrar a acidentada negociação que levou ao lançamento desses dois livros.

Os donos do Paradiso

A quem pertencem os direitos autorais após a morte dos autores? Segundo a legislação brasileira, são de domínio público — desde que completados pelo menos setenta anos do falecimento do escritor. Antes disso, pertencem aos herdeiros, que, na ausência de esposa, filhos e netos, podem ser colaterais (irmãos, tios, sobrinhos). Daí a Estação Liberdade ter procurado Eloísa, irmã de Lezama Lima, para adquirir os direitos sobre **Paradiso**, em 2006.

Acontece que, de acordo com as normas cubanas, quando o autor não deixa testamento, as suas obras são consideradas pertencentes ao Estado, e os interessados em publicá-las devem tratar com a Agencia Literaria Latinoamericana. Foi o que fez a editora Martins Fontes, em 2011. Assim, estabeleceu-se o impasse.

Ainda que maioria dos especialistas consultados durante o imbróglio tenha confirmado que prevalece a legislação do país de origem do escritor, foram os leitores que saíram ganhando, pois as duas traduções chegaram às prateleiras. A da Estação Liberdade foi encomendada a Josely Vianna Baptista, que, embora já houvesse traduzido o livro para a Brasiliense (1987), resolveu recomeçar do zero — e com bem mais experiência e pesquisa acumuladas. Olga Savary, que ficou encarregada da tradução para a Martins Fontes, é responsável pela transposição para o português de outros gigantes da literatura hispano-americana, como Octavio Paz, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes.

o autor

JOSÉ LEZAMA LIMA

(1910–1976) nasceu e faleceu em Cuba. Foi um dos mais importantes ensaístas, poetas e prosadores hispano-americanos. Além de **Paradiso** (em catálogo com duas traduções), já foram publicados no Brasil **A expressão americana**, **A dignidade da poesia** e **Fugados**.

Não obstante algumas resenhas tenham sublinhado diferenças nos estilos, as duas tradutoras apresentaram soluções ora mais, ora menos fiéis ao original. E ambas são exitosas em verter um texto que, em qualquer idioma ou mercado, carrega reputação de ilegível. Final das contas, a disputa editorial não só foi sanada e possibilitou duas opções de leitura, mas também acabou por gerar importante mídia espontânea em torno dos lançamentos.

Qual Paradiso?

Apesar da complexidade do livro, seus comentadores não fugiram à tentação do resumo. A sinopse mais comum trata-o como romance de formação — não ignorando quão problemático seja o paralelo com qualquer outro *bildungsroman* ou mesmo seu enquadramento no gênero romanesco. Qual opção, contudo, soaria menos estranha? E, de fato, há uma narrativa que acompanha quinze anos de vida do personagem José Cemí, da infância convalescente ao encontro com Oppiano Licario e a descoberta da poesia, das origens e perdas familiares à busca de conhecimento, compreensão e transcendência — numa jornada carregada de referências autobiográficas.

Filho de Rosa Maria e do militar José Maria, Lezama Lima nasceu a 19 de dezembro de 1910, em acampamento próximo de Havana. Possuía respeitável produção poética e ensaística quando, em 1964, sua mãe faleceu. Aos oito anos, Lezama já perdera seu pai (o “Coronel”), e este novo baque provocou séria crise física e psicológica. Segundo o próprio escritor, preencher esses vazios afetivos foi uma das razões do **Paradiso**.

À homossexualidade e à postura reticente sobre os rumos da Revolução Cubana, juntou-se o escândalo causado pelos relatos sexuais do capítulo 8. Lezama Lima, que chegou a ocupar importantes cargos culturais no regime Castrista, tornou-se figura tratada sempre com suspeita, um exilado em sua própria nação, onde morreria aos 66 anos, em 9 de agosto de 1976.

Sem deixar Cuba, vigiado pelas autoridades da Ilha, com dificuldades para trabalhar a publicação e divulgação de suas obras, ainda assim o autor conquistou notoriedade internacional —

sem que isso signifique ampla aceitação. No ensaio *Lezama Lima: a imagem possível* (publicado em **Barroco e modernidade**, de 1998), Irlemer Chiampi destacou os extremos da recepção crítica:

Uns veem com restrições e até desconfiança a linguagem tortuosa e obscura dos seus versos e prosa e confinam seus escritos à categoria do aberrante ou ilegível. Outros aderem com paixão aos seus textos e exaltam sua produção como a mais afortunada aventura ousada por um escritor da América Latina.

Tão perto, tão longe

“Só o difícil é estimulante”, a dificuldade é que suscita e mantém nossa potência de conhecimento. Esta afirmação abre *La expresión americana*, o mais conhecido e influente ensaio de Lezama Lima, que sempre ratificou a relação entre suas obras ensaísticas e poéticas como chave fundamental para interpretação de seu trabalho. Como formulou Benito Pelegría (na citada edição crítica da Catedra), dessa “ética e estética da dificuldade”, **Paradiso** se constitui como uma empresa em que o leitor chegará ao deslumbrante sentido final se não se render pelo afã de compreensão imediata.

Na primeira metade do livro, narrada de forma razoavelmente linear, o leitor encontra menos obstáculos e pode intuir aquela mesma síntese feita por Cintio Vitier: “é a história imaginária da formação de um poeta que quer alcançar ou merecer sabedoria. Sua intenção é testemunhal, catártica e pedagógica”. Dali em diante, o texto se torna mais denso, fragmentado, repleto de associações de custosa decifração, movido por um “fervoroso barroco que assimila todos os elementos do mundo exterior” — como definiu o próprio Lezama Lima, apesar dos riscos de simplificação e distorção que acompanham qualquer menção ao barroco.

Nenhum rótulo apreende razoavelmente o excesso de Lezama Lima. Não se trata de “barroquismo” desnecessário e pretensioso. Como bem ressaltou Irlemer Chiampi, a dilatação ornamental não resulta em adjunção inerte, as amplificações e proliferações possuem função estrutural, pressupõem “um centro de irradiação de signos”, cuja infinita geração

desorienta o analista disposto a recodificá-los logicamente e a descobrir neles, se não um princípio ordenador (uma mecânica proliferante), ao menos uma constante que subsuma as modalidades de sua prosa.

Embora tenha legado importantes tópicos de reflexão sobre a obra de Lezama Lima, Ramón Xirau equivocou-se ao defini-la fundamentalmente como um ato de poesia. Sobre seus alicerces bárbaros e exuberantes, **Paradiso** se aproxima e se distingue tanto da filosofia quanto da poesia. Enquanto aquela busca dizer o enunciado essencial das coisas, sem jamais conseguir expressá-lo de fato, o fenômeno poético é capaz desta transcendência, mas sem oferecer resultados passíveis de demonstração, reprodução e explicação. A suprema ousadia do autor cubano reside em ir além daquela mínima e infinita fronteira entre a filosofia e a poesia, fundado numa poética da imagem (não como metáfora, mas como único mundo que realmente podemos totalizar, enunciar e transcender).

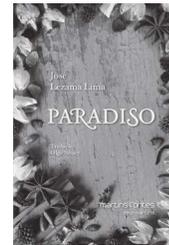
Em **Paradiso**, Lezama Lima sonhou nos possibilitar aquela fenda que separa objetos e seus reflexos, abismo no qual as imagens/mundo nascem — lugar tão próximo e tão inalcançável! Por isso ele nos chama não para uma leitura que se confunda com as demais — por mais significantes que estas sejam! Aceitar e viver a proposta do autor implica um leitor disposto a retornar outras tantas vezes ao livro, a dar guinada em sua própria formação e, sobretudo, a lidar com todo esclarecimento, fortuna e dor que advêm.

Em época que desdenha a sabedoria e também seu avesso (o excesso), leitores brasileiros interessados em assumir essa viagem/epifania — ou em desmentir esta resenha, juntando-se aos que veem o livro como uma aberrante e ilegível jornada a lugar nenhum — possuem duas novas oportunidades em catálogo. Talvez o **Paradiso** nunca tenha sido tão próximo, nem tão distante. 🍷



PARADISO

José Lezama Lima
Trad.: Josely Vianna Baptista
Estación Liberdade
624 págs.



PARADISO

José Lezama Lima
Trad.: Olga Savary
Martins Fontes
622 págs.

trecho

PARADISO

Rodaba ya el primer cuadrante de la medianoche y José Cemí tarareaba y quería pesar más dentro del silencio. La noche caía incesante como si se hubiera apeado de un normando caballo de granja. Cemí se sentía apoyado por el traqueteo de los ómnibus, los dialogantes esquinados, disciplinantes y procesionales del Gran Uno. La brisa tenía algo de sombra, la sombra de hoja, la hoja mordida en sus bordes por la iguana columpiaba de nuevo a la noche.

Tradução de Olga Savary

Já rolava o primeiro quadrante da meia-noite e José Cemí trauteava e queria passar mais dentro do silêncio. A noite caía incessante como se tivesse se apeado de um rural cavalo normando. Cemí sentia-se apoiado pelos solavancos do ônibus, os dialogantes bêbados, disciplinantes e profissionais do Grande Uno. A brisa tinha algo de sombra, a sombra de folha, a folha mordida em suas bordas pelo iguana planava de novo a noite.

Tradução de Josely Vianna Baptista

Já rolava o primeiro quadrante da meia-noite e José Cemí cantarolava e queria pesar mais dentro do silêncio. A noite caía incessante como se tivesse apeado de um cavalo normando de fazenda. Cemí sentia-se apoiado pelos solavancos do ônibus, pelos conservadores das esquinas, disciplinantes e processionais do Grande Uno. A brisa tinha algo de sombra, de sombra de folha, a folha mordida em suas bordas pela iguana balançava de novo na noite.

INSANIDADES LÚCIDAS

*Os sonhos dos homens
assemelham-se entre si.
Já os pesadelos, cada um tem o seu.*
José Miguel Silva

Loucura e literatura, loucura e arte: pesadelos translúcidos? Na sensibilidade civilizada, demasiado perversa, demasiado transversa, quantas certezas-de-incertezas essa união poliédrica não trama-projeta? Em que amplitude-frequência se expressa o filhote obscuro da loucura-literatura, da loucura-arte? Muito cuidado com a própria imprópria sombra. Desdobrando o axioma todas-as-famílias-felizes-são-iguais, do velho romancista, os sonhos dos homens, semelhantes entre si, configuram a impossível utopia, a sanidade. Já os pesadelos configuram a inevitável distopia, a loucura. Na fronteira difusa entre sanidade e loucura, utopia e distopia, germinam as intersecções híbridas da arte e da literatura.

A loucura não é industrial, é artesanal, logo incompatível com o sistema de produção-em-série. É especial sem ser especialista. Para desarmar o Grande Ford, os loucos inventaram espontaneamente a linha-de-desmontagem. As doze dimensões patafísicas da loucura não são históricas nem geográficas, são infinitas. Essas dimensões ironizam até mesmo os funcionários-do-pensamento mais disciplinados. “O que me assombra na loucura é a distância, os loucos parecem eternos”, confessou Maura Lopes Cançado. “Nem as pirâmides do Egito, as múmias milenares, o mausoléu mais gigantesco e antigo, possuem a marca de eternidade que ostenta a loucura.”

Maura viveu-escreveu a loucura dentro-do-exterior, sua residência sempre foi o hospício, mesmo quando não estava internada. Escreveu-denunciou, mesmo consciente de que a escritura-denúncia da loucura não é a loucura. Porque os lou-

cos não racionalizam. A loucura num romance, numa pintura ou numa coreografia é uma pausa na loucura. Uma pausa muitas vezes idealizada-glamorizada pelos meios-inteiros de comunicação. A matéria, a pura matéria do plano de consistência-inconsistência da loucura está fora da literatura-enquanto-literatura e da arte-enquanto-arte. Essa matéria pode ser imitada ou resumida, jamais aprisionada ou reproduzida.

Insanidades lúcidas foi o título do debate-papo sobre loucura, literatura e arte, reunindo na Livraria da Vila os escritores Flávio Viegas Amoreira, Luiz Bras e Renato Tardivo. Durante duas horas uma convergência provisória de divergências instáveis ocupou totalmente o pequeno auditório da rua Fradique Coutinho. O remoinho de estalos-lampejos-revelações-conexões me deixou atordoado. Durante dias! Este breve artigo é minha tentativa de organizar-desorganizar a certeza-de-incertezas provocada pelo debate-papo. É minha tentativa de investigar-compreender meu amor — nosso amor — pela loucura-literatura-arte. Se a poesia-linguagem é a morada-do-ser (Heidegger), a loucura-linguagem é a namorada-do-ser.

Se quiser entender a curvatura do universo-loucura, pense em energia, frequência e vibração. Pense em atração gravitacional, em buracos negros-brancos na própria sombra. Para o psicanalista João Frayze-Pereira, citado durante o debate-papo, “o louco é um doente de índole histérica, depressiva, esquizofrênica etc., cuja linguagem é o delírio, cuja visão é alucinada, cujo comportamento é obscuro, cujo mundo é irreal”. Fora dos livros-filmes-pinturas-peças, a loucura-de-carne-e-osso não é poética, é abjeta. O psiquiatra Franco Basaglia, citado por Frayze-Pereira em O que é loucura, salienta que “o louco é um excluído que nunca poderá se opor às forças que o excluem, pois seus atos estão circunscritos e definidos pela doença”.

Stela do Patrocínio e Bispo do Rosário foram singularidades-pluralidades-pluralidades. Uma unidade-singular é biologicamente incapaz de fundar-participar de grupos políticos e confrarias militares. Os loucos não organizam sociedades de proteção à loucura. Apartados do planejamento social, Stela e Bispo sofreram a pluralidade-multiplicidade somente na feroz esfera íntima-subjetiva. A noção de literatura-arte-na-loucura é unilateral, apenas nossa. Loucos-escretores-artistas não sabem que são escritores-artistas. Mal sabem que são *loucos*.

A loucura é triste. É eterna. Não há literatura-arte na loucura, mas há simulação-de-loucura na literatura-arte. Flávio Viegas Amoreira recorda que Hilda Hilst viveu assombrada pelo fantasma da loucura-do-pai, Apolônio. Fantasma que a qualquer momento poderia dominar o corpo-mente da filha. O que separa a sanidade da loucura não é uma linha, é uma gradação. Fico imaginando se o trânsito é possível, se também seria uma escolha. Um louco gasoso cansado da insanidade poderia escolher a lucidez sólida? Um lúcido sólido cansado da sanidade poderia escolher a loucura gasosa? Duvido que se trate de uma *escolha*. Em suas ficções — nos poemas, não — Hilda simulou maravilhosamente a loucura. Mas Polônio — não Apolônio — diria: “Há método nessa loucura”.

Luiz Bras lembra que o fascínio-glamour pela loucura disseminou-se rapidamente a partir do movimento romântico, contaminando a literatura-arte do século 20. Os surrealistas cultuavam o jogo dinâmico-extático dos loucos, seu labirinto côncavo-convexo. Mas não eram loucos. Aristóteles-Descartes são a base que sustenta o palácio de vertigens do movimento surrealista. A literatura-arte, mesmo a mais feroz ou disfêmica — Joyce, Pollock, Stockhausen, Jodorowsky —, nunca foi assunto

de loucos. Quando os escritores-artistas começaram a espancar a linguagem-ambivalência para que, fendida-contorcida-fraturada-deformada de mil maneiras, se parecesse com a dos loucos, isso promoveu uma estúpida transição de fase na simetria-assimetria da literatura-arte.

A linguagem-ambivalência-espancada imita a arritmia e a glossolalia da loucura, trazendo uma imagem do hospício-delírio para dentro do livro-razão. Renato Tardivo, psicanalista, comenta que no âmbito do literário é fundamental não confundir a sanidade do autor com a lógica das metáforas sensíveis: a insanidade do protagonista. Tudo é representação-verossimilhança. Loucura é sofrimento radical. Literatura é a transubstanciação aceitável, para sentidos sensíveis, dessa radicalidade-dor. Somente nesse contexto “escrever é uma forma socialmente aceita de loucura” (Rubem Fonseca).

Renato avisa que é preciso tomar cuidado com a representação-da-loucura enquanto ideologia, ou seja, uma forma de mascaramento da realidade. Felizmente os grandes poetas-artistas não caem nessa armadilha ingênua. Herberto Helder conhece bem o jogo-de-azuis-amarelos-vermelhos da alucinação simulada da poesia. “Pôr a vida na sua oculta loucura”, para ele, será sempre o trabalho metódico-racional com versos-concêntricos-paralelos-cruzados. Será sempre um móbil catalizador. Uma aproximação efêmera de afastamentos perpétuos. O escritor-artista não falsifica, ele condensa a subjetividade-objetivação da realidade por meio da mimese.

Essa estratégia-da-condensação forneceu a Uilson Pereira, por exemplo, uma satírica-insana máquina-de-plagiar. No coração dos boatos é uma autêntica explosão orgânica de operações comunicativas. Monopólio a muitas vozes, suas linhas de penetração convocam a fala alheia-alienada. Fala-poesia versus fala-práxis. Panta rei os potamós: tudo flui feito um rio (Heráclito), até mesmo o diálogo-monólogo maniaco dos inquisidores-Evaristos. No final tudo desmorona, fustigado pela ventania brava dos desiguais que se igualam.

Loucura e literatura, loucura e arte: pesadelos translúcidos? 🍷

A loucura não é industrial, é artesanal, logo incompatível com o sistema de produção-em-série. É especial sem ser especialista. Para desarmar o Grande Ford, os loucos inventaram espontaneamente a linha-de-desmontagem.

O livro do ano

Em **Suíte em quatro movimentos**, Ali Smith subverte expectativas e questiona lugares-comuns

ARTHUR TERTULIANO | SÃO PAULO – SP

“Por tudo quanto tenho lido ou das lendas e histórias escutado, em tempo algum teve tranquilo curso” a escrita de uma dissertação. Peço perdão pelo mau uso de Shakespeare, mas essa parece uma verdade universal: antes do texto final, há muita distração e muitas mudanças de ideia a serem enfrentadas. Num mundo ideal, por exemplo, eu não teria lido nada além dos dez romances de Bernardo Carvalho (e dos livros teóricos que corroboravam minha visão sobre eles) em 2014; no final das contas, li 155 — não se assuste, que o número abarca ficção literária, não ficção, infantis, YA e histórias em quadrinhos.

Duas das grandes “distrações” do ano são romances que o **Rascunho** me incumbiu de resenhar: o do mês anterior — escrevi sobre **Por escrito**, de Elvira Vigna — e o deste — **Suíte em quatro movimentos**. As aspas são necessárias porque romances poderosos assim não se contentam em nos acompanhar na mesa do almoço, no ônibus, na bicicleta ergométrica. Eles nos fazem mudar de ideia e se infiltram em lugares inesperados — dissertações, por exemplo. Mas me adianto.

LÁ estava um homem que, entre o prato principal e a sobre-mesa de um jantar, subiu as escadas e se trançou num dos quartos da casa das pessoas que estavam dando o jantar.

Suíte é como se chama o conjunto de movimentos instrumentais (no caso, quatro) dispostos com algum elemento de unidade para serem tocados sem interrupções. Suíte também se refere a um cômodo com um banheiro contíguo. O acerto da tradução — primorosa — do romance começa no título — e não apenas porque um romance intitulado “Lá mas pra o” (*There But For The*, à moda literal) seria ignorado na livraria.

A citação dois parágrafos acima é o mote do livro: Miles é o protagonista — invisível, pois se trançou no quarto — do romance; é o elemento de unidade de nossa suíte. As quatro partes (movimentos) em que a obra se

divide se iniciam com uma das palavras da tradução literal do título, cada seção protagonizada por um personagem distinto que o conheceu em uma época diferente, cada um representando uma fase da vida.

Em *Lá* está Anna, que o conheceu numa viagem quando eram adolescentes. *Mas* tem Mark, o rapaz que leva Miles ao jantar interrompido pela prisão domiciliar autoinfligida. *Pra* nos apresenta à mente de May, uma senhora idosa acamada, próxima da morte (“PRA falar a verdade não havia mais palavras ditas em voz alta, agora, nem haveria, por dinheiro nenhum, por ninguém.”). Finalmente, em *O* revemos Brooke, criança inteligente que é a única a entrar em contato com Miles desde que se trançou.

MAS o que quer um homem quando se fecha a porta e termina ou o que começa?

Exuberância é uma boa palavra para descrever a escrita de Smith. Ela não tem medo das referências literárias — ir-resistível a ideia de ler tudo, de Shakespeare a J. K. Rowling, passando por Tolstói, ao terminar a leitura — tampouco do que se pode fazer com a linguagem: em *Lá*, temos flashbacks misturados ao presente de Anna; em *Mas*, a falecida mãe de Mark conversa com ele em rimas; em *Pra*, vemos de perto uma mente que se deteriora — e se esforça para lembrar; e em *O*, o contrário — mal acompanhamos o pensamento de Brooke. Pode não ser uma leitura das mais fáceis — algumas pessoas a quem recomendei comentaram isso; para mim, não poderia ter fluído melhor — mas certamente é prazerosa. E recompensadora.

O fato é que Londres pode não estar aqui pra sempre! Houve momentos na história de Londres em que Londres praticamente deixou de existir!

Mas voltemos ao que eu dizia sobre romances poderosos que nos fazem mudar de ideia. Há algo na prosa de Ali Smith — e Elvira Vigna — pedindo ao leitor que por elas fique obcecado e dedique os próximos meses subsequentes exclusiva-

mente à leitura de suas obras completas. Infelizmente, isso não foi possível.

Não cheguei a querer “dizer agora o oposto do que disse antes” — tampouco seria viável reescrever o trabalho, comentando romances diferentes, de outros escritores — mas ambos os livros se imiscuíram em minhas notas sobre Bernardo Carvalho. Se em Elvira Vigna busquei o comentário sobre a importância do contemporâneo, Ali Smith me deu a oportunidade de citar brevemente temas relacionados que não poderia aprofundar em meu texto.

Série de incômodos

No romance da premiada escritora escocesa, há a cena do jantar supracitado que perdura por um quarto de suas páginas. Uma série de incômodos — melhor dizendo, preconceitos — é retratada: da anfitriã, pelo vegetarianismo de Miles; de um dos homens, com as considerações sobre o sexismo de suas piadas — “Ou será que isso é sexista, Miles, e por acaso é ofensivo, e será que alguma das mulheres aqui da mesa ficou ofendida, ou é só você que não sabe lidar com uma piadinha?”; de alguns dos que estão à mesa, que comentam a homossexualidade de Mark, quando este se ausenta para ir ao banheiro — “Não, ele é ótimo, quer dizer, é o gay estereotípico, Caroline está dizendo. O gay operário padrão, quer dizer.” — ou dão um tom ligeiramente racista ao que falam — “Você nunca conversou com um ou alguns negros na vida ou é só que você vive num universo diferente?, a criança diz”.

Brooke, a criança da última citação, inclusive, é quem — mais adiante — discute consigo mesma a respeito de como se assume que um personagem é branco se a sua cor não é citada, de como seria necessário apontar que um personagem é negro para que ele assim seja considerado — Smith não o faz isso quando nos apresenta à personagem. Em sendo negra, Brooke pensa em **Harry Potter** — série de livros infantojuvenis, escrita por J. K. Rowling — e outras narrativas semelhantes quando decide que não será limitada pelo *status quo*:

O fato é que eu posso ser Hermione se eu quiser. Eu posso até ser uns personagens antiquados tipo o George de Os cinco. Eu não ia querer tanto assim ser aquela Anne. Eu posso ser a Bobbie do livro Os meninos e o trem de ferro, se bem que eles foram embora de Londres e eu vim pra cá, mas eu posso ser ela se quiser, e achar um jeito de evitar que o acidente de trem aconteça. Eu posso ser a Cinderela. Tem mais que uma árvore no Morro de Uma Árvore! A menina corria pelo parque. Menina Corre Por Parque! A menina é Brooke Bayoude, Experta. A Brooke Bayoude. Eu posso ser a Branca de Neve se eu quiser e dá óbvio que eu nunca ia ser idiota de comer aquela maçã, ninguém ia. Eu posso ser Anne de Green Gables. O cabelo dela pode ser da cor do meu se eu quiser.

Smith subverte expectativas, questiona lugares-comuns e faz o que quer — como Brooke. Finda a leitura, tive consciência do que ela queria mesmo: escrever o livro do ano. E consegui. Infelizmente, num mundo movido a propaganda e *razze dazzle*, cheio de som e fúria, pouca gente soube disso. 🍷



DIVULGAÇÃO

a autora

ALI SMITH

Nasceu em 1962, em Inverness, na Escócia, e vive em Cambridge. Frequentadora assídua de premiações literárias, é autora de romances como **Hotel Mundo**, finalista do Booker Prize e do Orange Prize, e **Por acaso**, vencedor do Whitbread Novel Award, além dos contos de **A primeira pessoa** e da novela **Garota encontra garoto**.



SUÍTE EM QUATRO MOVIMENTOS

Ali Smith

Trad.: Caetano Waldrigues Galindo

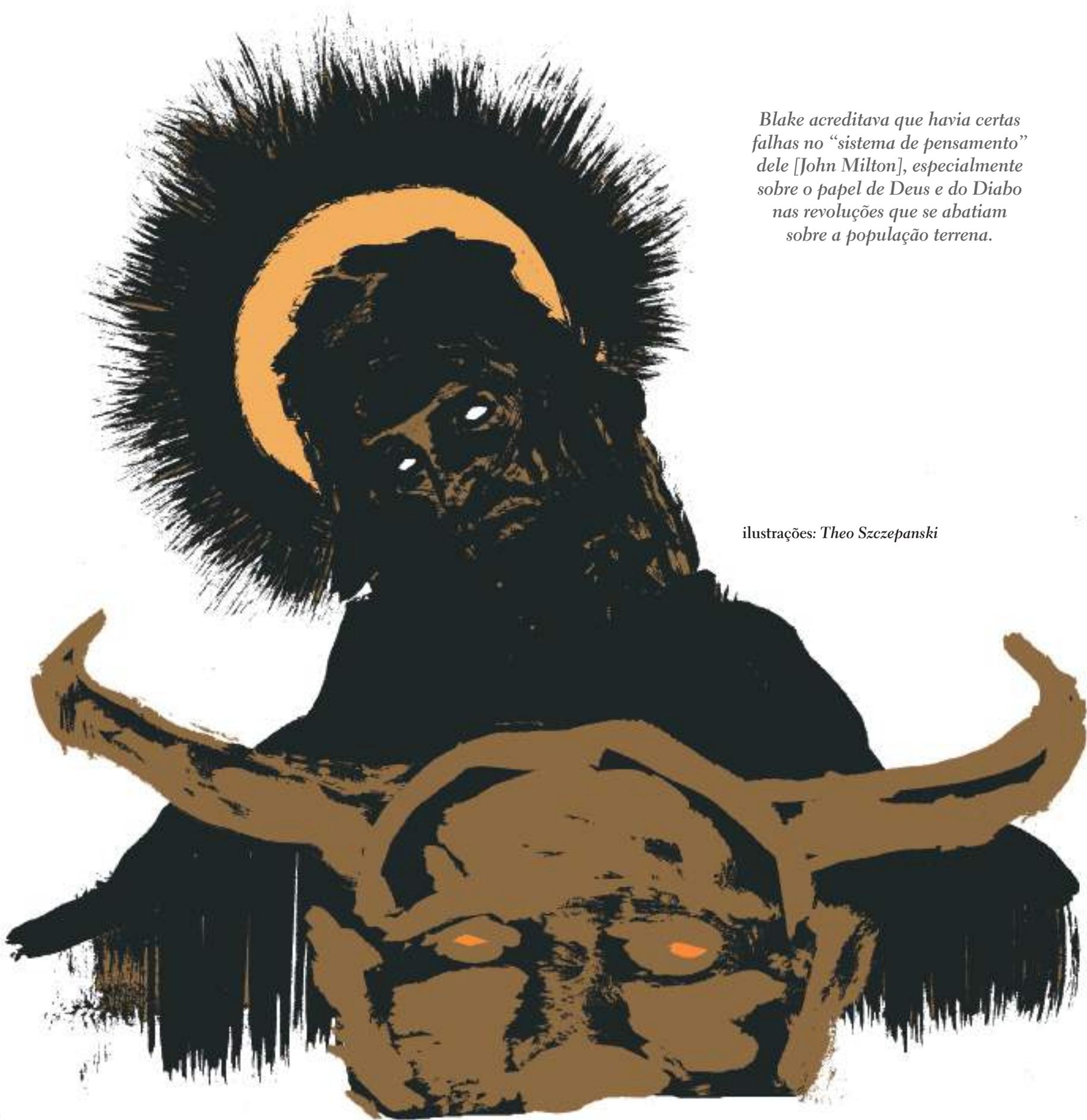
Companhia das Letras

288 págs.

trecho

SUÍTE EM QUATRO MOVIMENTOS

Tudo à sua volta, ao seu lado, empilhado sobre você, seria leve e frágil, papelão e vidro, e você saberia também que todas essas incontáveis lâmpadas do caminhão, sendo levadas às cegas para um soquete em algum lugar, estavam mais abrigadas, acolhoadas em sua caixinha dentro de uma caixa dentro de uma caixa, e a caminho de um destino mais certo do que você.



Blake acreditava que havia certas falhas no “sistema de pensamento” dele [John Milton], especialmente sobre o papel de Deus e do Diabo nas revoluções que se abatiam sobre a população terrena.

ilustrações: *Theo Szczepanski*

O redemoinho do segredo

O olhar sobre a humanidade que une **William Blake** e **John Milton** num paraíso sempre à beira do abismo

MARTIM VASQUES DA CUNHA | SÃO PAULO - SP

O diabo na rua, no meio do redemoinho.
Guimarães Rosa, **Grande sertão: veredas**

1.

William Blake tinha John Milton em tão alta conta que ele era ousado o suficiente para interpretar a gigantesca obra poética e política deste último muito melhor do que o próprio autor. Para Blake, Milton era superior a Shakespeare, a Edmund Spenser (o autor de *The faerie queenie*) e até mesmo a Geoffrey Chaucer (o criador de **Os contos da cantuária**). Ele não era apenas o grande poeta da Inglaterra; era o vate que tinha como único competidor ninguém menos que Homero.

Mesmo assim, Blake acreditava que havia certas falhas no “sistema de pensamento” dele, especialmente sobre o papel de Deus e do Diabo nas revoluções que se abatiam sobre a população terrena. Testemunha direta dos efeitos tanto da Revolução Francesa, que chocou as mentes pensantes da Europa, assim como da Revolução Industrial, que transformou a vida das pessoas comuns, o poeta de **O casamento do céu e do inferno** (1790-93,

já traduzido no Brasil pela mão impecável de Ivo Barroso) tinha uma profunda certeza de que Milton não havia colocado Satã — conhecido então pelo público como o grande vilão do épico **Paraíso perdido** (1667) — no seu devido papel. O Diabo não era um oponente, de acordo com Blake, e sim a grande força criadora que animava os poetas que cultuavam a imaginação como o verdadeiro fundamento do mundo. Era, na verdade, um herói — e se Milton não admitia isso em público era porque, como bem definiu o seu ardoroso discípulo cento e treze anos depois, se aliava ao “partido do Demônio sem o saber”.

Entre 1804 e 1810, quando William Blake era mais conhecido por suas gravuras iluminadas — verdadeiras obras-primas da arte ocidental — do que propriamente pelos seus versos de tom profético e visionário, ele começou a elaborar um poema épico que teria como tema ninguém menos que John Milton. Intitulado justamente de **Milton — um poema em dois livros**, sua intenção era a mesma que é descrita no célebre vigésimo-sexto verso de **Paraíso perdido**: a de “justificar os caminhos de Deus ao homem”. Mas, desta vez, havia uma diferença: se em **Paraíso perdido**, o vilão era Satã e o papel do herói cabia ao casal Adão e Eva, expulso do Éden pelo criador para encontrar aqui na terra “o paraíso dentro de nós”, agora o salvador da humanidade seria o próprio Blake que consertaria os erros de pensamento de Milton e que o levaria a um novo patamar na história da humanidade.

De certa forma, este é o fio tênue de enredo que conecta as várias visões do longo poema, que devem ser entendidas como se acontecessem de forma simultânea, fora do tempo e do espaço, uma vez que Blake percebeu como poucos que estes dois fatores limitavam o conhecimento humano em todo o seu potencial. Opositor das ideias de John Locke e Isaac Newton, mas também fascinado pelo Iluminismo francês, Blake sabia que a verdadeira mudança no mundo não se devia a causas físicas ou materiais e sim a partir de manifestações espirituais das quais a linguagem humana era limitada demais para expressá-las corretamente. Segundo ele mesmo escreveu em seu outro grande poema, **Jerusalém** (uma espécie de continuação gigantesca de **Milton** e também com tradução nacional, de autoria de Saulo Alencastre), — *I must create a system or be enslaved by another man's; / I will not reason and compare: my business is to create* [Devo criar um sistema ou me escravizar por um outro; / Não vou argumentar e comparar; minha função é criar]. É nesta criação muito própria (dissecada em detalhes por Northrop Frye, no

livro *Fearful symmetry*, como uma reapropriação muito original da cosmologia de John Milton) que ele monta um sistema de imaginação poética que libertará a humanidade da escravidão da física e da ciência então dominantes na nossa História.

As comparações que o próprio Blake faz consigo mesmo em relação a Milton não param por aí. De acordo com S. Foster Damon, em *A Blake Dictionary*, pode-se dizer que cada livro de Blake tem sua contrapartida em outro de John Milton — e o mesmo acontecia com suas respectivas biografias. Ambos tiveram pais que foram expulsos de suas respectivas paróquias religiosas; ambos estrearam na poesia como grandes promessas, mas renunciaram a ela porque preferiram interferir nos negócios políticos da Inglaterra e da Europa; ambos tiveram relações tumultuadas com suas esposas; depois, os dois se exilaram do burburinho da sociedade e conseguiram produzir os seus três grandes poemas, aqueles que lhe dariam a imortalidade literária — o que só foi possível porque ambos decidiram pela obscuridade do silêncio e do segredo.

O épico de William Blake que corrigia a obra de seu mestre John Milton mostra ao leitor comum, acostumado apenas a uma poesia linear e exata, de que os dois fizeram de tudo para escapar do redemoinho das revoluções que atingia a Inglaterra (chamada de Albion no sistema blakeano). Isto fica claro nos versos de abertura do poema, em que Blake se pergunta, se “porventura o Semblante Divino/ brilhou nestas colunas nebulosas?/ E foi Jerusalém edificada aqui/ Entre Fábricas Satânicas tenebrosas?” (de acordo com a vigorosa tradução do português Manuel Portela, em edição recentemente publicada no Brasil pela Nova Alexandria). Eis a ferida da dúvida que incomodava o sucessor do vate maior: Como a representante da Cidade de Deus na Terra existia em paralelo num mundo onde o progresso tecnológico cobrava o seu preço matando o espírito da imaginação poética?

Em **Milton** e no restante da obra de Blake, não há uma solução ou uma síntese possível deste dilema, por mais que o criador de **Jerusalém** queira encontrar uma unidade em seu sistema particular. Mas isso não ocorre porque ele espera por uma “Grande Ceifa & Vindima das Nações” que resolveria todos os problemas da sua era de uma vez por todas. O erro de Blake, por assim dizer, é não ter compreendido que Milton já tinha articulado perfeitamente a solução desses mesmos dilemas ao dramatizar os riscos de se escolher viver de acordo com a *liberdade interior*, orientada na figura de Jesus, filho de Deus, em especial no famoso episódio da

tentação no deserto, narrado em **Paraíso reconquistado**.

2.

Se **Paraíso perdido** é conhecido pelo público como o grande épico que mostra o ser humano dilacerado entre Deus e o Diabo, **Paraíso reconquistado** (1671) é um poema em uma escala muito menor, próximo de uma pastoral, no qual o seu principal tema é a liberdade redescoberta em uma vida maturada em segredo. E para que este tema seja desenvolvido a contento, Milton o articula por meio de dois pólos simbólicos: o deserto e a ascensão.

No poema anterior, os exílios de Satã e do casal adâmico eram a intersecção que unia as duas pontas do início e do fim, formando uma imagem circular em sua estrutura dramática, a de que a condição humana era basicamente um exílio perpétuo; agora, Jesus é retratado como alguém que também vive exilado de seus pares — mas de uma forma muito peculiar, já que ele não é alguém que foi expulso do Éden. Jesus pertence a *algum* lugar, mas Milton faz questão de não explicitar onde este “novo país” ficaria pois o tema do seu pequeno épico é justamente a vitória de uma identidade — o Filho de Deus que enfim descobre a sua missão na Terra — perante as tentações de uma vastidão [*waste wilderness*] que o quer

transformar em um detalhe microscópico na imensa engrenagem satânica do poder.

Não por acaso, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em seu **Dicionário de símbolos**, o deserto é o lugar dos desejos e das imagens diabólicas exorcizadas; a terra árida, desolada, sem habitantes, que significa, sem dúvida, a possibilidade de um mundo afastado de Deus. A imagem do deserto é uma contínua presença tanto no **Paraíso perdido** como no **Paraíso reconquistado**; é um deserto que impede o acesso ao Paraíso; Adão e Eva descem até ele após a sua expulsão; a História é retratada como um deserto até o momento da Segunda Vinda; e depois Milton cantará de que, ao vencer a tentação satânica, seu poema fará que todos se lembrem do “Éden ressurgido do vasto ermo”.

Ao contrário do que muitos pensam, **Paraíso reconquistado** não é uma sequência de **Paraíso perdido**, mas sim um complemento temático. Partindo dos relatos bíblicos coligidos em Mateus 4:1-11, Marcos 1:12-13, e Lucas 4:1-13, além das outras tradições exegéticas, Milton prefere seguir a ordem das tentações narrada por Lucas em relação aos outros dois evangelistas — e, assim como o épico anterior, também começa o seu poema *in medias res*, com o batismo de Jesus por João Batista.

Do mesmo modo que em **Paraíso perdido**, as palavras *obediência* e *desobediência* são os termos centrais para se entender o drama que acontecerá em **Paraíso reconquistado**, um drama que, devido ao caráter de diálogo a ser apresentado, não seria um exagero chamá-lo de um *drama da persuasão*. Satã quer convencer a Jesus que a sua visão de mundo é a única que vale a pena, enquanto este resiste a essa *persuasão* tortuosa por meio de uma retórica que se apresenta não apenas como verossímil, mas sim como a mais verdadeira de todas, mesmo que isso implique de não usar as palavras para deixar o silêncio repercutir na mente do leitor. No caso, o silêncio entre as palavras é também um reflexo da vida vivida em segredo que Milton insis-



te que foi a base da educação do Cristo quando era criança e que é a sua função como poeta narrar “os feitos mais que heroicos, mas secretos,/ por várias eras sempre imemorados;/ que injusto é tanto tempo sem ter canto” (na excelente tradução de Guilherme Gontijo Flores, Adriano Scandola, Bianca Davanzo, Rodrigo Tadeu Gonçalves e Vinicius Ferreira Barth, publicada no Brasil e acompanhada das gravuras feitas por William Blake, inspiradas no poema).

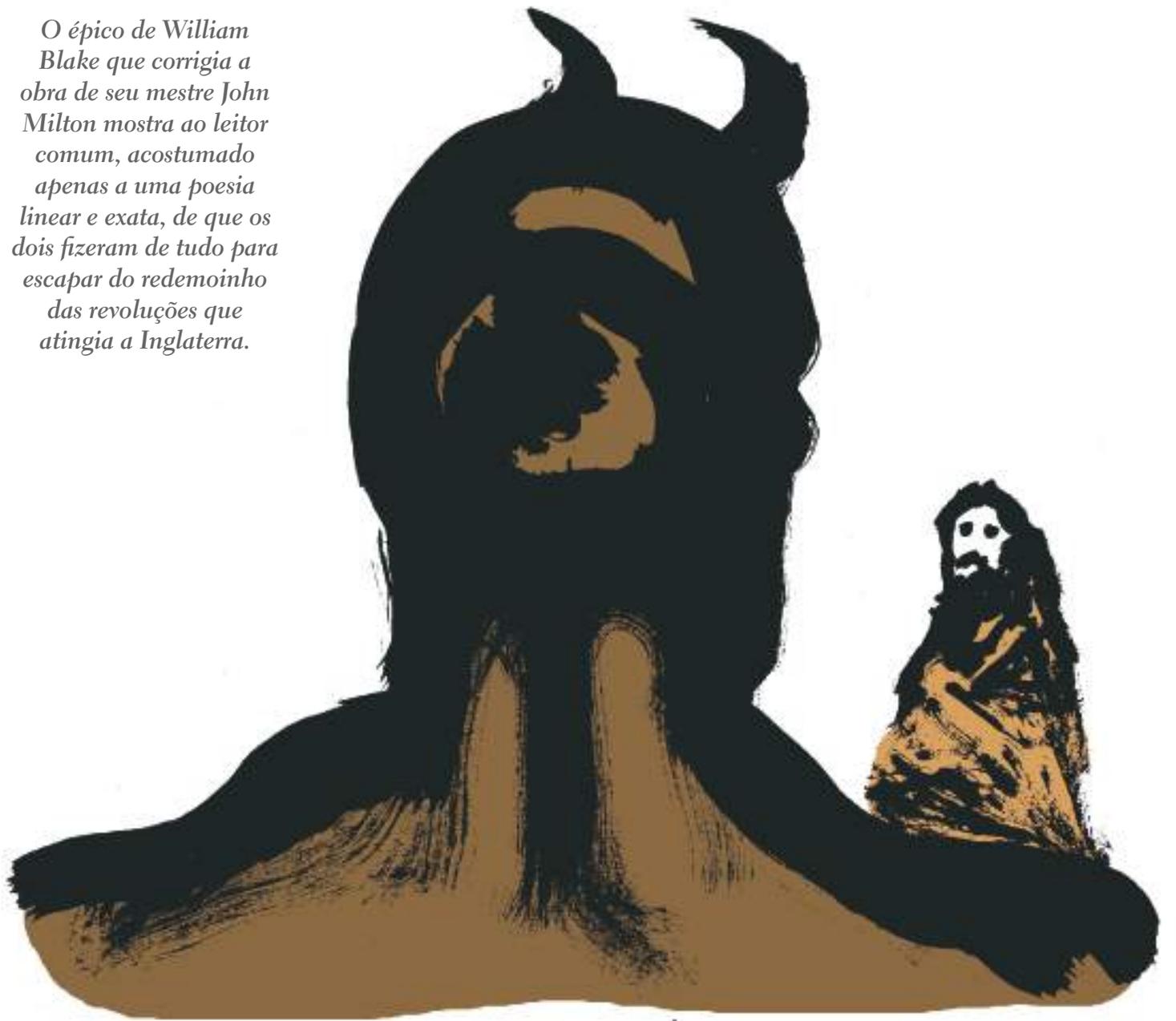
Por outro lado, o segredo tem um caráter ambivalente para quem vive nele: ao mesmo tempo em que precisa do silêncio para se resguardar nele, há alguma espécie de poder em seu reduto — e este poder também pode ter a sua tentação, já que impede de Jesus assumir a sua identidade como Filho de Deus. Para Milton, o segredo tem a ver com a ideia de um tesouro guardado, do “talento” que está enterrado e que, se não for bem utilizado, sem dúvida será desperdiçado por quem deve usá-lo de acordo com os mandamentos do Evangelho. Há uma angústia que se origina em quem vive no segredo, justamente pelo seu peso interior, tanto para aquele que o guarda quanto para aqueles que o temem.

No **Paraíso reconquistado**, as pessoas que vivem ao redor de Jesus sabem que sua identidade ainda está em segredo, especialmente Maria e seus futuros discípulos André e Simão. E isso os perturba. Afinal, o que esse homem fará com tal poder? Essa dúvida afeta até o próprio Jesus quando, logo após o seu batismo, ao ser devidamente apresentado às hordas celestiais e infernais, pondo Satã em alerta a respeito do surgimento desse “novo rei”, ruma em direção ao vasto ermo.

Neste aspecto, o que surpreendeu tanto os atuais leitores como os contemporâneos de **Paraíso reconquistado** é o fato de que Milton preferiu mostrar a vitória de Jesus perante as falsidades do poder não por meio de sua Paixão e sim pelo episódio da tentação no deserto. De acordo com Barbara Lewalski, há motivos pessoais para tal escolha: eles se devem às próprias convicções de Milton de que o auto-conhecimento e o domínio de si mesmo eram regras fundamentais para qualquer ação pública que valesse a pena e que atuasse no mundo; a tentação por Satã permite ao poeta apresentar as inquietações de um Jesus como um grande épico interior e como o modelo para o conhecimento correto.

Satã desconhece qual é a verdadeira natureza de uma majestade — e esta será a lição que Jesus lhe dará no confronto que os dois terão no deserto, como veremos em breve. Mesmo assim, o rival parece não entender isso e insiste no autoengano

O épico de William Blake que corrigia a obra de seu mestre John Milton mostra ao leitor comum, acostumado apenas a uma poesia linear e exata, de que os dois fizeram de tudo para escapar do redemoinho das revoluções que atingia a Inglaterra.



usando e abusando de qualquer ação espetacular. Eis mais uma das inúmeras ironias paradoxais que Milton faz na construção dramática do poema: Satanás parece criar toda a ação do drama, dançando ao redor desse suposto Messias em um movimento febril, enquanto Jesus permanece quieto e imóvel, germinando suas respostas certas no segredo e no silêncio. A verdadeira ação ocorre na intimidade de Jesus, onde também a verdadeira mudança dramática acontece e progride até o completo reconhecimento de que a natureza de ser “Filho de Deus” não consiste em exibições exteriores e sim em um mergulho profundo rumo ao que Milton chama de “homem interior” [*inner man*].

Para que tal descida tenha efeitos duradouros no leitor, Milton desenvolveu uma estrutura complexa para o poema, centrada no paradigma de que Jesus é uma espécie de “segundo Adão” e que vencerá cada uma das tentações que o primeiro não conseguiu resistir enquanto vivia no Éden. Essas tentações ofertadas a Jesus são baseadas nos papéis que um rei deve ter quando se está no comando: o de ser um profeta ou um educador; o de ser um soberano, o comandante e o defensor da sua igreja e do seu povo; e o de um sacerdote, que deve mediar e, se necessário, sacrificar-se para garantir a redenção dos fiéis.

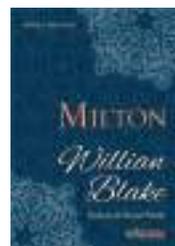
Para Milton, Jesus vem para ensinar o ser humano a ouvir o seu oráculo interior, a consciência que não teme as famas e as pompas evidentes de um poder que pouco importa transformar a pedra em um pão pois o verdadeiro alimento não está nas coisas exteriores — e sim dentro de cada um nós. Satã deseja ser o Filho de Deus, mas quer desobedecer ao Pai a qualquer custo, sem saber que, para ter a verdadeira glória, o certo é imitar Deus de uma nova forma, já antecipada no *Paradise within*, o “paraíso dentro de si” que o arcanjo Miguel ensinou a Adão e Eva no momento em que foram expulsos do jardim sagrado. Ele não consegue entender como, tendo a aparência de um homem comum e sendo um mero filho de carpinteiro, Jesus pode ter tamanha fortaleza moral para resistir a es-

ses flertes com o desastre pelos os quais a humanidade sempre faz questão de se enamorar.

Raras vezes em sua obra, John Milton conseguiu articular tão perfeitamente — e em todos os seus estágios — como é e como acontece em termos concretos o que seria a *liberdade interior*. A verdadeira natureza de ser um rei está na disciplina interna que se impôs para dominar as suas “paixões, desejos e medos”; é aquele que reina em si mesmo, sem se preocupar com as coroas de ouro, ao mesmo tempo em que reconhece que governar é, antes de tudo, aceitar o seu fardo como uma coroa de espinhos, que sabe permanecer firme em sua posição e apenas esperar por algum sinal providencial. Como contrapartida, ter um reino na Terra é se submeter à anarquia interna do povo, da multidão que não sabe como se orientar dentro das paixões, esquecendo-se da luta por uma virtude que poucos podem manter em suas vidas. Recusar a tudo isso é o verdadeiro poder pelo qual Jesus educará os fiéis; rejeitar a majestade e a soberania oferecida pelos potentados é a maneira justa de transformar-se no único monarca possível, sempre tendo como meta de imitação a visão correta de um Deus que está além de qualquer conceito humano, ao eliminar qualquer rivalidade possível e assim atraindo o “âmago da alma”, a parte nobre que gover-



PARÁISO RECONQUISTADO
John Milton
Trad.: Guilherme Gontijo Flores
Editora de Cultura
300 págs.



MILTON
William Blake
Trad.: Manuel Portela
Nova Alexandria
296 págs.

na o “homem interior” [*inner man*], na conquista permanente da sua *real* identidade.

O que o poeta inglês propõe é algo mais radical — e **Paraíso reconquistado** é o poema que consegue simbolizar isso com uma clareza conceitual e dramática que ainda deixa os leitores surpresos: de acordo com ele, o verdadeiro governo só acontecerá se procurar Deus dando plena atenção ao “oráculo interior” [*inner oracle*] que guia a parte mais nobre da alma [*nobler part*], o homem interior [*inner man*] de cada indivíduo que *permita voluntariamente* que isso aconteça em sua vida, unindo a razão e a liberdade humanas em uma hierarquia que jamais dará amostras de estar em uma crise.

Talvez seja esta a razão pela qual Milton prefere não chamar Jesus pelo nome de “Cristo”: ao preferir pela transliteração anglicizada de *Yeshua*, um nome comum para um hebreu do primeiro século da nossa era — assim como o de Adão tem o seu significado estendido para a “humanidade” no **Paraíso perdido** —, o poeta rejeita qualquer majestade que possa haver ao chamá-lo de “Ungido” — a tradução grega para *Mashiach*, a palavra hebreu para “rei” ou “sacerdote” e do qual os reinos de Carlos I e Carlos II, contra os quais Milton era um feroz opositor, usaram para garantir o famoso “direito divino dos reis”. Milton rejeita a imagem de Deus como um rei porque, para ele, já estivemos próximos do divino tal como ele é realmente; a grande tarefa da humanidade é “reparar as ruínas de Adão e Eva”, conforme lemos em seu tratado **Sobre educação**, para depois realizar efetivamente a transformação da liberdade exterior para a *interior*, do profano para o sagrado, do meramente humano para a completude do divino.

Esta transformação se dá concretamente no poema quando Satã ascende ao topo de uma montanha com Jesus. Aqui se dá o *segundo* pólo simbólico no qual o drama da persuasão é construído — o da *ascensão*. Ela representa o símbolo de alçar voo, da elevação do céu após a morte. Na definição de Gheerbrant e Chevalier, todas as variações de sua imagem “representam uma resposta positiva do homem à vocação espiritual e, mais do que um estado de perfeição, um movimento em direção à santidade”. O nível de elevação no espaço — seja perto do chão ou em pleno céu — “corresponde ao grau da vida interior, à medida segundo o qual o espírito transcende as condições materiais da existência”.

A ascensão de Satã e Jesus no topo da montanha é o ápice de um combate entre as forças que querem ir além da “criatura visível e inferior”, rejeitando qualquer espécie de desejo exterior como o poder, a riqueza e

o conhecimento, e as forças que querem ter tudo isso como se fosse a única realidade possível. Jesus mostra que há uma chance de ir além dessas superfícies, dessas imagens e aparências que confundem os nossos sentidos; já as tentações satânicas são organizadas em torno de um único princípio: concretizar a metáfora do que é ser um rei, exteriorizando coisas que podem muito bem ser interiorizadas no “âmago da alma” dentro do seu valor verdadeiro. O que Jesus rejeita não é a comida ou a riqueza, a realeza ou o conhecimento por si mesmos, mas a percepção equivocada de que o exterior, o visível, o tangível é a única régua pela qual se mede a realidade. O “homem interior” do Filho de Deus recusa a coroa oferecida pelo próprio Pai em **Paraíso perdido** — e depois ofertada de maneira maliciosa por Satã em **Paraíso reconquistado** —, seja na Terra ou no Céu porque é a única escolha a se fazer para garantir a redenção de toda a humanidade após a Queda de Adão e Eva. Daí a insistência de Milton na humanidade de Jesus, recusando qualquer espécie de majestade real ao chamá-lo de Cristo, ou de Ungido: se *um* homem pode resistir aos encantos de Satanás, se *um* homem pode recuperar o paraíso que todos nós perdemos, então *cada um de nós* pode ter a liberdade de escolher, por meio da *razão* que foi dada só pelo o Pai, o *poder* de assegurar a nossa própria redenção. Ao contrário do que pensa Satã, nem todos podem ser o Filho de Deus, mas todos podem ser *reis* de si mesmos.

Para Milton, a verdadeira identidade de Deus deve sempre permanecer no *segredo* e, portanto, oculto em um manto de *silêncio*. Não por acaso, o início e o fim de **Paraíso reconquistado** dão ênfase às ações privadas e interiores do Filho — que são variações do próprio segredo, da intenção profunda de se recolher para uma meditação interior na qual Jesus possa conversar com a sua “parte mais nobre”. Milton indica sutilmente que cada um de nós deve fazer o mesmo: renunciar a qualquer espécie de poder terreno implica aceitar o verdadeiro poder — o de obedecer constantemente o divino que há dentro de nossas intenções e ações. E só o *segredo*, o *silêncio*, podem ajudá-los a encontrar o “homem interior” [*inner man*] com alguma chance de vitória. Quanto atingir tal meta, então o Filho de Deus se despedirá do seu Pai e escolherá voluntariamente, tal como fizeram Adão e Eva, qual será o seu *solitary way* — que será curiosamente retornar ao “lar materno anônimo” [*his mother’s house private*]. Jesus sai do deserto com a liberdade interior recuperada, em um caminho solitário que só tem a Providência como guia, recusando a qualquer outro tipo de deus, anjo, rei ou magistrado —

Se Paraíso perdido é conhecido pelo público como o grande épico que mostra o ser humano dilacerado entre Deus e o Diabo, Paraíso reconquistado (1671) é um poema em uma escala muito menor, próximo de uma pastoral, no qual o seu principal tema é a liberdade redescoberta em uma vida maturada em segredo.

apenas a orientação interna do que significa ter um relacionamento com o divino e adentrar em um paraíso que há dentro de cada um de nós em vez de um paraíso que exista tão somente no mundo exterior.

Ao retornar para a casa da sua mãe e não a do Pai, o Filho rejeita o poder e a glória de ser um rei ao se encaminhar para um lugar e para uma vida que não possui nenhum envolvimento com os governos exteriores que devem existir seja na Terra como no Céu. Para Milton, permanecer no segredo e escutar o silêncio, continuar na vida privada, é a forma justa e verdadeira de governar qualquer sociedade.

3.

A pergunta que não quer calar é: O que o leitor brasileiro tem a ganhar ao ler os poemas tão distantes no passado e tão visionários no futuro de William Blake e John Milton? Talvez quem possa nos dar essa resposta seja um homem que conseguiu fazer a ponte entre as revoluções que assolaram a Europa e as que iriam tomar conta do Brasil, o imigrante austríaco Otto Maria Carpeaux. Em um ensaio célebre intitulado *A consciência cristã de Milton*, ele comenta que o bardo do **Paraíso perdido** é “o advogado intrépido da maior lição que o cristianismo nos ensinou: do valor único de cada alma humana, valor que se revela na dignidade indelével da consciência livre”. Foi esta mesma lição que William Blake tomou para si e para a sua obra — e daí podemos concluir a causa principal de sua admiração pela vida e pela obra de John Milton.

O leitor brasileiro ganha muito ao conhecer esses dois grandes poetas porque justamente atravessa um momento histórico em que ele não reconhece mais, seja em si mesmo, seja nos outros, o que seria essa “consciência livre”. Oprimido pelas necessidades materiais do dia a dia, pelas seduções inerentes de um poder que jamais saberá se conseguirá manter, pela ojeriza a uma incerteza e a um risco de viver que infelizmente (ou felizmente, dependendo do ponto de vista) estrutura a própria realidade, o Brasil precisa aprender com Blake e Milton de que hoje, mais do que nunca, ele vive aquilo que um grande escritor nosso, tão gigantesco quanto os vates ingleses, disse na epígrafe citada na abertura deste ensaio: a de que estamos vivendo o conflito com “o diabo na rua, no meio do redemoinho”.

Ao contrário de Riobaldo Tatarana — e indo na contramão do caminho descoberto por Blake e Milton —, o brasileiro não sabe mais o que significa ter uma “consciência livre”. A *liberdade interior* defendida e articulada nos versos de **Paraíso reconquistado** não é apenas um luxo; é nada mais nada menos que a base de qualquer sociedade saudável e que deseja se manter assim por um bom tempo. Em **Grande sertão: veredas**, Guimarães Rosa também percebeu isso ao criar a antológica cena em que o jagunço Riobaldo ouve o sussurro diabólico que o tenta a matar um velhinho que encontra pelo caminho, apenas para manter o seu poder diante do seu grupo. No momento em que Tatarana percebe que é o mesmo diabo de todo o sempre, aquele que também quis seduzir Jesus no deserto, o escritor mineiro faz o seu personagem parar tudo e refletir a respeito do fato de que “daí, de repente, quem mandava em mim já eram os meus avessos. [...] A porque, sem prazo, se esquentou em mim o doido afã de matar aquele homem, tresmatado. [...] Ah, mas, então, do sobredentro de minhas ideias — do que nem certo sei se seja meu — uma minha-voz, vozinha forte demais, de tão fraca, suministrou um cochicho. Foi. Em tão curta ocasião que teve, essa vozinha me deu aviso. Ah, um recanto tem, miúdos remansos, aonde o demônio não consegue espaço de entrar, então, em meus grandes palácios. No coração da gente, é o que estou figurando. Meu sertão, meu regozijo!” (Grifos meus).

Atormentado pelo “diabo na rua, no meio do redemoinho”, pela violência que estimula as ideologias políticas que, no fundo, se igualam na “vastidão dos espelhos” que também perturbava as Guerras Civis Inglesas, das quais John Milton foi testemunha, e as Revoluções Francesa e Industrial que atormentavam William Blake — o Brasil foi abandonando o grande palácio da consciência individual onde poderia habitar e preferiu se deixar escravizar por um sistema em que a imaginação poética deixou de ter a sua vez. Não escutou mais o silêncio e preferiu a falsa transparência (apelidada de “democracia”) que não permite a educação pelo segredo — este sim, o verdadeiro poder que faz um homem (e, por consequência, um país) construir sua personalidade de forma madura e prudente.

A leitura das obras de William Blake e John Milton, mesmo em uma nação periférica como a brasileira, é útil porque, depois que o redemoinho diabólico destrói a tudo e a todos, é sempre bom redescobrir que há também o redemoinho do segredo, aquele em que o diabo pode até habitar no seu núcleo, mas pelo menos já fomos avisados por esses poetas de que há uma forma de se manter livre e escapar da sedução do seu vórtice aparentemente inescapável. A única questão é se agora teremos a coragem de encarmos o deserto que nos espera para, muito tempo depois, começar a realizar a ascensão que devemos conquistar a um custo extraordinário, sempre tendo como meta o grande palácio que habita dentro de nós. 🍷

MARTIM VASQUES DA CUNHA

É escritor, jornalista, doutorando em Filosofia Política pela Universidade de São Paulo e autor do livro **Crise e Utopia: O dilema de Thomas More** (Vide Editorial, 2012).

À sombra da culpa

Livro de memórias de **Uwe Timm** mergulha na tragédia familiar causada pela Segunda Guerra

GISELE EBERSPÄCHER | CURITIBA - PR

Karl-Heinz Timm morreu no dia 16 de outubro de 1943, aos 19 anos, em um hospital de campanha na Ucrânia, devido a graves ferimentos nas pernas durante uma batalha na Segunda Guerra Mundial. O jovem combatia pela Totenkopf, uma divisão de elite da SS nazista, na qual se alistou voluntariamente.

Pouco se sabe sobre ele — há apenas o relato frágil em termos factuais e extremamente forte em termos sentimentais, criado pelo seu irmão, 16 anos mais novo, o escritor Uwe Timm.

Originalmente publicado em 2003, **À sombra de meu irmão — As marcas do nazismo e do pós-guerra na história de uma família alemã** revisita registros da família e memórias para reconstruir não só a história do irmão, mas também a vida da família que viveu sob a sombra de um ente morto e de uma grande guerra que mudou muito da sociedade onde estavam.

Com uma diferença de idade relativamente grande, o contato dos dois irmãos foi muito breve — desse contato Uwe lembra apenas de uma brincadeira em que Karl-Heinz o levantava no ar. Ainda assim, a existência desse irmão, idealizado pela família nos anos após a sua morte, é uma presença intensa no cotidiano dos Timm. Apesar de não ficar claro, é possível crer que esse favoritismo é póstumo — o autor inclui memórias maternas da infância de Karl-Heinz em que o menino parece ser um tanto distante e diferente da família.

Assim, todas essas memórias são passíveis de muita alteração e expectativa. O que parece permanecer, principalmente para os pais, é uma imagem de tudo que ele poderia ter sido. E é essa imagem que cria expectativas nos pais para o resto da família — todos devem corresponder ao que o irmão mais velho se tornaria.

Por outro lado, para o autor, a reflexão mais forte é tentar chegar perto do que de fato foi o ir-



o autor

UWE TIMM

Nasceu em Hamburgo (Alemanha), em 1940. Durante sua adolescência e juventude, trabalhou no negócio de peles da família, apenas depois estudou filosofia e literatura alemã. Estreou na literatura em 1971, e desde então publicou vinte e cinco livros. **À sombra do meu irmão**, que vendeu mais de 250 mil exemplares na Alemanha, foi publicado em 2003.

mão — do que ele gostava ou não, como era sua personalidade, o que realmente fez durante a guerra.

Como o autor ainda era muito novo na época da guerra, suas memórias do período não são sobre política ou estratégias de combate, mas sim sobre a reação da família diante de tudo isso e o que mudou na vida deles durante a guerra. Uma memória com grande importância nesse aspecto é o momento da narrativa em que sua casa é bombardeada. O autor ainda era muito novo para lembrar deste momento, mas narra várias das memórias familiares. E sofreu todas as consequências de uma família que teve de reconstruir a vida e o lar.

Mesmo com o cenário árido e a ênfase de abordagem na relação com o irmão, Timm consegue relatar parte do cotidiano familiar que se mostra bastante universal: o desentendimento da irmã mais velha com os demais, a idealização dos entes já mortos e a distância de relacionamento entre os indivíduos. Nesse sentido, os problemas chegam a dar um parâmetro de normalidade à vida dessa família.

Outro tema que não foge da narrativa é a dificuldade de vida da população durante e após a guerra — dificuldade em conseguir alimentos e outros itens básicos, de voltar a trabalhar mesmo com a escassez de equipamentos ou matéria-prima e até dificuldade de aceitar as mudanças políticas e morais daquele tempo.

Escrita fragmentada

A narrativa é construída a partir de vários fragmentos — trechos do diário de Karl-Heinz, mandado para a família juntamente com outros pequenos pertences e uma carta que informava sua morte, cartas escritas por ele para diversos membros da família, memórias do próprio autor e até as lembranças de Uwe da memória de sua mãe ou irmã. Ao mesmo tempo em que recupera e reconstrói essas memórias, Timm parece descobrir muito sobre seu irmão e sua família.

Com esse jeito fragmentado, o autor parece não querer preencher todas as lacunas — tanto para manter alguma fidelidade com a factualidade (sem colocar então os trechos sobre os quais não tem nenhuma informação) como para se preservar de narrar lacunas que poderiam ser muito dolorosas para ele.

Uma das questões do livro é a tentativa de desvendar esse irmão que ele mal conheceu e contextualizá-lo durante o período da guerra — será que cometera grandes atrocidades? Para o autor, a curiosidade se funde com o medo em alguns momentos.

Para conseguir mostrar um pouco do que o irmão viveu na guerra, o autor mostra trechos dos

diários dele. Breves e pouco descritivos, o diário mais parece um pequeno relatório que qualquer outra coisa. “Estamos prontos para entrar em ação. Alarme de prontidão às 9h30” foi a entrada para 14 de fevereiro de 1943. Do dia seguinte, sabemos apenas que o “Perigo passou, no aguardo”.

Mesmo que breves, esses comentários fornecem uma geografia para as paradas do batalhão e um clima geral, de como estavam sempre em tensão para que algo acontecesse.

Um outro aspecto interessante da narrativa é que o autor opta por contar essa história apenas depois da morte da mãe e da irmã. Ele é provavelmente uma das poucas pessoas ainda vivas a ter conhecido Karl-Heinz e, de certa forma, essa narrativa é tudo que sobra dele.

Para tentar entender tudo que aconteceu em sua própria família, é frequente também que o autor insira textos com reflexões próprias ou até de outros autores sobre esse período. Assim, outras perspectivas também são trazidas para a discussão, uma maneira de tentar compreender o incompreensível.

Sombra

A sombra do irmão na família se deu de várias formas: no caçula que, mesmo que o tenha conhecido muito pouco, conviveu com sua presença em memória diariamente, na dor da mãe que perdeu o filho, na família que fica desorientada e até na sociedade que perdeu seus jovens.

Ainda assim, essa não é a única sombra do livro. As conclusões do livro não são claras para o leitor e pode-se concluir várias coisas desse mesmo relato. Existe, portanto, uma grande sombra sobre quem de fato foi esse irmão, o que ele fez, como ele era antes da guerra. Essas lacunas do texto não são falhas — elas apenas mostram como a realidade que conhecemos é frágil. Além disso, essa dúvida é comum até ao autor, que mesmo depois da investigação não conseguiu juntar todas as informações que queria.

Outra sombra do livro é o sentimento de culpa, que aparece em vários dos personagens em diferentes momentos. Um dos momentos mais interessantes nesse aspecto é quando ele fala sobre como seus pais, cidadãos alemães, lidaram com o sentimento de culpa pelas atrocidades da guerra. Há também o sentimento de culpa da mãe por nunca ter sido capaz de visitar o túmulo de seu filho. Vemos também a culpa de Uwe depois da morte da mãe.

Por fim, a sombra desse irmão na vida da família Timm é análoga à sombra que existiu em várias famílias daquele período: foram tantos os entes mortos e tantas as atrocidades de guerra que a culpa passou a ser um sentimento compartilhado por toda uma geração. 🍷



À SOMBRA DO MEU IRMÃO

Uwe Timm

Trad.: Gerson Roberto Neumann e Willian Radunz

Dublinense

158 págs.

trecho

À SOMBRA DO MEU IRMÃO

Eu queria escrever sobre ele, mas nunca havia considerado ir à Ucrânia para ver o local onde ele fora enterrado.

Não sei dizer exatamente quando esse pensamento se tornou uma intenção, mas, sem dúvida, foi após a morte da mãe. Provavelmente, foi quando comecei a me ocupar mais seriamente com o diário e as cartas do meu irmão, quando pensei que precisava ver o local onde ele havia lutado, onde foi ferido e acabou tombando. Onde ele teria ferido e matado outros.

Por outro lado, para o autor, a reflexão mais forte é tentar chegar perto do que de fato foi o irmão — do que ele gostava ou não, como era sua personalidade, o que realmente fez durante a guerra.

O último tiro

Em seu inacabado e póstumo romance, **José Saramago** combate o universo sombrio da indústria armamentista

OVÍDIO POLI JUNIOR | PARATY – RJ



DIVULGAÇÃO

O silêncio é a mais poderosa das armas, parece insinuar o narrador criado por José Saramago a propósito de Felícia, ativista com ideais pacifistas e ex-mulher de Artur Paz Semedo, funcionário de uma indústria de armas. Esse é o núcleo em torno do qual o autor constrói a última narrativa que nos deixou — **Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas**.

Artur Paz Semedo é um homem comum, cumpridor de suas obrigações na chefia do setor de contabilidade de armas leves e munições da Belona S. A. Igual a meu pai, que foi contador em uma pequena indústria têxtil, ele passa os dias encenando a rotina universal da profissão: a organização meticulosa, o cálculo das faturas, a precisão dos apontamentos, o rame-rame dos papéis, a regularidade dos registros, a segurança fria e confortável proporcionada pelos números.

O protagonista é uma espécie de Bartleby, o escrivão de Herman Melville, só que possuidor de alguma determinação e iniciativa. Não questiona os seus superiores e tem certo orgulho do renome da empresa e de trabalhar em seu ofício. É dis-

cretamente ambicioso e sonha em chefiar o setor de armamentos pesados da empresa:

Os efeitos psicológicos desta entranhada e não satisfeita ambição intensificam-se até à ansiedade nas ocasiões em que a administração da fábrica apresenta novos modelos e leva os empregados a visitar o campo de provas, herança de uma época em que o alcance das armas era muito menor e agora impraticável para qualquer exercício de tiro. Contemplar aquelas reluzentes peças de artilharia de variados calibres, aqueles canhões antiaéreos, aquelas metralhadoras pesadas, aqueles morteiros de goela aberta para o céu, aqueles torpedos, aquelas cargas de profundidade, aquelas lançadeiras de mísseis (...), era o maior prazer que a vida lhe podia oferecer.

Em seu último romance, inacabado e publicado postumamente, Saramago nos leva a refletir sobre os descaminhos do mundo moderno escarafunchando o universo sombrio da indústria armamentista. Mais que isso, nos leva a refletir sobre a microfísica do poder, o dever de consciência escondido sob a capa da indiferença e do conformismo burocrático.

o autor

JOSÉ SARAGAMO

Nasceu em 1922, de uma família de camponeses do Ribatejo, em Portugal. Antes de dedicar-se apenas à literatura, trabalhou como serralheiro, desenhista, funcionário público, editor e jornalista. Seu primeiro livro foi publicado em 1947. Em 1998, tornou-se o primeiro autor de língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura. Morreu em Lanzarote, nas Ilhas Canárias, em 2010. A Fundação José Saramago mantém um site sobre o autor: www.josesaramago.org.

O título da obra, extraído de uma tragicomédia de Gil Vicente (**Exortação da guerra**), soa como uma espécie de reverberação a demarcar a insistência humana na destruição sempre renovada dos semelhantes e na construção de instrumentos letais: *alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. Soa também de forma irônica, pois sabemos que nas guerras modernas não se matam homens como antigamente, os mísseis e obuses tornando a morte cada vez mais distante e impessoal, quase científica em sua pretensão cirúrgica.



ALABARDAS, ALABARDAS, ESPINGARDAS, ESPINGARDAS

José Saramago

Companhia das Letras

112 págs.

Indústria da morte

Nos três capítulos que Saramago nos deixou, não há cenas de combate e a guerra não aparece em sua face mais cruel. O que o escritor quer mostrar são os bastidores dessa indústria da morte, ou, mais precisamente, a responsabilidade humana no interior desse universo: o administrador que herdou o empreendimento familiar, a secretária que de forma calculada estende o tempo de espera dos que procuram a direção da empresa, os funcionários do arquivo vivendo como toupeiras nos subterrâneos da Belona S. A.

Mais que isso, Saramago mostra como os personagens se desvencilham dos dramas de consciência que o seu trabalho poderia desencadear. A naturalidade desse processo é aterradora: “Nada que outra pessoa não pudesse fazer”, diz Artur Paz Semedo ao administrador. É nesse terreno insípido que nasce a indiferença e se assentam os pilares sobre os quais o nazismo, o fascismo, o stalinismo e as ditaduras de toda espécie se sustentam.

Contra esse silêncio se insurge Saramago em seu deradeiro escrito, a palavra e o pensamento fazendo frente à barbárie perpetrada pelas guerras. A certa altura da narrativa, incomodado ao assistir a um filme dos anos 30 e saber que operários de Milão haviam sido fuzilados por terem sabotado obuses, Artur Paz Semedo é autorizado a investigar os arquivos da Belona S. A. relativos ao período da guerra civil espanhola.

Vale destacar a forma pela qual o narrador retrata os subterrâneos em que se localiza o arquivo da fábrica onde está enterrado o passado ignoto da empresa. É magistral a caracterização dos personagens que vivem na cave: Arsênio e Sesinando, chefe e assistente, passam os dias em meio a prateleiras carregadas de caixas de papelão cultivando uma relação de distanciamento respeitosa, feito de pequenos gestos e códigos, vicejando entre os dois uma fina e precisa hierarquia, sempre presente, minúscula, indelével. Saramago parece pagar um tributo a Kafka nesse capítulo, compondo um cenário a um só tempo sufocante e respeitoso não bastasse o jogo onomástico contido na designação do chefe da seção (arsênio | arsenal).

Há no livro algumas anotações de trabalho feitas por Saramago durante a escritura da narrativa, que indicam possíveis caminhos para a trama. Como se trata de obra inconclusa, ficamos a nos perguntar se o personagem ficará ou não angustiado ao questionar a finalidade dos artefatos produzidos pela fábrica, se sofrerá consequências ao tomar contato com alguma informação mais contundente que comprometa a empresa ou seus dirigentes ou se vai aquietar-se diante daquilo que porventura descobrir.

O livro vem acompanhado de três ensaios que abordam aspectos da narrativa interrompida e da obra de Saramago.

O primeiro ensaio, do escritor espanhol Fernando Gómez Aguilera, explora a habilidade do autor português em refletir sobre a banalização do mal.

O escritor e jornalista italiano Roberto Saviano (autor de **Gomorra**) explora correlações entre a encruzilhada em que parece meter-se o pacato personagem de Saramago e casos de perseguição a jornalistas em várias partes do mundo por investigarem o tráfico de drogas e o comércio de armas.

Já o antropólogo e cientista político brasileiro Luiz Eduardo Soares mostra como a interrupção da redação da narrativa pela morte do autor instaura uma espécie de jogo de espelhos durante a leitura:

Eis o autor diante de nós, imprescindível, evocando, involuntariamente, sua falta por meio do narrador que se esquiva, mas acena e promete, e de novo põe-se a retirar-se, estendendo ainda um pouco o fio de voz, numa emocionante e hipnótica coreografia em espiral, até o abismo.

As ilustrações são do escritor Günter Graas e foram extraídas de uma obra publicada em 2013 na Alemanha — os traços negros e cinzas instauram um diálogo intenso com a narrativa, a paisagem sombria e desolada devastada pela guerra.

Ao que parece as gravuras do romancista alemão não foram feitas especialmente para o livro, mas isso não tem importância: poderiam muito bem retratar o morticínio atual em que o mundo se lança na África, no Oriente Médio e em outras latitudes. 🖤

A pesquisadora argentina Florencia Garramuño, professora da Universidade San Andres, em Buenos Aires, PhD pela Universidade de Princeton, Estados Unidos, e pós-doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), escolheu obras artísticas do Brasil e da Argentina e transformou em livro: **Frutos estranhos** — quatro ensaios que abordam, segundo a autora, a arte inespecífica.

Um nome novo para algo existente, manjadíssimo para estudantes de Comunicação e Estética.

Do que se ocupa? Investiga a imbricação das variadas formas de expressão artística, atualmente também trata das possibilidades numa variedade de mídias que servem de suporte. Mas o que resulta dessa imbricação, dessa invasão do espaço alheio, que arte é essa?

Exemplo: **Esquilos de Pavlov**, livro de estreia da artista plástica e a partir de então escritora, Laura Erber. Nesse trabalho, a autora utiliza a fotografia para tornar visível a narrativa. Outra utilidade para essa combinação é permitir um número significativo de interpretações.

Outros, como Abel Meeropol, fizeram o caminho inverso, seu poema *Strange fruit* nasceu quando o poeta viu uma foto de linchamento de negros nos Estados Unidos. Não demorou para o poema, nascido de uma foto, virar música e tornar-se um clássico na voz de Billie Holiday. Ainda surgiria um romance com esse mesmo título. Logo, a cumplicidade não é novidade. Desde que executada por artistas competentes, o resultado geralmente é expressivo, embora não seja essa a regra.

Para enfatizar a ausência de novidade na obra de Garramuño, sugiro que o curioso leitor faça uma pesquisa sobre o termo Remediação, definido por Paul Levinson como um processo que faz uso de novas tecnologias para melhorar as tecnologias precedentes.

Entram em cena os paladinos das novas mídias: internet, realidade virtual e mais e mais, erguem barreiras que as separam das mídias anteriores. Elas, as novas, oferecem novos parâmetros estéticos. Isso se não é óbvio, é o quê? Até onde sei, o novo traz novidades. Ou não?

Jay David Bolter e Richard Grusin buscam um meio termo, acreditam que as novas mídias se justificam por atualizar as antigas mídias, a isso chamam de Remediação. Vá atrás, curioso leitor, da obra da dupla: **Remediation** — *Understanding new media*. Para isso, existe Amazon.

Frutos estranhos faz parte da coleção *Entrecríticas*, e repete o título de uma instalação de Nuno Ramos, essa picaretagem identificadora do estágio patético das artes plásticas, cometida no MAM, Rio de Janeiro/2010.

Pau de selfie

Frutos estranhos, de Florencia Garramuño, é um amontoado de teorias sobre tudo e sobre nada

LUIZ HORÁCIO | FLORIANÓPOLIS - SC



FRUTOS ESTRANHOS — SOBRE A INESPECIFICIDADE NA ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA

Florencia Garramuño

Trad.: Carlos Nougé

Rocco

128 págs.



a autora

FLORENCIA GARRAMUÑO

É PhD em Romance, Languages and Literatures pela Princeton University e pós-doutorada pela UERJ. Dirige o Programa em Cultura Brasileira da Universidad de San Andrés, na Argentina.

trecho

FRUTOS ESTRANHOS

Désappartenance ou disbelonging, em inglês, conservam um sentido mais ativo que negativo que eu gostaria de manter para essas práticas; um modo que, mais que exhibir uma carência, faz da invenção do comum e desindividualizante uma proposta ativa para imaginar mundos alternativos, que talvez a palavra impertinência permita sugerir com mais felicidade.

Diz a professora que as obras citadas nos ensaios apresentam como ponto comum a “unidade do não pertencimento”, elas se identificariam a partir de uma não identificação. Demais para um tosco aprendiz como este que ora digita essas tristes frases. Tristes porque se ocupam de um vale-tudo na terra de ninguém, tudo se justifica, tudo pode, desde que o autor saiba ostentar seus títulos e premiações. Aí, a horda ignara ajoelha e aplaude. Separar o joio do trigo é prática pra lá de obsoleta.

Mas façamos uma tentativa. O que seria esse tal “não pertencimento”?

Dificuldades

Garramuño defende que, em certas obras contemporâneas brasileiras e latino-americanas, percebe-se uma certa indeterminação, uma dificuldade de definição dos limites entre as formas de expressão, suportes e discurso, por parte dos artistas. Essa dificuldade ou confusão, caso você prefira, assim como eu, implica o tal do não pertencimento. Resultado: o inespecífico. Profundo, não! Não, um vale-tudo. Isso mesmo, não há regras. E à literatura, a nossa principalmente, que não anda bem das pernas há muito tempo, restou o papel de coadjuvante.

E por falar em literatura, quem está no balaió?

Pois bem, encontramos por lá títulos de Luiz Ruffato, Ricardo Domeneck, Carlito Azevedo, Tamara Kamenszain, Sylvia Molloy. O que fizeram para merecer isso? Excetuando Luiz Ruffato, **eles eram muito cavalos**, única obra de grande relevância entre as arroladas pela autora, os demais primam pela combinação de gêneros e misturas de ficção e realidade embora sem alcançar a ambiguidade de Philippe Forest, Christine Angot e Jean-Louis Fournier. Fico com esses para não ocupar mais umas dez linhas. Pois bem, alinhemos os nossos autores com os artistas plásticos Helio Oiticica, Nuno Ramos... Isso mesmo, caro leitor, você precisa gostar, pois todo mundo gosta. Mesmo que para isso seja necessário não entender nada sobre pintura, escultura, ah, mas precisa entender de instalação!

Mas atenção, apressado

leitor, existe um detalhe extremamente importante em **Frutos estranhos**, e ele reside no subtítulo: *Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, algo como uma auto defesa. A ocorrência e utilização das novas mídias, a propagação das redes sociais, o leitor, um novo leitor ou o velho leitor forçosamente adaptado?, o leitor como cúmplice criador. Resumo utilizando palavras adequadas: Os antigos suportes, uma tela antigamente servia à pintura, um mosaico era destinado a um revestimento, decoração; atualmente podem, respectivamente, receber uma projeção em vídeo e um poema. Logo, os suportes ganharam outras utilidades e até mesmo novos sentidos. A interatividade é quase uma exigência, a obra, seja ela literária, temos livros onde o leitor está encarregado de concluí-lo; seja uma instalação onde a presença, a movimentação do espectador, agora coadjuvante, passa a dar sentido. Isso mesmo, estupefato leitor, inespecificidade na estética contemporânea.

Também podemos interpretar essa inespecificidade como estágio de um aprendizado, como usar as novas tecnologias de modo a produzir arte relevante. Combinar ingredientes é arte para poucos, e não podemos deixar de reverenciarmos a arte que se mantém através de séculos. E sem a mudança de suportes. Diga, honroso leitor, o que torna Bach atual, Cervantes, o que torna Rabelais um moderno? Este aprendiz não sataniza as novas mídias, mas há que saber utilizá-las, do contrário não passa e não passará de uma expressão confusa, e por vezes bastante barulhenta, da falta de talento.

Deixo aqui uma sugestão de obra onde você encontrará um tanto dessa inespecificidade, da combinação de novas e não tão novas mídias, um trabalho primoroso, envolvendo literatura, artes gráficas, música, a intervenção do artista/criador, capaz de mudar o rumo da história. Para isso um detalhe que viaja através dos tempos sem envelhecer se faz notar: talento. Melhor, talentos. Vale a pena, está em www.managana.org/editor/?community=sarria, concepção, direção e textos do professor da UFSC, poeta, romancista, Alckmar Santos. Vídeos e músicas do também professor Wilton Azevedo, da Universidade Mackenzie.

Afinal de contas **Frutos estranhos** é um livro de crítica literária, de artes plásticas, de antropologia, é o quê? Não é nada, se pensarmos nisso ou naquilo, ao mesmo tempo representa uma diversidade imensa de possibilidades. Para isso basta dizermos o seguinte: é um livro de críticas sobre as novas formas de expressão artística. Mas voltemos um pouco no tempo. Alguém há de lembrar de Glauber com a câmera na mão registrando o velório de Di Cavalcanti. Era arte? É arte?

Deixo uma questão: quem escreverá um ensaio sobre o pau de selfie?

Mas pau de selfie é arte, produz arte? Jamais subestime nossa mediocridade, inocente leitor. 📷

rascunho

literatura infantil e juvenil

O Rascunho completa 15 anos. Fiquei um tempo considerável pensando em um texto especial para esta edição. Passaram pela minha cabeça todas as brincadeiras óbvias e idiotas com o número 15 e com debutantes. Vou poupá-los.

Optei então, já que estamos falando de idade, por tentar explicar a vocês como se classifica um livro infantojuvenil pela faixa etária. É importante, entretanto, deixar claro que estas diretrizes não são obrigatórias e que muitas editoras desenvolveram métodos próprios. Além disso, cada criança é diferente e esta avaliação precisa ser individual. Então pergunto: será que, com todas estas peculiaridades, é realmente necessário sugerir uma faixa etária como orientação para bibliotecários, livreiros, pais e professores?

Você verá que isso não é tão simples quanto parece.

Atualmente, no Brasil, ainda é amplamente usada a classificação de 0 a 3, de 3 a 6, de 6 a 8, de 8 a 10, de 10 a 12, de 12 a 14, de 14 a 16 anos e adulto. O conteúdo vai de álbuns de gravuras, sem texto (*picture books*) até os romances, passando por contos de fadas, etc. Essa classificação tem problemas. Muitos. O primeiro deles talvez seja ainda se basear na divisão sugerida por Lourenço Filho, em 1943. Setenta e dois anos é tempo considerável, principalmente se lembrarmos que no meio do caminho surgiu a internet, o celular e o *e-book*. O hábito da leitura mudou não só para os adultos.

Depois da explicação do desenvolvimento intelectual de Jean Piaget (1896-1980), tentamos uma nova divisão: de 3 a 6 (pensamento pré-conceitual, construção de símbolos); de 6 a 8 (pensamento intuitivo, ainda mentalidade mágica); de 8 a 11 (operações concretas); de 11 a 13 (operações formais, orientação para o real); de 13 a 15 anos (operações formais, descoberta do mundo interior, formação de valores). Melhorou muito, dirá você, com razão.

Então vieram os gringos e suas fórmulas para tudo. São basicamente três: a *Forecast*, a *Fog* e a *Flesch-Kincaid*. A primeira conta quantas palavras monossilábicas (M) existem em uma passagem de 150 palavras e aplica na fórmula $Idade = 25 - (M/10)$. A *Fog* é $2/5 (A/n + 100L/A)$, onde A é o número de palavras no trecho analisado, n é a quantidade de frases completas e L é a quantidade de palavras com mais de três sílabas. A *Flesch-Kincaid* é uma conta maluca que eu nunca entendi direito e você será mais feliz se *googlar*.



ilustração: Carolina Vigna

As muitas idades do leitor

Como se determina a faixa etária de um livro infantojuvenil

CAROLINA VIGNA | SÃO PAULO - SP

Não é só você que está achando isso confuso. Uma boa parte dos editores resolveu, então, classificar de acordo com o nível escolar. Educação infantil ou pré-escolar, Ensino Fundamental I, Fundamental II, Ensino Médio. Meu filho está terminando o Fundamental II. O que ele lê hoje é completamente diferente do que lia seis meses atrás, que dirá durante todo o Ensino Fundamental. É complicado pensar nesta classificação, não gostaria de estar na pele de quem passa por isso todos os dias.

Múltiplos fatores

Existem aqueles que di-

videm apenas em infantil e juvenil. A compreensão mais comum do que venha a ser infantil é de 2 a 10 anos, e juvenil de 10 a 15. Fico aqui me perguntando o que o leitor de 2 anos tem em comum com o de 10.

Eu ainda sou da política de que livro não deve ter faixa etária e que essa orientação precisa partir do educador ou do bibliotecário, mas eu vivo em um mundo utópico aqui na minha cabeça, onde o meu cavalo só falava inglês, a gente era obrigado a ser feliz e as bibliotecas públicas eram muitas no meu país.

Voltando para a realidade, precisamos sim de uma

orientação. O último dado que passou aqui pelas minhas mãos, lá da SNEL (Sindicato Nacional de Editores de Livros), foi de que apenas no ano de 2013 produzimos mais de 62 mil títulos no Brasil. Algum tipo de norte é necessário.

As editoras pequenas com frequência conseguem se adaptar mais rapidamente. É aquela velha metáfora do tempo que o elefante e a formiguinha levam para mudar de direção. Nesta questão, a editora que melhor resolveu isso, na minha opinião, foi a Pipoca. Eles aplicaram as ideias de Lev Vigotski (1896-1934) e criaram uma orientação

que permite um livro estar classificado em várias idades simultaneamente, a partir da zona de desenvolvimento proximal. Ou seja, a partir do conteúdo que a criança tem contato em outros segmentos de sua vida. No blog da editora, tem um textinho muito simpático explicando isso tudo, de onde destaco:

Por fim, Vigotski foi o primeiro a pensar que a dimensão da inteligência está totalmente ligada à da afetividade. Lindo, não é? (...) Porque isso é importante: não faz a menor diferença a indicação etária do livro se a criança gostar do tema da história. Ou das ilustrações. Ou dos recursos tecnológicos.

A noção de que a criança se desenvolve em função de suas condições socioeconômicas e vínculos sociais vem de Vigotski. Foi ele também quem falou sobre instrumentos simbólicos, ou seja, que a linguagem é um instrumento, uma ferramenta. Hoje se fala muito em inteligência emocional, algo que, de certa maneira, vem daí. Então, essas coisas estão ligadas. O desenvolvimento da criança é o que importa na hora de classificar um livro, mas os humanos são complexos, heterogêneos e dependem de um número grande de fatores para crescer intelectualmente. Não somos insetos.

O Robert A. Heinlein (1907-1988) tem uma frase que eu adoro:

Um ser humano deve ser capaz de trocar uma fralda, planejar uma invasão, matar um porco, comandar um navio, projetar um edifício, escrever um soneto, fazer a contabilidade, construir uma parede, cuidar de um ferimento, consolar os que estão para morrer, receber ordens, dar ordens, cooperar, agir sozinho, resolver equações, analisar um novo problema, adubar a terra, programar um computador, cozinhar uma refeição saborosa, lutar eficientemente, morrer galantemente. Especialização é para insetos.

Com tudo isso, como classificar? Claro, eu poderia fazer o discurso (é tentador) de jogue a classificação pela janela, o que importa é que a criança tenha acesso a livros, que leia, etc. Claro, é o que importa de fato, mas por outro lado, entregar à criança um livro para o qual ela ainda não está preparada pode acabar gerando frustração e desinteresse. Minha sugestão é: leve seu filho à biblioteca. Ensine-o a não atrapalhar os outros, a não danificar os livros, a não correr, a não falar alto, a ser educado. A partir daí, deixe-o solto. Crianças são inteligentíssimas e bibliotecários são deuses da paciência e da boa indicação. 🍷

Oito poemas malcriados

FRANCISCO ALVIM

ilustrações: *Rafa Camargo*



ELE É MUITO SUFICIENTE

Critique

Desaprove

Mas não me diga o quê

e

o como

devo fazer

...

Aí

ele fica com medo de falar comigo

achando que eu fiquei com raiva dele

...

ALGUÉM CAIR

Quer ver?

Põe por cima,

no alto



GOSTO

De você

o que mais gosto

é que eu posso te xingar e

você

nem reage

...

PODENDO

quando quero castigar

alguém

começo pelo bolso

OU

ou eu errei no que

disse

ou você no que ouviu

...

UM DIA VEM BOIANDO*

Quede?

Não adianta procurar

Não vai

achar

*Tomei emprestado de Vilma. Se ela me pedir de volta, devolvo.

...

DESCULPA

Não peço

Nem peço que me

peçam



FRANCISCO ALVIM
Nasceu em Araxá (MG), em 1938. É autor, entre outros, de **Sol dos cegos**, **Passatempo**, **O corpo fora** e **Elefante**. Vive em Brasília (DF).



"QUALÉ
A SURPRESA
PORQUINHO?
NÃO LEU SEU HORÓSCOPO
HOJE?!?"



Donald Hall

tradução e seleção: *André Caramuru Aubert*

Donald Hall, nascido na Nova Inglaterra, em 1928, é considerado por muita gente como um dos maiores poetas norte-americanos de sua geração. E, numa turma que, indo de James Schuyler a Allen Ginsberg, de Robert Creeley a Charles Simic, isso não é pouca coisa, já que foi talvez a mais rica, em quantidade e diversidade, que o país de Walt Whitman jamais trouxe ao mundo. Hall é um caso de inequívoca vocação: aos doze anos comunicou aos pais que iria ser poeta profissional e aos dezesseis teve o primeiro poema publicado. Estudou em Harvard (onde foi colega de classe de Frank O'Hara, John Ashbery, Adrienne Rich e Robert Bly) e em Oxford. Durante alguns anos Hall deu aulas na Universidade de Michigan, até decidir correr o risco e se dedicar exclusivamente à escrita, indo morar, em 1975, com sua segunda mulher, a poeta Jane Kenyon, na velha fazenda de Eagle Pond, em New Hampshire, onde ele passara os verões, na infância, ajudando o avô a cuidar dos animais.

Jane morreria de leucemia em 1995, e os poemas inspirados na relação dos dois, na vida na fazenda, no drama da doença e na dor da perda da mulher amada estão entre os mais belos trabalhos de Hall, alguns dos quais presentes nesta seleção de nove poemas. Ele ainda vive na fazenda, sozinho, ativo e escrevendo.

RAIN

Curled on the sofa
in the fetal position, Jane wept day
and night, night and day.
I could not touch her; I could do nothing.
Melancholia fell
like the rain over Ireland for weeks
without end.
I never
belittled her sorrows or joshed at
her dreads and miseries.
How admirable I found myself.

CHUVA

Enrolada no sofá
em posição fetal, Jane chorou dia
e noite, noite e dia.
Eu não podia encostar nela; eu não podia fazer nada.
A melancolia desabou
como a chuva sobre a Irlanda, por semanas
sem parar.
Eu nunca
fiz pouco de suas tristezas ou brinquei com
seus medos e seu sofrimento.
Quão admirável eu me achava.

MOON SHOT

With a drink in my hand
and my mouth turned down, I sat with Min
and Bill looking
at the television picture in July
of nineteen sixty-nine
as my life emptied like a bottle
on its side, glug glug
glug. In two months I would turn forty-one:
Hopeless, divorced,
abandoned, without love or my children, I
understood that my losses
were my own contrivance. I sat
drinking gin while snowy
Neil Armstrong fixed his indefinite
heavy enormous boots
to a ladder's rungs and wobbled down
toward the moon's scattered
rubble and boring surface. Who cared? If
he spoke from a sound-
stage in Arizona, who the fuck cared?

TOCANDO A LUA

Com uma bebida na mão
e minha boca para baixo, eu me sentei com a Min
e com o Bill olhando para
a tela da televisão em julho
de mil novecentos e sessenta e nove
enquanto minha vida se esvaziava como uma garrafa
ao seu lado, glug glug
glug. Em dois meses eu faria quarenta e um anos:
desesperançado, divorciado,
abandonado, sem amor e sem meus filhos, eu
sabia que minhas perdas
eram artifício meu. Eu sentado
bebendo gim enquanto o imaculado
Neil Armstrong prendia suas indefinidas
pesadas enormes botas
nos degraus da escada e descia vacilante
para a superfície tediosa e de fragmentos
espalhados da lua. Quem se importava? Se
ele falasse de um estúdio
no Arizona, quem, por um cacete, se importava?

FAME

When I interviewed Henry
 Moore's old friends for a *New Yorker*
 profile, Edward
 Bantam invited me to dine at his house.
 I brought whiskey. The old
 man remembered forty years back, young
 art-student roommates
 arrived from Yorkshire to London, sculptor
 and portrait painter:
 Edward Bantam's portrait of Moore's mother
 hung in the dining room
 at Henry Moore's house.

But Ned Bantam

 at forty converted
 to surrealism. I looked; I looked
 away. He told
 anecdotes of friendship in bohemia
 as we drank Glenfiddich
 until his head fell forward, he wept,
 and complained that Henry
 remembered nothing of the old times,
 but had to send me,
 a stranger, to ask him about the years
 friends worked side by side
 for fame that would divide them forever.

FAMA

Quando eu entrevistei os velhos
 amigos de Henry Moore¹ para um perfil para a
New Yorker, Edward
 Bantam me convidou para jantar em sua casa.
 Eu levei o uísque. O velho
 homem se lembrou de quarenta anos antes, jovens
 estudantes de arte e colegas de quarto
 vindos de Yorkshire chegaram em Londres, escultor
 e pintor de retratos:
 o retrato que Edward Bantam pintou da mãe de Moore
 está pendurado na sala de jantar
 da casa de Henry Moore.

Mas Ned Bantam

 aos quarenta se converteu
 ao surrealismo. Eu olhei; eu olhei
 para os lados. Ele contou
 casos de amizade na boemia
 enquanto nós bebíamos Glenfiddich
 até que sua cabeça pendeu para a frente, ele chorou,
 e lamentou que Henry
 não se lembrava de nada dos velhos tempos,
 e precisou me enviar,
 um estranho, para perguntar sobre os anos
 em que amigos trabalharam lado a lado
 pela fama que os separaria para sempre.

SWEATER

The second June afterward,
 I wrapped Jane's clothes
 for Rosie's Place
 but I keep on finding
 things that I missed —
 a scarf hanging from a hook
 in the toolshed, a green
 down vest, or a sweater
 tossed on the swivel chair
 by her desk where
 her papers pile untouched,
 just as she left them
 the last time she fretted
 over answering a letter
 or worked to end a poem
 by observing something
 as careless as the white
 sleeve of a cardigan.

SUÉTER

No segundo junho após
 eu empacotei as roupas de Jane
 para o asilo da Rosie
 mas eu sigo encontrando
 coisas que eu deixei escapar —
 o cachecol pendurado no gancho
 do depósito, o colete
 acolchoado verde, ou um suéter
 jogado na cadeira giratória
 junto à mesa onde
 os papéis dela continuam empilhados,
 como ela os deixou
 na última vez que ela se agitou
 para responder a uma carta
 ou trabalhou para terminar um poema,
 com os olhos em alguma coisa
 tão insignificante quanto a manga
 branca de um casaco de lã. 🍷

AFTER HOMER

When I drove home
 from Manchester airport
 after two nights
 away, Jane ran out
 from the screen door
 with Gussie cavorting
 behind her. I felt
 like the wanderer
 returning after twenty
 years to his wife
 and his dog.

Stiff,

old, and alone,
 I murder the suitors
 all night each night
 as they roister
 in the stone hall.

DEPOIS DE HOMERO

Quando eu fui para casa
 voltando do aeroporto de Manchester
 após duas noites
 longe, Jane veio para fora
 pela porta de tela
 com Gussie ziguezagueando
 atrás dela. Eu me senti
 como um viajante
 retornando após vinte
 anos para sua esposa
 e seu cão.

Firme,

velho e solitário,
 eu assassino os pretendentes
 todas as noites a cada noite
 enquanto eles ocupavam
 o salão de pedras.

NOTA

1. Henry Moore(1893-1986) foi um escultor britânico. Depois do artigo sobre ele para a revista *New Yorker*, referido no poema, Hall publicaria, em 1966, uma biografia, intitulada *Henry Moore: Life and Work of a Great Sculptor*.



SAPATOS DE SURFISTA

Sapatos sem cadarço saem do pé. É preciso amarrá-los com firmeza. Acho que nunca foi moda tirar o cadarço do sapato. Mas não tenho certeza. O mundo da moda sempre me ignorou. Estou sobre o cavalo de madeira. Meu corpo projeta uma esquelética sombra de apenas cinco anos — um Dom Quixote infantil. Carrego a única fotografia da infância entre os livros que leio. Ela conhece todos os meus segredos. Os livros passam, a fotografia permanece. Ou talvez seja o contrário. Cuido para que não se desintegre. É o único exemplar capaz de comprovar nossa extinção. O inerte cavalo de pelo ralo ampara uma carrocinha cujas rodas são de bicicleta. Minha irmã ocupa o assento de ripas. Tem quatro anos. Meu irmão está em pé ao seu lado — guardião de um tesouro inexistente. Com eles, a sombra se avoluma sobre o chão de terra ressecada. No canto da foto, ramos de guanxuma despontam. Era difícil acabar com as guanxumas que tentavam invadir a casa de madeira. Nossas mãos de criança não davam conta de arrancá-las. Às vezes, uma enxada faz falta. Na foto ainda não tínhamos aprendido a sorrir.

Suponho que trajamos nossas melhores roupas. Eu e meu irmão de calças iguais de tergal azul. A barra é extremamente larga. Quando a mãe sentava à velha Vigorelli — hoje abandonada na casa de madeira cujo fim é alimentar cupins —, tinha o cálculo da necessidade bem definido: bastava ir desfazendo a barra conforme seus filhos deixavam a infância para trás. Ela sabia que não engordaríamos. Crescíamos feito esqueléticos pés de bambu. Nossas calças ostentavam a passagem do tempo nas canelas. As camisetas não combinavam com as calças vincadas e os sapatos sem cadarço. Éramos homens estropiados da cintura para baixo; crianças malvestidas da cintura para cima. Ilustração de livro infantil de quinta categoria. A minha camiseta é azul e branca. A gola está laceada. Hoje, detesto usar camiseta de gola larga. A do meu irmão é branca. Parece bem velha. As calças são novas; as camisetas, velhas. No peito há um surfista. O que faz um surfista perdido a centenas de quilômetros do mar? Desliza por uma

ilustração: Osvalter



onda em direção à barriga magra do meu irmão. O desenho é de um traço bisonho — um espantalho salgando os pés sobre a prancha de mentira. Logo acima do inacreditável surfista, a irônica frase: “As feras radicais”. Não sabíamos ler. Nossos pais muito pouco. Não conhecíamos o mar. Não tínhamos a menor ideia de que existia algo chamado surfe. A ignorância, às vezes, nos salva da ironia do mundo.

De onde vieram aquelas camisetas? Ganhamos? Compramos? Não somos feras radicais. Somos crianças assustadas, tímidas e sérias. As calças são obra da genialidade da mãe. Mas e os sapatos velhos, desbotados no bico, sem cadarços? As meias do meu irmão são vermelhas. Não combinam com o sapato preto e a calça azul. As minhas são azuis. Perfeitas, não fossem os sapatos estropiados. O conjunto: sapato velho, calça nova, camiseta velha. Em sua monstruosidade, o quadro é harmonioso, de uma harmonia risível, em contraste à seriedade das três crianças na fotografia.

Tudo transpira a solidão. Somos apenas nós três e o pangaré imóvel a puxar uma carrocinha. Sobre ela uma futura morta. A menininha de quatro anos não suportou o mundo e morreu aos

vinte e sete. Além do chão de terra batida e a intrusa guanxuma, ao fundo uma lasca da casa de madeira, a cerca de frestas obscenas e o portão desbenguelado. Não há mais ninguém no retrato. Nem um cachorro enxerido. Onde está a mãe? Onde está o pai? Não tínhamos animais de estimação. Somente pais. Quem tirou a fotografia?

Hoje, a foto à beira dos trinta e cinco anos está no papel. Quando o lambe-lambe entregou-a a minha mãe, estava aprisionada num pequeno binóculo azul. Ao projetá-lo contra a luz, os filhos presos ao negativo não sorriam. Eu galopava um cavalo imóvel. Desbravava uma terra estéril onde somente a guanxuma sobrevivia. Minha irmã aguardava a morte prematura. Meu irmão não nos protegia de nada. É fácil aprisionar a infância num invólucro vagabundo de plástico. Basta não ter nenhuma outra alternativa.

A praia me espanta. O movimento constante das ondas parece desequilibrar o mundo. Conheci o mar por volta dos doze anos. Na foto, o pai, sem camiseta, segura um cigarro na mão direita. A toalha branca lhe cobre o ombro esquerdo. É a única fotografia que restou daquela viagem ao litoral para-

naense. Engraçado, não estamos em lugar algum. Talvez as demais imagens tenham se perdido sobre o guarda-roupa na casa da mãe. Protegemos nossa história das traças em caixas vazias de sapato. São poucas caixas. Da viagem à praia, lembro de que escalamos um barco de pesca vazio. Almoçamos pedaços de frango frito, embalados em pacotes plásticos. A viagem os esfriava. Não havia farofa. Lavamos os dedos sujos de gordura na água de sal. O máximo contato que tivemos. Ninguém se aventurou a entrar naquela imensidão. Molhamos apenas os pés sem sapatos. Ficamos boa parte do tempo sobre o barco imóvel, enclachado — os três irmãos olhando o mar, a quantidade absurda de areia. Era-nos impossível saber como chegamos até ali, como abandonamos o terreiro de guanxumas, o paradeiro do cavaleiro de madeira. Onde estariam as calças de tergal e a camiseta do surfista?

Deve ser muito difícil atravessar a areia da praia calçando sapatos sem cadarço. 🍷

NOTA

A crônica *Sapatos de surfista* foi publicada originalmente no Vida Breve (www.vidabreve.com.br).