



desde abril de 2000

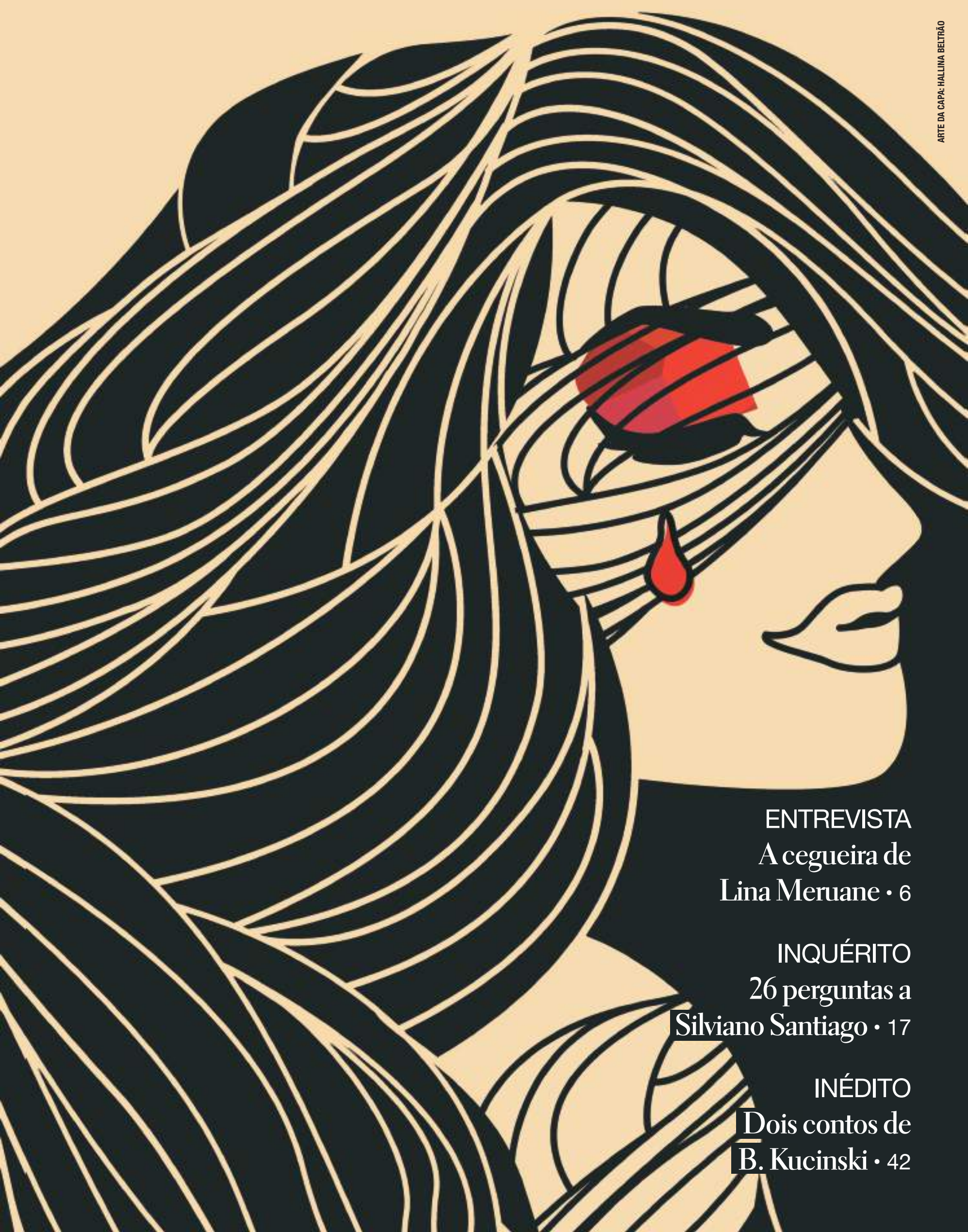
o jornal de literatura do Brasil

rascunho

edição
181

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

ARTE DA CAPA: HALLINA BELTRÃO



ENTREVISTA
A cegueira de
Lina Meruane • 6

INQUÉRITO
26 perguntas a
Silviano Santiago • 17

INÉDITO
Dois contos de
B. Kucinski • 42

COMO CAPTAR TODA A VIBRAÇÃO DO ORIGINAL

Na tradução, é preciso captar tudo o que vibra no texto. Calibrar a colagem dessa vibração no novo texto, para não retirar dele o que o faz atraente, literário, único. Não espremer as saliências do relevo. Não pasteurizar, acima de tudo. Nem transigir com interesses meramente comerciais — como parece ocorrer em algum número de editoras (mas isso talvez supere a esfera de competência do tradutor).

Na tradução, deixar surgir o presságio de saudade: a falta que faz o texto original, a língua do original, em sua nova roupagem. É preciso deixar aflorar essa saudade para materializar, em novo texto, a mesma vibração que vivificou o autor e sua criação. Respeitar o lugar da falta para, nele, criar texto similar.

Espicaçar a curiosidade do leitor, mantendo o brilho que fez a vertigem e a alegria da leitura. Não se contentar com o texto lascado, roto, fragmentado, como que montado às pressas com sentidos pobres sobre a estrutura original. Não buscar apenas certo consenso entre o

que pareceria natural ao leitor e, ao tradutor, mais confortável. Evitar, sobretudo, o conforto e a complacência.

Não negar ao tradutor, principalmente, o gosto pela composição do novo texto: a liberdade de usar todas as palavras que sempre quis escrever, todas as palavras que ainda lhe faltava usar. Afinal, cabe ao tradutor — como leitor privilegiado que é — escolher uma rota entre tantas, na farta ramificação das possibilidades semânticas. Entra, claro, nessa escolha, a delicada e complexa eleição vocabular.

Também cabe ao tradutor, na busca de persistente vibração, mobilizar todos os recursos que a língua-alvo lhe oferece. Cabe fazer o texto escorrer solto pela página — a naturalidade tão desejada —, como que cobrindo o original, preenchendo todas as suas reentrâncias com novas sugestões, novos significados.

Saber enxergar o original por ótica múltipla e fazer escorrer pela página novo texto irizado, onde cabem não apenas todo o colorido do original, mas também a exuberância de matizes oferecidos pela língua-alvo.

Deixar a inspiração — necessária, sim, na tradução — escorrer sobre o papel. Cobrar, assim, a comparência de todos os sentidos possíveis. Difícil, sem dúvida, o que só faz aumentar a responsabilidade do tradutor e a altura da tarefa de traduzir.

Sentir a vibração dos sentidos ondulantes. Não tolher o natural ondoamento dos significados e das percepções dos significados. Aceitá-los, de alguma maneira, para capturá-los e reproduzi-los. Dar-lhes o visor de realidade e naturalidade, para que o texto traduzido seja aceito como novo original.

Pescar nos refolhos do texto aquilo que só o leitor mais atento distinguiria. Muito se exige do tradutor, e não há como reduzir esse ofício ao do copista. É preciso muito mais que disciplina e atenção. Há que ir além, mergulhar nas ondulações do texto, nas ondulações provocadas tanto pela passagem do tempo quanto pelo deslocamento geográfico e cultural. Facilitar esse processo seria destruir a tradução como tal. Os sentidos não estão soldados no texto do original, não há como vê-los dessa forma. Seria muito mais simples se assim fosse, dispensando toda a reflexão que se elabora sobre esse ofício-arte.

Resta tomar o esqueleto do original e preencher os tantos vazios que se formam na áspera passagem à nova língua. Dar-lhe carne e sangue, sentido e vibração. “Não se lembra? O texto era um esqueleto carente de carnes que lhe dessem sentido”. Até o surgimento do tradutor e de sua tradução. 🍷

ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (21)

Na segunda parte do livro de Gonçalo M. Tavares, em *Matteo perdeu o emprego* (que, repita-se, fecha a seção narrativa do livro, e que é o “complemento” da primeira parte, desta se diferenciando apenas por ser um relato mais longo e por ser composta por capítulos curtos enumerados), na segunda parte aparece a história do desempregado Matteo, casado, com filhos, que consegue um emprego para cuidar de uma mulher que não tem braços (mais uma vez, o absurdo se apresentando). Matteo tem um amigo, Guzi, que é sapateiro e que cria um macaco.

Por falta de clientes, Guzi entra em decadência — e passa a ameaçar a comer o macaco, etc. Um relato impiedoso, sobre penúria financeira, sobre o processo de desumanização na sociedade de classes. Por fim, na terceira parte, nas *Notas sobre Matteo perdeu o emprego*, ou *Posfácio*, há, também em textos curtos, apontamentos filosóficos que comentam personagens/acometimentos das duas primeiras partes. O procedimento aqui, como já indicado, é ensaístico, reflexivo — e também metalinguístico, pois há uma preocupação em discutir o arranjo, a disposição, a lógica da composição das duas partes anteriores. Há ainda

intertextualidade (por exemplo, para ilustrar um dos apontamentos, é citado o romancista polaco Gombrowicz, autor de *Cosmos*). Embora, aqui e ali, correndo o risco de provocar certo enfado no leitor (que a essa altura já saboreou os deliciosos relatos das duas outras partes, em especial o relato sobre Matteo), essa terceira parte traz momentos de reflexão filosófica instigantes, muito cativantes. Por exemplo, a reflexão sobre o “lixo”: “...o que já não vai para lado nenhum, eis o lixo. Mas isso apenas para quem está de um lado, do lado de cá, dir-se-ia — porque para os outros, os que trabalham no lado do lixo, esses sim, percebem — só os que cheiram mal percebem que o lixo inicia outra narrativa, que o lado do lixo é o lado do início, é a primeira palavra. Ou seja: o que estava arrumado em definitivo, o lixo, eis que ressuscita como qualquer mágico no meio de um bom truque e diz: aqui estou eu, começamos!”. 🍷



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

Mídias Sociais

Gisele Eberspächer

Colunistas

Affonso Romano de Sant'Anna

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

Adriano Koehler

André Argolo

André Caramuru Aubert

Anelito de Oliveira

Antonio Gamoneda

Arthur Tertuliano

B. Kucinski

Carlos Eduardo de Magalhães

Clayton de Souza

Dana Gioia

Gisele Eberspächer

Haron Gamal

Kátia Bandeira de Mello Gerlach

Luiz Horácio

Luiz Paulo Faccioli

Maria Aparecida Barbosa

Marcelo Reis de Mello

Rafael Rodrigues

Rodrigo Casarin

Rodrigo Celente

Rodrigo Gurgel

ILUSTRADORES

Carolina Vigna

Fábio Abreu

FP Rodrigues

Hallina Beltrão

Tereza Yamashita

Theo Szczepanski

Tiago Silva

cartascartas@rascunho.com.br**15 ANOS**

Parabéns pelos 15 anos do **Rascunho**. Lindo exemplar! Vocês coroaram a data muito bem. As matérias excelentes: sobre Auster (que eu amo de paixão), Saramago, Hilda Hilst, Milton Hatoum. Uma guirlanda de artigos maravilhosos. Que os deuses continuem a proteger suas ideias.

Helena Ferreira •

Rio de Janeiro – RJ

EVERARDO NORÕES

Excelente a entrevista com o escritor, poeta e tradutor Everardo Norões [edição 179]. Destaco dois trechos de grande importância. O primeiro em relação à leitura: "...não é apenas a qualidade do livro oferecido que torna alguém um bom leitor. Para quem gosta de ler, a iniciação à leitura, mesmo a partir de um livro considerado 'fraco', provoca certo estímulo. Em alguns casos poderá até despertar o sentido da crítica ou abrir janelas para que um dia ele, o leitor, possa se tornar um escritor". E o outro, à escrita: "O que conta na escrita é muito mais a forma como você a conduz do que os traços ou cicatrizes que essas passagens podem deixar eventualmente na sua ficção".

Fátima Soares Rodrigues •
via e-mail**CONTRADIÇÃO**

Ao ler a resenha, no **Rascunho** de abril #180, do crítico Haron Gamal, do livro **A casa cai**, de Marcelo Backes, senti certa contradição em sua avaliação, quando diz "O livro em sua estrutura é bem construído, revelando que o autor conhece a carpintaria romanesca". E, ao final, analisando a frase do autor "parecia mesmo que eu não ia conseguir voar", desconstrói a sua afirmação anterior, ao se desdizer: "Mas é preciso lembrar que todo voo pressupõe uma rota a seguir. Em literatura não se pode falar de todos os assuntos ao mesmo tempo". É uma sátira? Ou crítica?

Dilma Bittencourt •

Rio de Janeiro – RJ



6

"Não sofro com os personagens, não sofro com suas digressões: toda a minha energia se volta para o material da escrita e não a sua profundidade moral."

Lina Meruane

12

*Dez centímetros acima do chão***Flavio Cafiero**

17

"Todas as portas estão escancaradas. Menos uma. Por isso, ainda inconfessável."

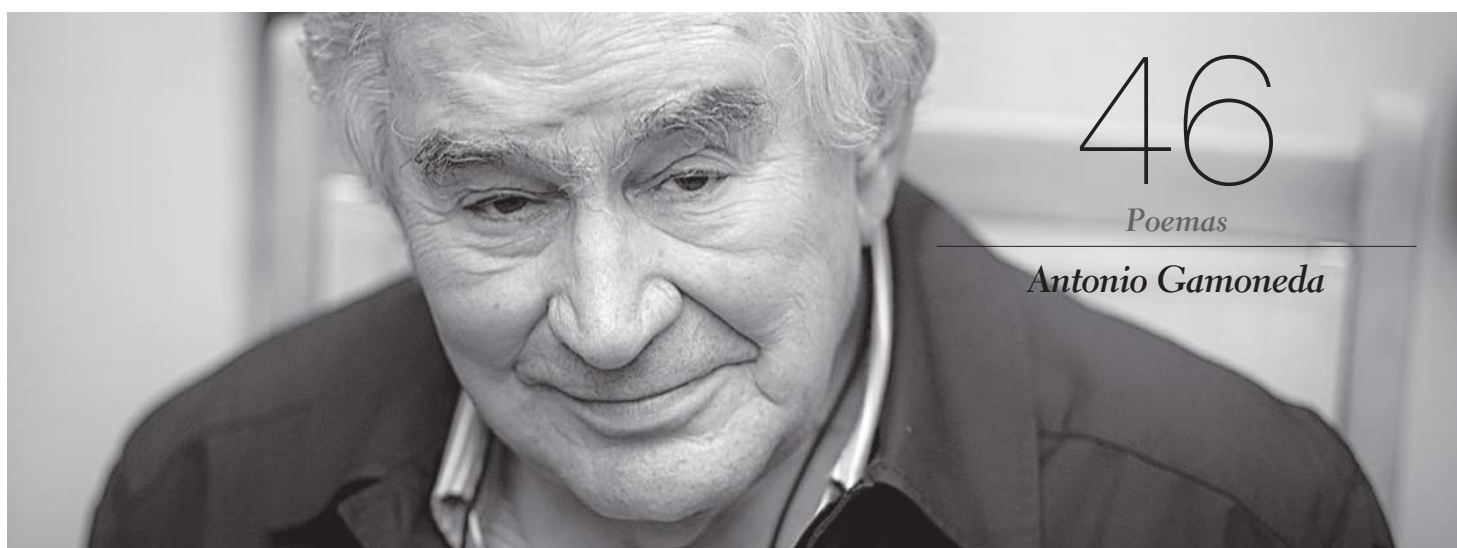
Silviano Santiago

30

Somos um animal feroz, o mais feroz que há. Dominamos o mundo porque somos ferozes, não porque somos inteligentes.

Ensaio de Carlos Eduardo de Magalhães

37

*Caligrafia dos sonhos***Juan Marsé**

46

*Poemas***Antonio Gamoneda**

a literatura na poltrona | JOSÉ CASTELLO

A MORTE DO AUTOR

Ouvi, em uma mesma semana, duas histórias que me assombraram. Histórias relatadas como verdadeiras — e não tenho por que duvidar do que ouvi. Já que elas me foram contadas em segredo, omito os nomes de seus personagens. As duas histórias se completam e se reforçam. Decido rememorá-las aqui porque creio que elas traçam um quadro perturbador a respeito da prosa contemporânea brasileira.

A primeira história fala de certo jovem autor que teve um de seus primeiros romances traduzido nos Estados Unidos. Por acaso, um amigo desse escritor viajou a Nova York. Por acaso também, esbarrou com a tradução em uma livraria. Por curiosidade, pois já conhecia a versão original do livro, comprou um exemplar da tradução americana. E para se distrair durante o voo

de volta ao Brasil, resolveu lê-la.

Desembarcou em São Paulo em choque. Vários trechos do romance foram cortados. Muitos outros substituídos, ou “adaptados”. Era, mas não era o romance de seu amigo. Não pensou duas vezes: assim que chegou em casa, telefonou para o autor (ainda posso usar esse nome?) para anunciar sua descoberta. “Eu já sabia disso”, o escritor lhe disse muito tranquilamente. “E na verdade não me importo. Aceitar essas mudanças é a única forma de ser traduzido hoje no estrangeiro”.

A segunda história espelha e reforça a primeira. Fala agora de uma autora madura que, depois de muita espera, teve um de seus romances traduzidos na América. Quando recebeu a versão americana, logo constatou que o livro fora brutalmente cortado. Sua própria linguagem, em geral derramada e sinuosa, se

transformara em uma linguagem seca e quase ríspida. Não era mais seu livro, mas ela resolveu adotá-lo como seu.

Parece que a autora gostou da amputação de que seu romance foi vítima. Tempos depois, não teve dúvidas: decidiu “retraduzir” o romance para o português tomando como base o “original” americano. Simplesmente adotou como sua a versão de seu tradutor. Agindo assim, aceitou-o — essa é a verdade — como coautor. Abdicou de sua singularidade em nome do sucesso.

Devo deixar claro: falo de dois autores de qualidade. Dois autores que continuo a respeitar. Mas por que então aceitar, em nome de uma carreira internacional, uma tão brutal mutilação? Como comemorar o êxito, ou amargar a derrota, de um texto que verdadeiramente não lhe pertence?

Conheço um jornalista —

cujos nome omito também, agora por delicadeza — que defende uma tese que considero, no mínimo, assustadora. De acordo com ele, o editor ocuparia, hoje, o lugar do crítico literário. No lugar da crítica clássica, a posteriori, existiria hoje uma espécie policial de crítica preventiva. Uma crítica que teria como objetivo altruísta poupar o leitor do pior. Mas não será do melhor?

Todo o processo criativo se inverte — e, na verdade, se aniquila. Em vez de criticar um texto pessoal, a “crítica” se antecipa e, anulando esse caráter pessoal e singular, se coloca na posição de coautora. O escritor já não escreve para si mesmo, escreve agora para agradar o editor. O editor passa a ocupar, também, o lugar do leitor. Mais ainda: o escritor escreve agora para se submeter ao julgamento de seu editor.

Não se trata, contudo, de um julgamento de qualidade. Isso já não interessa mais. Não há, também, qualquer espécie aparente de punição. Ao contrário: a intervenção “criativa” do editor é vista como um prêmio. Quanto mais o editor interferir no texto, quanto menos o texto lhe pertencer, mais o escritor deverá se sentir feliz! Há em tudo isso, talvez, algum tipo de purgação. Sem dúvida, ainda que disfarçada pelo argumento do mérito, há uma forma de punição.

Esse estado de coisas só tende, enfim, a agravar uma espécie maléfica de censura interior. O escritor não escreve mais para chegar a si, mas às melhores prateleiras do mercado. Não escreve para revelar uma singularidade, ou um estilo, mas para atender a erráticas demandas de clareza e de eficácia. Torna-se, na verdade, um mero “tradutor” dos desejos comerciais. Um escrevente comercial? Se a tendência se agravar — e parece que isso pode mesmo acontecer —, logo chegará a hora em que ele não merecerá mais o nome de escritor. 🍷

NOTA

O texto *A morte do autor* foi publicado originalmente no blog *A literatura na poltrona*, do caderno *Prosa*, do jornal *O Globo*.

quase diário | AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

MURO DA VERGONHA E OUTRAS VERGONHAS

31.05.1982

Fui visitar o “muro da vergonha”, o “Charlie point” — conexão com o lado comunista. O muro de concreto ali em frente. Do lado de cá, algumas guaritas com policiais americanos, alemães, ingleses. Ao lado, uma carroça vendendo sanduíches e refrigerantes para quem vai passar aí alguns minutos ou horas. Há um ponto de observação montado num tablado para que a gente possa subir a escada e ver mais. Defronte, a uns 50 metros, uma cabine de concreto, os policiais do lado comunista nos olham de binóculos. Há outra torre como essa a uns 100 metros, de onde outros soldados comunistas também nos observam, que, de binóculos ou câmeras também os observamos.

No muro desenhos, frases, insultos, grafites diversos. Fico por ali bundeando. Entro num prédio ao lado em que há uma exposição de tudo que conseguiram agrupar sobre o drama da fuga: pessoas encolhidas em caixa/tan-

ques de gasolina adaptado; fotos de pessoas cavando túneis (um desses heróis foi contratado pela MGM para fazer um roteiro do filme de sua fuga; pessoas que fugiram de balão; que construíram paredes de concreto dentro da porta de seus carros; outros que trombaram com o caminhão no muro para derrubá-lo, enfim, toda sorte de truques.

Pergunto como fazer para atravessar para o outro lado, mas prefiro esperar uma excursão em grupo, programada. Compro umas camisas para as meninas e volto.

À tarde percorro vários quilômetros ao pé do muro, pois me perdi para achar a Staad Blindeck onde começaria o festival *Horizonte*. Caminho por ali, no sol quase tropical deste verão. Tiro o paletó. Passam ciclistas. Pelo menos do lado de cá. Paro num circo onde dois atletas me indicam o caminho. Essa cena precisa de um fundo musical qualquer. E chego enfim à Biblioteca.

Fala Octavio Paz. Aliás, lê

poemas, depois de ter lido uns textos em prosa descritivos (me parece) de paisagens. Os poemas são curtos, os melhores. Os maiores, mais surrealistas, mais palavrosos, chatos mesmo. Não tem jeito de eu mudar de opinião: sua poesia parece da geração 45 no Brasil. Claro que uma grandeza ou delicadeza maior. É metafísica, mas no sentido imediato, proposital, quase a transposição para a prosa de alguns conceitos que ele leu.

Quando responde às perguntas, melhora. Anoto a primeira frase marcante: “o bom poeta é também um bom jornalista”. Em algum lugar já falei que o poeta é o jornalista da alma humana, Dante, etc. Meu trabalho demonstra isso antes, durante e depois do *JB*.

Outra citação que me fica: que T. S. Eliot disse que a boa poesia guarda sempre o ritmo, a melodia, a conversa. E dizia isso a respeito desse efeito da poesia moderna que introduz o prosaico no poético. Curiosamente sua poesia não faz isso. Nossos mo-

dernistas usam esse efeito. Ele faz, em grande parte, esse tipo de poesia “pura”, “leve”, “metafísica”.

Curioso: ele leu um longo poema sobre o internato onde esteve, dizendo que era autobiográfico e que esperava que os leitores aí encontrassem parte de sua biografia adolescente. Não gostei. Escuro. Barroco. Não sei qual a identidade se pode reencontrar aí. Pelo menos, a minha, não. Penso nos poemas biográficos que faço e que dizem coisas muito mais concretas, uma biografia muito mais social. A teoria dele, nesse caso, não joga com o texto.

Duas coisas boas ele ainda diz... que me tocam: temos que “rir da seriedade dos que governam” — isso aplicando ele também aos que escrevem romances e textos muito sérios como se a verdade estivesse com eles.

Finalmente, essa sua auto-classificação, que me é útil, sobretudo nesse ódio recente que veio do cristianismo depois que escrevi o livro do desejo/psicanálise. Ele disse: “sou um pós-cristão”. Isso confirma em mim certas ideias, intenções, impulsos.

06.06.1982

Aconteceu o que eu previa. Considero um desastre a mesa redonda que lá em Berlim reuniu escritores brasileiros. Lamúrias típicas daqueles anos 70. Naquele tempo isso era aceitável. E era um público interno, no Brasil. Era emocional, um grave suspiro contra a ditadura.

Mas agora esse discurso foi incorreto, enquanto dados sobre o

Brasil; inapropriado para o público estrangeiro. E mais: confirmou o desnível entre eles e os latino-americanos que hostilizam. Deveriam estudar mais antes de mostrar tanta incultura e primitivismo.

Alguns dos pontos que me irritaram mais:

1. Darcy dizendo que o país hoje é mais pobre que há 20 anos e que no ano 2000 será mais pobre que hoje. (Até Conceição Tavares reconhece que a ditadura modernizou muita coisa no Brasil e acumulou riquezas. O que espanta é que alguns levaram textos escritos, poderiam usar pelo menos estatísticas óbvias que a *Veja*, *IstoÉ*, *JB* publicam).

2. Confusão sobre o par que editorial brasileiro. Desinformação. Contradição no próprio discurso.

3. Burrice diante da universidade, que em grande parte inventou esses escritores. Darcy levemente esculhambando os brasilianistas americanos.

4. Um desconhecimento do papel da poesia nisso tudo.

5. O Merquior apareceu no final e não pôde ouvir a esculhambação indireta que davam nele, talvez o “teórico”, o “crítico”, que queriam acertar. Fui só para o hotel, jantei como Merquior tentando recuperar alguns dos problemas mal colocados por aquele grupo. No que diz respeito a coisas que ele escreve: explicitarei minha discordância sobre os artigos dele sobre psicanálise e minha perplexidade diante da debilidade dos que discutiram publicamente com ele sobre isso. 🍷



VIAÇÃO AÉREA RIO-GRANDENSE. A VELHA VARIG

O TEMPO VOA

Maldito passageiro que foi pedir para a Livia aquela manta. Maldita manta que estava justamente naquele maldito maleiro. A Livia, coitada, era baixinha — ainda é, claro. Mas isso hoje passa despercebido, já que não tem mais tanto maleiro assim na vida da Livia. Na ocasião, porém, a Livia não se deixou apequenar — puxou a manta lá de cima. Veio a manta, mas veio também um chapéu que estava sobre a manta. A Livia, inerte e agarrada à desgraçada da manta, viu o chapéu despencar lá de cima. Na poltrona abaixo do maleiro tinha um senhor. Este senhor era o Juscelino Kubitschek, meio careca e tomando uma sopa. O chapéu veio caindo. A Livia gostava muito do seu emprego. Tinha feito faculdade de História Natural, mas preferia ser aeromoça. Maldito Juscelino, justamente ali sentado, aquele prato de sopa. A Livia tinha até trancado a matrícula para virar aeromoça. Seus pais acharam péssimo — com exceção do ponto de vista estritamente masculino, aeromoça não era lá uma coisa muito bem-vista à época. Mas a Livia foi em frente, assim como foi em frente aquele chapéu, despencando lá de cima. A Livia realmente gostava de trabalhar na Varig. O chapéu caindo. Sentia-se parte de um time. O chapéu passando em frente ao rosto do Juscelino. De alguma forma, a Livia era

225

Fred Melo Paiva

em

#descubraArquipélago



Corra, Lina, corra

KÁTIA BANDEIRA DE MELLO GERLACH
| NOVA YORK - EUA



abrir os olhos com uma venda e correr o mundo. Assim se dá a leitura de **Sangue no olho**, primeiro romance da chilena Lina Meruane publicado no Brasil. De origem palestina pelo lado paterno, Lina, ou Lucina, escritora e personagem elaboram a trama de uma protagonista cujos olhos sofrem hemorragia interna e precisa reinventar-se a partir dos outros sentidos como o olfato e a audição. Ler **Sangue no olho** na edição brasileira em páginas *dégradé* que escurecem conforme a cegueira progride é entregar-se ao experimento de uma vida fraturada pela enfermidade e em ritmo acelerado descobrir e redescobrir a humanidade abrigada por detrás da visão. Mesmo vivendo num mundo de imagens — a fotografia vitoriosa sobre a palavra escrita —, é possível reverter esta tendência quando a escrita oferece a intensidade que permite ao leitor trilhar pelo imaginário como em um sonho. Este é o trunfo do romance de Lina.

Sobrevivente de um inverno a bater recordes, Lina Meruane interrompe a corrida de um dia abatido por nevasca para um diálogo sobre as patologias que nos atormentam. Moradora do bairro de Washington Heights, em Nova York, a autora publicou o livro de contos *Las infantas* (1998) e os romances *Póstuma* (2000), *Cercada* (2000), *Fruta podrida* (2007). É doutora em literatura latino-americana pela New York University, onde também leciona, e dirige a editora independente Brutus Editoras.

• No filme *A teoria de tudo*, há uma cena em que Stephen Hawking decide largar o casamento e partir para uma nova experiência amorosa. À laia da protagonista em *Sangue no olho*, como funciona um relacionamento afetivo no qual uma das partes depende dos cuidados da outra? Quem adoece mais?

Há pouco tempo assisti a este filme e vislumbrei a relação com o meu livro sugerida por você. Pontualmente, são dois os momentos sobre os quais gostaria de comentar. O primeiro momento se trata de quando Stephen recebe o seu diagnóstico terminal e decide dar liberdade de ação à sua noiva; de fato, ele pede a ela que o deixe e ela, em contrapartida, quer assumir a responsabilidade de cuidar dele pelo tempo que lhe resta de vida. Ao fazê-lo, ela adia a sua própria vida (porque ele, em que pese tudo o que lhe acontece, viverá não apenas por anos e sim, décadas). Este gesto de amor gratuito está, sem reservas, muito codificado nas lógicas do sacrifício feminino, nas provas de amor da mulher que, segundo os ditames culturais, completam-na (porque as mulheres são seres incompletos), e lhe dão um sentido (às suas vidas que não aparentam tê-lo). Isso é o que me interessou examinar, mas dando-se um giro nisso, olhando através do inverso, quer dizer, ver o que poderia acontecer caso o personagem masculino fosse quem se sacrificasse. O segundo momento que me interessou neste filme é o desgaste sofrido ao longo dos anos nesta relação: Jane, a primeira mulher de Stephen, logo

Não soffro com os personagens, não soffro com suas digressões: toda a minha energia se volta para o material da escrita e não a sua profundidade moral.

compreende que entregou a sua vida a ele, que o sacrifício tirou mais do que deu a ela, e no final, Stephen deixa de amá-la. Ela também deixa de amá-lo. O relacionamento se sustentava no cuidado, na responsabilidade pelo outro, que Jane havia adquirido voluntariamente. Isso é o que produzem as enfermidades: relações de dependência nas quais o amor é um mero veículo para a realização de um mandato cultural que em seguida se revela vazio. E logo, também, já não se sabe quem depende mais do outro, se o doente, do sadio, ou o sadio, do doente. A passagem de maior violência é quando Jane percebe que a sua vida se resumia a cuidar de Stephen e se ele partisse da sua vida, a dela teria sido em vão. Esta é outra pergunta que me interessou explorar no meu romance, embora eu a leve a um outro lugar... Havendo assistido a este filme, penso que, apesar da invalidez, Stephen agiu paradoxalmente muito mais livre, muito mais mesquinho do que sua mulher.

• Caso houvesse uma inversão de papéis em *Sangue no olho* e fosse a protagonista que cuidasse do outro, como seria? As mulheres se veem em posição mais vulnerável quando acometidas por uma doença, ou o gênero não importa?

O gênero importa muito. Historicamente, as mulheres prezam o sacrifício como um valor: a mãe deve se sacrificar por seu filho, o pai contribui; a esposa se sacrifica pelo marido mas não deve esperar o mesmo de volta; a filha se sacrifica pelos pais e, sobretudo, pela mãe porque lhes deve a vida enquanto seus irmãos se apoiam nela... Isso está poderosamente inscrito na cultura e se reforça o tempo todo através de discursos múltiplos sociais. Quando as mães conseguem dizer não aos pedidos de seus filhos sem sentirem culpa ou serem culpadas? Quando, na intimidade de um casal, a mulher logra colocar as suas necessidades acima da dos outros como quase sempre fazem os outros? Não são as filhas que se encarregam de cuidar dos pais idosos mais frequentemente? Não digo que sempre seja assim, o que digo é que custa mais às mulheres deixarem de agir assim porque foram educadas para servir e para sentir que os seus desejos e talentos possuem menos valor. Isso segue sendo assim e é difícil enxergar. Quando tenho alguma dúvida na minha vida pessoal, sempre, como regra, inverte a situação e penso no contrário: o que fariam o meu parceiro, o meu irmão, o meu pai ou o que faria nesta situação se eu fosse um homem? Não é que queira ser um homem, isso nem me passa pela cabeça. Nada mais é do que um exercício que me permite ver até que ponto

obedeço ao chamado de uma regra cultural retrógrada e reajo a um desejo. Para não me prolongar, foi isso precisamente o que fiz ao escrever o meu romance, dar uma volta na relação do gênero e ver a situação clássica desde a sua inversão. Acredito que o que surpreende aos leitores é precisamente esta inversão: aí se enxerga as coisas muito melhor, e elas assustam muito mais.

• Com o avanço científico da medicina, o médico assume, como o doutor Lekz em *Sangue no olho*, um papel de divindade ao selar o destino do paciente? O bem e o mal estão contidos na figura dele?

Nas nossas sociedades seculares, o médico substituiu a Deus e aos curandeiros (é interessante que, pelo menos em castelhano, o título inclui o sentido de curar dado aos membros da igreja...), o médico, além de curar o corpo, herdou simbolicamente a possibilidade de curar a alma. Reuniu o poder sobre as questões físicas e morais. Os médicos herdaram este direito para dizer aos demais como devem viver as suas vidas biológicas e espirituais. Por outro lado, no meu romance, o médico Lekz não assume este papel de pai espiritual (em parte, quem assume brevemente esta posição é a secretária do consultório, com sua voz bastante punitiva). Lekz não é um médico moralista e sim apaixonado pela medicina como ciência que pratica e apenas se vê exposto ao dilema ético quando Lucina lhe apresenta alternativas fora do campo moralmente aceitável do exercício médico.

• Quais são os elementos da jornada em busca da cura? Ou ainda, a cura existe? Cura do quê?

Não sei se compreendo esta pergunta, claro que há curas para muitas doenças físicas e emocionais, mas a cura total não existe: trata-se de um raro equilíbrio, cura-se de uma enfermidade e aparece outra; cura-se de uma angústia e aparece outra. A vida é uma longa doença degenerativa.

• Somos “todos cegos, e perigosos”?

Isso foi o que disse a personagem Lucina, se ela assim falou, há de se desconfiar.

• Em o *Sangue no olho*, há um romance inconcluso... Ele existe?

Este romance é *Sangue no olho*.

• O espanhol Enrique Vila-Matas revela em tom de ironia que 27% é o percentual autobiográfico em seus livros. Você também teria como medir o todo de verdade e o todo inventado em *Sangue no olho* — que não deixa de ser uma ficção entre muitas outras ficções possíveis?

Depois de uma operação matemática complicada, chego à conclusão de que este romance é 72% autobiográfico: a primeira frase é uns 99,2%, a última apenas 0,5%. Porém, se coloco todos os meus livros escritos no cálculo, a porcentagem decresce bastante.

• Diferentemente de *Fruta podrida*, ainda sem tradução para o português, *Sangue no olho* segue a linha da auto-ficção. Foi uma escolha consciente ou intuitiva? Você vê traços de sequência evolutiva de um livro para o outro?

Há uma relação muito próxima entre os dois livros. São dois livros sobre os quais eu pensava em conjunto e que compartilham de um tempo mas não possuem a mesma estratégia de escrita. Como você menciona, em *Fruta podrida* não usei a auto-ficção. Em todos os meus livros, tenho recorrido a formas distintas. A exploração formal me interessa. Então, nesse plano, o da escrita, estes romances são diferentes, mas eu não teria podido escrever *Sangue no olho* sem haver passado por *Fruta podrida*. Até este romance anterior (*Fruta podrida*), eu trabalhava uma escrita contida, compacta e algo alegórica, mas no fim deste processo algo se passou e eu soltei o movimento da mão, escrevi um monólogo de umas cinquenta páginas que compuseram o

A literatura deve colocar perguntas e não resolvê-las, deve nos levar a pensar inclusive em questões contraditórias, deve nos levar a aprofundar sobre os conflitos humanos.

fechamento do livro. Aí encontrei uma energia nova, mobilizada pelas palavras e seus ritmos e contradições, isto foi o que me permitiu passar à velocidade da escrita que se aplica a **Sangue no olho**. Também há algo de profundo: em ambos os romances a protagonista está marcada pela presença da enfermidade e se faz a mesma pergunta sobre como enfrentar o discurso normativo de saúde. Em *Fruta podrida*, a resposta é de uma resistência a estes discursos, em **Sangue no olho** a resposta é oposta. Por isso, considero que estes romances, além do meu livro de ensaio sobre o acervo literário latino-americano sobre a Aids constituem, se me permite roubar uma expressão de Mario Levrero, uma “trilogia involuntária”.

• **Em *Sangue no olho* você aborda outras enfermidades como a Aids e a diabete. A doença por contágio afeta a alma de outra forma que a crônica? Qual oferece maior chance de resignação?**¹

O romance inteiro gira em torno do olho, este é o ponto central: por isso, aparecem estas duas doenças, ambas podem provocar a cegueira. Porém, com base na pergunta, parece-me que as doenças contagiosas marcam-se pelo drama da urgência e do desconhecido, enquanto a doença crônica age pelo desgaste: a pessoa com uma condição crônica tem mais tempo adiante e pode se permitir o luxo de ser um pouco mais descuidada porque o tempo da doença e dos cuidados produz cansaço... o cansaço de apresentar sempre o problema ao corpo como problema. Mas não nos esqueçamos de que as doenças contagiosas como a Aids se convertem em doenças crônicas desde que existam medicamentos que permitam viver muito mais tempo com o vírus (sempre que se tenha acesso aos medicamentos caríssimos, claro). Esta mudança de condição de contagiosa-fatal à crônica e prolongada exibe efeitos paradoxos: não apenas o conhecido “cansaço da pílula”, o cansaço da medicação e seus efeitos secundários, físicos mas também emocionais decorrentes da medicação. Começa a haver casos em que as pessoas com o vírus sob controle decidem largar os medicamentos e morrer, por assim dizer, deste cansaço... É um tipo de cansaço... É um tipo de suicídio por esgotamento, espelho terrível dos suicídios da época em que a Aids era uma doença terminal.

• **Ao discutir *Ensaio sobre a cegueira*, José Saramago declarou: “Este é um livro francamente terrível com o qual eu quero que o leitor sofra tanto como eu sofri ao escrevê-lo. Nele se descreve uma longa tortura. É um livro brutal e violento e é simultaneamente uma das experiências mais dolorosas da minha vida. São 300**



MARIANA GARAY

Isso é o que produzem as enfermidades: relações de dependência nas quais o amor é um mero veículo para a realização de um mandato cultural que em seguida se revela vazio.

páginas de constante aflição. Através da escrita, tentei dizer que não somos bons e que é preciso que tenhamos coragem para reconhecer isso”. Ao escrever *Sangue no olho*, você compartilha desta angústia sentida por Saramago?

São raras as vezes em que penso no leitor enquanto escrevo, eu não saberia dizer quem é o meu leitor... e muito menos como é, o que quer, o que busca. Por melhor ou pior que seja, eu sou a única leitora que posso imaginar e a única que posso agradar além de incomodar. Isso me dá uma enorme liberdade na hora de escrever, uma liberdade para ir até onde deva ir um romance mesmo quando este destino seja extremamente estranho e cruel. Nunca tratei com pena a leitora que eu sou, busco levar o romance até certos limites, fazer ver certas coisas que nem eu sei quais são quando começo a escrever. Por outro lado, sinceramente não acredito que os leitores adultos não saibam o quão cruéis nós, os seres humanos, somos. Não é essa a realidade que poderiam descobrir nem no meu romance ou em algum outro. Tenho a impressão de que não é a crueldade e sim os modos sofisticados em que, às vezes, aparece, os meios utilizados, as perguntas que nos obriga a fazer. Outra diferença que sinto perante esta afirmação de Saramago é que não sofro enquanto escrevo, por mais que a cena seja terrível. Não sofro com os personagens, não sofro com as suas digressões: toda a minha energia se volta para o material da escrita e não na sua profundidade moral. Se a frase não sai, se a cena não tem força, se o personagem não se estrutura, é quando me desespero. Sei que é bem visto um escritor sofrer ao escrever — é um legado do romantismo, penso às vezes; noutras, penso que sofrer ou dizer que se sofre é uma justificativa necessária ao escritor perante o mundo quando não tem que se levantar de manhã cedo, tomar um ônibus lotado, e passar horas em um escritório ou uma fábrica. Tenho um trabalho em tempo integral, não tão sacrificado quanto o do operário ou do burocrata, é certo, mas talvez

porque não preciso destas justificativas, posso dizer que desfruto muito quando tenho a chance de tirar tempo para escrever e encontro sucesso na execução de um texto que alcança até onde deve ir. Isso é o que sinto quando escrevo ficção, o grande prazer da escrita por si só, até quando o que esteja contando seja terrível, sei que se trata de um artifício. Dito isso, reconheço que senti algo bem diferente ao escrever o meu livro sobre a situação palestina, e creio que o sentimento foi assim porque estava falando das vidas reais das pessoas que sofrem e que são violentadas sistematicamente por outras: aí, sim, eu me vi muito comovida e indignada.

• **Susan Sontag trata em *Um olhar sobre o sofrimento alheio* sobre a nossa atuação como espectadores de calamidades. Em *Sangue no olho*, o leitor vivencia a dor da enfermidade. Já em *Volverse Palestina*, um relato autobiográfico da sua experiência em território palestino, experimenta-se a guerra verdadeiramente. Ambas as situações provocam um enorme estranhamento e raízes para desesperança. Há na literatura alguma ponte de salvação?**

Neste ensaio, tão rico em ideias sugestivas, Sontag se pergunta sobre a ética do olhar. Examina o posicionamento de Virginia Woolf, que presume que olhar imagens de violência ou de sofrimento nos mobiliza a atuar. Sontag discute esta ideia, parece-lhe uma visão muito ingênua ou demasiadamente simplificadora. E é certo o que sugere: as imagens de violência podem ter efeitos muito distintos: podem, de fato, nos mover à ação, ou ao invés, nos fazer sentir empatia ou comiseração e através destes sentimentos deixar a nossa consciência tranquila em troca de nos mobilizarmos em relação à situação atual. (A compaixão, diz Sontag, é um sentimento muito instável, quando não se traduz em ação imediata irá desvanecer.) Por outro lado, se nos expormos demais ao sofrimento alheio, o nosso sentido de justiça pode adormecer, pode nos fazer sentir impotentes e anularmos completamente a inclusão, e, mais perversamente, levar-nos a desfrutar da violência. É um argumento muito interessante e se aplica à literatura. Quanta violência deve conter um livro para que não perca o impacto? Como fazer com que um romance leve as pessoas a agirem? Eu não tenho uma resposta para isso (Sontag também não). O que penso é que a missão da literatura não é a da mobilização e, nem sequer, a da empatia com o outro: são efeitos desejáveis mas esta não é a sua missão, porque se a literatura se dedica a isso acaba se tornando propaganda com a pretensão de convencer. A literatura deve colocar perguntas e não resolvê-las, deve nos levar a pensar

inclusive em questões contraditórias, deve nos levar a aprofundar sobre os conflitos humanos. Assim algo pode acontecer mas este algo profundo é raramente imediato: é um efeito a longo prazo e nunca, a salvação.

• **Cortázar declarou que um dia se deu conta que ser um escritor latino-americano significava fundamentalmente que havia de ser um latino-americano escritor: havia de inverter os termos e a condição de latino-americano, e colocar isso também no trabalho literário. Como é ter o papel de uma escritora chilena em Nova York?**

Cortázar foi, durante anos, um escritor cem por cento argentino e teve que se converter em latino-americano como acontece com muitos de nós quando vivemos no exterior. Do exterior, o impulso para juntarmos todos em um mesmo saco latino-americano é muito forte, simplifica as coordenadas e anula as diferenças, permite as generalizações. Eu continuo me sentindo uma escritora chilena, e reivindico acima de tudo política e solidariamente a minha latino-americanidade, mas estou permanentemente sub-estimando o fato de que há muita disparidade interna, não somente entre os países como também entre classes e etnias, verdadeiras batalhas silenciosas às quais se deve prestar atenção. Eu gostaria de acreditar que o que posso fazer neste território é ampliar um pouco os espaços da literatura latino-americana através do ensino das nossas culturas e literaturas, ou pelas conversas sobre livros maravilhosos produzidos em pontos diversos do continente e por escritores que sendo latino-americanos vivem no exterior, e também apoiando a possibilidade de que continuem falando as nossas diversas línguas nos Estados Unidos ao invés de passarmos todos à língua dominante.

• **Sobre o que falaria numa conversa utópica com Roberto Bolaño a respeito da cena literária latino-americana em Nova York?**

Que pergunta! Com Bolaño, de quem fui, em primeiro, leitora e, em seguida, entrevistadora (fui até Blanes por um pedido da revista em que trabalhava e a nossa conversa foi tão longa que acabei ficando uma noite na sua casa, com Carolina e o seu filho Lautaro), nos tornamos amigos (por mais que todo mundo agora se diga amigo de Bolaño, mas ele gostava de conversar e era amigável e isso quando não estava brigando até a morte com algum escritor). Precisamente devido à tendência beligerante de Bolaño, acabamos metidos numa disputa, ou melhor, eu me vi entre fogo cruzado. É uma longa história. A partir desta briga, nunca mais voltamos a nos falar por telefone, não nos escrevemos mais e apenas uma vez nos vimos por



casualidade sem trocarmos uma única palavra. Pouco depois, Roberto Bolaño morreu. Isso foi impactante; também porque embora eu tivesse plena consciência de que adoeceira, não sabia da gravidade. A gente sempre guarda a afeição, sempre acredita que terá tempo para voltar a se falar depois ou para jogar os pratos sobre as cabeças, mas não foi assim. Então, se nós nos víssemos de novo em Nova York, ou no inferno, teríamos que voltar atrás para discutir tudo aquilo que se passou e de que nunca falamos e esta é uma conversa que não posso imaginar como um bate-papo feliz, por mais que fosse um diálogo necessário que passaria por uma discussão sobre pontos álgidos da literatura chilena.

• **Quais os livros preferidos encontrados nas caixas de mudança da escritora-personagem Lucina?**

Acredito que em suas caixas encontraríamos alguns livros que eu também tenho nas minhas estantes. Livros de escritores japoneses como Kawabata e Yukio Mishima, ou os de William Faulkner, muitos romances, acima de tudo romances, e a poesia de Anne Carson.

• **Há escritores que colocam as mãos no seu ombro e a empurram? Quais seriam?**

Os escritores que movem a minha escrita, que leio e que me levam

a escrever, são os escritores de linguagem. Sempre gostei destes escritores que trabalham a palavra para gerar um ritmo, uma energia: a musicalidade de Severo Sarduy e Reinaldo Arenas, a teatralidade de Samuel Beckett em seus romances, os livros de Virginia Woolf ou de Clarice Lispector que me motivam também pelo inesperado, e Elfriede Jelinek, que é um golpe no estômago mas que trabalha bem os ritmos internos, ritmos poderosos. Entre os chilenos parece-me que o empurrão vem de Carlos Droguett e José Donoso, este pelo romance prodigioso **O obscuro pássaro da noite**. E, aliás, a obra completa de Diamela Eltit é muito estimulante.

• **A cegueira serve como metáfora para a ditadura? Descobrir novos sentidos permite que a liberdade desperte de lugares inesperados?**

Não quero prender o sentido metafórico da cegueira, que possui muitos sentidos e o período obscuro da ditadura é apenas um.

• **Conforme passa o tempo e o trabalho escrito cresce, você acha que consegue ver a si mesma com maior lucidez? As perspectivas se transformam de alguma forma?**

Lamento o que vou dizer para você... A gente gostaria de acreditar que à medida que escreve, resolve as suas perguntas. Eu me sinto mais confusa do que antes, porque entendo melhor quais são as perguntas, mas não como respondê-las, acabando por fazer mais perguntas.

• **Se pudesse escolher entre literatura e uma outra atividade, qual seria esta outra opção?**

Que difícil. São muitas as coisas que me interessam, estudei jornalismo e sociologia e literatura, mas poderia ter estudado teatro ou ciências políticas ou medicina... pelos quais também me apaixono. Talvez por isso me dedique a escrever, porque nos livros, sobretudo nos romances, parece que cabe tudo o que possa me interessar. 🍷

Claro que há curas para muitas doenças físicas e emocionais, mas a cura total não existe: trata-se de um raro equilíbrio, cura-se de uma enfermidade e aparece outra; cura-se de uma angústia e aparece outra. A vida é uma longa doença degenerativa.

A espantosa beleza do *sangue* que cega

A “endemoninhada” chilena Lina Meruane chega ao Brasil com o excelente **Sangue no olho**

LUIZ PAULO FACCIOLI | PORTO ALEGRE - RS

Falar de um bom livro é ainda o desafio maior de qualquer resenhista. Fácil é procurar problemas e apontá-los; fácil é agir com severidade no exercício da crítica, por mais criteriosa e responsável que ela seja. No entanto, quando o livro é de fato especial, nada do que se venha a dizer sobre ele conseguirá fazer plena justiça às suas qualidades. A vontade do resenhista, em situações como essa, é usar o espaço destinado aos comentários para deixar ao leitor uma mensagem em letras garrafais: “não perca tempo, vá logo, compre esse livro, leia-o e depois me diga”.

De tempos em tempos surge um livro que põe o resenhista na mesma situação dessa relatada aí acima, transcrita de um texto publicado aqui no **Rascunho** em setembro de 2004. É o caso agora de **Sangue no olho**, primeira obra da chilena Lina Meruane lançada no Brasil numa bela edição da Cosac Naify. E, assim como aquela que motivou o comentário de quase uma década atrás, tem também a doença como tema. Mas não se trata de uma predileção mórbida pelo assunto, como pode parecer, a justificativa para o entusiasmo do resenhista. A doença, assim como o sexo, é um tema sempre difícil de ser abordado de forma original; por ser parte indissociável da vida, muito já foi usado como matéria literária. O livro que consegue transcender o lugar-comum nesse contexto já se candidata à galeria dos especiais.

Mais de um artigo encontrado na internet refere o que Roberto Bolaño dizia de sua conterrânea: ela era uma escritora endemoninhada. Partindo de alguém que pôs o número da besta no título de seu mais famoso romance, **2666**, o comentário traz uma nota de admiração que nem sempre as veleidades correntes no meio deixam aflorar. Bolaño leu o livro de estreia de Lina Meruane, uma coletânea de contos intitulada **Las infan-**

tas, lançada no já distante 1998, e de pronto anteviu para sua autora um lugar de destaque na literatura chilena contemporânea. Também na internet lê-se que o catalão Enrique Vila-Matas, um dos mais inventivos escritores da atualidade, não poupou elogios a **Sangue no olho**, lançado originalmente em 2012, segundo ele “um romance genial e de inteligência perturbadora”. O aval desses dois ilustres, somado à chancela de uma casa editorial que prima pelo bom gosto de suas publicações, já bastaria para despertar o interesse do leitor. Mas, para atizar um pouco mais nossa curiosidade, Meruane afirmou numa recente entrevista que “um romance é o produto de uma escrita em transe”. Diante dessa afirmação, o leitor desavisado teria toda a razão do mundo para desconfiar de que se trata de um romance experimental, desses que costumam cair nas graças de um segmento muito restrito, enquanto se mantêm inacessíveis ao grande público. Nada mais falso.

Sangue no Olho não é apresentado como obra autobiográfica, embora seja inspirado numa experiência pessoal. A autora sofreu um problema nos olhos do qual evita falar, não tão grave quanto o de sua personagem homônima Lina Meruane, chilena como ela, também vivendo em Nova York, também escritora, que, como consequência terrível da diabetes, tem a visão subitamente obscurecida por um derrame ocular. O quadro é crítico: um dos olhos já havia sofrido um incidente semelhante e está seriamente comprometido; o que restava são vai agora pelo mesmo caminho. Quase cega, Lina está sob os cuidados de um grande especialista russo, o Dr. Lekz, em quem ela confia mas que não lhe entrega um diagnóstico definitivo, enquanto tenta se acostumar a uma realidade nova e desalentadora numa Nova York hostil a quem não consegue enxergar onde pisa. Lina conta com a ajuda do

namorado espanhol, Ignacio, cuja família desaprova o envolvimento demasiado numa relação que considera sem futuro. Tendo de viver o afetivo período de espera de um mês antes que o oftalmologista decida se opera ou não seus olhos, Lina resolve ir visitar a família em Santiago. E ali depara-se com outra e inusitada situação de conflito provocada pela atenção desmesurada que lhe devotam os pais, ambos médicos, um “turbulento clã de origem mediterrânea armado de amor até os dentes”.

Sem pieguices

Narrado em primeira pessoa por Lina, que transporta o leitor para dentro de seu drama pessoal sem sentimentalismos ou pieguices, **Sangue no olho** estrutura-se em pequenos capítulos que se restringem a duas ou três páginas, uma concisão meticulosamente estudada à qual o texto deve em grande parte sua força. No ritmo de um thriller, como bem assinala o escritor Juan Pablo Villalobos na orelha do livro, “onde cada diagnóstico adquire a força de um clímax”, a história é movida pela angústia crescente da personagem rumo ao desconhecido. Cada momento dessa cruel travessia é pontuado de surpresas. O instante em que ocorre o segundo derrame ocular de Lina durante uma festa entre amigos em Nova York, uma cena do começo do livro transcrita no trecho que ilustra esta resenha, é uma mescla de sensações conflitantes: junto com a beleza que Lina consegue vislumbrar no sangue que lhe cega chega também a confirmação do mais medonho dos prognósticos. Quem já enfrentou uma doença grave e irreversível sabe muito bem qual é a realidade por trás desses pensamentos contraditórios. O rico subtexto de Lina Meruane, a autora, só faz sugerir o que todo paciente conhece: mesmo que Lekz não lhe diga, no íntimo Lina, a personagem, sabe o diagnóstico e o prognóstico;

o que ela espera, com a fé possível, é que seu especialista encontre uma solução mágica que contradiga intuição dela.

À medida que Lina tateia nesse mundo de sombras que roubou sua liberdade, Nova York, a cidade que escolheu para viver, começa a lhe parecer estranha e inóspita, ao contrário de Santiago, onde se sente segura a ponto de orientar Ignacio a fazer trajetos, na direção do carro, que estavam adormecidos em sua memória e que vêm à tona com espantosa facilidade. A viagem a Santiago, por sua vez, ganha um toque melancólico adicional. Mesmo que o pior cenário para Lina seja a cegueira definitiva, a visita recente a despedida. Dois elementos trabalham para reforçar a sensação de melancolia: o frio do inverno andino, em contraste com o calor sufocante de Nova York à época, e os rescaldos da ditadura de Pinochet, que ainda estão bem acesos na memória de Lina, embora a situação política no Chile já tenha mudado há anos. Mas o que ela vê é o que ela consegue lembrar, e isso provoca uma distorção temporal que vai explicar o anacronismo em certos momentos da narrativa, como se um personagem de repente aparecesse vestido com o traje de uma outra época.

A debilidade que a doença impõe a Lina, ao contrário de deixá-la submissa, lhe dá um instrumento poderoso para impor sua vontade e até mesmo exigir de Ignacio provas de seu amor. Essa inversão no que seria a hierarquia natural de poder em casos como esse é mais comum do que se imagina. Sabe-se até que há doentes que vão fundo e tiranizam seus familiares com as mais torpes chantagens emocionais. Lina não chega a tanto, mas o fundamento é o mesmo.

Lina Meruane é uma autora notável que tardou demais a chegar ao Brasil. **Sangue no olho** está agora aí para reparar esse atraso. 🍷



SANGUE NO OLHO

Lina Meruane

Trad.: Josely Vianna Baptista

Cosac Naify

192 págs.

a autora

LINA MERUANE

Nasceu em Santiago do Chile em 1970. Estreou na literatura em 1998 com os contos de **Las infantas**. Ainda no Chile, publicou as novelas **Póstuma** e **Cercada**. Em 2000 mudou-se para os Estados Unidos para fazer seu doutorado em literatura hispano-americana na Universidade de Nova York, onde leciona atualmente. Em 2007, publicou a novela **Fruta podrida**. Tem obras traduzidas para o inglês, italiano, alemão, francês e português. **Sangue no olho**, de 2012, seu livro de maior sucesso até agora, é também o primeiro publicado no Brasil.

trecho

SANGUE NO OLHO

Foi então que um fogo de artifício atravessou minha cabeça. Só que o que eu via não era fogo e sim sangue vertendo dentro do meu olho. O sangue mais espantosamente belo que já vi na vida. O mais incrível. O mais assombroso. Fluía aos borbotões, mas só eu podia percebê-lo. Vi com absoluta clareza como o sangue se adensava, vi que a pressão aumentava, vi que estava atordoada, vi que meu estômago revirava, que sentia ânsia de vômito e, no entanto.

Um contista impecável

Jeito de matar lagartas, de Antonio Carlos Viana, transita entre os extremos da delicadeza e da crueldade

RAFAEL RODRIGUES | FEIRA DE SANTANA - BA

Sétima reunião de contos do sergipano Antonio Carlos Viana, **Jeito de matar lagartas** por pouco não ficou na gaveta dos inéditos. Exigente, Viana continuava trabalhando no livro, certo de que o material que tinha em mãos ainda não estava pronto para ser publicado. Para enviar o original à sua editora, ele precisou ser convencido pelos seus quatro primeiros leitores, aos quais submete seus escritos tão logo os finaliza. Principalmente por Paulo Henriques Britto — respeitadíssimo poeta, tradutor e crítico literário.

Além do entrave do que se pode chamar de excesso de autocrítica, durante o processo de edição e publicação Viana adoeceu gravemente. Some-se a isso um diagnóstico equivocado e a consequente submissão a desnecessárias sessões de radioterapia. Em entrevista ao também escritor Marcelino Freire (disponível no YouTube com o título *Reverbera com o escritor Antonio Carlos Viana*), Viana revela ter pensado que não estaria vivo quando seu novo livro fosse publicado. Coincidência ou não, o autor começou a se reabilitar ao mesmo tempo em que a data de lançamento do livro se aproximava.

Semelhanças e diferenças
Jeito de matar lagartas lembra, em alguns aspectos, os livros anteriores do autor — principalmente o premiado **Cine privé** (melhor livro de contos de 2009, segundo a Associação Paulista de Críticos de Artes). Estão presentes, no novo volume, as descobertas da infância, a morte e a velhice, acompanhadas das tradicionais doses de erotismo e crueldade que permeiam a obra de Viana. Isso não significa dizer que seus livros sejam “mais do mesmo”, longe disso. Mesmo que um conto faça o leitor recordar da atmosfera de uma outra história, não há similaridades entre elas. Cada uma tem suas peculiaridades, seus conflitos. Considerado por muitos como mestre do conto contemporâneo no Brasil, Antonio Carlos Viana consegue fazer grande literatura a partir de situações aparentemente banais, superficiais.

Outra característica marcante do autor é misturar elegância e delicadeza textuais com a linguagem coloquial e a crueldade que assola a maioria de seus personagens — seja ela física ou emocional. É com maestria que Viana transita entre esses extremos, e talvez seja esse o seu maior trunfo.

No conto *A Muralha da China*, que abre o livro, por exemplo, o autor se vale de um fato aparentemente simplório: a dificuldade que temos para dar más notícias a outrem. Mas, nas mãos de Viana, pequenos acontecimentos são lapidados e se revelam grandes conflitos. O primeiro parágrafo é arrasador:

Nossa mãe tinha avisado: “façam de conta que Lelo ainda está vivo, conversem com dona Irene, fiquem como se ele fosse chegar e que vocês foram lá só pra brincar com ele”.

A solidão é o tema do conto seguinte. Nele, uma mulher se dá conta de que não tem “ninguém no mundo, o telefone não toca e o silêncio toma conta de tudo”. Para sair do isolamento involuntário, dona Irene (não é a mesma da história anterior) tem uma ideia: colocar sua casa à venda, “apenas para ter alguém batendo à sua porta, convidar para entrar, tomar um café e entabular negociações em que ela não estaria nem um pouco interessada”. Nesse caso — e isso não é incomum na obra de Viana —, a crueldade está em como, de uma hora para a outra, toda a promessa de uma vida menos solitária se esvai.

O erotismo se apresenta no conto que dá título ao livro, mas de forma bastante sutil. Um grupo de crianças encontra uma maneira um tanto estranha de passar o tempo durante um verão: matando lagartas. Prestes a entrar na adolescência, as curiosidades e conversas não são mais infantis, inocentes — chegou o tempo das descobertas. Uma delas se refere à tia Marluce, que tem uma “alma de santa”.

É na quarta história, *Amaro Klimt*, que **Jeito de matar lagartas** começa a se diferenciar de **Cine privé**. A partir daqui, outros contos trarão referências culturais e geográficas não muito comuns nos livros anteriores. *Cozinha benguelá*, por exemplo, se passa em Paris. Ao longo do livro, cidades europeias são citadas aqui e ali e, no último conto, a narradora, uma evangélica humilde, cita o Skype. Talvez um sinal de que o autor esteja mais à vontade para colocar em seus contos um pouco mais de seu lado cosmopolita — nascido em Aracaju, onde reside atualmente, Antonio Carlos Viana morou durante alguns anos na



JEITO DE MATAR LAGARTAS
Antonio Carlos Viana
Companhia das Letras
152 págs.



o autor

ANTONIO CARLOS VIANA

Nasceu em Aracaju (SE), em 1946. É mestre em teoria literária pela PUC-RS e doutor em literatura comparada pela Universidade de Nice (França). É tradutor e professor universitário aposentado. Autor de, entre outros, **Aberto está o inferno**, **Cine Privê**, **O meio do mundo e outros contos**.

trecho

TEMPO DE MATAR LAGARTAS

Uma mulher faz sessenta anos, sozinha. No almoço comeu uma lasanha que tinha comprado na oferta da semana do supermercado. Comeu tudo, raspolu até o que tinha ficado grudado no papelão. Tomou uma latinha de refrigerante zero caloria, não deixou nenhuma gota, afinal era seu aniversário. Nunca pensou que fosse chegar a essa idade tão só, mas chegou e não está infeliz por isso.

França, onde fez doutorado em literatura comparada, na Universidade de Nice. Ou não: talvez seja apenas a História sendo refletida na obra do autor. Afinal, nos últimos anos, não obstante a atual crise econômica, milhões de pessoas ascenderam à classe média, no Brasil. Não apenas o consumo aumentou, mas também o acesso à cultura e às viagens internacionais. Nesse caso, Viana estaria reverberando em seus contos o momento histórico que vivemos. De uma forma ou de outra, quem ganha com isso são os leitores, que têm acesso ao mesmo Antonio Carlos Viana de sempre — um escritor impecável e sempre original.

Histórias peculiares

São vinte e sete os contos reunidos em **Jeito de matar lagartas**. Neles, impera a objetividade. Econômico na linguagem — as histórias têm entre três e nove páginas —, Viana não se deixa levar por verborragias que desaguam em lugar algum. Não há excessos no livro. Trabalhador incansável, Viana burila seus contos até que não haja mais nenhuma palavra a ser eliminada. O excesso fica por conta da criatividade.

Em *Madame Viola faz escova progressiva*, por exemplo, o título por si só é um achado. O nome da madame, outro. E o enredo, também. Casada com Seu Nachbim, “homem forte da economia do estado”, madame Viola “estava assistindo ao jornal quando viu a notícia de um acidente de carro num córrego da zona Sul. Pela cor e modelo do carro, tudo indicava que era o de seu marido. O motorista estava morto. Madame Viola teve uma atitude que jamais pensaria ter num momento como esse: tinha marcado hora no salão para sua escova progressiva e fez de conta que não tinha visto nada”.

Já *Dona Katucha* apresenta uma senhora “entrada nos sessenta” cuja libido ainda não arrefeceu. Depois de passar a vida inteira desfrutando vários homens, Dona Katucha tenta acalmar seus instintos sexuais com um “agrônomo oito anos mais velho do que ela, barrigudo, feio, triste” por quem se deixa apaixonar. “Estamos muito derrubados”, diz dona Katucha para o agrônomo, depois de não conseguirem fazer sexo. Mas esse é apenas um detalhe da história.

Outro conto peculiar é *Salviano*, nome que o narrador dá a um porco “diferente” que nasceu no pequeno sítio da família. Aqui, Viana trata mais uma vez de descobertas da infância, mas desta vez ela é dolorosa e pode ser resumida em uma frase que todos nós conhecemos e que é dita pela mãe do narrador: “É a vida”.

E é assim que, transitando entre os extremos da delicadeza e da crueldade, transformando situações do cotidiano em excelente literatura que Antonio Carlos Viana confirma, com este **Jeito de matar lagartas**, o seu lugar entre os melhores escritores em atividade no Brasil. Lidos este e seus livros anteriores, só resta, agora, esperar pelo próximo. 🐛

A um passo do abismo

Dez centímetros acima do chão, de Flavio Cafiero, encanta pela versatilidade do artifício narrativo

HARON GAMAL | RIO DE JANEIRO - RJ

Dez centímetros acima do chão, de Flavio Cafiero, é um livro constituído de quatorze contos, todos bem diversos entre si, mas a força narrativa de cada um deles e as questões que podem desencadear tornam o livro homogêneo. Apesar de vivermos um momento em que a narrativa curta tornou-se subestimada para muitos editores, o texto de Cafiero é bem-sucedido em algumas inovações, sobretudo no aspecto formal. Como temática, seus enredos apresentam na maior parte a perspectiva do abismo, prestes a levar de roldão todos os personagens. E que tome cuidado também o leitor. Uma das razões da boa literatura é a capacidade de surpreender e de tornar nova cada questão, apenas pelo modo como é colocada. Observemos isso em cada um dos contos.

No primeiro, *Estudos recentes*, o narrador informa-nos sobre uma experiência de busca do prazer decorrente de certo namoro com a morte, “é que a baleia chega a aguentar noventa minutos sem precisar buscar oxigênio na superfície. Não desafia a vida, não é nada disso, brincar com as fronteiras é um prazer genuinamente humano”. Todo o desenrolar da narrativa apresenta o personagem discutindo a questão enquanto a mulher está submersa e sem poder respirar. Ele vai desfiando uma história comprida, numa espécie de diálogo. A passagem do tempo provoca nele uma excitação cada vez maior e mostra que a experiência não está necessariamente relacionada a quem vive tal momento, mas também ao ato de expor o outro ao perigo e depois ouvir sua experiência-limite.

O segundo conto, *O atirador de facas*, mescla culinária com uma vingança. Numa relação homossexual, aquele que não cumpriu a promessa é contratado anos depois para preparar um jantar. No desenrolar de sua tarefa, descobre o ex-amigo que se sente logrado, uma pessoa doente e perigosa. Um dos as-



DEZ CENTÍMETROS ACIMA DO CHÃO

Flavio Cafiero
Cosac Naify
160 págs.

trecho

DEZ CENTÍMETROS ACIMA DO CHÃO

O pai faz que me vigia, fica de pé mantendo distância enquanto estudo na mesa de jantar, e encosta a orelha nas portas, liga três vezes por dia arranjando desculpa, se precisa comprar carne, se precisa comprar sabão em pó, e lê no sofá como se eu não fosse capaz de perceber seus olhos me acompanhando, disfarçando nas letras do jornal.

pectos muito interessante neste conto é de natureza formal. Em notas de rodapé há um contra-conto, que dialoga e complementa a história principal.

Cão é outra narrativa que aborda o universo homoerótico. Há dois homens que se entrelham e aparentemente desejam-se. Como metáfora, os cães de uma cidadezinha relacionam-se entre si, assim como os seres humanos, até mesmo se rejeitando. Mulheres também desfilam no ambiente, mas é no amor entre os homens que a história fixa-se. A narrativa segue uma linha de sugestões, sendo convocado o leitor como um dos personagens a complementar a história.

O que, talvez, encante nos contos de Cafiero é a versatili-

dade do artifício narrativo. Em *Visitante*, o autor coloca em destaque um homem do povo como narrador, ele é uma espécie de guia turístico nativo, desses que pedem dinheiro após explanar sobre a beleza de parte de sua cidade, “uma contribuição espontânea, uma boa tarde para todos, e pro senhor também, alguém se sente estimulado a contribuir, alguém?” Neste episódio, Cafiero, mostra pleno domínio da variedade narrativa. Apesar das onze páginas que compõem a história, toda ela é apresentada em um só período, observando-se o ponto final apenas no seu encerramento.

Pungência

Não fale com o fantasma e Jesus e os terríveis são histórias que jogam presente e passado. Enquanto na primeira um homem frequenta um bar impossível de existir no momento presente (a palavra fantasma já remonta ao pretérito), na segunda o narrador descreve o momento em que, quando criança, destrói um objeto ornamental da sala de visitas da própria casa. O garoto apela ao seu imaginário, transformando Jesus, sua mãe e alguns apóstolos numa banda de rock. Este diálogo, entre o tempo em que o narrador conta a história e o tempo em que ela aconteceu, torna-se o estopim que desencadeará o desequilíbrio, isto é, o poético, produzindo uma pungência que transcende a narrativa.

Cavo varo descreve um caso de necrofilia, também com um narrador em primeira pessoa falando a linguagem daqueles que trabalham nos institutos médicos legais da vida. Um homem muda de turno porque chega um “grampo”, vocábulo que designa cadáver no necrotério público (talvez comparação do ser humano aos animais comestíveis expostos antes da comercialização). Conto corajoso e muito bem-sucedido, não recomendado a pessoas sensíveis.

Os pulgões e Manual do homem do tempo são histórias marcadas pela solidão. O que fazer



MILA BERTOLUCCI

o autor

FLAVIO CAFIERO

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1971. Formado em comunicação social pela UFRJ, é também ator, dramaturgo e roteirista de cinema e televisão. Seu romance de estreia, **O frio aqui fora** (2013), foi finalista dos prêmios São Paulo de Literatura e Jabuti (2014). **Dez centímetros acima do chão**, livro vencedor do prêmio Cidade de Belo Horizonte (2013), é sua primeira coletânea de contos e reúne textos escritos entre 2009 e 2013. Vive em São Paulo (SP).

depois de se ver abandonado pela pessoa que a gente ama? Em ambos há uma espécie de esperança, de solução. Esta pode surgir a partir da imagem de uma criança que desce de elevador, no colo da mãe, e acena ao personagem, ou através do desaparecimento de uma praga que mata pouco a pouco as plantas no apartamento.

O conto mais forte e mais revelador é o que dá nome ao livro, decisão acertada, já que o próprio livro concorreu ao prêmio Cidade de Belo Horizonte com outro título. Nesta pequena narrativa de seis páginas assistimos a um adolescente conversando com seu cão. Dentro da família, o animal de estimação parece ser o único interlocutor que ele possui. E não se trata da vida de um rebelde sem causa. O que pega o leitor de surpresa é o que o rapaz está prestes a fazer. Sem querer desmerecer as outras histórias, este conto vale por todo o livro, e deve ser lido com bastante atenção.

O conto final, *A última aventura do erohi — episódico 13* (é assim mesmo a escrita), apresenta uma aparente brincadeira, que deve, no entanto, ser vista com muita seriedade. Na literatura contemporânea, muitos autores abandonaram a experimentação, talvez por certo temor (tão vanguarda ainda o modernismo, vide Miramar e Macunaíma), talvez pela necessidade de comercializarem seus livros. Mas, aqui, Cafiero envereda por um caminho tentador. A história é ambientada num futuro distante, período de tempo suficiente para a língua portuguesa ter mudado substancialmente, sobretudo na sua grafia, e o conteúdo versa sobre um tex-

to do passado, escrito provavelmente no início do século 21 e encontrado por pesquisadores. Através de notas de rodapé (elas sempre estão presentes no texto de Cafiero), editores e organizadores do tal futuro discutem que espécie de texto é aquele que receberam para a publicação. Nos debates, uns dizem que se trata de um roteiro de reality show, enquanto outros afirmam ser o exemplo mais peculiar da literatura da época (literatura “uber-pohs-moderna brasileira”). Logo no início do conto, na “nota do editor”, está escrito: “nesta edisium espesiau para leitores, foram mantidos os erhos e/ou neolojismos encontrados no documento orijinau, assim como as regras ortograficas e gramaticais vijentes na ehpora, incluindo o uso de asentuasaum grafica, e todos os recursos de destaque utilizados pelo autor, como caixa auta e subliniados”. Em seguida vem o texto escrito com a linguagem do nosso tempo, e sempre as notas com a escrita do tempo futuro.

No panorama da literatura atual, os contos deste autor carioca revelam-se ousados, procurando temas prementes e mesmo desagradáveis — assuntos sobre os quais não desejamos pensar muito. Cafiero não segue o hiper-realismo gratuito, presente e esgotado em muitos autores que clamam pela autoexposição. O que consegue, de verdade, é voltar ao conceito original de literatura (perdoe-me a redundância), discuti-lo e mostrar que tal definição é sempre provisória. Ela equilibra-se sobre um fio tênue, um passo em falso e o abismo, prestes a tragar não apenas esta impossível arte feita de palavras, mas todo o universo da cultura. 🐾

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

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

O drama da expressão

A poesia de **Adão Ventura**, morto há 10 anos, discute a diferença étnica, a experiência viva e social de ser negro no mundo

ANELITO DE OLIVEIRA | MONTES CLAROS - MG

O traço característico da produção inicial de Adão Ventura (1946-2004), enfeitada nos seus dois primeiros livros — **Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul** (1970) e **As musculaturas do arco do triunfo** (1976) —, é esteticista: um experimentalismo de base surrealista. Aparentemente, trata-se de uma produção que nada tem a ver com a condição étnica do autor mineiro, aparentemente, ou seja, na superfície. Eram os anos 1970, ainda marcados pela atmosfera vanguardista dos anos 1960, momento em que se intensificou, de modo decisivo, um processo de reconfiguração de valores culturais que se iniciou nos anos 1950.

O Movimento de Poesia Concreta, lançado em São Paulo precisamente em 1956, e a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em Belo Horizonte em 1963, são dois eventos que atuam, em escala nacional e regional, respectivamente, sobre a percepção criadora de Adão Ventura, bem como de toda a sua geração, no momento em que essa percepção está se definindo. A experimentação de linguagem como um valor na produção poética, o dever de transgredir as normas de funcionamento escrito do código linguístico, resulta diretamente da relação do então jovem poeta, recém-chegado de sua Santo Antônio do Itambé (região de Diamantina) a Belo Horizonte, com a obra e a pessoa do poeta, ensaísta e pesquisador do Barroco Affonso Ávila.

Uma qualidade notável nessa produção, sua latência narrativa, por outro lado, deriva de relação com uma outra figura importantíssima no espaço literário mineiro ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, o ficcionista e jornalista Murilo Rubião, criador (e diretor por muitos anos) do lendário *Suple-*

mento Literário de Minas Gerais em 1966, um cultor do texto, que escreve, por isso mesmo, com verve poética.

O gesto do primeiro Adão Ventura, escritural, no sentido postulado por Roland Barthes, é estimulado, simultaneamente, por Affonso Ávila e Murilo Rubião, referências maiores de um capital simbólico declaradamente de vanguarda, no caso do primeiro, e de literatura artística, no caso do segundo, na Belo Horizonte ainda muito provinciana dos anos 1960, sobretudo, e 1970, uma cidade que ainda respirava o clima modernista dos anos 1920, contando, inclusive, com a presença de um Emílio Moura e de um João Etienne Filho, personagens tipicamente modernistas.

Enquanto Ávila “impõe” a poesia como uma questão de linguagem, Rubião “impõe” a prosa como um estranhamento radical do cotidiano, processo que se efetiva não só pela via do texto em si, mas graças ao “agenciamento”, para lembrar Deleuze e Guattari, que ambos promovem sistematicamente. A perturbação do código comum, da língua cotidiana, e a enunciação de realidades absurdas é, de fato, o que marca as duas primeiras coletâneas de Adão Ventura, denunciando-as como exemplos de prática de escrita literária que se tinha rotinizado nos anos 1970, fórmulas legitimadas como vanguardistas, poesia bem realizada segundo os pressupostos esteticistas.

Transformação

A poesia de Adão Ventura se transforma surpreendentemente nos seus terceiro e quarto livros, intitulados **Jequitinhonha: poemas do vale** e **A cor da pele**, ambos publicados em 1980. Essa transformação foi provocada, em larga medida, por dois fatos: uma temporada nos Estados Unidos em 1973, quando o poeta participou do International Writing Program na Universidade de Iowa, e uma



o autor

ADÃO VENTURA
FERREIRA REIS

Nasceu em Santo Antonio do Itambé, Distrito do Serro (MG), em 1946. Advogado, formado pela UFMG, publicou, entre outros, **Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul**, **As musculaturas do Arco do Triunfo** e **A cor da pele**. Teve um de seus poemas incluído na antologia **Os cem melhores poemas brasileiros do século**, organizada por Italo Moriconi. Morreu em 2004.

viagem em 1979 pelo Vale do Jequitinhonha, território marcado, nas Gerais, pelo contraste entre pujança cultural e alto índice de pobreza material.

A cor da pele acabou por se tornar, ao longo dos anos 1980, a grande referência do trabalho do poeta, bem como uma das maiores referências da produção poético-literária afrobrasileira, passando a ser tratado como uma obra autônoma, quando, na verdade, constitui o ponto mais tenso, mais conflituoso, de um processo criativo bastante problemático. A compreensão mais fértil, digamos, dessa coletânea não me parece possível sem que consideremos o que se passa no início e no fim da produção de Adão Ventura, ou seja, nos dois primeiros livros nos anos 1970 e em **Texturaafro**, de 1992, e **Litanias de cão**, de 2002.

A cor da pele dá a ver um drama da expressão, toda uma dificuldade de exprimir, de que o poeta se acerca quase que naturalmente, sem que ele mesmo se dê conta, já no início da sua produção, ao procurar dizer algo

de seu, de próprio, de autêntico, no bojo de uma unidade discursiva já legitimada como valiosa. Não chegamos realmente a perceber o interior do abutre nem a força do corpo nas duas primeiras coletâneas, prevalecendo a idealidade sobre a realidade nua e crua, donde resulta o acionamento do dispositivo surrealista como uma saída ingênua até.

E, em face das últimas duas coletâneas do poeta, também malogramos ao buscar a obscuridade da África e a fúria tresloucada dos caninos, ficando-nos a sensação, em ambos os casos — em relação à primeira e à última produções — de que há uma barra, um obstáculo, nesse processo criativo. **A cor da pele** apenas encena de um modo mais contundente a situação crítica de um determinado sujeito social, que se traduz inevitavelmente em sua linguagem, que vem a ser, no final das contas, a acusação da condição étnica subalterna de Adão Ventura.

Não é em função dos seus temas exclusivamente, das narrativas escravagistas que explora, que **A cor da pele** demarca um encontro entre o poeta e o indivíduo, a reconciliação entre idealidade e realidade, mas, sobretudo, em função da impossibilidade de exprimir esses temas de um modo resolvido, direto, fluente. Tanto do ponto de vista da sua organização — dividido em seções sob o título de “livro” — quanto da linguagem dos poemas — redundante, precária —, **A cor da pele** é notável enquanto problema estético que não se pode friccionar — resolver, claro, nunca é o caso — sem dialetizá-lo.

Relação dilaceradora

O drama da expressão, de um querer-dizer tudo que esbarra num obstáculo intransponível, decorre de uma relação dilaceradora — para o sujeito empírico da criação — entre dados de ordem estética, ideológica e sua negritude, sua condição de negro. Adão Ventura não é, obviamente, o primeiro nem tampouco o único a revelar esse drama na literatura brasileira, seja entre autores negros, seja entre autores subalternos não-negros. Revelaram esse drama os dois maiores autores negros no século 19, Machado de Assis e Cruz e Sousa, uma particularidade na expressão escrita que Sylvio Romero e José Veríssimo, movidos pelo chamado “racismo científico”, trataram, respectivamente, como grave “deficiência nos órgãos da palavra”, no caso do Bruxo do Cosme Velho, e profunda “incapacidade de exprimir”, no caso do Poeta do Desterro.

Adão Ventura, com sua obra tão breve e tão incisiva, não só logra atualizar esse drama num tempo tido e havido como pós-dramático, porque também pós-utópico, mas revelar o quão aporético é esse drama: o que se produz como estético é também ideológico, e o ideológico, por sua vez, constitui o mascaramento da diferença que o sujeito deseja inscrever no seu produto estético — o poema, o texto, a narrativa —, ou seja, sua diferença étnica, sua experiência viva, social, material, de ser negro no mundo.

A precariedade, o aspecto rarefeito, que percebemos na linguagem de Adão Ventura tem a ver, sem dúvida, com uma certa desconfiança, da parte do sujeito, do lugar onde ele se encontra — a cultura, a escrita, a estética, a literatura, a poesia —, que ele sabe que não lhe pertence realmente, que pertence a outrem, aos “donos do poder”, que também são os donos da “ciudad letrada”, lembrando, respectivamente, Raymundo Faoro e Angel Rama.

A questão do poder público, tal como exercido no Brasil, referenciada por Brasília, foi a terceira e última questão visada poeticamente por Adão Ventura, foco do seu **Litanias de cão**, depois da subjetividade, nos primeiros dois livros, e do racismo, n’**A cor da pele**.

Na dedicatória que me escreveu nesse livro com sabor de fadiga, que é **Litanias de cão**, esse livro em que a linguagem vaga e vaga como se o seu sujeito procurasse um núcleo de sentido definido, na dedicatória com data de 17-07-2002, escreveu o poeta: “uma poesia sobre o nosso tempo”. Tempo de exercício cada vez mais monstruoso do poder — político, econômico, cultural, acadêmico, religioso etc. — da minoria sobre a maioria, tempo de absurda opressão. 🖊️

simetrias dissonantes | NELSON DE OLIVEIRA

POÉTICA DO ANACRONISMO

Cinco anos atrás emprestei meu exemplar de **Solaris** a um afinando e ambos desapareceram na curva da rodovia. Não me abalei. Semana passada fui a uma livraria pra comprar outro exemplar do romance mais celebrado de Stanislaw Lem, duas vezes adaptado para o cinema. O livreiro consultou o sistema, correu até a estante e trouxe o livro. Foi somente na fila do caixa que eu percebi a farsa.

Na capa, ao lado do título do romance, em vez de Stanislaw Lem estava impresso Valerio Oliveira. Na folha de rosto e na página de créditos a mesma coisa: nem sinal do nome do autor polonês. Valerio Oliveira era o único autor de **Solaris**. Saí da fila antes de pagar e fui ao café da livraria. Li uns poucos trechos do livro, que logo indicaram não se tratar de uma sátira ou uma paródia homônima. Tratava-se de uma ótima tradução do mesmo romance de 1961.

Andei até a estante de onde o livreiro havia tirado o exemplar e encontrei na mesma prateleira outra edição brasuca de **Solaris**, dessa vez assinada por seu verdadeiro autor. Foi por esse motivo que minha mulher me viu chegar em casa com duas edições, em vez de uma. Não há dúvida de que a tradução de Valerio Oliveira é a melhor em língua portuguesa. Mas isso justificaria o plágio?

Ontem à tarde, ao encontrar num sebo online um **Ficções** e um **Cem anos de solidão** também assinados por Valerio Oliveira, percebi que a questão é outra. Comprei os dois livros. Mas não preciso esperar a encomenda chegar pra saber que não se trata de plágio. É algo bem mais profundo e sutil. Algo para o qual ainda não foi inventado um bom nome.

Pierre Menard, autor do Quixote, um dos contos mais celebrados de Borges, está na coletânea **Ficções**, de 1944. Nessa paródia de artigo literário, o nar-

rador-ensaísta fala da obra excêntrica de um cultuado escritor simbolista recém-falecido. Após elencar os textos que formam a face visível da produção de Pierre Menard, o comentarista passa à face secreta. A composição de um romance intitulado **Dom Quixote de la Mancha** foi o projeto central, porém inacabado, dessa obra subterrânea.

O simbolista não pretendia compor em francês uma sátira ou uma paródia do romance de Cervantes, ele pretendia compor o **Quixote**. O mesmo **Quixote** de Cervantes, em espanhol, porém milagrosamente outro. Menard também não pretendia simplesmente copiar o romance original. Isso seria fácil demais. “Sua admirável ambição era produzir umas páginas que coincidisse palavra por palavra e linha por linha com as de Miguel de Cervantes.”

Estava em ação a *poética do anacronismo*: separados por três complicados séculos de História, o mesmo texto jamais seria o mesmo texto. Cotejando as páginas de Menard com as de Cervantes, o narrador-ensaísta conclui: “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambigüidade é uma riqueza.)”

Estou convencido de que Valerio Oliveira começou a praticar a poética do anacronismo, inaugurada por Pierre Menard. Entretanto, menos radical que o simbolista francês, o pós-modernista brasuca não ambiciona produzir umas páginas que coincidam palavra por palavra e linha por linha com as dos autores escolhidos. Ao menos não com as páginas dos autores estrangeiros. Também não posso garantir que Valerio Oliveira esteja escrevendo seus livros sem consultar os originais. Mas isso não enfraquece a questão central desse projeto criativo: em que momento o plágio se transforma em arte?

A diferença entre o plágio e a poética do anacronismo está na intenção do autor. Enquanto o plagiário deseja tomar o lugar do verdadeiro autor, o poeta do anacronismo deseja ser um duplo do verdadeiro autor.

Minha conjectura foi confirmada hoje de manhã pelo poema-manifesto *Obras completas de Valerio Oliveira*, publicado na web. São cinco tercetos e um dístico final. Os tercetos enumeram vinte e nove obras-primas da literatura, vinte e três em prosa e o restante em verso. O dístico final encerra a enumeração com uma confissão: “Qualquer livro que eu ame é meu/ sou eu”. Continuei pesquisando e encontrei em sebos e livrarias outros clássicos assinados pelo autor, incluindo livros brasileiros, todos citados no poema.

A poética do anacronismo, de Menard-Oliveira, põe em xeque a tradicional noção de autoria e o conceito de propriedade intelectual. As duas versões de **Solaris** provam isso. Não há dúvida de que o texto de Lem e o de Oliveira são semelhantes na realização, mas o segundo é quase infinitamente mais rico.

O romance de Lem, fruto de uma sociedade despótica europeia do final do século 20, é uma narrativa contaminada pelo pessimismo da Guerra Fria e pela indiferença do vasto cosmo, alheio às crenças e aos anseios humanos. O romance de Oliveira, fruto de uma so-

cidade democrática sul-americana do início do século 21, é uma homenagem aos heróis da contracultura, que iniciaram a renovação dos valores e da consciência mundial.

Anedota exemplar: em 1999, um importante jornal de São Paulo decidiu testar o filtro de seis grandes editoras. A reportagem fez seis cópias do romance **Casa velha**, de Machado de Assis. Cópias encadernadas com espiral, que foram enviadas pelo correio às editoras. É claro que o título e a assinatura do romance foram trocados. É claro que esse *original* foi rejeitado.

Diferentemente do que a reportagem esperava, a experiência não provou que as grandes editoras são míopes para os escritores geniais. Mas forneceu mais uma evidência de que o mesmo texto jamais será o mesmo texto se a assinatura mudar. Aí está a lei fundamental da poética do anacronismo: qualquer texto fora do contexto é outro texto.

A diferença entre o plágio e a poética do anacronismo está na intenção do autor. Enquanto o plagiário deseja tomar o lugar do verdadeiro autor, o poeta do anacronismo deseja ser um duplo do verdadeiro autor. Para o plagiário é fundamental que o verdadeiro autor desapareça, para que possa assumir seu lugar. Para o poeta do anacronismo é fundamental que o verdadeiro autor permaneça, para que as duas obras iguais-desiguais possam ser comparadas.

Pierre Menard não planejava ocupar o lugar de Cervantes, mas incorporar e superar Cervantes. Do mesmo modo, Valerio Oliveira não planeja ocupar o lugar de Stanislaw Lem, Borges, García Márquez etc., mas incorporar e superar os autores que ama. A poética do anacronismo flagra a diferença no coração da semelhança. Sua estratégia hermenêutica revela mais sobre o leitor do que sobre os autores e as obras.

Os poetas do anacronismo estimulam a perspicácia do leitor sofisticado, ao promover uma experiência estética inédita: um diálogo complexo-irônico-problemático entre obras e autores de espaços geográficos e períodos históricos distintos. O gênero literário mais próximo da poética do anacronismo é a paródia moderna, definida por Linda Hutcheon como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, ou seja, um tipo de repetição com distância crítica” (**Uma teoria da paródia**). 🍷

inquérito
silviano santiago



DIVULGAÇÃO

Pelo lado de fora da raia

Silviano Santiago nasceu em 1936 em Formiga (MG), e vive hoje no Rio de Janeiro. Ficcionista e crítico literário, publicou mais de trinta livros. Destacam-se *Mil rosas roubadas*, *Stella Manhattan*, *Em liberdade* e *Heranças*. Recebeu inúmeros prêmios e condecorações, como o título de Chevalier na França, a medalha de Comendador do Ministério da Cultura do Brasil e o Prêmio Machado de Assis da ABL pelo conjunto da obra.

• **Quando se deu conta de que queria ser escritor?**
Depois de ter tentado ser crítico de cinema. Pior hipótese: o escritor nasceu do fracasso do cineasta. Melhor hipótese: surgiu do desejo de o crítico transpor os limites da imagem como forma de saber. Ou seja: quando descobri tardiamente as letras.

• **Quais são suas manias e obsessões literárias?**
Minhas manias e obsessões têm tudo a ver com o autocontrole do temperamento inseguro e errático. Sou hipertenso. Todo manuscrito meu acaba sujo e não suporto manuscrito sujo. Antes do manejo do computador, cheguei a datilografar na máquina 60 vezes a mesma página, isso depois de tê-la escrito algumas vezes à mão.

• **Que leitura é imprescindível no seu dia-a-dia?**
Toda e qualquer. Da correspondência diária e normal de cidadão às cartas e mensagens escritas por amigos. Das notícias de jornal ao horóscopo do dia (lidos hoje na tela do computador). Do romance ao livro de poemas e ao ensaio. Em geral, passo toda a manhã lendo (ou me relendo, isto é, escrevendo). À noite, chegada a velhice, “leio” a televisão.

• **Se pudesse recomendar um livro à presidente Dilma, qual seria?**
Um livro que não é da minha especialidade e deveria ser do conhecimento do Ministro da Ciência e Tecnologia (tão silencioso! coitado). Um ensaio que a ensinasse a compreender o que “é” a pesquisa científica no mundo contemporâneo. Talvez abandone as discussões sobre corrupção e explique à nação a grandeza tecnológica, econômica e social do projeto da Petrobrás. O cidadão precisa dessa informação ampla para poder julgar a perda terrível, mas setORIZADA causada pela corrupção. Pode-se “perder” mais dinheiro numa pesquisa de ponta do que na pior corrupção. Não justifica, mas esclarece.

• **Quais são as circunstâncias ideais para escrever?**
Boa saúde, algum dinheiro, tranquilidade, memória disposta a trabalhar sem medo, uma boa biblioteca e, hoje, um computador confiável.

• **Quais são as circunstâncias ideais de leitura?**
Na pergunta, sublinho “ideais”. Não precisar preparar aula ou palestra; não precisar escrever resenha ou artigo para jornal; não ter aceitado encomenda bem remunerada; estar escrevendo trabalho de criação.

• **O que considera um dia de trabalho produtivo?**
Dia em que entremeio a produção intelectual com a vida profissional e social e em que consigo conviver algumas horas comigo mesmo (falo de solidão, claro) ou com outra pessoa (falo de amizade).

• **O que lhe dá mais prazer no processo de escrita?**
A compulsão à repetição, ou seja, o prazer em rever a frase ou o parágrafo que saiu espontânea e desequilibradamente.

• **Qual o maior inimigo de um escritor?**
Tentar ser melhor ou superior em atividade intelectual menos séria, como querer, por exemplo, que seu livro seja adaptado *à força* para a televisão ou o cinema. O pior e o melhor cinema exploram (no sentido vergonhoso da palavra) as boas conquistas da literatura, sem dar crédito, apud Gore Vidal. Triste sorte, triste sina, ser escritor.

• **O que mais lhe incomoda no meio literário?**
Não sei. Tenho pouca experiência. Gosto de correr pelo lado de fora da raia.

• **Um autor em quem se deveria prestar mais atenção.**
Sou muito volúvel por natureza e profissão. No dia de hoje, Virginia Woolf.

• **Um livro imprescindível e um descartável.**
No meu caso, imprescindível foi *Os moedeiros falsos*, de André Gide. Descartáveis foram as muitas peças do teatro romântico espanhol (*costumbrista*) que tive de ler para um curso e trabalho de estágio quando estudante de Letras.

• **Que defeito é capaz de destruir ou comprometer um livro?**
Não corrigir por teimosia, por medo ou por pressa o defeito que o autor descobriu a tempo no manuscrito que dá por terminado. Ele é o primeiro a descobrir defeito na obra. Se ele não for bobo. Se for, o defeito que destrói ou compromete um livro é ele próprio.

• **Que assunto nunca entraria em sua literatura?**
Todas as portas estão escancaradas. Menos uma. Por isso, ainda inconfessável.

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

Tem um canto — veja resposta anterior — de onde ainda não tirei “inspiração”, e lamento. No mais, em geral meus “cantos” são inusitados.

• **Quando a inspiração não vem...**

Ela nunca vem. Se ela vier, jogue pedra nela. Peça que não se confunda inspiração com o desejo de improvisar (como no jazz). Aprendi muito com a “loi de la détente” na dança clássica. Tive a sorte de ver os ensaios de Margot Fonteyn. Antes de se apresentar ao público, ela fazia horas e horas de exercício na barra para que o corpo (a imaginação, no caso do escritor) ficasse solto ao iniciar o espetáculo da criação. *Lose yourself do dance* (Daft Punk).

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

Jacques do Prado Brandão, já falecido.

• **O que é um bom leitor?**

Aquele que consegue ler nas entrelinhas.

• **O que te dá medo?**

Na vida, tudo. Quando escrevo, nada.

• **O que te faz feliz?**

Hoje, já velho: um uísque decente, uma refeição deliciosa e um bom papo.

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

Marschner, velho amigo de descendência alemã, me dizia que eu era mais germânico que ele. Certeza e dúvida, o trabalho guia meu trabalho.

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

Acertar. Tarefa, aliás, impossível e por isso destinada ao fracasso.

• **A literatura tem alguma obrigação?**

Fui educado por uma citação magistral de Ezra Pound em *ABC of Reading*: “Ut doceat, ut moveat, ut delectet”. Ensinar, comover e deleitar.

• **Qual o limite da ficção?**

Nenhum.

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

Eu lhe direi que sempre fui meio anarquista. Nunca pensei em buscar/ter um líder.

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

Paz. 🍷

Humberto de Campos é desses raros polígrafos da literatura brasileira — semelhante a Coelho Neto no volume de escritos e no esquecimento a que foi condenado. Ambos, aliás, maranhenses.

Contista, cronista, biógrafo, poeta, crítico e memorialista, sua obra não recebeu leitura e julgamento abrangentes, muito menos definitivos. O que também não acontece nesta análise, restrita a um único livro — a coletânea **O monstro e outros contos**, publicada em 1932.

O escritor falecido prematuramente, aos 48 anos, que venceu a pobreza, a ignorância e o isolamento cultural, impondo-se no jornalismo graças à própria inteligência — sem depender da caridade do governo, que hoje se tornou imprescindível para os moralmente fracos —, merece, também por sua vasta bibliografia, ser arrancado do limbo a que nossas elites esquerdistas condenam os que não seguem sua cartilha.

Da sobriedade à retórica

O conto que abre o volume — *O monstro* — pretende flagrar a natureza no momento seguinte ao da Criação. Narrativa genésica, sua linguagem é característica da fantasia dos mitos. Neste caso, um mito pessimista, que coloca Dor e Morte como criadoras do homem. O tom sóbrio, que infelizmente desaparecerá nos outros contos, alia-se, em certos trechos, a uma composição correta:

Em passo triste, a Dor e a Morte caminham, olhando, sem interesse, as maravilhas da Criação. Raramente marcham lado a lado. A Dor vai sempre à frente, ora mais vagarosa, ora mais apressada; a outra, sempre no mesmo ritmo, não se adianta, nem se atrasa.

A compassada harmonia que marca as inseparáveis irmãs será destruída no final hermético, em que o homem, no centro de uma disputa ciumenta, acaba por ser apenas um monte de lama carregado nos ombros da Morte.

No relato seguinte, *A promessa*, a sobriedade que marca *O monstro* começa a desaparecer. Mas a história da mãe, Maria Inácia, desesperada pela ideia de que o único filho, João Vicente, pode morrer na Revolução Federalista, ainda apresenta o narrador atento ao detalhe que, inserido no trecho correto, amplia a verossimilhança:

Doze dias depois, estavam as forças de que era um dos componentes acampadas nas vizinhanças de uma pequena cidade do interior, na zona de guerra, quando o João Vicente recebeu, com a sua companhia, munição de combate. Em torno do corpo, nos bolsos do cinturão forte, os cartuchos punham um peso novo, que, no entanto, pouco o afligia.

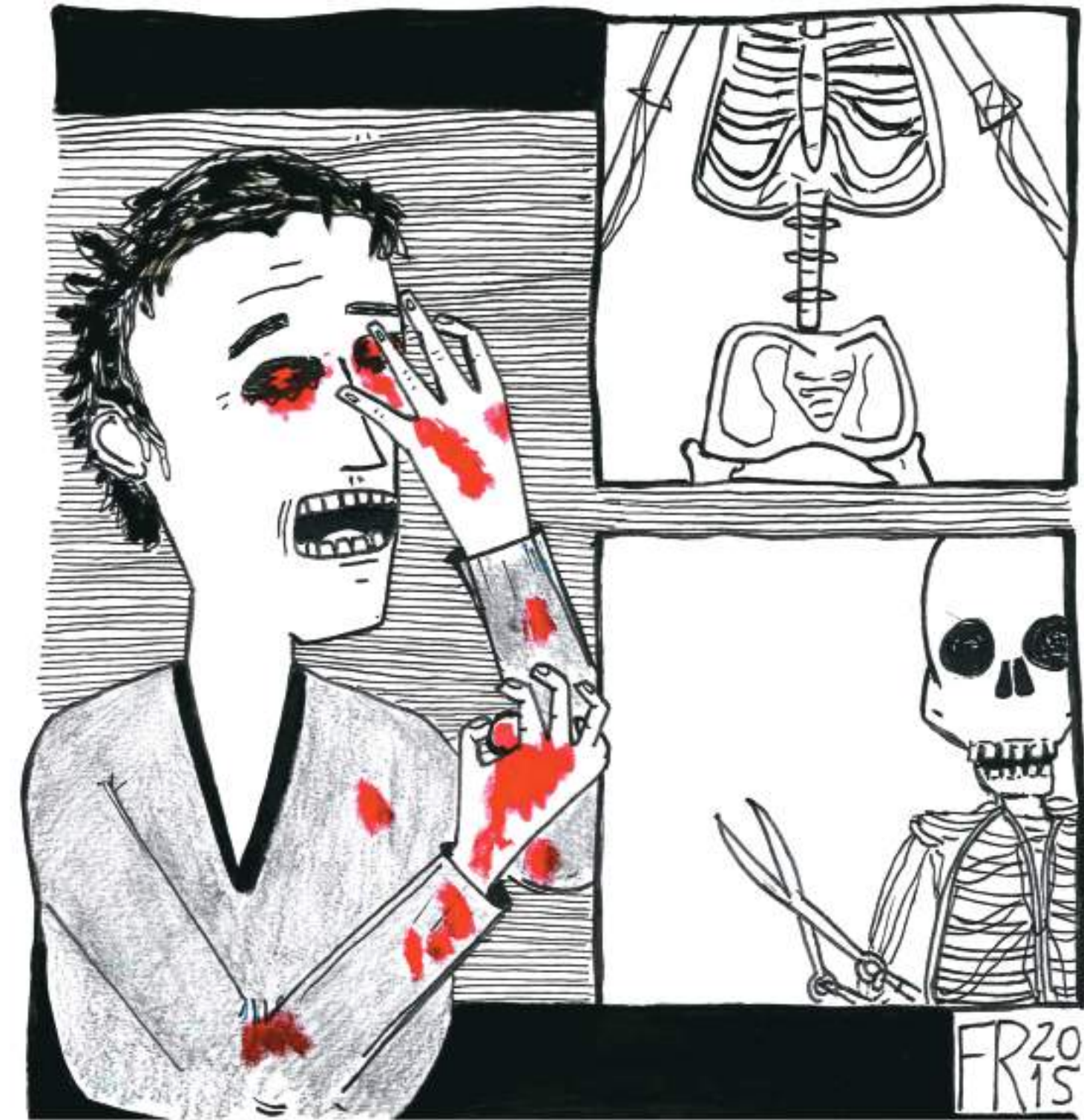


ilustração: FP Rodrigues

Narcisismo

Contos de **Humberto de Campos** trazem uma prosa extravagante e repleta de exageros e lugares-comuns

RODRIGO GURGEL | SÃO PAULO – SP

O narrador também se mostra apto a desenvolver a psicologia do personagem. Após os primeiros combates, em que João Vicente se comporta de forma destemida, o jovem amadurece:

[...] Não era, porém, mais, aquele rapagão claro das serenatas do Araçá. A barba forte, que raspava toda antigamente, tomava-lhe agora o rosto, envelhecendo-o, dando-lhe os ares daqueles cangaiceiros do Nordeste, que via passar, às vezes, a cavalo, pela vila, com a faca de um lado, a garrucha de outro, e o clavinote na lua da sela. A vida militar absorvera o boêmio. Era, agora, um soldado.

A retórica, no entanto, degrada o livro de forma incontrolável. Muitas vezes, unindo-se a melosos lugares-comuns.

Da mesma forma, a mãe solitária, que se entrega a orações contínuas, passa da fé simples ao misticismo febril, no qual a divindade é tratada como impassível comerciante:

[...] As promessas multiplicaram-se. Até que, uma noite, em um momento de maior aflição, ofereceu, com toda a sua alma devota:

— Minha Senhora das Dores! Trazei meu filho são, e salvo, ainda uma vez, à minha vista, que eu vos dou a minha vida!

E com todo o fervor da contrição, num acesso de choro:

— A minha vida pela dele, Minha Mãe Santíssima!... A mi-

nha vida pela dele!... Mas que eu ainda veja meu filho!...

A retórica, contudo, já se intromete, desequilibrando o texto:

Calada por essa maneira a arma que mais os hostilizava, os assaltantes, desprezando a fuzilaria, puseram-se de pé e investiram contra a trincheira, rangendo os dentes. E, em breve, após um curto combate à arma branca, em que os homens da mesma pátria se retalhavam, se dilaceravam, se estraçalhavam com fúria sanguinária, tomavam os legalistas posse do reduto, onde o sangue coagulado se misturava, repugnante, entre zumbidos de mos-

cas, com dejeções humanas e com a lama da chuva da véspera.

O exagero produz efeito contrário ao planejado. E o que poderia ser uma cena realista, emocionante, transforma-se no quadro, tão comum na literatura brasileira, no qual a eloquência se sobrepõe à mensagem.

O problema se agrava nesta descrição:

[...] *avolumado pelos rios da montanha, o rio Araçá rolava agora transformado em torrente, arrastando galhos de árvores e moitas de aninga no turbilhão das suas águas escachoantes. Comprimido pelas ribanceiras, que ia lambendo numa volúpia furiosa de sátiro, fazia vertigem vê-lo. De quando em quando, um ruído cavo alarmava os moradores ribeirinhos. Era a queda de um barranco, de uma barreira da margem, que logo se dissolvia em rodopios, na retorta diabólica daquelas águas.*

Perceba-se que, graças à verbosidade, o texto torna-se pleonástico: “turbilhão das suas águas escachoantes”, “volúpia furiosa de sátiro” e “retorta diabólica daquelas águas” pretendem criar novas imagens para a ideia de movimento incontrolável — e, exatamente por nada acrescentarem, poderiam ser suprimidas sem perda da expressividade.

Quanto mais avançamos, mais esses adornos pomposos predominam — e mais o autor se distancia da fórmula cuja beleza nasce da substancialidade das palavras, presente, por exemplo, neste período: “Em uma árvore próxima, chiavam cigarras, limando o silêncio” (no relato *O caldo*). Graças ao sentido metafórico, o verbo “limar” amplia a realidade, surpreende, domina a imaginação do leitor, impondo-se com mais força do que uma sucessão de adjetivos inúteis.

Grandiloquência e repetições

A retórica, no entanto, degrada o livro de forma incontrolável. Muitas vezes, unindo-se a melosos lugares-comuns:

[...] *Rosinha, cuja beleza se acentuava à medida que se tornava mulher e o amor lhe penetrava, como uma aurora, aos abismos floridos da alma.*

Repete-se, a cada conto, a insistência de criar imagens originais — mas a maioria concede ao texto aspecto ridículo. Em *Catimbau*, o narrador não hesita em dizer, sobre a personagem que se ruboriza: “As orelhas pequenas tornaram-se-lhe de lacre, como duas cristas de galo garnizé” — comparação esdrúxula, que não condiz com a personagem e nada lhe acrescenta.

O discurso empolado surge também para teatralizar determinadas cenas. À escolta que, malvestida e descalça, persegue bandoleiros no sertão, o narrador acrescenta, em *A luz dos*

mortos, sem qualquer justificativa, sua literatice untuosa:

[...] *Das matas quietas subia, e espalhava-se, um cheiro forte de folhas machucadas, como se a natureza virgem se martirizasse em um grande sonho voluptuoso. As sarças rasteiras, abrindo cálices roxos em que a Noite se embebedara de orvalho, acordavam, úmidas, emergindo do labirinto das próprias ramas, polvilhadas de terra e de sereno.*

E logo a seguir, ansioso para provocar náuseas no leitor:

[...] *Aqui e ali, na mata ressuscitada, uma árvore morta sonhava com os encantos da vida, oferecendo ao sol, em cima, no espectro do último galho, o óbulo de uma flor humilde, cujo cipó se lhe agarrara ao tronco para ir dar, no alto, ao astro namorado, a cheirosa esmola daquele beijo. [...]*

A grandiloquência, entretanto, torna-se um problema menor quando nos deparamos com a pobreza vocabular.

Em *O alce*, o narrador volta a tempos primevos e nos coloca diante da “boca monstruosa” de uma caverna:

[...] *Aberta na rocha bruta pela força inconsciente das grandes águas primitivas, a enorme furna constituía o refúgio seguro dos tímidos veados perseguidos, que ali iam repousar, assustados, contra a voracidade dos leões do deserto. [Aqui — e no parágrafo seguinte — os grifos são meus.]*

Em meio à fúria dos adjetivos, perceba-se que tudo é, de alguma forma, desmedido. Mas, insatisfeito, o narrador fala, nesse conto de seis páginas, da caverna cuja “goela” é “*enorme*”, de “*grandes* pedras amontoadas”, de “*grandes* herbívoros adormecidos”, da “*enorme* floresta repousada”, das “*grandes* várzeas pontilhadas do sangue dos cardos floridos”. O troglodita tem “*mãos de grandes* unhas”; a mulher apresenta um “*tumultuoso* caudal de cabelos desordenados”, capazes de se contrapor ao verde da folhagem como “*uma grande* mancha”. Há “*grandes* formigas” e uma “*grande* faia de raízes à flor do solo”. Um “*grande* alce” luta com outro e formam, ao vergar seus dorsos, “*dois* arcos *enormes*”, o que, claro, é a “*grande* luta dos cervos”.

A sanha do exagero prossegue por todo o livro. Em *O seringueiro*,

[...] *A noite caía lenta, envolvendo tudo, como um sudário imenso, lançado sobre a terra pela piedade divina. O céu, estrelado e baixo, parecia a cúpula enorme da tenda suntuosa de um poderoso rei oriental.*

A lama racha sob o sol, em *Retirantes*, parte-se na forma de “*escamas* escuras” que lembram “*a carapaça* de uma tartaruga monstruosa”.

o autor

HUMBERTO DE CAMPOS VERAS

Nasceu em Miritiba (MA), em 1886, e faleceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1934. De infância pobre, emigrou de sua cidadezinha para São Luís do Maranhão, onde trabalhou no comércio.

Residiu no Pará e trabalhou como gerente de seringal no Amazonas. Estudando sozinho nas horas vagas, obteve conhecimentos que lhe abriram as portas da imprensa. Transferindo-se para o Rio, continuou no jornalismo e ingressou na política, chegando a deputado federal. Perdeu o mandato com a Revolução de 30 e enfrentou sérias dificuldades de ordem material, além da debilitação da saúde. Foi também inspetor de ensino e diretor da Casa de Rui Barbosa. Membro da Academia Brasileira de Letras. Da ampla bibliografia fazem parte:

Mealheiro de Agripa (1920),

Lagartas e libélulas (1933),

Memórias (1933), **Tonel de**

Diógenes (1920), **A bacia de**

Pilatos (1923) e **Carvalhos e**

roseiras (1923). Seu **Diário**

secreto, de publicação póstuma, provocou escândalo pela irreverência que demonstrou em relação a seus contemporâneos.

trecho

O MONSTRO E OUTROS CONTOS

Um pensamento macabro iluminou-lhe, num clarão de relâmpago, o espírito brutalizado pela fome. Cadavérica e horrenda, com as falripas da cabeleira falha a tombar, grisalhas, sobre os ombros e as espáduas, onde os ossos furavam a pele suja, a velha encaminhou-se, cambaleando, para o casebre, levantou a custo a enxada de roça que pertencera ao genro, e tomou o caminho da várzea, onde os grilos trilavam aflitadamente, anunciando a eclosão aérea das estrelas.

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, Amando Fontes e **Os corumbas**.

E ao exagero soma-se o grotesco, como nesta cena, em que a velha empobrecida pela seca escava um túmulo para roubar as vestimentas do defunto:

[...] *Ao balanço do seu corpo esguio, impelindo a enxada, os seios flácidos e compridos fustigavam-lhe as costelas e o ventre magro, oscilando, doidos, à semelhança de dois badalos sem eco de uma velha torre desmoronada.*

Talvez uma das comparações mais infelizes e desproporcionais da literatura brasileira.

Ritmo ternário

O autor coleciona lugares-comuns ao dizer “o sol da mocidade em franco declínio”, “entregando-lhe o seu corpo e o seu destino sem, contudo, entregar-lhe a sua alma” e “não há estrada escura e coberta de espinhos que o Amor não ilumine e cubra de flores”.

Mas tudo pode ficar pior. Humberto de Campos também aprecia o tipo de acumulação esquemática que descobrimos nas crônicas de Olavo Bilac (ver meu ensaio *Perfumaria bilaquiana*, em **Esquecidos & Superestimados**). O trio de palavras ou expressões encadeadas repete-se incansavelmente. Num único relato, *Herodes* a fila é extensa:

Um espanto, um susto alegre, uma inquietação feliz parecia apossar-se das cousas [...]

Nos seus olhos escuros, que a febre incendiava intermitentemente, boiavam a revelação de uma vida civilizada, a reminiscência de sociedades polidas, a lembrança inequívoca de um ambiente invulgar.

Pusemos-lhe à disposição os nossos cobertores, o nosso quinino, as nossas bolachas. [...]

Que as mulheres lindas não fossem minhas; mas, também, que não fossem de outros braços, de outros lábios, de outra luxúria.

Essa preocupação turvava até as minhas conquistas felizes, o meu prazer, as minhas horas de ventura.

Os maridos, os amantes, os noivos de agora seriam vingados. Dentro de alguns anos viriam outros homens, mais jovens, mais vigorosos, mais arrogantes, que tomariam, por sua vez, minha noiva, minha mulher, minhas amantes.

[...] *a que se misturavam ainda as mil vozes, os mil gritos, os mil anseios da noite que declinava.*

As mulheres eram perdoadas, abençoadas, amparadas.

Era o escândalo, que se anunciava. Era a condenação, que vinha. Era a prisão infalível.

À previsibilidade do ritmo frasal soma-se a previsibilidade dos finais: o último parágrafo revela sempre, necessariamente, a tentativa de escandalizar por meio de detalhes que ressaltem a ruína física ou moral, ainda que ela já tenha sido demonstrada.

Nem o melhor se salva

É o que ocorre no melhor conto do volume, *Os olhos que comiam carne*, em que o intelectual acometido de cegueira busca o auxílio de um cirurgião famoso e acaba condenado a ver apenas a ossatura das pessoas. As consequências da operação e o desespero do paciente estão claros parágrafos antes do final, mas Humberto de Campos precisa selar a narrativa com sua prosa extravagante:

E, metendo as unhas no rosto, afunda-as nas órbitas, e arranca, num movimento de desespero, os dois glóbulos ensanguentados, e tomba escabujando no solo, esmagando nas mãos aqueles olhos que comiam carne, e que, devorando macabramente a carne aos vivos, transformavam a vida humana, em torno, em um sinistro baile de esqueletos...

Esse e outros são finais de falso impacto, em que a linguagem enfeitada e pedante contribui para tornar inconvincentes histórias de trama esquemática, quando não artificial, pois o autor aplica a mesma fórmula de composição a todos os contos.

Se é possível, diante dessas inutilidades, um julgamento sintético, podemos dizer que, como outros escritores excessivamente narcisistas, Humberto de Campos ama a própria voz, não a literatura. 🗨️

DOM CASMURRO: A OBRA-PRIMA DA RECICLAGEM (3)

ilustração: *Carolina Vigna*

A imprudência

Na última coluna, recordei o espanto de Bento Santiago diante do drama do mouro, cujo acicate pareceria antes um puro nada: “— um simples lenço!”. Como se sabe, Otelo nele se enredou, assim como Dom Casmurro se encontrou à deriva depois de supor “algumas lágrimas poucas e caladas...”, vertidas por Capitu no velório de Escobar.

(Você pode verificar: releia o capítulo CXXIII, *Olhos de resaca* e veja se não tenho razão.)

Pois bem: “— um simples lenço!”.

Contudo...

Retornemos à reconstrução da textualidade shakespeariana.

Sem dúvida, o lenço constitui um elemento decisivo, mas apenas num contexto dominado pela imprudência de Miguel Cássio e pelo capricho de Desdêmona.

Começo por aquela.

Geralmente representado como um personagem nobre, vítima da vilania do alferes, no fundo, pelo menos no que se refere à vida amorosa, Miguel Cássio é um vulgar *kiss and tell*, e somente por isso a trama imaginada por Iago torna-se verossímil.

Vejamos.

Na primeira cena do segundo ato, Cássio chega à ilha de Chipre no primeiro navio; logo depois, será a vez de Iago, Emília e Desdêmona. Por fim, e sintomaticamente, o navio de Otelo será o último a alcançar o porto — não mais seguro, o leitor começa a desconfiar.

Eis como o futuro comandante da ilha apresenta a mulher do mouro, seu superior hierárquico:

*Por sorte;
traz uma esposa que ultrapassa toda
descrição e alta fama ...*¹

No entanto, homem cheio de recursos, arrisca-se a defini-la numa única palavra: “a divina Desdêmona”. Surpreso, Montano, ainda chefe militar de Chipre, parece não entender a loquacidade de Cássio:



NOTA

1. William Shakespeare. *Otelo*. Teatro Completo. Tragédias. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 620. Nas próximas ocorrências, indicarei apenas o número de página.

MONTANO: *Quem é ela?*
CÁSSIO: *A de quem vos falei, a capitã de nosso capitão. (...)*

Não sejamos tão rigorosos. Talvez o florentino apenas expressasse um entusiasmo inócuo; afinal, como ele diz ao ver a *divina Desdêmona*:

Possa diante de ti ficar a Graça celestial, por detrás, por toda a parte, envolvendo-te toda. (621)

Mas o que dizer da efusão de Cássio ao ver Emília?

Recorde-se a cena:

Bem-vindo, bom alferes. (A Emília). Vós, senhora, também sois mui bem-vinda. Que não seja causa de se enturvar vossa paciência, bondoso Iago, a extensão dos meus saudares. É minha educação que me confere saudações de tamanho atrevimento. (621)

A indicação de cena é reveladora: *Beija a Emília*. O alferes tinha toda razão em seu juízo cirúrgico sobre o comportamento do rival:

(...) O exterior de Cássio. e seu todo insinuante o predispõem a tornar-se suspeito facilmente. Foi feito para seduzir mulheres. (619)

E, sobretudo, para vangloriar-se de suas conquistas. É o que ocorre na primeira cena do quarto ato — o momento-chave para a resolução de Otelo.

O truque é tão fácil que estranha. Iago não tem nenhuma dificuldade em fazer Cássio falar com grande liberalidade de seu relacionamento com Bianca. A cortesã irrompe em cena, involuntariamente colaborando para o enredo de Iago, pois Otelo a escuta:

Que o diabo e sua mãe vos persigam! Que pretendes fazer com aquele lenço que me deste há pouco? (...) É presente de alguma sirigaita, e eu ainda terei de copiar o modelo! Pois aqui o tendes; dai-o à vossa querida. (644)

Você me acompanha: o lenço pouco vale em si mesmo, porém adquire peso considerável na situação engendrada pela imprudência de Miguel Cássio. Imprudência corroborada por um lance de sorte: o aparecimento de Bianca. Isto é, um lance de dados que favorece os planos de Iago; agora, Otelo tem bons motivos para acreditar na evidência oferecida pelo alferes. E não por ser um ciumento pouco razoável, mas porque, nessa cena, o lenço esteve *diante de seus olhos*.

O capricho

E não é tudo.

Um pouco antes desse desfecho, Otelo procurara Desdêmona, a fim de averiguar a veracidade da história contada por Iago. Após encarecer a importância do objeto-chave da peça:

Tomai cuidado, pois, e o tende sempre como joia tão cara quanto os olhos. Perdê-lo ou dá-lo a alguém fora desgraça de proporções incriveis. (639)

Otelo vai direto ao ponto, vale dizer, direito ao lenço:

OTELO: *Então, trazei-o aqui; desejo vê-lo.*
DESDÊMOMA: *Ora, senhor; faria se o quisesse;*

mas não agora. (...)

A jovem veneziana ainda confia em sua força junto ao mouro: por isso, bate o pé como a adolescente voluntariosa que *ainda é*: somente atenderá o pedido de Otelo quando assim o desejar.

Nem um minuto antes — claro está.

No fundo, Desdêmona precisava mesmo ganhar tempo.

Porém, se o propósito era legítimo, o passo seguinte foi temerário:

DESDÊMOMA: *(...) Vejo que isso é um meio para que eu não vos faça meu pedido.*

Por obséquio, chamai de novo Cássio.

OTELO: *Ido buscar o lenço; meu espírito pressente algo funesto.*

DESDÊMOMA: *Vamos, vamos;*

não achareis ninguém mais competente.

OTELO: *O lenço!*

DESDÊMOMA: *Por favor, falai de Cássio.*

OTELO: *O lenço!*

DESDÊMOMA: *Uma pessoa que durante toda a vida fundou sua fortuna,*

sobre vossa amizade e sempre esteve nos perigos convosco.

OTELO: *O lenço, digo!*

DESDÊMOMA: *Sois digno de censura.*

OTELO: *Fora, fora! (639-640)*

Furioso, o mouro sai de cena e, ao retornar ao palco, verá o lenço nas mãos de Bianca. Ao vê-lo nesse estado, Emília pergunta, não sem uma ponta de ironia:

Então esse homem não será ciumento? (640)

Não necessariamente — você pensa; afinal, as circunstâncias parecem confirmar as insinuações do alferes.

Portanto, os caprichos de Desdêmona precisavam ser incluídos na equação.

Um passo atrás, aqui, se impõe.

Ora, após prometer a Cássio assumir sua defesa, a jovem talvez tenha levado o compromisso um ponto além do necessário.

(Ou dois. Ou três. Muitos, de fato.)

No mínimo, não chegou a temperar sua vontade imperiosa, pois, a partir do terceiro ato, passa toda a peça bombardeando o marido com o nome de Cássio:

DESDÊMOMA: *(...) Chama-o, caro!*

OTELO: *Mais tarde, agora não, cara Desdêmona.*

DESDÊMOMA: *Mas será logo?*

OTELO: *Logo que possível, minha querida, já que assim desejas. (631)*

Batalha ganha! Porém, acostumada a ter seus desejos imediatamente atendidos, Desdêmona volta à carga:

DESDÊMOMA: *Hoje de noite à ceia?*

OTELO: *À noite, não.*

DESDÊMOMA: *Então, amanhã cedo, à hora do almoço?*

OTELO: *Não estarei em casa amanhã cedo; almoçarei com os capitães no forte.*

DESDÊMOMA: *Quando? Amanhã à noite?*

Ou terça-feira

pela manhã? ou à noite? ou quarta-feira

cedinho? Por obséquio marca a data;

contanto que não passe de três dias. (631-632)

A veemente “Apologia de Cássio” prossegue

por longas 16 linhas e só é interrompida pela impaciência (ou devo dizer: surpresa) do mouro:

Por favor, não prossigas. Pois que venha, quando bem entender; não te recuso coisa nenhuma. (632)

Guerra vencida, pois. E mais uma vez. Desdêmona, contudo, não é de contentar-se com pouco:

Ora, isso não é graça; (...) Não, se vos faço algum pedido, para pôr vosso amor em prova, será sempre de muito peso e mui penoso fardo, de grave concessão. (632)

É nesse cenário que Iago principia a colocar em prática seu “plano B” — o projeto original do alferes era *pular na sela* do mouro, fazer o *seu trabalho em seus lençóis*. Não alcançando a ventura, Iago deseja saber mais sobre Miguel Cássio; na verdade, busca projetar na fantasia de Otelo um triângulo perturbador: o florentino privara do convívio de Desdêmona antes de virem todos à ilha de Chipre? O mouro respondeu sem titubear, como todo homem confiante; excessivamente confiante, talvez. Em suas palavras:

Oh! Conhecia! Muitas vezes serviu de intermediário entre nós dois. (632)

(Você pensa em Escobar, desempenhando idêntico papel de mensageiro junto a Capitu. Você tem razão, mas espere um pouco; a leitura de *Conto de Inverno* guarda surpresas ainda maiores.)

O poder da evidência

Se minha leitura pode ser considerada fecunda, então, é preciso rever o estatuto da evidência em **Otelo**. O mouro dispôs de indícios razoáveis — a imprudência de Miguel Cássio e o capricho de Desdêmona. Isso para não mencionar as evidências “diretas”: o lenço em mãos de Bianca e o discurso do florentino relatando suas aventuras eróticas.

Outra vez: não é tudo.

Na primeira cena do quarto ato, Otelo escutou a seguinte resposta de Desdêmona à pergunta de seu primo Ludovico sobre o rompimento do mouro com seu ex-tenente:

Muito de lastimar. Daria tudo para reconciliá-los, pelo afeto que dediquei sempre a Cássio. (645)

Na sequência da cena, o cenário torna-se mais sombrio. Ludovico anunciou uma decisão que dificilmente o mouro poderia tolerar:

(...) ordem lhe veio de ir para Veneza, deixando Cássio, aqui, no lugar dele.

Desdêmona, como se ignorasse o efeito que a notícia produziria em seu marido, alegrou-se, como a boa advogada de defesa que nunca deixou de ser do florentino:

Isso me alegra, podeis crer-me. (645)

Você já sabe aonde quero chegar: ao contrário do que sempre se disse, Otelo foi exposto a uma sucessão nada desprezível de “evidências”; seu comportamento, portanto, nada tem a ver com qualquer tipo de descontrole causado por um ciúme obsessivo. Hora de seguir adiante.

Na próxima coluna, examinarei **Cimbelino**.

(Não deixe de reler a peça — como sempre.) 🍷

No centro do verso

Traduzir o poema, de Álvaro Faleiros, é imprescindível a quem se interessa pelos labirintos da tradução de poesia

LUIZ HORÁCIO | FLORIANÓPOLIS - SC

Traduzir um texto? Mas pra quê? Ao traduzir é certo que um lado perde e outro ganha? Interessa saber o nome de quem traduziu? Basta saber quem é o autor da obra, o tradutor não passa de ferramenta? O tradutor cria? O tradutor pode criar?

Traduzir um poema? Impossível? Quem sabe!?

Ao ingressarmos no acidentado terreno da tradução, inevitavelmente nos defrontaremos com os fantasmas citados. Vale ressaltar que todos são pra lá de antigos, o cheiro de mofo denuncia a aproximação. Todos se abrigam no nefasto ninho onde se avista de longe, de muito longe, o neon: o que é tradução?

Mais importante que a definição é o fazer. Uma tradução, para começar, faz uma ligação entre duas culturas diferentes. Atenção, apressado leitor, o que você acabou de ler não é uma definição, mas sem tradução Homero, Shakespeare, Tolstói teriam menos leitores.

Eugene Nida, em *Language structure and translation*, compara a tarefa do tradutor a um transporte de uma carga utilizando vagões de trem. O importante é que a carga chegue intacta ao seu destino, embora a quantidade de solavancos durante a viagem. Solavancos devido à barreira linguística. Traduzir implica levar à língua-alvo aqueles componentes relevantes da língua de partida. Lembrando que o objetivo é apresentar esses elementos significativos de forma que sejam compreendidos, e mantenham essa relevância, pelo receptor.

Mas como se deve traduzir? Nesse campo, teorias existem para todos os gostos e necessidades. No entanto, entendo como sempre válidas as recomendações de Alexander Tytler: 1) a tradução deve reproduzir em sua totalidade a ideia do original; 2) o estilo da tradução deve seguir o mesmo do original; 3) a tradução deve manter a fluência e a naturalidade do texto original.

Sim, atento leitor, estou

ciente que o dito há pouco remete a várias questões, entre elas a da equivalência, onde texto de partida e texto de chegada devem ser equivalentes. Sem esquecer que os funcionalistas tornaram a equivalência uma simples possibilidade de um projeto tradutório. Ainda temos a equivalência funcional, num sentido pragmático, *bien sûr*. Mas sigamos, talvez este não seja o momento ideal para entrarmos nesse mérito. Deixemos essa bomba nas mãos do editor. Caso ele resolva devolvê-la, trataremos do desarme em edição futura.

Dito isso, ingressemos pois, já era tempo, no objeto desta resenha: a tradução poética.

É voz corrente a dificuldade de traduzir poesia. Muitos consideram tarefa impossível. Coesão e abundância de significados são dois obstáculos a impedir a traduzibilidade do poema. É óbvio que essa justificativa está carregada da ideia de que o poema faz parte do sublime onde a tradução macularia sua essência.

No entender deste aprendiz, a tradução poética não habita o reino das obras intocáveis, ela simplesmente exige um tradutor portador de sensibilidade capaz de produzir no leitor em sua linha de chegada sensações semelhantes às causadas pelo texto original.

Status de mito

O cerne da questão é o seguinte, caro leitor: é sempre mais fácil se escorar em argumentos que impeçam a ousadia, que nos eximem do trabalho, do estudo profundo que determinadas tarefas exigem. A tradução de poesia beira o status de mito. Mas esse jogo não está definido. Felizmente. A prova é **Traduzir o poema**, cujo autor, Álvaro Faleiro, além de tradutor, é poeta. Um poeta tradutor que contraria Octavio Paz em **Convergências: ensaio sobre arte e literatura**: os poetas tradutores tendem a utilizar o poema a ser traduzido como fonte inspiradora para criação de um novo poema. Leiam, para comprovar que Álvaro não se enquadra, **Um lance de dados**, edição bilíngue indispensável a quem gosta e estuda a tradução; e um de seus livros de poesia. Sugiro, gosto pessoal, **Meio mundo**.

Didático, Álvaro é professor, mas sempre estimulando a curiosidade do leitor, faz de *Traduzir o poema*, um livro didático e ao mesmo tempo, por mais redundante que possa parecer, poético. Estrutura-se da seguinte forma: *Abordagens da tradução poética* (Capítulo 1), *Traduzir o espaço gráfico* (Capítulo 2), *Traduzir o metro* (Capítulo 3), *Tradu-*

zir a rima (Capítulo 4) e *Traduzir o verso livre* (Capítulo 5).

O leitor, embora o jargão acadêmico e as exigências do tema, não fica sem explicações. Ao final do primeiro capítulo, Álvaro justifica a escolha por esse tipo de divisão, de abordagem, e anuncia como tratará os capítulos seguintes.

Traduzir o poema é a ampliação da tese de doutorado (USP, 2003) de Faleiros, cujo título é *Tradução e significância nos Caligramas de Apollinaire: o espaço gráfico, o metro e a textura fônica*, orientado por Mário Laranjeira.

Trata-se de rara publicação na qual o leitor encontrará teoria e prática juntas, do início ao fim dessa obra que sem dúvida engrandece os estudos de tradução, de poesia e de tradução de poesia. Não, não veja redundância nessa afirmação, pouco reflexivo leitor, é importante que se acentue a abrangência do estudo de Álvaro.

Embora os acréscimos, a estrutura de **Traduzir o poema** continua sendo o trabalho de tradução dos poemas de Apollinaire.

No Capítulo 1, o leitor encontrará a apresentação do objeto: a tradução de poesia sob a visão de vários teóricos, entre os quais, Antoine Berman, Umberto Eco, Roman Jakobson, Ezra Pound, John Milton e Inês Oseki-Dépré.

O capítulo 2 aborda o espaço gráfico e os elementos tipográficos. Se não estou enganado, Álvaro fez algo semelhante em sua tradução de **Un coup de dés**. O autor considera Topografia e tipografia como partes do poema. Sugiro redobrada atenção ao aspecto “espaços em branco”. Aqui peço sua licença, atento leitor, para me repetir. O aspecto “espaços em branco” também é magistralmente abordado na tradução da obra de Mallarmé acima citada.

No Capítulo 3, o autor estabelece várias comparações. Analisa didaticamente os sistemas de contagem silábica do francês e do português, para tanto utiliza farta bibliografia de referência. Outro momento de extrema importância aos leitores de poesia



TRADUZIR O POEMA

Álvaro Faleiros

Ateliê

192 págs.

o autor

ÁLVARO FALEIROS

É poeta, tradutor, compositor e professor de literatura francesa na USP. Tem publicado artigos sobre tradução poética em revistas na França, no Canadá e no Brasil. Publicou diversos livros de poesia, entre os quais **Coágulos, Meio mundo e o cordel, Auto do Boi d'Água, Do centro dos edifícios**.

trecho

TRADUZIR O POEMA

Segundo Vizioli, um tradutor deve traduzir, primeiramente, a partir do ritmo (melopeia) do poema e criar um texto que retoma a regularidade métrica, caso haja alguma, no texto original. Um pentâmetro iâmbico inglês, por exemplo, pode ser traduzido em decassílabos ou alexandrinos. O importante é que a escolha não esteja isolada das outras qualidades sonoras do texto, como as repetições, as assonâncias e as aliterações.

diz respeito à análise do octossílabo francês, suas relações com o heptassílabo em português.

Em *Traduzir a rima*, capítulo 4, o autor aborda a genealogia desse aspecto. Aponta a enorme distância do francês em relação ao português, cita a tradução de Mallarmé feita por Augusto de Campos.

Traduzir o verso livre, quinto e último capítulo, é o fecho do trabalho de análise da tradução de poesia, *Le Chant d'amour*, de Apollinaire, serve como exemplo. O estudo inicia pelos sons, seus significados em várias línguas. O capítulo ainda aborda escolhas de tradução, a análise remete a capítulos anteriores nos quais verso livre e poemas metrificados são tratados como detentores de igual nível de complexidade. *Gesto sobre um poema de Hilda Hilst em francês* fecha o último capítulo, encerra de forma brilhante esta obra que vem a engrandecer os estudos da tradução. 🍷

A construção de uma ruína

Os poemas de **Casa devastada**, de Thiago Mattos, funcionam também como uma narrativa

ANDRÉ ARGOLO | SANTOS – SP

A visitação de ruínas talvez devesse ser sempre um turismo de luto. Algo morreu ali, alguém, uma parte importante de alguém. Luto e um forte aplauso no fim da visita. **Casa devastada**, de Thiago Mattos, é a construção consciente de uma ruína, um monte de coisa que vai morrendo no eu-lírico-narrador e em torno dele, enquanto ao mesmo tempo o leitor acompanha a própria construção dessa ruína. Uma parede que sobe é uma parede que cai, eis a obra em andamento na leitura. Paredes de sensações empilhadas. Em uma casa sem nome de rua nem número — pode ser a sua, do seu vizinho, de seus pais — circula gente que conhecemos apenas pelos primeiros nomes; gente que o texto duvida o tempo todo: um momento parece que são delírios, em outro que estão mesmo ali, que morreram ali, fisicamente, até violentamente.

Como em **Brasilíada**, de Nicholas Behr, como em **Uma viagem à Índia**, de Gonçalo M. Tavares (para citar exemplos contemporâneos), **Casa devastada** é poesia, mas não uma coletânea: é também uma narrativa. Um romance em versos, repleto de imagens poéticas bem significativas e independentes. Pode-se ler o livro de forma não-linear, como a maioria das obras poéticas. Mas essa ruína foi construída para que se passeie por ela.

O livro é dividido em cinco partes. As quatro primeiras estão debaixo do mesmo teto: é um grande parêntese que se abre em (**Casa** e termina em **devastada**). Dentro desse grande parêntese estão quatro partes: *O útero da casa*, onde vivem trechos mais líricos. *Os órgãos da casa*, quando certa virulência se revela, *O sexo da casa*, em que há desejo e há também traição, e *O sangue da casa*, onde a ruína se completa. Depois vem a quinta parte, *Contraendereço*, que é o deixar (ou tentar deixar) tudo o que foi destruído para trás.

Os poemas têm títulos (estão entre parênteses). Poemas



CASA DEVASTADA
Thiago Mattos
Confraria do Vento
233 págs.

o autor

THIAGO MATTOS

Lançou em 2012 **Teu pai com uma pistola**, seu primeiro livro, também pela Confraria do Vento. É natural de Petrópolis (RJ) e estudou cinema. É professor de francês e tradutor.

trecho

CASA DEVASTADA

*Balço a mão
torcendo o rosto
e a luminária me empurra os
dedos
quer me cegar
achando ingenuamente
que nascemos
que vivemos
podendo enxergar*

Pode-se ler o livro de forma não-linear, como a maioria das obras poéticas. Mas essa ruína foi construída para que se passeie por ela.

que são também cenas. Coisas vão ocorrendo, contadas em tempo presente. O eu-lírico é o narrador e é personagem, com a Magda, o Pedro, o Thiago, o Nelson, a Lili. Ele trata Magda como alguém real na maior parte do tempo. Nos primeiros versos é como se a recebesse em casa: “Entra, Magda, e olha por/ onde anda, que o chão está/ cheio de ossos”. Thiago não demora a ser apresentado como sua invenção: “Talvez você devesse sentar aí e esperar, Thiago/ Thiago, meu mais fiel amigo/ que inventei para não ter/ que me inventar”. Pedro surge aqui e ali, mais enigmático ainda, às vezes parece ser uma paixão coletiva. Nelson e Lili, mais rarefeitos.

“Magda, oh Magda”, frase que soa a poemas bem antigos, é repetida diversas vezes. É um choro, é uma ironia, é um refrão que ajuda a dar unidade aos poemas. Há também trechos em que diz que até mesmo Magda não passa de uma invenção (e o que não é?).

Murar as sensações

A tentativa nessa leitura é tentar murar um pouco as sensações. Subir paredes, abrir apenas pequenas janelas, para que não escape tanto a compreensão. Mas ela escapa. Como pede a poesia, a interpretação de cada texto e principalmente do todo pode levar leitores a lugares bem diferentes. Esta é uma recomendação: a diversão em **Casa devastada** é brincar com as suposições. O autor não fez questão nenhuma de tornar óbvia a história que criou. Ainda bem.

Há pelo menos dois momentos em que Thiago Mattos parece que revela algo sobre seu próprio modo de encarar o texto poético, expondo vísceras em português claro, só camuflando os significados. Em (*o azeite debaixo da pia sumiu*), escreve: “Vieram vindo os poemas/ Espero como se o vento próximo/ fosse deixar o contrato sobre a mesa/ ou qualquer poeira sobre a folha/ ou como se o verme que esconde dos/ vermífugos/ atrás do

figado/ pudesse recomeçar o trajeto/ sair pelo nariz/ cair sobre a folha”. Em (*cama retalhada*), reforça a ideia: “As pessoas sentam pra escrever um poema/ como se estivessem sentando para comer/ carne de pato/ Thiago disse/ E na verdade tinham que sentar pra escrever um poema/ como sentam pra ir ao banheiro/ como sentam pra pedir dinheiro/ como sentam pra passar o enjoo/ como sentam pra masturbar alguém”.

A tensão está espalhada por todos os poemas. Quando parece que surgirá uma declaração de amor ela é também destrutiva: “cuidado com a parede/ que se recusa a emudecer/ Acha que é memória/ ou cisma que é esquecimento/ mas na maior parte das vezes/ se diverte segurando teu retrato, Magda/ como um revólver/ apontado contra meu coração”.

Na quarta parte a sugestão/ confusão é que Magda foi enterrada nas paredes da casa que virou a ruína do personagem-eu-lírico-narrador. Pode-se, cinematograficamente, pensar que de fato ela foi morta e cimentada — há casos reais assim. Ou que tudo seja metáfora, porque em todas as casas há pessoas que morreram nas paredes. E assim, apesar das imagens muito concretas que são construídas ao longo dos poemas, é nas sensações que os textos dizem mais: “Não sei se moro aqui/ ou se moro aí, Magda/ oh Magda/ Essas viagens me cansam/ Te fiz morar na casa em que nasci/ mas aí mudei/ a casa virou minha viagem”.

Em (*cozinha e banheiro*), que está na segunda parte (*Os órgãos da casa*), está mais uma chave desta casa devastada, a morada que é como a de todo mundo, depósito sólido do que acumulamos de mais abstrato. Esse poema tem cheiros, cheiros ruins, por exemplo, que são muito reais (ainda que metafóricos, no caso). Ao mesmo tempo tem aquela liquidez da vida, quando até o que nos ilude como muito próximo e conhecido é na verdade um enigma. “Não se preocupe, Magda/ oh Magda/ não se preocupe:/ não conto pra ninguém o cheiro da tua merda/ É verdade que saber/ saber mesmo/ e conhecer/ conhecer mesmo/ não sabemos e não conhecemos nada/ É verdade que não conheço de você/ senão o nome/ Mas o amor é isso/ e nos alcança os tornozelos/ nos abocanha a língua o fígado e a paciência/ devolvendo em solidão”.

Há um momento em que fala de Magda morrer primeiro, para que experimente uma “desacompanhada solidão”. É uma ruína humana, antes da ruína de fato.

De novo é preciso destacar um trecho para ressaltar a disposição do autor em tratar da vida e das desgraças que a constroem como um modo gasoso de enxergá-la — nada é exato, tudo é ruína; e a ruína é o que dura: “Quem morre/ apenas perdeu a capacidade de ilusão/ De ação não/ Porque os mortos continuam agindo/ Talvez mais”. 🍷

*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 PM
IRIDA Y
JUN 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



DESDE ABRIL DE 2000



VIDA
Breve

UMA CRÔNICA.
UMA ILUSTRAÇÃO.
TODO DIA.

QUARTA-FEIRA

Fabício Carpinejar

Eduardo Nasi

DOMINGO

Ivana Arruda Leite

Dê Almeida

QUINTA-FEIRA

Mário Araújo

Fábio Abreu

SEGUNDA-FEIRA

Rogério Pereira

Theo Szczepanski

SEXTA-FEIRA

Humberto Werneck

Carolina Vigna

TERÇA-FEIRA

Henrique Rodrigues

Tiago Silva

SÁBADO

Marcelo Moutinho

Hallina Beltrão

www.vidabreve.com.br

Insossa estreia

Contos de **O homem bumerangue**, de Téo Lorent, não chegam a incomodar, mas estão longe de empolgar

RODRIGO CASARIN | SÃO PAULO – SP

Ao ver **O homem bumerangue** na lista de possíveis livros para se resenhar aqui no **Rascunho**, a primeira coisa que me veio à cabeça foi *Bumerangue blues*, música escrita por Renato Russo e dada de presente a um Barão Vermelho que ainda tinha Cazusa em seus vocais. A letra, como é de se imaginar, fala de ciclos, voltas, mas lembra que o bumerangue, quando cumpre sua função — acertar o alvo, pois é primordialmente um objeto de caça —, não retorna para o seu ponto de origem.

Essas idas, voltas e possíveis viagens sem retorno têm bastante a ver com o livro de estreia do jornalista e tradutor Téo Lorent (que, num lapso cognitivo, minha cabeça ainda insiste em chamar de Léo Lorent, provavelmente por influência dos arquivos para se baixar quase tudo pela internet). **O homem bumerangue** reúne onze contos protagonizados por personagens masculinos que fazem transições entre países, relacionamentos e experiências. Vão, voltam, passam por lugares como Barcelona, Mississipi ou Salvador, erram muito, mas, às vezes, acertam.

Um dos melhores do volume, o conto de abertura, *Na pedra da praia*, é bastante simbólico como abre-alas do livro de estreia de um autor. A narrativa conta a história de um piloto de avião que, inspirado por Hemingway, após realizar o seu último voo, finalmente tem tempo para se dedicar à carreira de escritor e trabalhar em sua primeira narrativa.

“Depois de ter sido um comandante de avião, agora iria se tornar um homem das letras”, diz o narrador, retomando a velha questão: quando é a hora de se tornar um escritor? Como se isso fosse algo que se faz do dia para a noite, e não um processo contínuo de aperfeiçoamento na lida com as palavras.

Entretanto, apesar de ser uma peça razoável, a prosa de Lorent já apresenta alguns pontos duvidosos no próprio *Na pedra da praia*. Veja:

Mas, quando começou a escrever o que lembrava do acon-

tecido, deu-se conta de que a turbulência severa era sempre aquela que estava por vir e não a que passou, pois cada voo é um voo, cada viagem é uma viagem, uma jornada é uma jornada, independente de a rota ser sempre a mesma. Olhou para aquela noite equatorial, fria e chuvosa e, como um comandante que fora sempre, preparado para enfrentar qualquer intempérie sobre o Atlântico, alçou voo na escrita sem se importar com o tempo que levaria para chegar ao destino que as palavras quisessem alcançar.

Os grifos ficam por minha conta. O primeiro trecho (“cada voo é um voo, cada viagem é uma viagem...”) é de uma obviedade, inclusive estética, tão grande que deveria ter sido limado da narrativa. No outro, a crítica é em relação à postura do comandante junto às palavras. Meu caro ex-piloto, se você é o autor, o artista, quem deve saber o que elas alcançarão é você. Por mais que muitas vezes elas pareçam ter vida própria, as palavras não devem se impor sobre quem as escreve.

Sigamos com outro trecho de gosto duvidoso: “Sendo que, ao contrário do que se imagina nos trópicos, um frio assim é fogo puro”. Um frio assim é fogo puro... Um frio assim é fogo puro... Parece letra de alguma música brega. Está no conto *Na tundra*, no final do primeiro parágrafo, escrito num tom que se assemelha aos documentários da *National Geographic* (Na savana africana, a chita espreita sua caça...), o que, se não chega a ser exatamente um equívoco, é no mínimo curioso.

Outra parte problemática está no final de *A morte do cantor sertanejo* (vai rolar spoiler aqui, se não gostar disso, pule o parágrafo). Após conseguir levar uma desejada mulher para cama, o protagonista esbarra no controle remoto e a televisão anuncia a morte de um cantor sertanejo do qual a moça era fã. Ela desaba a chorar e a transa é interrompida. Contudo, a construção da cena feita por Lorent, privilegiando o diálogo, não dá conta de transmitir as emoções — sofrimento

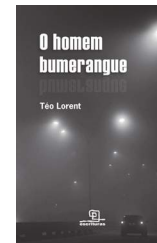
e tristeza por parte dela, raiva e decepção por parte dele — do momento ao leitor.

Em todo o livro, o ponto alto é *O marido*, a melhor peça de **O homem bumerangue**, com um marido tradicional tentando aceitar a realidade de moças que vivem com maridos de aluguel. O autor apresenta um humor agradável, com um toque de Luis Fernando Veríssimo. Entra até em questões futebolísticas: “Ontem eu mesmo tinha certeza de que o Palmeiras iria voltar a ganhar e apostei com um colega... seguro de que ganharia...”, diz um personagem. “Mas aí é se precipitar demais, senhor há de convir”, retruca outro. Do jeito que as coisas andam, logo o meu São Paulo ocupará o lugar do time de verde nas piadas.

Um Kid Abelha

“Fomos ao Brasil achando que era o paraíso da liberdade natural e vimos que não, é como qualquer outro lugar no mundo, onde temos que buscar nossas praias. Interessante que não evoluímos nada no conceito da moralidade. Pode?” diz um dos personagens do autor. A nudez e o naturalismo encontram o seu lugar na obra. Porém, parece faltar tesão às crias de Lorent. Ficam pelados, mas não sensualizam; fazem amor, não transam; fumam maconha, mas não chupam. Parecem nunca ultrapassar a barreira do razoável.

Por fim, comecei a resenha falando de música, e esta arte é um dos traços mais marcantes dos contos de Lorent. O tempo todo nos deparamos com referências explícitas ou veladas a nomes diversos, como Bob Marley, Manu Chao, Milton Nascimento, Elis Regina, Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Caetano Veloso e até mesmo a pop Alanis Morisset (um personagem mergulha na letra de *Ironic*). Uma pena que o autor não alcance a graça de boa parte dos nomes citados. Também não é chato como um pagode meloso ou uma sofrência qualquer, veja bem. Está mais para um Kid Abelha, algo inosso, que não incomoda, mas também não empolga. 🍷



O HOMEM BUMERANGUE

Téo Lorent
Escrituras
160 págs.

o autor

TÉO LORENT

É mestre em Letras e Literatura Comparada pela Universidade de Wisconsin, dos Estados Unidos. Atua como tradutor e jornalista.

O homem bumerangue

é seu livro de estreia.

trecho

O HOMEM BUMERANGUE

Era uma roda de homens. E homens fazem o que homens fazem de melhor quando estão entre homens: beber, rir, debochar de suas desventuras, beber de novo, chorar, porque chorar é coisa de macho, abraçar uns aos outros, passar a mão na bunda do outro, rir de novo, contar piada, dar cascudos na cabeça, tirar sarro do time do outro, embora o dele mesmo não jogasse nada, beliscar uns petiscos e discutir receitas, caçar acordes no violão e contar casos falando de mulheres e muita filosofia. Em suma, tudo o que o homem faz e não sai disso. E por que sairiam?

palavra por palavra | RAIMUNDO CARREROUM DIA DE MORMAÇO
PELA CONDE DA BOA VISTA

LEGIÃO ANÔNIMA

João Paulo Parisio

Cepe

124 págs.

Para alcançar o equilíbrio entre a realização artística e o conteúdo social para o qual é solicitado, é necessário que o escritor tenha plena consciência dos seus deveres para com a estética e para com a realidade pela qual está envolvido. Sem isso a obra corre o risco de se exilar no Paraíso Perdido da Beleza, ausentando-se do coração selvagem da vida, no dizer de Joyce e Clarice Lispector, ou sucumbir no meramente panfletário, no discurso político entre pobres e ricos, entre derrotados e vitoriosos, que a História já registra e confirma, com grande vantagem.

Esta, parece-me, é a grande batalha que o estreador João Paulo Parisio enfrenta e vence, com grande qualidade, nos contos de **Legião anônima**. Até porque é compreensível, e bastante compreensível, que um jovem escritor se deixe arrebatar pelo drama social, como se verifica em boa parte do seu ótimo livro, reduzindo sua matéria artística ao mero questionamento sócio-antropológico. A matéria-prima de um escritor é, sem dúvida, a sociedade e suas injustiças, mas a realização artística se dá através dos caminhos estéticos, éticos, intuitivos e técnicos.

Foi o que realizou muito ou muitíssimo bem o russo Górkki ao escrever **Mãe**, o grande romance do regime socialista. Ele próprio destaca que sua universidade literária, de onde retirou os temas e assuntos que resultaram no seu trabalho revolucionário, é a vida, com suas belezas e contradições, com doçuras e amargas lições. Mesmo assim o artista precisa sempre investigar os elementos internos da obra para realizá-la integralmente. E que elementos internos são estes? Os personagens, o texto, as cenas, os cenários, os diálogos, ou seja, tudo aquilo que existe na intimidade da obra para que se realize com plenitude, de forma a seduzir o leitor pela Beleza — objeto definitivo de toda obra de arte — assim como o pintor é capaz de seduzir pelos elementos da pintura, a começar, é claro, pela cor ou pelas cores.

Na abertura de **Legião anônima**, João Paulo revela logo esta preocupação com as dores do mundo, trazendo para as páginas iniciais um problema social do corpo que cai na rua da cidade combalido pela fome e pelo esquecimento. Resvala pelo discurso político, mas imediatamente assume o compromisso estético, com frases que se desdobram e que destacam a

intimidade do texto, a necessidade de questionar as sensações humanas para ressaltar o poético à flor da pele, a vertigem do dia em desmaio. Basta ler, agora, estas primeiras palavras:

Quando em plena Conde da Boa Vista, em meio à visão purgatorial que constituía, emparedada por edifícios antiquados e soturnos, aquele homem sem nada de extraordinário começou a passar mal, as pessoas não se interessaram.

O desdobramento das frases começa por situar o personagem na paisagem recifense ou numa Conde da Boa Vista cheia de “edifícios antiquados e soturnos” “em meio à visão purgatorial”, o que humaniza a paisagem integrando aí perfeitamente o personagem que, afinal, não tem nada de extraordinário. O que significa dizer que ele tem, sim, muito de extraordinário, porque se apaga na avenida com “edifícios antiquados e soturnos”.

Um discurso artístico-político-social envolvente e sedutor, que qualifica o personagem não pelo adjetivo, mas pela atmosfera da cidade, como veremos mais adiante.

Um dia de mormaço numa cidade tropical e litorânea, mas si-

tuada em grande parte abaixo do nível do mar, mas quase toda construída sobre paus e mangues aterrados, volta e meia tem esse efeito sobre alguém num ajuntamento de gente como era sempre o caso ali.

Assim, este conto de abertura, *A boa ação*, é, sem dúvida, representativo deste livro de autor jovem, para quem Lourival Holanda já vem chamando a atenção. E que merece todo o cuidado de quem se inicia nas letras com a vitalidade de um veterano. Com a vantagem de não repetir os erros dos consagrados, revelando as próprias qualidades, e já enriquecendo a literatura pernambucana que já está reclamando sangue novo ficcional, mesmo com uma geração inteira escrevendo, publicando e sendo reconhecida no Brasil e nas inúmeras traduções. João Paulo Parisio é o continuador da ficção pernambucana que se renova e se enriquece a cada instante. 🍷

NOTA

O texto *Um dia de mormaço pela Conde da Boa Vista* 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



fora de sequência | FERNANDO MONTEIRO

Machado de Assis & Guimarães Rosa

GIGANTES MAIORES DO QUE A TV E O CINEMA? (1)



Ilustração: Tereza Yamashita

Não é nenhum fato extraordinário que as iniciativas de adaptação de livros para o cinema priorizem os clássicos de cada país ou cultura. Ou seja, as obras que atravessaram os tempos e, de algum modo, permanecem novas (razão por que se tornaram “clássicas”). Ou, então, o clássico que já nasceu clássico e, assim, pôde se impor à sua época mesma, tudo isso atraindo produtores e cineastas respectivamente interessados no desafio da obra renomada etc.

No Brasil, são dois os casos que se encaixam nessa rubrica: o do carioca Machado de Assis e o do mineiro João Guimarães Rosa. Carioca? Mineiro? Que importa isso, para um clássico que transcende fronteiras internas e até aquelas das nações? Machado é considerado, unanimemente, o maior romancista brasileiro, e Rosa é o monumento moderno da nossa prosa — com ou sem rima. E ambos foram necessariamente levados para a tela, se bem que com menos acertos de transposição do que com resultados apenas medianos, em geral, e, em alguns casos, até píffias adaptações tendo em vista a estatura

das obras de origem: os contos e romances desses dois gigantes ou *totens* da nossa literatura.

Comecemos por fazer um rápido inventário das versões cinematográficas das narrativas do “bruxo” do Cosme Velho, sutil como um mandarim na sua arte de rendilhados e penetrações psicológicas — de modelo sternthendaliano — achatados em filmes que raramente conseguiram transmitir ao menos uma centelha do melhor da obra do (vá lá!) genial mulato Joaquim Maria Machado de Assis, criador em vários gêneros e autor de pelo menos duas obras-primas indiscutíveis: **Dom Casmurro** e **Memórias póstumas de Brás Cubas** (sem falar de joias bem trabalhadas como **O alienista** e outras).

O primeiro filme feito a partir de um texto seu foi o curta-metragem *Um apólogo*, baseado no texto homônimo. Quem o dirigiu foi o pioneiro Humberto Mauro, com a colaboração de Lúcia Miguel Pereira, em 1936. Três anos depois, o mesmo Mauro — agora junto com Roquette Pinto — curiosamente repetiria a dose, fazendo um novo curta com base na mesmíssima obra do fundador da Academia Bra-

sileira de Letras. Conheço essa produção, realizada com o apuro do cineasta de Cataguases, e desconheço a razão para os dois filmes retirados de *Um apólogo* terem sido realizados com apenas três anos de intervalo, pelo mesmo diretor, com dois parceiros diferentes. Seja como for, se isso parecia sinalizar no sentido de começar a ser bem aproveitada a literatura de Machado de Assis no cinema tupiniquim (a partir dessa “reincidência” do velho Humberto), foi exatamente o contrário que se deu: o nosso escritor maior só voltaria a fornecer o argumento para uma produção cinematográfica vinte e dois anos depois, em 1961, quando o argentino Carlos Hugo Christensen resolveu rodar o medíocre *Esse Rio que eu amo*, um longa-metragem de episódios entre os quais se encontra aquele inspirado em Assis: *Noite de almirante*.

Sete anos depois, apareceria outra longa: *Viagem ao fim do mundo*, livremente baseado nos capítulos *O delírio* e *O senão do livro*, da obra-prima **Memórias póstumas de Brás Cubas**, sob a direção do desigual Fernando Cony Campos. Quando o carioca Cony acertava — como em

Ladrões de cinema — ele costumava oferecer narrativas ágeis e inspiradas, porém, quando errava a mão (e a mão de FCC esteve bem pesada nessa obra feita a machadadas), Campos errava feio, reconheçamos.

Em 1968, surgiria o primeiro filme debruçado sobre **Dom Casmurro**, dirigido por um cineasta de talento — Paulo César Saraceni —, com o título mais feminino de *Capitu*, e que só ficaria a nos dever somente aquele “olhar de ressaca” da personagem (algo entre a mirada enevoada de Ancy Rocha e os olhos-de-mormaço da jovem Norma Benguelli) vivida por uma atriz mal escolhida: Isabella Campos. No mais, um filme cercado de talentos, desde o roteiro do próprio diretor e do casal Paulo Emílio Salles Gomes e Lygia Fagundes Telles, até a excelente fotografia de Mário Carneiro e a música do pernambucano Marlos Nobre. Três anos depois, o ótimo **O alienista** seria transposto para a tela por Nelson Pereira dos Santos, com o título de *Azyllo muito louco*. Esse longa, bem humorado e delirante (como não poderia deixar de ser), iria abrir, afinal, uma espécie de “filão” de Machado de Assis no cinema brasileiro dos anos “Embrafilmi-cos”, digamos, com *A causa secreta* (1972), adaptado e dirigido por José Américo Ribeiro, baseado no conto do mesmo título; *A cartomante* (1974), de Marcos Farias, baseado no relato homônimo; *O homem célebre* (1974), de Miguel Faria Jr, também baseado no conto com esse título; *Confissões de uma viúva moça* (1976), de Adnor Pitanga, e *Que estranha forma de amar* (1977), de Geraldo Vietri, a partir de um romance que há muito já merecia ter ido para o cinema: o leve e delicioso **Iaiá Garcia**.

CONTINUA NA PRÓXIMA EDIÇÃO

Um pai discute com as filhas a evolução das crenças e da fé na história da humanidade

CARLOS EDUARDO DE MAGALHÃES | SÃO PAULO - SP

Para as meninas

ilustrações: *Theo Szczepanski*



A partir da sétima série, passei à leitura de outro tipo de livro. O livro que fazia olhar para dentro do homem. **Recordação da Casa dos mortos**, do Dostoiévski, de uma coleção antiga editada pela José Olympio, o homem a tudo se adapta, foi um deles. Cito-o porque esse conceito de sobrevivência a qualquer preço, nas piores condições, é uma das características que fez o ser humano sobreviver por tantos séculos, tantos milênios, e torná-lo o senhor da terra — houvesse uma hecatombe nuclear, dizem que as baratas, as formigas e os ratos sobreviveriam. Tenho certeza de que o homem também, porque ele é uma espécie de rato, de barata, de formiga. Não, não é sua principal característica. A principal é sua ferocidade. Somos um animal feroz, o mais feroz que há. Dominamos o mundo porque somos ferozes, não porque somos inteligentes.

Foi para domar essa ferocidade que inventamos a arte. *A Bela* que é a perdição da *Ferra*. Também a religião. Também o Estado, para que sejam forças capazes de conter a força dos indivíduos mais fortes. Para proteger o coletivo do indivíduo. Ou de hordas de indivíduos. Ou nós mesmos de nossa loucura, de nossa raiva. E para proteger o indivíduo, seja forte ou fraco, do coletivo. Claro, também para proteger e preservar os de dentro dos de fora. Um grande remédio para essa ferocidade, a sabedoria popular já sabe qual é: o trabalho. E tudo isso junto, trabalho, arte, estado, religião, regido pelas leis morais, é aquilo que chamamos de civilização. O ótimo **O senhor das moscas**, de William Golding, traz um retrato preciso dessa ferocidade e de como a civilização existe para domá-la. Em uma das cenas, um garoto chamado Roger joga pedras em outro, errando de propósito o alvo. Diz o narrador, que o que protegia o pequeno das pedras era uma redoma de civilização — os pais, a escola, a igreja, que ainda estavam na cabeça de Roger. Quando Roger se desliga de seu mundo anterior, aquele que havia sido construído na Inglaterra, torna-se o mais cruel dos meninos perdidos naquela ilha. Uma ressalva, ficassem lá por muitos anos, quando os meninos menores crescessem, Roger certamente seria morto quando fraquejasse. Dos elementos citados, as maiores invenções para domar essa ferocidade foram a invenção de deuses e a consolidação das virtudes, sem as quais talvez já tivéssemos sido extintos.

Estima-se que os dinossauros habitaram a Terra por cerca de 175 milhões de anos e que estejam extintos há 65 milhões. A teoria sobre a causa da extinção mais aceita é o impacto de um corpo celeste. Como consequência, uma gigantesca nuvem de cinzas, também gerada por vul-

cões, teria envolvido a Terra por milhões de anos, impedindo que a luz do sol por aqui chegasse. Houve uma extinção em massa, plantas e animais.

As consequências

Variações do homem, como prováveis ancestrais, têm um milhão de anos. Diz que o homo sapiens, que somos nós, tem 150 mil anos. Que ele chegou na Europa, vindo da África, faz uns 40 mil anos, mesma época em que parece ter desenvolvido sua linguagem simbólica. Lá, ele extinguiu o neanderthal, que era outro hominídeo, como extinguiu o mamute, na América, quando lá chegasse, como vem extinguindo espécie atrás de espécie. Agora, que legado, quais são as consequências desses milhares e milhares de anos pré-civilização?

Fomos uma tribo de dezenas de pessoas, ou centenas, vai ver poucos milhares. Feito uma manada. Vivemos por séculos a fio, por milênios. Por um tempo muito maior do que aquele descrito nos livros de história. Nascemos, nos alimentamos, nos reproduzimos, morremos. E convivemos. Diz que superstição é um comportamento reforçado ao acaso. Eu esqueço a camisa desabotoada e meu time ganha, eu sento na mesma cadeira que um dia me deu dez numa prova. Bato na madeira três vezes para isolar um pensamento ruim, ponho sal grosso atrás da porta ou planto uma arruda na frente de casa para espantar mau olhar, superstições que vêm através dos tempos e cujas origens se perderam. As leis morais devem ter tido o mesmo mecanismo de origem. Humanos nascidos com problemas genéticos resultado de relações incestuosas, durante séculos, milênios, tornou o incesto um crime moral e moldou nosso comportamento — os filhos deixam a casa dos pais, o macho sai para caçar e deixa as crias aos cuidados da mãe, o macho, no contato com as crias, produz menos testosterona, o macho, quando as crias estão em idade de ser mãe, tem menos hormônios, menos desejo, o macho expulsa as crias para o mundo, entre outros tantos. E quanto tempo terá demorado para que fossem inventados os deuses e uma proibição divina qualquer? Por quê? Para a sobrevivência da espécie. Penso que os deuses foram criados por nós para isso, para nos salvar de nós mesmos.

Talvez os dois crimes morais mais fortes e enraizados nos seres humanos sejam o incesto e a quebra de confiança, a traição — nas histórias, o traidor é sempre a pior figura, e, via de regra, acaba mal, sendo desprezado até por aquele em benefício de quem cometeu a traição. Não é à toa, nas histórias que se contam na religião cristã, que Jesus foi entregue por um traidor. A espécie se extingue se es-

ses crimes morais forem regra, não exceção. Creio que essas duas leis, das quais se originam estes crimes, fazem parte do tripé que nos moldou. O terceiro vértice, e talvez o mais importante nas relações humanas, é aquilo que se já disse neste texto, a sua ferocidade. Ou a força de um subjugar o outro. Ou essa raiva que nos impulsiona. Não, não esqueci do fator fundamental, da base disso tudo, que é a nossa consciência da morte. Nossa vida, nossa espécie, foram moldadas por nosso conhecimento, que veio antes de qualquer outro conhecimento, de que ela é mais poderosa que nós.

Um animal

O homem é um bicho. Parece algo tão banal de se dizer, mas não é. Uma vez fui almoçar com um editor de revistas culturais. Ao final do nosso encontro, quando disse a ele que o homem era um animal, ele relutou. Talvez tenha pensado na nossa consciência, talvez tenha pensado na nossa produção, nas realizações humanas, nos 7 ou 8 mil anos de história, no fato de nós nos pensarmos. Olhou para o lado, para cima, fez um meneio de cabeça, e saiu-se com essa *Mais ou menos, mas é um animal diferente, e não dava mesmo para continuarmos a conversa, que era hora de trabalhar. Para enriquecer nosso colóquio, podia tê-lo lembrado de Fabiano, do Vidas secas. Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta, aí Fabiano cai em si, com medo que as crianças o tivessem escutado. Corrige-se, Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. Será que Fabiano, sem instrução, naquele sertão duro, é mais bicho que eu, em cujo cérebro, desde pequeno, foi entrando séculos de conhecimento e civilização? Isso é o que os europeus diziam dos africanos e dos índios americanos. É o*



que donas de casa de classe média falavam de suas empregadas analfabetas, recém-chegadas do Nordeste, há vinte anos. Então, somos bicho até um ponto e algo diferente depois desse ponto? E que ponto é esse?

A generosidade também pode ter nascido nesse convívio pré-histórico. Se você não divide, não coopera com o grupo, é morto. Se você não tem compaixão, não terá compaixão de você. É morto. Então as virtudes apareceram para proteger o indivíduo, garantir-lhe a sobrevivência. Inimigos devem ter tudo a ver com o surgimento da moral. Nosso jeito de ser, nossa moral, nossas virtudes, devem ter sido forjadas na guerra, no conflito, contra a natureza, contra o vizinho de casa, de tribo, contra o mais forte. Ferocidade.

E sem muitos preâmbulos, chego aos **Dez mandamentos** e também ao capitão de um galeão.

Instinto de sobrevivência

Nos barcos da época do descobrimento do Brasil, o capitão era o senhor de sua embarcação e todos o temiam. Imaginem um bando de homens quase selvagens presos ao mar, por meses, sujeitos a toda a sorte de doenças, tempestades, escassez de água e de ventos. Eram homens com pouca civilização dentro deles, o mais feroz domando as ferocidades. É a força protegendo da própria força. Creio que está em nós sermos comandados e comandar, e que isso é uma regra instintiva de sobrevivência.

O poder, uma nova análise social, do Bertrand Russel, um livro de que meu pai gosta, li bons trechos, se não inteiro, entusiasmado, utilizando-o, inclusive, para fazer um trabalho de faculdade sobre líderes e liderados. Comandantes e comandados, nosso impulso para ser um ou outro. O que um enxerga no outro. Era para uma das matérias de Administração geral, algo relacionado à administração de recursos humanos, motivação, essas coisas, para a FGV. Voltando ao nosso capitão, do nosso barco, cheio de homens que perdem seu já pouco sentido de civilização. Poderíamos chamá-lo de Moisés. Chamá-lo de *Deus*. Não fosse como é descrito no Velho Testamento, um deus bravo, enérgico, inclemente com os inimigos e com aqueles que o desobedeciam, não teriam sobrevivido na travessia daquele mar de areia.

No árido Oriente Médio, a natureza é adversária, o homem então deve ser duro, forte, para sobreviver a ela. O semita era assim. Os **Dez mandamentos**, ou os **Dez ditos**, fazem parte da Torá e são consequência de uma época, herdeiros de uma cultura — na internet, um site põe lado a lado a Torá e o Código de Hamurabi, mostrando como esse último teve forte influência no primeiro. Lembremo-nos também da exuberância do Egito >>>

antigo, as férteis várzeas do Nilo, seus deuses e seu Faraó. O povo de Abraão era escravo lá. Moisés os libertou, atravessaram uma terra hostil travando batalhas e chegaram a Israel — as histórias da Bíblia são histórias, lembrem da epígrafe de João Ubaldo, em **Viva o povo**, são o que importa. Os **Dez mandamentos** surgiram nesse contexto. Assim como o cristianismo deu um sentido às vidas párias, em Roma, o deus do judaísmo deu rumo para aquele povo. Reparem, ambos escravos. Enfim, meu lado FGV. *Deus*, depois *Jesus*, foram o produto de que todos precisavam. Assim como foi o surgimento de Maomé, talvez o homem religioso mais importante em vida que já existiu, no século 7, e que uniu os povos árabes, que viriam a dominar parte importante do mundo.

O chefe

Os dez mandamentos.

No primeiro, deus, o líder, o chefe, se apresenta, deixando claro que fora *Ele* a libertá-los do Egito. *Ele*, então, é o chefe, e é logo um chefe onisciente. E por que precisamos de um chefe? Existem várias explicações para isso, vários questionamentos possíveis, mas vou ficar com um só. É porque, como os cavalos, vivemos em bando e seguimos um líder. A espécie descobriu que seria mais eficaz com um líder e aí esse saber feito ferro em brasa marcou a carne dos nossos genes e virou um instinto. Talvez porque o indivíduo dessa espécie feroz descobriu que se for contra um líder forte é morto. Talvez exista alguma razão psicológica, como a vontade de ter um pai, ser protegido, ser mais fácil que alguém faça escolhas por nós. Talvez tenhamos descoberto que se cada um remar para um lado diferente a canoa fica em círculos. Está em nós, impresso em nós, é mais que cultural. Inventamos os deuses não apenas para que sejam os responsáveis pela nossa conduta moral, mas também para obedecê-los. Talvez seja essa uma explicação para nossa história de escravidão — em culturas diferentes, que não se tocaram a escravidão estava lá — seres domesticáveis que somos.

Penso que os **Dez mandamentos** são, também, um manual de etiqueta, normas de sobrevivência da espécie — acho mesmo que a **Bíblia** é isso, um código de sobrevivência formalizado. Para aquele homem diferente, aquele homem que adquiriu a linguagem simbólica 40 mil anos antes, para aquele homem cujo cérebro foi ficando cada vez mais potente. Para aquele homem pensante. Para aquele homem que já se pensava. O segundo e o terceiro mandamentos parecem reforçar o primeiro, o chefe. Para povo escravo, talvez tenha sido a maneira de juntá-los, fazer todos remar para o mesmo lado. O quarto mandamento introduz a folga semanal.

O quinto é respeitar pai e mãe. O sexto, não matar. Depois não ao adultério, não furtarás, não caluniarás, não cobiçarás — outra vez proteção ao indivíduo, mais que a coletividade. Se você trabalha no mesmo ritmo, sem parar, sempre, você acaba tendo, no mínimo, um problema sério de saúde. Férias, o dia de descanso, não são para o lazer, mas para as desobrigações. Um período para o não dever. Se você desrespeita pai e mãe, é banido, perde a casa do pai, e, imagino, nas sociedades mais primitivas, é morto. E isso vale para as demais leis. Dizer a verdade protege você — Zaratrusta, faz 3 mil anos, dizia isso. Épocas diferentes precisavam de respostas de sobrevivência diferentes. Não era possível mais *respostas antigas a perguntas novas*. Dom Cláudio Hummes declarou isso, dias antes da escolha do papa Bento 16. E respostas novas, para mundos novos, são essenciais, seja para a sociedade que for, das mais sofisticadas, às mais simples. Faz algum tempo li que em uma região da África uma tribo tem por tradição que a recém-viúva receba em seu leito o irmão do falecido, um mês após o enterro. Antes,

Somos um animal feroz, o mais feroz que há. Dominamos o mundo porque somos ferozes, não porque somos inteligentes.

isso podia significar um ritual de prosseguimento da vida. Vamos parar de chorar e olhar para frente — quem olhar para trás vira estátua de sal, já dizia outra cultura. Hoje, está matando a tribo, porque ou o irmão do falecido, ou a viúva, tem Aids. Ao continuar com a resposta antiga, desaparecerão.

Os **Mandamentos** são leis que protegem sobretudo os fracos. A lei *Olho por olho, dente por dente*, presente no código de Hamurabi, dá o tom duro do **Velho testamento**. Aí aparece uma questão, talvez a questão mais importante desse escrito. Por que apareceu Jesus que veio com outra forma de pensar, uma forma que conquistou o mundo?

O peso de Roma

Vamos nos lembrar que não eram os egípcios, de quem unidos, o povo de Moisés conseguiu escapar e sobreviver. Não eram os babilônios ou os selúcidas, invasores que um messias guerreiro daria conta de expulsar. O mundo de então conhecia algo inédito que o modificaria para sempre. O mundo conhecia Roma — faço a ressalva que se Alexandre não tivesse morrido tão moço, talvez pudesse ter antecipado o que o Império Romano viria a ser. A Roma que dobrou egípcios, gregos, hebreus, trucidou germânicos e gauleses, chegou até o Atlântico e pôs de joelhos todos aqueles que atravessaram seu caminho. Aquele código de sobrevivência da espécie já não serviria. Seguissem-no, seriam exterminados. Você só fere o que pode matar, isso é uma lei instintiva, que sabemos sem que tenham nos ensinado, sem precisarmos ouvir na fala de algum personagem sábio de um filme de ação ruim. E não, não se podia matar Roma.

Gostei muito do livro **Aníbal, um desafio aos romanos**, de Ernle Bradford. Aníbal foi um baita guerreiro. Diz que, por séculos, os adultos ainda punham medo nas crianças romanas invocando-o. Virara lenda. Venceu batalhas importantes, como a batalha de Canas, em que massacrou os inimigos. Ao final é derrotado, morre no exílio, mata-se, já velho, quando se vê cercado por soldados de Roma. O principal motivo de ter perdido a guerra é que os romanos haviam inventado a República. Que se transformaria, mais de um século e meio depois, no Império Romano. Claro que teve outras razões, como o fato do exército romano ter uma capacidade formidável de aprender com a guerra e ser de uma disciplina e de uma ferocidade bárbaras. Em um dos trechos do livro, o autor conta que o cônsul Marcelo fora morto. Aníbal fez com que fosse cremado o corpo com as devidas honras e as cinzas encaminhadas ao filho. *Ele havia respeitado Marcelo como oponente enquanto estava vivo e prestou-lhe, depois de morto, como sempre foi*

de seu costume para com oponentes abatidos, os sinais de respeito a um homem digno de honra. Quando Asdrúbal, irmão de Aníbal e também ótimo e experiente general, foi morto em combate, sua cabeça foi lançada no acampamento cartaginense. *Quando o objeto foi entregue a Aníbal em sua tenda, ele olhou e disse: “Vejo aí o destino de Cartago.”* (tradução Paulo Klinkerfuss). Isso foi em 207 a.C. Isso era Roma. A Roma que dominou o Egito, a Grécia, a Grã Bretanha, que jogou sal nas cinzas de Cartago. Que não deixava sobreviventes. Que matava todos os escravos de uma casa se o dono tivesse sido morto por um deles. A Roma truculenta que definiu a moral cristã e, depois, o cristianismo.

Creio mesmo — partindo do pressuposto de que essas pessoas existiram — que Jesus, Zaratrusta ou Zoroastro, Moisés, Sidarta, Maomé, e tantos outros, todos homens revolucionários, foram produtos do seu tempo e das condições históricas. Todos eles criaram regras morais que, me parecem, já existiam, ainda que num espaço intangível. Os grandes mestres da literatura fizeram isso, definiram e retrataram um mundo original, que já existia ou viria a existir. Kafka fez isso em **A metamorfose** e em **O processo**, Melville em **Bartleby**. Rubem Fonseca, em seus contos, faz quase quarenta anos, definiu o Brasil de hoje. Perceberam de maneira intuitiva que a espécie precisava de outras leis para sobreviver, no primeiro caso, e que o mundo estava diferente, sem ninguém se dar conta, no segundo. Pessoas que tiveram a percepção de que a ética e a moral, que são as leis da sobrevivência da espécie, precisavam ser mudadas. A atitude individual também é fundamental. Houve outras condições extremas que não produziram o ato individual, tão importante, e que, por vezes, é deixado em segundo plano. Um exemplo recente. O Mulá Omar, líder religioso do Talebá, que governou o Afeganistão. Foi um líder que o acaso escolheu, e teve aceitação quase que imediata naquela população sofrida e tribal. Nunca havia participado da vida política de seu povo. Em comum com um líder religioso, a exceção de Maomé, o fato de ser imaterial, raríssimas pessoas o viram. Quanto tempo até virar um santo, profeta de outra corrente religiosa, autor de milagres? Lembro-me de ter lido sua história na *Folha de S. Paulo*, na época dos atentados do 11 de setembro de 2001. Entro nos arquivos do jornal, digito algumas palavras chave, e pronto, está aqui. A autora é Jane Macartney, um texto da *Reuters* que o jornal traduziu e publicou. Não consigo deixar de me surpreender com isso.

Macartney conta em seu artigo que Omar lutara como guerrilheiro na vitória contra a URSS, uma guerra que deixou o





E quanto tempo terá demorado para que fossem inventados os deuses e uma proibição divina qualquer? Por quê? Para a sobrevivência da espécie. Penso que os deuses foram criados por nós para isso, para nos salvar de nós mesmos.

país devastado e ele sem um olho. Em 1994, furioso com a notícia do rapto de duas adolescentes por um comandante mujahidine, Omar, seguido por algumas dezenas de estudantes de islamismo — Taleban significa estudantes, a autora do artigo esclarece —, libertou-as, conseguindo também armas e munições. Aí começa sua trajetória. Quase ao acaso. Toma cidade atrás de cidade, com apoio popular, torna-se o chefe do Afeganistão. Sim, existiam as condições históricas para o aparecimento de um líder com suas características, mas não fosse sua ação individual, que começou com um rapto de moças, tudo seria diferente. No artigo, diz que quem o conheceu descrevia-o como uma figura parecida com a dos primeiros cristãos, barba comprida, vestes simples, um asceta, sem o globo do olho direito. Descrito como os Essênios, uma das correntes do judaísmo da época de Jesus. Foi derrotado pelo Império, assim como Jesus. Que também apareceu quase por acaso. Falemos dele.

Um desconhecido

Jesus, talvez o mais imaterial dos homens citados há pouco. Os livros que contam sua vida, os Evangelhos (ou *As boas novas*), foram escritos décadas depois de sua morte, histórias que vinham segundo as tradições orais de diversas regiões por pessoas que não o conheceram, ao menos não dão evidências disso. O Evangelho de São Marcos é considerado o mais antigo, datam-no em algo perto de 70 d.C., ano em que Jerusalém foi destruída, ou pela primeira vez destruída. Sobre isso, acho por bem citar a fonte:

*Marcos é convencionalmente datado de cerca de 70 D.C., Mateus e Lucas um pouco depois, se a prioridade de Marcos for aceita; João é, por convenção, ainda mais tardio. Tudo isso não passa de conjectura e depende em ampla medida de evidência interna. O consenso foi questionado em "Reading the New Testament", de J. A. T. Robinson, que defende datas muito anteriores — 45-60 para Marcos, 40-60 para Mateus, 57-60 para Lucas, 40-65 para João, 57-62 para Atos. Os argumentos são muito complexos e não devem nos preocupar aqui, exceto talvez na medida em que sugeriram um hiato temporal mais curto entre as tradições oral e escrita do que o geralmente aceito (Em **Guia literário da Bíblia**, Org. Robert Alter e Frank Kermode, Editora Unesp, pág. 412 — trad. Raul Fiker).*

Se considerarmos o ano de 70, o texto de São Marcos é também posterior às perseguições promovidas por Nero. Nero, que sucedeu Cláudio, Calígula e Tibério, os quatro a formar um quarteto de doer. Cristãos joga-

dos aos leões e outras feras treinadas para gostar de carne de gente, dilacerá-las para delírio dos espectadores sedentos de violência, cristãos presos a postes, encharcados com alcatrão, nos quais se ateava fogo, tochas humanas que se contorciam para iluminar os festejos romanos. Mal sabia ele, e como ia saber em cima de tão pouca idade e de tanta demência, que a bravura, coragem, resignação com que os cristãos enfrentaram aquelas barbaridades talvez tenham sido tão importantes para solidificação da religião quanto o trabalho de Paulo. Essa bravura, coragem, resignação era simplesmente fé, e a fé se contrapõe ao medo, é quase seu contrário. Não houvesse Nero, que culpou os cristãos — descritos num programa do History Channel como uns esquisitões que acreditavam num sujeito que fora crucificado a mando de um oficial romano — pelo grande incêndio que destruiu uma parte da cidade, é possível que o cristianismo tivesse tido outros contornos. Os cristãos venceram por fim, e Roma, por séculos, foi apresentada com o pior e mais imoral dos mundos.

Na filosofia

O último Evangelho, de João, difere dos outros três relatos, que o antecederam na linha temporal. Esse é o hiato citado por Frank Kermode, dois parágrafos atrás. Não se pode afirmar que tudo o que Jesus diz, contado nos Evangelhos, fosse inédito. Algumas coisas, como a importância de ser virtuoso, já estavam em Sócrates, e até mesmo em Zaratrasta, que vivera 1.000 anos antes. Não apenas isso, se excetuarmos a religiosidade de seus ditos e os dogmas sobre os quais a religião cristã se firmou — santíssima trindade, vida eterna, etc. —, encontraremos nos gregos filosofias de vida coincidentes com a visão de mundo de Jesus. Sua resignação, seu voto de pobreza, seu apoliticismo estão nos estoicos. E os milagres? Ora, milagres acontecem todos os dias.

Apanho na estante **Os manuscritos do Mar Morto**, do Edmond Wilson. Em meados do século passado, foram encontrados numa caverna à beira do Mar Morto uns pergaminhos que datam I a.C., aproximadamente. Entre outros temas, tratam dos essênios, uma das vertentes do judaísmo, à época. Eram ascetas, viviam da maneira que Jesus nos é apresentado, especula-se até que fosse um deles. Suas vestes se assemelham às que usavam, e sua maneira de viver tinha o mesmo desprendimento e simplicidade dos primeiros cristãos. Pode-se dizer, então, que existiam já as condições de pensamento que o levaram a ser como foi. Nos textos, quando se referem ao mal, acredita-se que estejam se referindo a Roma. Uma nova moral nascia, não tanto por sua iniciativa, mas pela de Paulo, que a espalhou pela exuberância da capital do Império. Lá, encontrou consumidores para seu produto, os excluídos dos deuses lares romanos. A faísca que acende o mato seco e que põe a floresta em chamas. Se no antigo testamento a salvação é pela espada, o novo traz o amor. Porque a espada já não serve, o inimigo é Roma. Havia outra hipótese que não a de dar a outra face? A de encontrar no amor, a salvação? A história provou que não. Sem alternativas, melhor trocar a espada pela cortesia, o inimigo é forte demais para ser sobrepujado. Além de tudo ganha-se um pai, um paraíso, onde todos os homens são iguais. Ao dar a outra face, o recado é: atenha-se à vida. Essa chave da moral cristã está descrita no *Sermão da Montanha* (Mateus 5 a 7). *Bem aventurados os mansos* (ou humildes), *porque herdarão a terra*. No texto, nesse trecho, Jesus retoma os dez mandamentos, e, segundo ele mesmo, os aperfeiçoa. Lá que aparece o *Pai nosso*.

Where prayer has been valid. And prayer is more than an order of words the conscious occupation of the praying mind, or the sound of the voice praying. (T. S. Eliot em *Little Gidding*)

Antes de tecer considerações sobre o *Pai nosso*, uma questão devo enfrentar sobre a sequência de palavras que deve ser a mais repetida na história da humanidade, uma sequência que se mantém há gerações a perder de vista. Talvez a mais poderoso

sa herança cultural de todas, e de todos os tempos. Como dizem os versos acima, as orações são mais que as palavras. O efeito que a oração tinha em latim para o rezador, que não sabia latim, não deve ser muito diferente do efeito das rezas na língua mãe. Mas eu queria aqui ficar na sequência de palavras, mesmo. E aí a questão. O que eu posso dizer do *Pai nosso* que já não tenha sido dito ou pensado nestes séculos todos? Será, então, que não será apenas um exercício do óbvio? Mais que um risco, é uma certeza que incorro ou em erro, ou em um em repetir de uma mesma tese já gasta. O que se espera de um ensaio é que ele traga frescor a assuntos conhecidos, que seja um recorte pessoal do autor, testemunha de uma época, e que ele corra riscos. Neste mundo controlado, em que as aventuras são todas planejadas para quase zerar o risco, o ensaio também sucumbiu a isso. E o ensaio é uma aventura do espírito. Vou correr o risco pois é ele que dá o norte deste escrito. Como homem do meu tempo, é um risco calculado. Isto posto, continuo.

O *Pai nosso*, e também o belo *Sermão da Montanha*, são uma ode ao fracasso. Ele é compatível com o mundo de hoje, sob influência do Império Americano? Por que o maior legado dos Estados Unidos é sobretudo moral. Mais do que a formidável democracia americana iniciada

há mais de dois séculos, é a cultura do vencedor, do homem comum vencedor.

E será que o *Pai nosso* ainda nos serve nesses tempos de abundância e de sucesso? O forte, hoje, é o indivíduo. Sou eu. É você. A Roma de hoje, os EUA, têm como um de pilares a ação individual, de todos, então não é um obstáculo — basta ver o número de imigrantes que fizeram fortuna no país. E com a tecnologia, o indivíduo tem um poder nunca antes imaginado na história. Basta imaginar o que podemos fazer diante dessa ferramenta que é o computador, uma alavanca impressionante para nossas ações. Um homem é uma empresa. Poucos homens derrubam as torres gêmeas.

Outro significado

Podem haver muitas leituras da oração, a mais corrente é que ela ensina alguém a ter paz consigo mesmo. Perdoar, satisfazer-se com o pão de cada dia, não cair na tentação, são modos de ficarmos em paz. Porém o que busco aqui é outro significado, um mais exterior, que creio também existir, por isso que digo que o *Pai nosso* parece servir apenas para alguém que não poderá vencer — se existe vitória possível é outra história. Primeiro tem o chefe, depois *Pão nosso de cada dia dai-nos hoje*, hoje, não amanhã, nem depois de amanhã. Sobrevivi hoje, já é uma vitória.

Como nos Alcoólicos Anônimos. Perdoai uns aos outros, não seria outra vez a influência do mais forte, do império romano? Ou você mata, ou você perdoa, não há alternativas. E perdoar, além da já dita paz interna, é garantir-se. Fora que aquele que devota a vida a uma vingança é o prejudicado, não o sujeito objeto da vingança, ainda que bem-sucedida. Se bem que devotar a vida a uma vingança é dar um sentido a ela, é não é disso que estamos atrás? Depois, para que fiquemos firmes ante a tentação. Tentação pode significar muitas coisas. O desejo da conquista, na guerra ou no amor. Ou simplesmente o desejo, essa outra coisa que nos definiu e sobre a qual não me aprofundo, leiam Freud, ou outros desses sujeitos que pensaram o funcionamento do homem. Sublimar o desejo é não cair na tentação, é a manutenção da convivência. Tentação pode significar inovações. Ceder aos impulsos. Ousar. Rebelar-se. Tudo aquilo que era perigoso, à época. Acaba com livrai-nos de todo mal. Porque todo mal é tudo aquilo que faz a espécie acabar. Para os conquistados, para os escravos, o mal era Roma.

A Roma que no século 4 se tornaria cristã, ou melhor, o estado romano adotaria a religião, mudando, inclusive, seu símbolo. Era o peixe, tornou-se a cruz. A cruz, com um homem em sofrimento é, de fato, um símbolo

Nosso jeito de ser, nossa moral, nossas virtudes, devem ter sido forjadas na guerra, no conflito, contra a natureza, contra o vizinho de casa, de tribo, contra o mais forte.

muito mais apelativo, emocional, vende mais. Talvez essa mudança de símbolo, a incorporação da religião pelo *establishment*, seja o fim de um primeiro ciclo religioso, dos cristãos Paulinos, ou seguidores da doutrina de São Paulo, cristãos herdeiros dos essênios. Voto de pobreza, pureza na alma, vencidos. Ascetas, como fora Jesus. O segundo ciclo começa com os Apostólicos Católicos Romanos, Papas, Estado, cruz, santos.

Sobre tentações, me vem à cabeça o filme *A última tentação de Cristo*, do diretor Martin Scorsese, baseado no livro de Nikos Kazantzákis, que traz o demônio em forma de uma menina. A tentação para Jesus, a maior de todas e à qual ele sucumbiria, teria sido a de levar uma vida normal. Casar, ter filhos, uma função de carpinteiro, essas coisas. Em **O fio da navalha**, W. Somerset Maugham apresenta uma outra visão. A certa altura, num diálogo entre o narrador, que seria o próprio Maugham, e Isabel, ele invoca a figura de Jesus. Diz que depois de todas tentações, o diabo se achega e sussurra-lhe a tentação de sacrificar-se pela humanidade, *Eu só queria dizer que a abnegação é uma paixão tão avassaladora que, a seu lado, até mesmo a luxúria e a fome pareceram insignificantes. Impele a vítima à destruição, na mais alta afirmação de sua personalidade. O objeto não tem importância; pode ser ou não merecedor do sacrifício. Nenhum vinho é tão intoxicante, nenhum amor é tão destruidor, nenhum vício é tão subjugante. Quando um homem se sacrifica, ele é maior que deus. Pois como poderia deus, infinito e onipotente, sacrificar-se? Quando muito pode sacrificar seu filho unigênito* (tradução de Lígia Junqueira Smith). Reflexões formidáveis, de escritores. Além da palavra, da técnica, da história, o que move os escritores é o olhar de estranhamento com que enxergam o mundo. E o mundo Ocidental foi definido pela religião cristã. E pelos escritores.

Domar a ferocidade

Na filosofia da USP, no único ano em que frequentei o curso, estudamos Rousseau. O indefectível bom selvagem. Simplificando, o homem seria bom, o meio que o corrompe. O que penso é o contrário, é o meio que faz o homem ser *bom* porque sendo *bom* ele sobrevive. Faça o bem, tenha caráter, seja uma pessoa íntegra, virtuosa, e assim você é um verdadeiro homem, e você é feliz, diriam os gregos. Faça o bem, seja bondoso, Jesus diz, e assim você recebe o céu. Faça o bem, tenha bom caráter, seja virtuoso, e assim você sobrevive. Não será esta, filhas, a máxima da espécie humana, independentemente das crenças por ela inventadas para obedecer? Para domar a ferocidade que a define. Para que possamos viver em grupo. Essa questão é o resumo do que agora escrevo.

Inventamos os deuses não apenas para que sejam os responsáveis pela nossa conduta moral, mas também para obedecê-los.



O homem pensa-se e deixa a credulidade pela ciência, ou pela comprovação dos fatos. Cientistas, pensadores práticos e especialistas, tão preponderantes nesse mundo cada vez mais São Tomé, e que, paradoxalmente, vai se tornando cada vez mais místico. Vai virando um São Tomé das Letras. Galileu, Newton, e, principalmente, Darwin. Depois viria Freud e Einstein. Darwin veio com a seleção natural. Foi dele o primeiro grande golpe desferido em deus. Ele dizer que o homem, que já tinha perdido o lugar central no universo, era mero descendente dos macacos. Veio dizer os seres vivos são sobreviventes. Que desenvolvem mutações que os extinguem ou que os selecionam. A mariposa preta. E quando o ambiente mudou, ela, a mais frágil, virou a mais forte. Darwin deu outro sentido à compreensão do homem sobre si mesmo. Se Freud mirava o indivíduo e seus motores internos, Darwin mexeu com a forma da espécie se compreender. Um furacão na sociedade humana. O calendário que usamos é antes de Cristo e depois de Cristo. Fosse para escolher um calendário moderno, penso que seria antes de Darwin e depois de Darwin. Um foi um homem místico, outro, um cientista. Três séculos até Roma se tornar cristã, deixar de fazer de cristãos comida de leões, ou tochas vivas, algo que os mesmos cristãos fariam mil anos depois, na Inquisição. Darwin morreu em 1882, mal passou um século.

Vida, trata-se de vida. Darwin era botânico. Acredito em Darwin. Sou um homem do meu tempo. Herdeiro dos pensamentos pré-gregos, do antigo testamento, do homem grego e de sua visão de mundo, da força de Roma, dos valores cristãos, dos pensadores cristãos e a instituição do livre arbítrio, dos mouros que estiveram séculos na península Ibérica, dos meus pais, de meu avô mineiro, meu avô libanês, minhas avós filhas de italianos, da maior revolução que já se viu no mundo que foi a invenção de Gutenberg, herdeiro do asfalto, das vacinas, do carro, da privada, do voto, de tantos homens que morreram em guerras, tantos homens que escreveram tantos livros e pensaram tantos pensamentos e construíram tantas pontes e domaram a natureza e inventaram a TV a cabo e ar-condicionado e o trem que chega à estação às 15h03 e parte às 15h09, e se atrasar eu reclamo, e se eu perder o trem, azar meu. A ciência me guia, ainda que exista aí um tanto de religiosidade. Porque o mistério que está por trás de um chip de computador, de uma transmissão via satélite vinda lá de uma cidadezinha do Japão, de pegar o celular e falar com vocês em outro país, para mim, é tão grande quando o mistério abstrato das religiões. Algo mais que humano. Supra-humano.

Procuro num arquivo em que por vezes escrevo alguns acontecimentos do cotidiano, arquivo que me ajuda a pegar no tranco quando não consigo escrever. Digito a palavra *sensação* e vejo se me leva aonde quero ir — por que foi isso que aconteceu, uma sensação, forte, física mesmo, que imagino ter registrado —, lugar este que sou eu, um outro eu, um eu de outro dia, e através dos dedos daquele eu, num tempo que já passou. Puxa quantas sensações eu tive. Achei o que procurava. 3 de fevereiro de 1995:

*Uma outra questão vem ocupando meu tempo, desde antes das férias. Um dia, de repente, me veio a sensação de que toda a raça humana é uma só coisa. Me lembrei da epígrafe do **Por quem os sinos dobram** e, primeira vez, entendi de fato. Será que os precursores das religiões, ou de algumas delas, tiveram essa mesma sensação quando afirmaram que todos somos irmãos?*

A epígrafe do livro de Hemingway, dos que mais gostei dos tantos que dele li, é um poema de John Donne. A enciclopédia nos apresenta, viveu entre 1572-1631, entre outras coisas, entre outros feitos contidos no traço que separa as duas datas,

uma vida inteira num sinal banal, foi um padre e poeta inglês, considerado o principal representante da poesia metafísica. No original, a certa altura diz, *any mans death diminishes me, because I am involved in Mankind; and therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee*. Quantas vezes não repeti alto, para mim mesmo, e não pergunte por quem os sinos dobram, eles dobram por ti.

Agora digito as palavras *uma coisa só*. O dia é 6 de fevereiro de 2003, dois dias depois que o Henrique, tio de vocês, morreu, *Não acredito em sinais, nem em destino, nem em nada, e sim, acho que tudo é um grande acaso, e sim, acho que a vida, de alguma maneira que sou incapaz de entender, é uma coisa só*. Escrevi no calor da emoção. Termina assim:

E hoje acordamos. A vida continua. A Lu dorme um pouco agora, daqui a pouco leva a Manu ao médico. A Lelê começou as aulas. A engrenagem do mundo continua. Un giorno c'è, n'altro non c'è pio. Não sei por que a frase em italiano, mas assim ela se forma em minha cabeça, e se formou naquela madrugada em claro, dois caixões e um sentimento de que tudo não passa de um sonho, enchendo a igreja em que me casei. 🍷

CARLOS EDUARDO DE MAGALHÃES

Nasceu em São Paulo (SP), em 1967. É autor de nove livros, dentre os quais **Mera fotografia** (1998), **Os jacarés** (2001), **O primeiro inimigo** (2005), **Dora** (2005) e **Trova** (2013). É editor da Grua Livros.



Por vezes, o resenhista se encontra em uma complicada situação: resenhar um livro extremamente difícil de ser comentado. Esse é um caso. **A cidade & a cidade** é um daqueles livros que devem ser lidos com o mínimo possível de informação prévia, já que desenrola sua história (com maestria) aos poucos. Ainda assim, o **Rascunho** me separa uma página do seu espaço para falar sobre esse livro. Cabe a mim assumir tal missão.

Nas primeiras páginas, o livro se mostra como uma trama policial. O trecho “Ela estava caída perto das rampas de skate. Nada é tão imóvel quanto os mortos. O vento mexe o cabelo deles, como estava mexendo o dela, e eles não esboçam nenhuma reação” aparece já na primeira página. Aos poucos conhecemos o inspetor Tyador Borlú, narrador dessa história — um policial com uma longa experiência profissional e que leva seu trabalho a sério.

A princípio o crime é um tanto comum, trazendo complicações relativamente típicas de homicídios — a identificação da vítima, a criação de hipóteses, a procura por mais pistas. Até o cenário parece comum: estamos em um subúrbio de Beszel, uma cidade do leste europeu.

A complexidade do livro começa a se mostrar, porém, enquanto a investigação não avança e Borlú começa a suspeitar de que o crime teria relação com outra cidade — Ul Qoma.

E é assim, aos poucos, que o autor nos apresenta seu mundo. Ao longo das páginas, o livro deixa de ser apenas um romance policial para envolver um cenário que por vezes toma espaço de um personagem da narrativa. E o título do livro, ainda que breve, se mostra bastante sugestivo: Miéville cria um mesmo espaço na Europa que sobrepõe duas cidades. Isso mesmo. Um espaço. Duas cidades.

A grande questão é a existência de algo chamado “Brecha”: uma figura pouco clara para os personagens (e para os leitores), a brecha é uma espécie de força que permite a coexistência das duas cidades.

A investigação do crime passa a ser um assunto partilhado entre Beszel e Ul Qoma (e entre seus investigadores, diga-se de passagem). As novas descobertas e pistas começam a criar um teor conspiratório, com grupos secretos e antigos mitos, ao qual poucos personagens se entregam. Partes da trama começam a ficar também mais políticas.

Beszel e Ul Qoma

A verdade é que a grande criação de Miéville é o espaço físico em que a história acontece. O espaço não só influencia o enredo — ele o torna possível. A história, ainda que interessante, parece existir para que esse espaço possa ser desenvolvido, e não o contrário.

Cidade partida

China Miéville cria romance complexo e em camadas, que distorce gênero, linguagem e espaço

GISELE EBERSPÄCHER | CURITIBA - PR

Por vezes pode ser difícil imaginar duas cidades que ocupem o mesmo espaço geográfico ainda que não o mesmo espaço sócio-cultural-político. Ainda mais quando essa cidade está inserida no nosso mundo, com países como os EUA ou a França mencionados em diversos momentos. E o fato de que essa cidade é uma exceção em um mundo “normal” a torna um tanto exótica, inclusive para os personagens estrangeiros que aparecem na trama.

Para criar melhor a imagem dessas cidades compartilhadas, porém partidas, o autor deixa vários resquícios desse mundo pela narrativa. São detalhes simples, inseridos em outras ações dos personagens. Um exemplo: quando o narrador, o inspetor Borlú, se locomove, menciona que “desviu” uma senhora que passava ao seu lado. Isso quer dizer que, apesar de tê-la visto, identificou em suas feições e roupas características da outra cidade, onde não deveria estar, e fingiu que não viu ou até ignorou o que ali acontecia. (No original, o termo usado para “desver” é o “not-see”).

Assim, é possível montar a imagem e a lógica da cidade com esses pequenos fragmentos. Em nenhum momento o autor para sua narrativa para explicar para o leitor como as cidades funcionam, como foram formadas. As informações vêm aos poucos. Miéville sequer se preocupa em explicar todos os mínimos detalhes de funcionamento do seu mundo.

Mesmo com explicações não tão profundas, a verossimilhança do enredo está no fato de que nem os próprios moradores das cidades compreendem completamente a maneira como elas funcionam e coexistem. O próprio narrador da história desconhecia vários detalhes do funcionamento das cidades até se deparar com eles enquanto investiga o homicídio. Nesse sentido, talvez Miéville consiga validar seu mundo justamente por não dar detalhes demais.

Essa característica do espaço físico pode até ser vista como uma alegoria para as cidades partidas que temos no mundo real, em que, se não muros físicos, questões como classes sociais ou culturais são o suficiente para dividir a população de um mesmo espaço geográfico. É necessário cuidado porém para que não se caia em um reducionismo — apesar de ser uma imagem interessante, certamente não é o único tema do livro.

(Ainda, vale a menção: a edição brasileira traz um interessante recado na última página do livro. Nela, lembra quais cidades foram, ou ainda são, partidas por muros de alguma forma).

Linguagem e gênero

Em nota, o tradutor brasileiro, Fábio Fernandes, afirma: “Mais difícil que traduzir um bom texto é traduzir um bom texto ruim — mas de propósito. **A cidade & a cidade** é um exemplo notável desse segundo caso”.

A verdade é que a linguagem é uma característica importante e interessante da obra. O texto é narrado em primeira pessoa pelo personagem Borlú, morador de Beszel e, portanto, falante de besz. Ainda assim, esse personagem opta por narrar a história em inglês — e traz, portanto, um inglês de falante não-nativo. Por vezes, algumas palavras aparecem em usos não comuns, por outras, os neologismos são inevitáveis.

Com tantas características diferentes, determinar um gênero para o livro parece impossível. Em sua ficha catalográfica, é enquadrado como “ficção inglesa”. Porém, depois de sua publicação em 2009, rendeu vários prêmios típicos de ficção científica, como o Arthur C. Clarke e o Hugo Awards, para seu autor. Por fim, apesar de não ser essa a característica mais marcante do livro, não se pode afastar demais essa narrativa da literatura policial. Uma busca na internet mostra uma nova possibilidade: o autor já disse em entrevistas gostar da descrição “weird fiction”, que o acaba ligando a escritores como H. P. Lovecraft.

Independentemente de seu gênero, o livro faz uma interessante leitura do mundo. O desdobramento da investigação mostra o quão rara é a habilidade de entender o mundo e as relações entre as pessoas e os fatos. Apesar de aparentemente simples, Miéville constrói sua obra com uma intrincada e complexa rede de informações que se unem sutilmente.

Ao mesmo tempo em que soma cidades, Miéville parece criar sua história em camadas. Este é um livro que entrega muitas coisas. Pode ser uma leitura mais rápida, com o ritmo da investigação do romance policial. Pode ser também, como o tradutor brasileiro do livro afirma, “uma investigação sobre os limites e as possibilidades de um idioma”. Pode ser uma grande crítica social. Uma fantasia urbana. A grande questão é que este é um livro que não se esgota rápido. 🍷



o autor

CHINA MIÉVILLE

Nasceu em 1972, na Inglaterra. É graduado em antropologia social pela Universidade de Cambridge e mestre e doutor em filosofia do direito internacional pela London School of Economics. É professor de escrita criativa na Warwick University e militante de esquerda. Publicou seis romances e uma coletânea de contos. Já recebeu duas vezes o prêmio British Fantasy Award, três vezes o Arthur C. Clarke Award e o Hugo Award.



A CIDADE & A CIDADE

China Miéville

Trad.: Fábio Fernandes

Boitempo

292 págs.

trecho

A CIDADE & A CIDADE

Uma senhora de idade caminhava devagar, se afastando de mim num passo vacilante. Ela virou a cabeça e olhou para mim. Fiquei incomodado com o movimento, e olhei nos olhos dela. Fiquei me perguntando se ela queria me dizer alguma coisa. No meu olhar captei suas roupas, seu jeito de andar, de se segurar e de olhar.

Sonhar acordado: realidade ou *ficção*?

Em **Caligrafia dos sonhos**, o espanhol Juan Marsé alcança o grau máximo na excelência de narrar

RODRIGO CELENTE | PORTO ALEGRE - RS

Juan Marsé, em **Caligrafia dos sonhos**, registra no microcosmo que orbita o bar da senhora Paquita vidas marginalizadas, histórias de gente esquecida: Barcelona em meados dos anos 40, sob a ditadura de Franco. Homens e mulheres subjugados pelo poder. Logo na primeira cena, temos o falso suicídio da Senhora Mir (Vicky). O episódio é narrado de forma patética. Ela deita-se de maneira teatral no meio da rua, sobre os trilhos de um bonde que há anos deixou de passar pela via, que está “morta”. A força simbólica do texto do escritor catalão reside, neste trecho, em mostrar os trilhos emergindo de uma pequena ilha de paralelepípedos melancólicos, formando uma “linha trunca-da que não vai a lugar nenhum”, pois ilustra a vida da maioria das personagens, indivíduos que nunca saem daquele microcosmo e parecem irremediavelmente presas a um determinado tempo.

Entre as testemunhas do falso suicídio está o jovem Ringo. Com apenas 15 anos, na pré-adolescência, o menino tímido, calado, melancólico e observador dividi-se entre as aulas de música e a leitura voraz de histórias de faroeste americano. O jovem descobre aos poucos seu caminho no mundo: iniciação ao desejo do corpo e da escrita. Como uma maneira de fugir da realidade, Ringo passa a escrever sobre seus arredores em uma melancólica caligrafia sobre uma geração perdida. Escrita essa com a marca de Marsé: palavra e frases buriladas como um artesanato. Narra tudo de forma minuciosa, muito clara, muito visual. Marsé gosta de mostrar as coisas ao leitor. Ele não diz, mostra. Consegue, portanto, o grau máximo na excelência de narrar. Seus narradores não dizem como as coisas são, mas nos dão a entender o que se passa através da ação.

A família, que depois descobriremos não ser realmente a sua família, vive sob tensão: ameaça da polícia franquista, o racionamento de alimentos e o pai que trabalha à noite em uma atividade proibida.



CALIGRAFIA DOS SONHOS

Juan Marsé
Trad.: Paulina Wacht e Ari Roitman
Alfaguara
290 págs.

leia também

ÚLTIMAS TARDES COM TERESA

Juan Marsé
Trad.: Luís Carlos Cabral
Alfaguara
422 págs.



o autor

JUAN MARSE

Nasceu em Barcelona, na Espanha, em 1933, com o nome de Juan Faneca Roca. Após a morte da mãe no parto, foi adotado pela família Marsé e passou a se chamar Juan Marsé. Na infância trabalhou numa relojoaria. Entre suas obras mais conhecidas estão os romances **O feitiço de Xangai**, **Rabos de lagartixa**, **Últimas tardes com Teresa**. Em 2008 conquistou o Prêmio Cervantes, o mais importante da literatura hispânica.

trecho

CALIGRAFIA DOS SONHOS

O inventado pode ter mais peso e credibilidade que o real, mais vida própria e mais sentido, e, por conseguinte mais possibilidades de sobrevivência face ao esquecimento.

Além disso, acompanha o drama de Vicky Mir, vizinha da família, mulher gorda de feições carregadas, mas de lindas pernas. Vicky é a última das românticas. Tem a vida esfaqueada após ser abandonada pelo amante. Vicky vive sozinha com a filha, Violeta. Ringo se apaixona pela jovem enquanto assiste à degradação mental da senhora Vicky.

As histórias de Ringo funcionam como homenagem à ideia de literatura. Num determinado momento, um dos meninos do grupo de amigos de Ringo questiona a maneira um tanto fantasiosa como Ringo narra as histórias. Diz o menino que se um cavalo tem quatro patas não lhe podemos atribuir cinco, e que não faz sentido imaginar um combate contra índios nas praias do Arizona, porque no Arizona não há praias. Ao que Ringo responde da única forma possível. Ou seja, explicando que nas suas histórias existem praias onde ele muito bem entender.

A carta de amor inventada por Ringo provoca efeitos drásticos na vida de outras pessoas. Eis o núcleo da obra, um romance de aprendizagem. Questionamos o que leva um jovem honesto a mentir e de que maneira essa mentira o reconcilia com uma realidade que sempre desprezou, ou da qual se sentia excluído.

Armas narrativas

O romance termina com a descrição de Ringo como um “menino tão observador”. Ele passou a vida sentado, ouvindo o que acontecia na vida cotidiana dos outros. Aqui, Marsé saca outra de suas armas narrativas, a ironia. Pois, Ringo, agora com 25 anos, descobre a verdade sobre a história de amor em que se viu envolvido. E essa verdade refuta a sua versão dos acontecimentos. De modo que ele não era afinal um observador assim tão bom. Eis a última lição do seu processo de aprendizagem: é preciso ter cuidado com a realidade, porque as coisas raramente são aquilo que parecem ser.

A história atravessa três momentos do período pós-guerra. Grande parte da narrativa se refere ao ano de 1948, alguns episódios que remontam a 1946 — que aparecem às vezes na forma de flashbacks — enquanto o *Epílogo* (que coincide com o último capítulo da novela) está localizado em 1958. A variação temporal corresponde à trajetória do herói — Ringo — infância, adolescência e idade adulta.

Abrangendo três diferentes intervalos de tempo, o escritor traça o caminho da vida de Ringo, dividi-lo em três etapas fundamentais (infância, adolescência e idade adulta), mantendo em cada um destes intervalos de uma conexão entre a vida do menino e a da senhora Vicky Mir.

Caligrafia dos sonhos apresenta uma dualidade, traço da obra do escritor catalão, composta da seguinte forma: masculino e jovem / feminino e adulto. Um jogo de sutilezas onde a ligação entre elementos opostos se encaixa perfeitamente ao estilo da narrativa de Marsé, feito de contrastes e sobreposições, incoerências e comparações.

Finalmente, voltando ao “poder das palavras”, o trecho da fogueira de livros, em que toda a família de Ringo e seus vizinhos em conjunto para se livrar dos livros “proibidos”, Juan Marsé inclui uma alusão sugestiva: “Estes papéis comprometedores [...] têm até agora sido escondidos em um porão na Fahrenheit Street”. (O nome contém uma menção clara de **Fahrenheit 451**, de Ray Bradbury, publicado em 1953, romance, cujo título refere-se à temperatura na qual o papel se inflama. Este é um romance distópico em que o governo ordena a população a queimar todos os livros.) A menção contém uma amarga ironia amarga. Destaca o fato de que a realidade pode ser tão absurda ou até mesmo mais tola do que a ficção, o que confirma a ideia que cruza **Caligrafia dos sonhos**, que “a ficção pode ter mais peso do que a realidade”. 📖

Saga japonesa

O Buda no sótão, de Julie Otsuka, inova ao incorporar muitas vozes em uma única narradora

ADRIANO KOEHLER | CURITIBA - PR



O BUDA NO SÓTÃO

Julie Otsuka

Trad.: Lilian Jenkino

Grua

144 págs.

DIVULGAÇÃO



a autora

JULIE OTSUKA

Nasceu em 1962 na Califórnia (EUA). Estudou artes na Universidade de Yale e dedicou-se à pintura durante alguns anos. Resolveu se dedicar à literatura com 30 anos. Seu romance de estreia,

Quando o imperador era divino, saiu em 2002 e recebeu os prêmios Asian American Literary e Alex da Associação Americana de Bibliotecas. Em 2004, foi contemplada com uma bolsa da Fundação Guggenheim.

O Buda no sótão é seu segundo romance e foi traduzido para dezenove idiomas. Vive em Nova York.

livros em que o autor desdobra a narrativa em múltiplos pontos de vista são até certo ponto comuns. Na maior parte dos casos, porém, cada personagem tem o seu momento específico, com divisões bem específicas e claras ao leitor. Cada parágrafo ou capítulo pertencem a uma única pessoa especificamente.

O Buda no sótão, de Julie Otsuka, apresenta uma outra maneira de se contar uma mesma história pela versão de diferentes personagens. Julie mistura todas as vozes de uma vez só e constrói uma narrativa, que a princípio parece um amontoado de frases desconexas e testemunhos díspares, em um único texto. Longe de parecer uma cacofonia incompreensível, porém, há uma harmonia enorme e intensa entre todas as versões, criando um conjunto forte e impactante ao leitor.

O Buda no sótão é um livro sobre mulheres imigrantes. Mais especificamente, sobre as “noivas de fotografia”, mulheres que eram enviadas do Japão para casarem com seus conterrâneos que haviam emigrado para os Estados Unidos. O processo de escolha dos pares era feito por agências especializadas e envolvia a troca de fotografias dos interessados e

de recomendações da família, nada mais. No caso das mulheres que partiam do Japão, algumas ainda meninas, muitas famílias as enviavam em troca de dinheiro ou por não terem condições financeiras de sustentá-las, ou ainda eram mulheres que tinham uma vida torta e desejavam recomeçar tudo em um outro continente.

O pano de fundo histórico do livro é esse. Porém, Julie não fala da história, mas sim dos dramas e emoções de várias, muitas mulheres que cruzaram o Pacífico para se casar. Desde o embarque, em algum porto no Japão, acompanhamos diferentes relatos, uns trágicos (a maioria), uns poucos felizes, sobre como a vida dessas mulheres mudou. Julie usa a mistura dos depoimentos, em que uma narradora única assume múltiplas personas. Apesar disso, há uma cronologia clara nos acontecimentos, e a narradora múltipla conta o que cada uma sente em cada momento — as sensações durante a viagem no navio, o primeiro contato com o marido prometido, a primeira relação sexual como casada, a vida na cidade etc. Não temos uma única trilha a seguir, Julie mapeia todas as possibilidades que escolheu para poder dar vida e voz a essas mulheres que foram reais e permanecem anônimas até então.

Destaques

São oito capítulos que abordam desde o embarque no Japão até a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, época em que muitos japoneses que viviam no Brasil foram levados para campos de concentração, com o medo de que eles pudessem ser espiões a serviço do Imperador. Todos os capítulos são ótimos, mas há dois que merecem destaque. Um deles é quando as mulheres relatam o desprezo que seus filhos mostram em relação à sua herança cultural e sua história. Nesse capítulo, temos o drama dos imigrantes ao verem seus filhos mais apegados ao país onde nasceram que à cultura dos ancestrais, algo particularmente importante para os nipônicos. Outro capítulo, o derradeiro, mostra o efeito que a ausência dos japoneses provoca nas pessoas que os viram ser encaminhados aos campos de concentração. Nesse momento, Julie troca as narradoras pelas americanas, que contam o que viram e como não reagiram ao ver seus vizinhos serem levados à força para longe de suas casas. É só nesse momento que essas mulheres constatarem que os japoneses, longe de serem apenas imigrantes que estavam ali para os servir, eram também seres humanos. Mas já era tarde demais para isso, e aos poucos to-

dos vão se esquecendo de seus antigos vizinhos que trocavam o “r” pelo “l”.

Se o leitor procura um livro com um personagem definido, passos sequenciais e uma voz única, não é aqui o seu lugar. No entanto, vale deixar de lado essa necessidade e encarar as múltiplas vozes de **O Buda no sótão**. Alice Stephens, do *Washington Independent Review of Books*, afirma que o livro, ainda que classificado como romance pelo seu editor, seja mais como um *emakimono*, painéis horizontais pintados à mão que retratam uma série de cenas e que, em conjunto, contam uma história única com fragmentos congelados no tempo. A sequência de frases curtas e precisas muitas vezes lembram uma poema épico, e por que não dizer que a saga dessas mulheres não foi uma epopeia? Em certos aspectos, elas foram heroínas não reconhecidas.

Para conseguir tantos relatos, Julie fez muita pesquisa, como atestam os agradecimentos ao fim do livro. O trabalho compôs. **O Buda no sótão** venceu o prêmio PEN/Faulkner de 2012 na categoria ficção, e o prêmio francês Prix Femina Étranger do mesmo ano, além de ter sido finalista de outros prêmios e ser relacionado por diversos jornais como um dos melhores livros daquele ano. É um romance curto em termos de páginas, mas isso não reduz a sua intensidade nem o seu impacto.

História

O movimento das noivas de fotografia foi intenso entre 1907 e 1920, devido a um ato do governo norte-americano proibindo a emissão de vistos de trabalho para japoneses. Uma brecha na lei, no entanto, permitia a reunião de famílias com a emissão de vistos para os cônjuges. Os casamentos eram feitos ainda no Japão, por procuração. Cerca de 10 mil mulheres foram para a Califórnia no período. Em 1920, desejoso de manter uma boa relação com os Estados Unidos, o governo japonês proibiu a prática da emissão do passaporte para as noivas de fotografia.

Em relação aos campos de concentração, em 1983 uma comissão do governo norte-americano divulgou um relatório afirmando que os campos nipo-americanos não eram necessários nem do ponto de vista militar e que o seu isolamento foi baseado em preconceito de raça, histeria de guerra e falha de liderança política (o presidente à época era Franklin Roosevelt). Essa comissão recomendou uma desculpa oficial do governo, o pagamento de vinte mil dólares para cada um dos sobreviventes e um fundo de educação pública para evitar que fatos semelhantes acontecessem no futuro. O Ato das Liberdades Cívicas de 1988, que efetivou esse plano, foi assinado pelo presidente Ronald Reagan. 🍷

trecho

O BUDA NO SÓTÃO

Nós as acomodávamos no chão com cuidado, em valas e regos e em cestas de vime debaixo das árvores. Nós as deixávamos nuas, por cima de cobertores, em tapetes de palha entrelaçada nas beiradas dos campos. Nós as acomodávamos em caixotes de maçãs e cuidávamos delas sempre depois de carpir uma fileira de grãos. Quando ficavam mais velhas e mais difíceis de controlar, às vezes as amarrávamos a cadeiras. Nós as atávamos às costas no ocaso do inverno em Redding e saíamos para colher as vinhas, mas certas manhãs eram tão frias que as orelhas das crianças congelavam e sangravam.

A solidão por vales e vilas

Os contos de **Absolutamente nada** apresentam a prosa poética, suave e delicada de Robert Walser

MARIA APARECIDA BARBOSA | FLORIANÓPOLIS - SC

Com a publicação de **Absolutamente nada e outras histórias**, o leitor brasileiro tem acesso agora a 41 narrativas breves do suíço Robert Walser em língua portuguesa. A seleção dos contos se orienta pela edição nova-iorquina Farrar, Straus & Giroux, Selected Stories, concebida por Christopher Middleton, de 1982, mas a tradução parte da edição Suhrkamp. Vale observar, todavia, que uma literatura de **Absolutamente nada**, tão bem vinda ao nosso idioma, demandaria um prefácio condigno mais circunstanciado, para além da excelente orelha do livro, que contém biografia do autor, escrita por Matilde Campilho. Do mesmo tradutor, Sérgio Tellaroli, é a versão disponível do romance **Jakob von Günten** — um diário, publicado em 2011 pela Companhia das Letras. Em ambos os casos a tradução, de fato, logrou obter em português o precioso efeito de suavidade, que é a virtude preponderante na linguagem desse escritor de língua alemã. É uma qualidade que caracteriza tanto a linguagem como igualmente sua forma de ver o mundo com humor sutil, como quando descreve as flores que anunciam a primavera, as *Campainhas-de-inverno*:

Vi campainhas-de-inverno. Vi-as em jardins e em cima da carroça de uma camponesa a caminho da feira. Quis comprar um buquê, mas julguei que não convinha a um homem tão corpulento como eu adquirir algo assim, tão delicado.

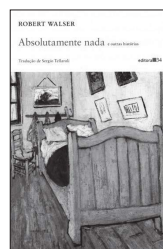
Walter Benjamin prefere chamar a atenção para certa inconsistência, displicência na linguagem de Walser, que anula o que se escreve para destacar o ato de escrever. Para ilustrar essa marcante brevidade, recorre à anedota sobre os escritores suíços Arnold Böcklin, seu filho Carlo e Gottfried Keller, que habitualmente se sentavam juntos à mesa de um café. O la-

conismo dessa roda de amigos se tornou lendário. Certo dia, como de costume, todos estavam em silêncio. Em dado momento, o moço comentou que estava quente; quinze minutos depois seu pai completou “e não tem vento”. Passado algum tempo, o escritor Keller se levantou dizendo “não consigo beber com gente tagarela”. Um pudor linguístico tipicamente camponês, cujas figuras se nutrem do vigor das árvores, dos ruídos da natureza e emergem também do mito, como personagens de contos maravilhosos.

Robert Walser foi encontrado morto na neve por algumas crianças justamente no Natal de 1956. Morrerá durante uma de suas caminhadas. Essa informação não é aleatória, considerando que Walser se tornou conhecido pelos hábitos de andarilho; ele com frequência fazia longos passeios a pé pela floresta, pelas trilhas, ou pelas cidades onde viveu: Biel, Thun, Winterthur, Berna, Solothurn, Munique, Berlim etc. Sua literatura muitas vezes dá testemunho disso, como no conto *Pequena caminhada*, no qual um narrador descreve as montanhas num dia úmido e cinzento. Um ou outro caminhante, algumas crianças cruzam por esse homem caminhante, muito além disso ele não vivencia em sua passagem pela estradinha rural: “Não é preciso ver nada de muito especial. Já se vê tanta coisa”.

Indolência indescritível

No conto *A rua*, por sua vez, o narrador descreve a agitação da rua numa cidade grande, onde as pessoas andam sem cessar às pressas e, ao que tudo indica, às cegas. Observando esse turbilhão ele reflete que tal rapidez não tem sentido e não passa de “uma indolência indescritível”. Considerações como essa, referentes à vida atribulada das grandes cidades, Walser deixara anteriormente registrada num dos textos do livro **Drei Feuilletons**, “Ich wanderte in ein Städtchen” (passeando por uma



ABSOLUTAMENTE NADA E OUTRAS HISTÓRIAS

Robert Walser
Trad.: Sérgio Tellaroli
Editora 34
167 págs.



o autor

ROBERT WALSER

Nasceu em Biel, na Suíça, em 1878. Um poeta celibatário, andarilho, vagabundo, escrevia em pedaços de papel e, segundo Max Brod: “um dos maiores poetas da Suíça — lírico, contista — não suportou o movimento do mundo e se internou voluntariamente num hospício de Berna em 1929, tendo sido transferido para uma instituição de Herisau em 1933”. Morreu em 1956.

trecho

ABSOLUTAMENTE NADA

Ele está tão sozinho! Deseja a companhia de uma voz, mas qual? Uma mão, mas e daí? Um corpo, mas para quê? Perdido em perfumes e véus brancos, lá está o lago, emoldurado por montanhas nada naturais, mágicas. Tudo ofusca e inquieta. A terra toda, até a beira d'água, é o mais puro jardim, e, no ar azulado, pontes cheias de flores e terraços repletos de odores parecem pulular e se estender até lá embaixo.

cidadezinha), que creio ainda não traduzido: “alegria nos parece algo mais precioso que nunca, mas nós cometemos talvez um grave equívoco nos perturbando por causa dela que não ama a turbacão. Essa pressa contém uma lentidão gigantesca e morosa. Se nós fôssemos mais tranquilos, mais lentos, assim estaríamos melhor...” O protagonista do romance **Jakob von Günten** faz também descrições físicas da paisagem e considerações bem próprias nas passagens e digressões sobre suas andanças. Ele apresenta a vida na cidade — mais que isso — a vida do homem pequeno na cidade grande, agora usando chapéu, comentando o tempo de maneira blasé, com reserva, diferentemente do modo vivaz, genuíno e pleno de chistes amigáveis do homem campesino que vive no seio mais familiar.

A esse tipo de homem simples que migra ao centro urbano, não somente um nome, mas talvez até mesmo uma peça do vestuário, o casaco, atribui singularidade. Relevante nesse ponto seria mencionar a novela de Gogol, **O capote**, que conta a história de Bashmachki, funcionário medíocre que conquista a dignidade a partir do momento quando veste um sobretudo. Gogol inaugura com sua novela um veio literário que trata de uma peça simbólica do vestuário, um elemento capaz de conferir singularidade ao homem comum: Carl Meyer escreveu o roteiro para o filme *Der letzte Mann* (o último homem, que no Brasil foi batizado de *A última gargalhada*), que Murnau dirigiu em 1924, com a história a respeito do porteiro de um hotel de luxo que se vê destituído de sua condição humana ao perder a função e por conseguinte a bela casaca brilhante; Franz Tumlér escreveu uma novela homônima em 1959 abordando uma experiência semelhante do personagem Sr. Huemer (e as antológicas ilustrações de Alfred Kubin complementam essa narrativa) etc. Os pequenos textos de Robert Walser demonstram similar sensibilidade ante elementos do mundo, objetos e suas equivalências simbólicas: uma mala de viagem, um relógio de bolso, uma pedra de cascalho.

W. G. Sebald iniciou seu ensaio *O caminhante solitário — em memória de Robert Walser* chamando a atenção para o quão tênues foram os rastros biográficos deixados pelo escritor suíço que não possuía livros, nem mesmo os que escrevia, móveis ou mesmo um endereço certo. Assim como se despojava de bens materiais, se apartava do convívio com as pessoas, mesmo de seu irmão Karl Walser, que foi cenógrafo do teatro Max Reinhardt e ilustrador de livros, e da irmã, a professora Lisa Walser. O ensaio de Sebald é sui generis, na medida em que empreende uma simbiose entre a própria biografia e a de Walser a partir de traços da postura do caráter do avô e do escritor, e aponta coincidências que funcionam como liames dessa profunda admiração, açambarcando não somente a poesia, mas a personalidade modesta e admirável de Robert Walser.

A história *Kleist em Thun*, de **Absolutamente nada**, fabula sobre a temporada do escritor Heinrich von Kleist, de Frankfurt an der Oder na ilha do Lago de Thun, na Suíça, em 1802. Aos 24 anos, o escritor do norte da Alemanha efetivamente, conforme revelou em correspondência de 18 de agosto de 1802 à noiva Wilhelmine von Zenge, deixou Paris decepcionado com os hábitos que não via coadunados com os ideais de Rousseau e Voltaire, e se instalou perto de Thun no convívio com pescadores para viver como camponês. Walser cria um narrador que confessa talvez conhecer bem a região, pois trabalhou ali numa cervejaria. Claro que passados tantos anos fica difícil saber exatamente, mas ele imagina como Kleist teria chegado ali, atravessando uma pontezinha à procura de hospedagem. E então o narrador se investe da busca do poeta Kleist pela comunhão de corpo e alma com o espírito natural daquele vale dos Alpes. 🍷

Divertida jornada dos vícios humanos

Os contos de **Canterbury**, de Geoffrey Chaucer, pintam uma Idade Média atraente ao leitor moderno

CLAYTON DE SOUZA | SÃO PAULO – SP

Atualmente, ao menos no Brasil, os clássicos ou obras do cânone universal têm se destinado mais às prateleiras particulares (com suas lombadas caprichosamente voltadas aos visitantes) que à leitura. Quantos leitores se aventuraram nas páginas épicas da **Jerusalém libertada**, de Tasso, ou nas da **Canção de Rolando**, ou no **Decameron**? Tais obras parecem se prestar mais a um culto respeitadamente distanciado, ainda que seus títulos, indelével à ação corrosiva do tempo, cintilem sobre o colorido de caracteres dourados.

Entre elas talvez a mais ilustre das “esquecidas” seja **Os contos de Canterbury**, do inglês Geoffrey Chaucer, que a Editora 34 lança agora, na premiada tradução de Paulo Vizioli, mantendo o bom padrão de qualidade já conhecido do leitor, em especial dos que leram as obras dos clássicos russos, em tradução direta, ou o **Fausto** de Goethe, em primorosa edição traduzida por Jenny Klabin Segall.

Mas o que aliena o leitor moderno dessa obra-prima da Idade Média, bem como das demais supracitadas? Talvez a própria época que refletem, com seus hiperbólicos ideais cavaleirescos, cortesãos, ou de castidade e virtude femininas, elementos de uma sólida moral cristã anacrônica, mesmo levando-se em conta as rígidas doutrinas que vigoram nas mais sisudas igrejas e templos atuais. Ironicamente esse contraste de concepções valida a leitura desses contos.

Outra razão reside no contraste que a própria obra opera em sua estrutura, em que um imenso universo ideológico separa a fidalguia do conto do **Cavaleiro** da libertina astúcia do conto do **Homem do Mar**, assim também no abismo que separa os contos da **Mulher de Bath** e do **Estudante**, que unidos corporificam o paradoxo da alma feminina.

Nasce dessa oposição de elementos uma Idade Média complexa, cujos anseios espirituais não declinam dos impulsos carnis, uma época longe da aura de devoção religiosa que o seu teocentrismo possa ainda impingir aos mais crédulos. O resultado surpreenderá o leitor pelo prazer da leitura.

Boccaccio

As afinidades que a obra estabelece com o **Decameron**, de Boccaccio, são notórias. De fato, quem leu as duas obras terá a impressão de que aquela está para essa assim como a **Eneida**, de Virgílio, está para **A odisseia** e **A ilíada** homéricas.

O ponto de partida é o mesmo: a fim de se distraírem, um grupo de peregrinos conta, cada qual, uma história para os demais, seguindo as indicações de um líder que define a ordem. Tal como em Boccaccio, as histórias encarnam valores tão díspares como abnegação virtuosa e sanha erótica; exaltam por vezes ora a astúcia maliciosa, ora a galanteria, o ascetismo e o impulso natural. Seus contos tocam do mais sublime ao mais sórdido da alma humana, num torvelinho social que justapõe diferentes tipos num mesmo contexto. E aqui, as diferenças entre as obras despontam.

Nos dez peregrinos do **Decameron** não encontramos uma individuação tão marcante quanto a dos vinte e nove que plasmam vícios e virtudes na jornada chauceriana. Já no célebre prólogo deparamo-nos com uma viva pintura deles, não só como indivíduos, mas também como representantes de classes sociais à mercê da mordente pena do escritor inglês. Caracterização forte e variada que diversifica os contos, tanto na forma quanto no conteúdo, sublinhando a assinatura autoral dos personagens que os narram.

Distinta também a erudição expressa em remissões filosóficas, astronômicas e históricas, e a exuberância linguística de

seus versos, em inglês médio, de rimas frequentemente emparelhadas, que o leitor terá a oportunidade de averiguar nessa edição bilíngue (com alguma dificuldade, é certo, pelo vernáculo), se não optar pela tradução, que é em prosa. Por vezes Chaucer cadencia o ritmo, elaborando em sextilhas algumas partes ou trilhando o caminho da prosa.

Chaucer elabora os contos num sistema menos rígido, permitindo que cada personagem opte pelo tema sobre o qual irá fabular, o que ocasiona divertidos entreveros entre eles, além de dar espontaneidade à sucessão de histórias.

Os contos

Se no **Decameron** a vitalidade física e espiritual nos contos se opunha à desolação que a peste disseminava ao redor dos dez narradores, em Chaucer esse mesmo impulso parece fazer frente ao conturbado cenário político inglês da época (implícito em certas tramas); a hipocrisia religiosa aparece nas figuras do Frade, do Beleguim e, principalmente, nessa figura ímpar que é o Vendedor de Indulgências, mas no geral os contos, em sua variedade, parecem celebrar essa vitalidade, bem como registrar os reveses da Fortuna.

No primeiro e monumental conto, a Fortuna contrapõe dois irmãos, prisioneiros do rei Teseu, no amor a uma dama, em uma singular mescla de mitologia e novela de cavalaria.

Contrastam com este os contos do **Moleiro** e do **Feitor**, não apenas na baixa extração das relações amorosas como na vulgaridade dos tipos — os amantes que logram o marido crédulo no primeiro e os jovens libertinos que lesam um corrupto comerciante após abusarem de sua filha e esposa, no segundo.

Dos dissabores de Eros também tratam os contos do **Proprietário de terras** e do **Estudante**, na forma clássica da virtuosa abnegação e fidalguia sublimando

os ardores da paixão.

Em voos menos elevados (e boa dose de ironia dionisíaca) os contos do **Mercador**, do **Homem do mar** e da **Mulher de Bath** introduzem nos jogos amorosos o ardil traiçoeiro e a astúcia para a saciedade da carne. Aliás, a **Mulher de Bath**, a glória do livro, é aqui a jogadora por excelência, com seus cinco falecidos maridos, seu talento para manipular e submeter, e seu insaciável apetite erótico.

Por fim, o fator religioso, outro grande tema da obra, também justapõe elementos opostos, como o anticlericalismo (os contos do **Criado do cônego**, do **Beleguim** e, principalmente, do **Frade**) e a exaltação da autêntica vida cristã (os contos do **Magistrado** e da **Outra freira**). A julgar pela retratação de Chaucer ao fim da obra, suas sátiras à hipocrisia religiosa vão além de um simples reflexo das tendências da época.

Sobre a edição cabe algumas considerações. O leitor não terá nela a versão integral da obra: os contos do próprio **Chaucer** e do **Pároco** aparecem aqui resumidos. Nisso ela segue outras casas editoriais, e o fundamento é de que tais contos, de qualidade desigual, seriam de leitura maçante ao leitor moderno. O argumento procede, mas para o filólogo, o historiador ou o estudioso de Chaucer certamente tais páginas elididas suscitariam interesse. A tradução em prosa mostra-se sábia escolha, pois sendo fluente (é o caso) torna-se preferível a uma que, embora respeitando a métrica e rimas, não capte a riqueza do mais importante consolidador da língua inglesa.

O mordente retrato social de diferentes classes (antecedendo Gil Vicente), a ironia sem limites e, sobretudo, o retrato da vileza humana, tudo isso responde à reiterada pergunta do posfácio: “Por que ler Chaucer hoje?”. Se tais motivos não instigarem o leitor a tirar esta obra-prima da estante, acrescente-se mais um: para divertir-se! 🍷



OS CONTOS DE CANTERBURY

Geoffrey Chaucer
Trad.: Paulo Vizioli
Editora 34
784 págs.



o autor

GEOFFREY CHAUCER

Pouco se conhece da vida de Chaucer. Nasceu em Londres, por volta de 1342. Foi pajem do Príncipe Lionel, o que lhe proporcionou aprofundar seus estudos em latim e francês, além de ler os autores antigos e contemporâneos. Foi grande leitor dos clássicos italianos, de Petrarca, Dante e Boccaccio. Escreveu o poema **Troilo e Criseida** e **Os contos de Canterbury**, sua obra-prima (que permaneceu incompleta, com 24 contos, de um total de 120, sendo que dois ficaram inacabados). Morreu em 1400.

trecho

OS CONTOS DE CANTERBURY

*Velho tonto, que adiante
espionar-me? Ainda que você
implorasse a Argos dos cem
olhos para ser meu guarda-
costas (...) ele só terá a minha
guarda se eu quiser: eu haveria
de enganá-lo em suas próprias
barbas, assim como engano
você! [Mulher de Bath]*

rabisco

literatura infantil e juvenil

Ela pode ser o que quiser

Rani e o sino da divisão, de Jim Anotsu, é quase um diário, com direito a notas laterais e glosas a título de comentário

ARTHUR TERTULIANO | SÃO PAULO – SP

Cemitérios não são a minha praia. Acredito que não sejam a de ninguém — o solo não é dos melhores —, mas divago. Nunca tinha ido a um (o Père Lachaise não conta: é ponto turístico, praticamente um museu dedicado à história da arte) até o dia em que resolvi deixar de besteira e passar pelo Cemitério da Consolação, aqui do lado. Fui do jeito que estava (camiseta azul cobalto, calças vermelhas, tênis amarelos de corrida), no horário que me deu na telha — pouco depois do almoço, num dia nublado.

Não sei se esse que visitei é representativo dos demais, mas, ao contrário do estereótipo, ele me pareceu um lugar tranquilo para se passear com os amigos — em outras palavras, nada assustador. Não havia cortejos fúnebres, tampouco coveiros que surgissem do nada implicando com minhas roupas. Senti-me tão à vontade que essa familiaridade me lembrou da protagonista de **Rani e o sino da divisão**, romance de Jim Anotsu.

Atravessei a rua e segui para dentro do cemitério, um ótimo atalho. O lugar estava silencioso, exceto pelo som de pequenos animais. Olhei as árvores por um momento, lembrando-me de quando era criança e roubava frutas com um grupo de amigos. Alguns moradores se recusavam a comer qualquer coisa dali, mas eu não ligava muito, afinal, a cidade inteira já era um grande cemitério para mim.

Aliás, não me lembrei apenas dela. Logo no parágrafo seguinte ao da citação, o leitor vê — pela primeira vez, assim

como Rani — Pietro: “Eu não conseguia ver o rosto dele direito, mas enxergava os cabelos pretos bagunçados e as roupas coloridas que pareciam ter saído de um show de rock para crianças, com sua camisa amarela e tênis verde fluorescente (porque certamente uma coisa daquelas *tinha* que brilhar no escuro)”. Em minha visita, passei como uma mistura da menina do cemitério com o adolescente fluorescente.

Os epítetos dos personagens antecipam a verve musical característica da narrativa: vêm, respectivamente, das canções *Graveyard girl*, da banda M83, e *Fluorescent adolescent*, dos Arctic Monkeys. Tal verve transparece em mais de 70 epígrafes no decorrer dos capítulos, a maior parte delas advinda — e devidamente traduzida — do bom e velho rock’n’roll apreciado pela protagonista, que tem sua própria banda: ela e Marina são as Tank Gurls, “uma versão punk death metal do conceito The White Stripes”.

O conjunto de características dadas por Anotsu à personagem com nome retirado de um poema de Thirunakara Karunakaran não se parece em nada com o que costume encontrar em minhas leituras de YAs (Young Adults). Rani é negra e *straight edge*, usa óculos, ama livros e seriados de ficção científica, joga futebol e... descobre ser uma xamã urbana destinada a preservar o equilíbrio do mundo sobrenatural e, conseqüentemente, salvar o mundo. Nessa missão, ela será auxiliada pela facção *Animais de Festa*, uma reunião de seres tais como vampiros (Pietro é um deles) e o filho de Lúcifer, que

se reúnem em uma casa temperamental chamada Gertrudes.

A história é narrada em primeira pessoa, quase um diário — com direito a constantes notas laterais e glosas a título de comentário. A fluidez da linguagem é um atrativo à parte: Rani soa como uma adolescente contemporânea e seu humor peculiar deve muito ao sábio uso tanto de piadas internas geradas na internet (fáceis de ser identificadas por um *connoisseur* de redes sociais, elas não chegam a comprometer a leitura de quem não as conhece) quanto das referências, aparentemente infinitas para uma mente obsessiva com amplo acesso à banda larga. Além das notas, o autor não se furta de apresentar outras intervenções no meio da narrativa: bilhete, folheto de propaganda, um caderno de turismo sobrenatural, teste vocacional, *setlist* do show das Tank Gurls, enfim, todos os extras que pudessem contribuir para o desenvolvimento do enredo e dos personagens — ou prolongar o suspense — são anexados ao livro.

Há também um e outro capítulo em que um ponto de vista ou estilo distinto é seguido. Meu favorito pessoal é aquele intitulado *Tragédia grega* em que, semelhantemente ao que David Levithan fez também em um YA (**Dois garotos se beijando**), Anotsu dá um tom teatral ao texto, forçando o leitor a decifrá-lo.

RANI — *Aquele da alcuha de Paranoid fugiu ao travar olhar com minha pessoa. Acredito que a lição singular aplicada ao mesmo no ponto de combustíveis fósseis foi de grande valia.*

MARINA — *(Descontente) Não me tome por estúpida. Sua mente guarda muito bem ao que me refiro. Dou-te as letras: P-I-E-T-R-O. Feições raquíticas, sorriso de certo esquisito e que se veste tal qual um arco-íris.*

RANI — *Ah, isso! (Lacônica) Ignoro deliberadamente. Tal discussão me corroe por vários momentos na carruagem de volta para casa. Pai e mãe nas perguntas alternadas, infinitas. Nome, verões de vida, estirpe e família, todas as perguntas que ouvi. E a flecha da minha vergonha foi lançada ainda mais longe. Sabe quando do seu primeiro sangramento e sua mãe envia comunicados até a presidente para dar ciência da notícia? O mesmo se ocorre entre os meus, onde até mesmo uma tia das terras do Rio de Janeiro está ciente.*

Ah, “essas garotas (...) pensam que podem fazer qualquer coisa e ficar impunes”. A citação do início de **Esta valsa é minha** (romance de Zelda Fitzgerald), uma das epígrafes iniciais de **Rani e o sino da divisão**, liga-se facilmente a uma fala de Brooke, a menina desenvolta de **Suíte em quatro movimentos**, de Ali Smith: “O fato é que eu posso ser Hermione se eu quiser. (...) 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”. Jim Anotsu dá seguimento a elas e apresenta em sua obra uma boa resposta ao chavão muito atual que acusa a “ditadura do politicamente correto” de tornar a vida menos divertida — ao contrário de antigamente, como pontuou Renato Aragão, pois “Naquela época, essas classes dos feios, dos negros e dos homossexuais, elas não se ofendiam”.

Um livro que reúne bom humor, aventura, romance adolescente e drama familiar certamente fez sua lição de casa para entreter o leitor que aprecia o melhor da leitura infantojuvenil contemporânea. Mas isso não parece ser o suficiente para o autor, que faz questão de subverter alguns dos maiores clichês do gênero: entre o “caminho mais percorrido” e o politicamente (uma tendência crescente nos YAs), a primeira opção parece inexistir. Meu destaque vai para a sequência de sete capítulos avulsos em que os personagens masculinos são deixados de lado para que apenas as meninas enfrentem o desconhecido. Não há donzelas em perigo aqui: elas sabem se virar sozinhas.

Por falar nelas, dia desses vi uma menininha levando um Wolverine de pelúcia para passar num carrinho de bebê. Fiquei pensando em como Rani seria uma referência literária preferível à famosa (e tão batida) Emília. Espero que, quando ela virar uma mocinha e aprender a ler, a personagem de Jim Anotsu não seja mais exceção nas prateleiras das livrarias. 📖



RANI E O SINO DA DIVISÃO

Jim Anotsu
Gutenberg
320 págs.



o autor

JIM ANOTSU

Nasceu em 1988 em Minas Gerais. É escritor e tradutor. cursou Literatura Inglesa na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foi colaborador do site de contos **Quotidianos** e publicou também os livros **Annabel & Sarah** (2010) e **A morte é legal** (2012), ambos pela Draco. Mora em Belo Horizonte (MG).

trecho

RANI E O SINO DA DIVISÃO

Não foi exatamente assim que aconteceu, mas as coisas estavam tão dramáticas na minha vida que, se um coro aparecesse de verdade no meu quarto, eu nem ficaria surpresa. Pelo menos conseguimos assistir A Sociedade do Anel pela décima vez e acompanhei noventa por cento das falas.

B. Kucinski

Secos e molhados



Sua aparência era em tudo banal. Seu rosto era desses que se esquecem facilmente, de traços regulares e inexpressivos. Também se vestia com roupas comuns. Mas, desde o começo, cismei que carregava um segredo, que sua vida escondia um drama; senti que era um sobrevivente.

Ximenes não sorria. Talvez tenha sido isso o que me chamou a atenção. Mas não era um tipo taciturno ou desagradável. Apenas suavemente melancólico e de olhar indiferente. Conversava com naturalidade, sem animação, sempre no mesmo tom, como se evitasse expressar sentimentos.

Passava o dia por detrás do balcão, acompanhando o vai e vem na rua. O pequeno armazém era sua janela para o mundo. Educado, parecia mais um ex-seminarista do que um comerciante de secos e molhados. Depois, eu soube que o rapaz de pernas tortas e sintomas de retardo mental que vez ou outra aparecia na calçada do armazém para tomar sol era seu irmão. As feições se assemelhavam. Talvez fossem gêmeos, pensei. Nunca perguntei e ele jamais o mencionou. Até hoje, nada mais sei de sua família, nem mesmo se Ximenes era casado ou tinha filhos.

Sua venda era uma miniatura dos velhos empórios portugueses de secos e molhados. Pela manhã tinha o pão fresquinho e o leite, o que era conveniente, na falta de padaria próxima. Única venda naquela rua, ao longo do dia supria-nos com o mais urgente e necessário. À direita da entrada ficava o pequeno balcão com pia e cafeteira e atrás dele a prateleira na parede com as cachaças e os vinhos doces de São Roque. O lado esquerdo era inteiramente

ocupado por quatro grandes caixotes com a farinha de mandioca, o arroz, o feijão e a batata. Na prateleira dos fundos, ocupando a parede de alto a baixo, ficavam os enlatados, café, sal e açúcar. Entre as duas portas de aço da entrada, uma pequena geladeira mantinha os refrigerantes e cervejas.

Sem ajudantes, ele sozinho atendia pressuroso os fregueses, mais numerosos durante a manhã, e logo retornava para detrás no balcão. Servia com presteza, mas sem demonstrar interesse, como se pouco lhe importasse vender ou não vender. Só se alegrava quando uma criança aparecia com a lista de compras; então a regalava com um pirulito. Chegava a interceptá-las na calçada para oferecer a guloseima.

No meio da tarde, três pingüços encostavam-se no balcão e ali permaneciam cerca de duas horas, bebendo. Eram sempre os mesmos e a conversa não variava. Repassavam, a cada dia, as notícias da tevê, os resultados do futebol. Por detrás do balcão, Ximenes participava daquele pequeno mundo dialogado, ouvindo mais do que intervindo.

Percebi que Ximenes conhecia todos os moradores da rua, alguns de muito antes de minha chegada ao bairro, e sobre cada um parecia ter juízo de valor, ciosamente guardado para si. Não era um fofoqueiro. Era, digamos, um observador da conduta humana. Quando começamos a conversar ele já sabia que eu era escritor.

Expressava nesses rápidos encontros uma visão de mundo completa e coerente, como alguém que recebeu formação sólida, familiar ou em escola boa, talvez colégio de padre. Tinha opinião formada sobre os fatos da política e do cotidiano, mas não fazia questão de expô-las e nunca polemizava.

Com o tempo, o enigma que eu vira em Ximenes, em vez de se elucidar, adensou-se. Percebi que o pequeno empório estava lentamente a se esvaziar. Primeiro, Ximenes parou de nos suprir o pãozinho quente e o leite fresco de todas as manhãs. Perda grave que embora de início parecesse isolada, foi determinante na mudança do caráter da vendinha, ao nos negar o mais necessário já no começo de cada dia.

Em algumas semanas, esvaiu-se o estoque. Ximenes deixara de repor as mercadorias. Primeiro esgotaram-se as batatas, depois acabou o feijão, o arroz e por último a farinha de mandioca. Os enlatados duraram bastante, mas ao fim de um mês já não havia quase nada, nem mesmo as latinhas de massa de tomate e de sardinhas portuguesas. Só sobraram o café e o açúcar. Ximenes era viciado em café, que servia no balcão ralo e adoçado. Da rua,

o cenário era desolador: prateleiras nuas de parede a parede e de cima até em baixo, como se um exército inimigo houvesse tudo saqueado. Só o pequeno mundo dos pingüços e suas conversas de fim de tarde mantinha-se intacto, rente ao balcão.

Quando perguntei o motivo do esvaziamento da vendinha, Ximenes culpou os novos mercadinhos. Não dava para concorrer. Um deles também assava pão e já que não ia mais vender pãozinhos, cortara também o leite, desobrigando-se assim de levantar as portas antes das sete. Podia abrir mais tarde, ou até folgar.

Dias depois, perguntei por que não oferecia refeições, como as padarias passaram a fazer para enfrentar os mercadinhos. Dá muito trabalho para uma margem de ganho diminuta, disse. Não pagava a pena. Foi quando me confidenciou que tentaram lhe impingir uma máquina de jogo para atrair novos fregueses, até ameaçaram, mas preferia baixar as portas a aceitar jogo de azar.

Nesse dia notei que, exceto naquelas duas horas em que se reuniam os cachaceiros, Ximenes não mais se postava na extremidade do balcão próxima à rua; recuara para os fundos. E seus cabelos haviam encanecido. O armazém deixara de ser a janela de onde um Ximenes atento observava o mundo lá fora. Virara um refúgio disfarçado de bar. Um boteco precário, dotado apenas de um balcão e alguma pinga, que Ximenes servia impassível a três ou quatro desocupados esperando, assim me parecia, que o mundo também se esvaziasse.

Ocorreu-me que há meses, exatamente desde a época em que ele parou de repor mercadorias, eu já não via na calçada em busca de um pouco de sol o rapaz entrevado que diziam ser seu irmão. Pensava nisso quando uma criança passou defronte o bar sem que Ximenes se movesse para lhe oferecer um pirulito.

B. KUCINSKI

Bernardo Kucinski nasceu em São Paulo, em 1937. É jornalista e cientista político. Estreou na ficção com o romance **K.**, finalista dos prêmios Portugal Telecom, São Paulo de Literatura e Machado de Assis. Em seguida, publicou **Você vai voltar pra mim e outros contos** e o romance policial **Alice**. É autor também de livros de não ficção como **Jornalismo econômico**, vencedor do Prêmio Jabuti (1997). Vive em São Paulo (SP).

Encontro no porão

— Me disseram que aqui mataram meu pai.
— Quem foi que te disse?
— Minha mãe me disse. Por isso eu vim.

O delegado tinha olhos de sapo. Eu havia entrado na delegacia porque o casarão estava às escuras.

— Quero ver o lugar onde mataram meu pai.
— Quem foi teu pai? Ele perguntou ríspido. Aqui matamos mais de cinquenta.

— Um tal de Jonas.
— É assim que você fala do teu pai? Um tal de Jonas...

— É como minha mãe falava. Eu não cheguei a conhecer meu pai.

Minha mãe não gostava de falar do meu pai. De começo nem o nome Jonas ela falou. Dizia que era Vicente, depois que não, que era Rodriguez, depois que era Carlos, Luiz. Eu me sentia confuso. Como era possível meu pai ter tantos nomes? Será que meu pai era do mal? Então ela disse que não eram nomes, eram codinomes.

— Minha mãe deu um monte de nomes ao meu pai, eu disse ao delegado de olhos de sapo, mas não eram de verdade.

— E Jonas era?
— Sim, ela só falou Jonas quando eu completei dezoito anos.

— Por que você quer ver o lugar onde mataram teu pai?

— Preciso conversar umas coisas com ele. Acho que no lugar onde mataram eu consigo.

— A gente conversa com o pai no cemitério, eu falo como meu sentado na lápide dele.

— É que o meu ficou sem, sumiram com ele, não deu nem pra enterrar.

— É... Eu sei.

— Então, posso ver o lugar onde mataram meu pai?

— A gente matava na sala do ponto. Jonas, Vicente, Rodrigues, não importa o nome, era sempre na sala do ponto.

— O senhor me mostra?
— É no piso quatro, mas você não pode ir lá.
— Por quê?
— O casarão está trancado.
— O senhor não tem as chaves?
— Eu tinha, perdi quando me afoguei.

O cara de sapo se pôs pensativo. Pensei que não ia mais falar comigo. Súbito ouvimos gente discutindo na outra sala. Então, ele disse, seco:

— À meia noite você entra. Eles destrancam por dentro, saem por aí e deixam aberto.

— Eles quem?
— Os defuntos, ora!
— E o que eles fazem?
— Vêm atazanar! Se arrastam pelo pátio, gritam, gemem. Só entram de volta quando está para amanhecer.

— O senhor conversa com eles?
— Não. Evito.
— O senhor tem medo?
— Eu lá tenho medo?! Nem deles nem de ninguém! Mas não gosto. Fazem careta na janela. Ele aparece ensanguentado e puxa minha perna.



— Ele quem?
— O Jonas. Teu pai.

Aquele era um tempo frio, em que as pessoas se recolhem cedo e as ruas ficam desertas assim que anoitece. Quando retornei, faltavam cinco minutos para a meia-noite. Havia luz na delegacia, mas não entrei. Passei direto pela lateral. Uma névoa branca envolvia o casarão, ainda às escuras. Do alto de um poste uma lâmpada fraca lançava luz mortiça sobre o pátio. Esperei junto ao muro.

Logo uma porta de ferro se abriu e surgiu um rapaz. Devia ter uns dezoito anos. Atrás dele surgiram outros, uns seis ou sete, um pouco mais velhos. Ao me virem, arrastaram-se em minha direção. Não gritavam, nem gemiam. Pareciam curiosos com a minha presença.

Me apresentei:
— Sou Lucas, filho do Jonas.
— Eu sou Alexandre, muito prazer, o rapaz disse, estendendo a mão.

Ao apertá-la notei os dedos em carne viva e sem unhas. Desculpei-me. O rapaz disse não tem importância, não dói mais. Tentava sorrir. Tinha rosto lívido e olhos opacos. Os demais, que se aproximavam, também estavam brancos como porcelana e de olheiras profundas. Alguns

apoiavam — se em outros.

— Vim ver o lugar onde mataram meu pai.

— Teu pai foi morto no porão.

— O delegado com olhos de sapo disse que foi na sala do ponto.

— Mentira dele. Ele sempre mente. É pra nos confundir. Na sala do ponto ficava a cadeira do dragão. Eu também fui morto no porão; eu fui o primeiro, teu pai foi o segundo.

— Eu posso ver o porão?

— Claro que pode. Mas por que você quer ver o lugar onde mataram teu pai?

— Preciso falar com meu pai.

— Ele não está aqui, levaram embora.

— Você sabe pra onde?

— Não. Nenhum de nós sabe.

— Minha mãe também não sabia — eu disse.

Quando minha mãe estava à morte, falou pela primeira vez do meu pai. E me implorou que o procurasse assim que ela morresse. Apertei suas mãos em sinal de que faria isso porque ela estava à morte e eu disposto a tudo prometer. Foi então que ela revelou o nome verdadeiro dele. Não deixe de visitá-lo, ela disse. Ele

vai gostar de ver você, tão certo como se chamar Jonas.

— Como se chega ao porão? — perguntei ao Alexandre.

— A escada fica do lado esquerdo da entrada.

— E como vou achar o lugar certo onde mataram meu pai?

— Lá embaixo você pergunta ao Pedro. O velho não sai porque quebraram as pernas dele, só depois mataram.

Os primeiros degraus recebiam claridade. Desci o resto tateando. Senti paredes úmidas e descascadas. Dei num corredor estreito e frio, com uma sucessão de portinholas escancaradas. Senti gotas batendo na testa. Espiei pela primeira abertura e vislumbrei um velho enrodilhado de rosto clareado por uma luz suave que parecia vir de dentro dele.

— Procuo o lugar onde mataram meu pai, sou Lucas, filho do Jonas.

— Eu sou Pedro, muito prazer. Teu pai foi morto no fundão. É última cela. Mas ele não está. Levaram embora.

— Eu sei.

A cela que chamavam fundão fedia a creolina. Uma luz fraca e de origem incerta permitia enxergar o piso e as paredes tomadas por sulcos e manchas escuras. Sentei-me numa parte exígua do piso que parecia limpa e abracei os joelhos com as mãos.

Logo senti silêncio profundo.

Meu pai não tardou a aparecer. Vi que era alto e espadado, como sempre o imaginei. Mas estava magro e parecia fora de prumo. Suas roupas tinham nódoas como as das paredes. Não quis mostrar o rosto. Disse que estava muito feio, não era para um filho ver. Eles me mataram a pauladas, explicou.

Conversamos por duas horas. Meu pai contou o que lhe aconteceu. Perguntou da minha vida e me desejou muitas felicidades. Já sabia da morte de minha mãe. Ao me despedir, perguntei onde estava enterrado. Respondeu que não sabia. Não conseguiu ver porque foi levado num saco fechado. Se eu precisasse conversar de novo, era para vir ali. Venha de vez em quando, falou, mesmo sem precisão.

Ao deixar o casarão, não vi Alexandre nem os outros. Entrei na delegacia para perguntar ao olho de sapo o motivo de ter mentido sobre o lugar em que mataram meu pai, mas ele não estava. Estava um outro.

— Aquele delegado com olho de sapo foi embora?

O outro riu. E disse.

— Ele sempre larga antes da meia-noite.

— Por quê?

— Os defuntos mexem com ele.

— Preciso dizer a ele que meu pai não foi morto na sala do ponto, foi morto no porão.

— Que porão rapaz?! O casarão não tem porão!

— Como não tem se eu desci até lá! O Alexandre me indicou a escada E o senhor Pedro confirmou que meu pai foi morto no fundão.

— Eles todos falam nesse porão, mas não tem porão nenhum, nem escada.

— Pode ser que antes tinha.

— Não sei. Não sou daquele tempo.

— Eu conversei com meu pai no porão!!

— É porque você é filho. Os parentes podem. Fico contente de você ter conseguido entrar e conversar com teu pai. Depois que o prédio foi tombado ninguém entra. Vai virar museu.

Era noite alta quando deixei a delegacia. Não havia ônibus. Caminhei pelas ruas desertas repassando tudo que havia acontecido, a mentira do delegado olho de sapo, o rapaz Alexandre de mãos dilaceradas, o velho Pedro de pernas quebradas, o fundão fedendo a creolina, e a explicação do meu pai sobre o motivo de ele nos ter deixado. Senti-me bem por ter finalmente conhecido meu pai e saber que se a minha não gostava de falar de meu pai, não era de vergonha. Me deu uma enorme vontade de saber mais. Da próxima vez vou fazer muitas perguntas e vou pedir para ver seu rosto. 🖤

Dana Gioia

tradução: *Marcelo Reis de Mello*



DANA GIOIA

É um poeta californiano, de ascendência italiana e mexicana. Seu currículo é muito extenso e bem peculiar. Em 1992, abandonou uma carreira muito bem sucedida como homem de negócios (tendo chegado a vice-presidente na **General Foods**) para trabalhar exclusivamente como escritor e tradutor de poesia latina, italiana, alemã e romena. Durante seu mestrado em literatura comparada na universidade de Harvard, foi aluno de Elizabeth Bishop e Robert Fitzgerald. Tem cinco livros de poemas publicados, dentre os quais o vencedor do American Book Award de 2002, **Interrogations at Noon**. Gioia ocupou a presidência do National Endowment for the Arts, entre 2003 e 2009. Os poemas **The Lunatic, the Lover, and the Poet**, **Planting a Sequoia** e **Money** foram traduzidos por Marcelo Reis de Mello. O poema **Angel with the broken wing** foi traduzido por Marcelo Reis de Mello e Eucanaã Ferraz.

O LUNÁTICO, O AMANTE E O POETA

Nossas fábulas são falsas ou verdadeiras,
Mas esse tampouco é o ponto. Tecemos
A trama da nossa existência sem palavras
E a estória certa nos diz quem nós somos.
São possivelmente as palavras que nos convocam.
A fábula é amiúde mais sábia do que o fabulista.
Mais nua e crua é a verdade que vestimos.

Então, deixe-me trazer esta estória para nossa cama.
O mundo, eu digo, depende de um feitiço
Dito a cada noite pelos amantes íncios
De sua própria magia. Na inocência
Ou na agonia as mesmas palavras devem ser ditas,
Ou a lua irascível escurecerá no céu.
A noite ainda cresce. Os ventos da aurora expiram.

E se eu estiver errado deve ser por pouco.
Sabemos que nossa própria existência veio do toque,
A luxúria convocando a nova alma à vida.
E a tímida língua do amor desperta em tal fogo —
Carne contra carne e secreto murmúrio —
Como se o único desígnio do desejo
Fosse revelar suas infinitas dobras.

E assim, meu amor, somos dois lunáticos,
Secretários da lua sem palavras,
Deitados acesos, juntos ou separados,
Transcrevendo cada toque ou dolorida ausência
Em nosso interminável, íntimo parolar,
Corpo a corpo, nus para a noite,
Vestidos apenas com a nossa voz.

THE LUNATIC, THE LOVER, AND THE POET

The tales we tell are either false or true,
But neither purpose is the point. We weave
The fabric of our own existence out of words,
And the right story tells us who we are.
Perhaps it is the words that summon us.
The tale is often wiser than the teller.
There is no naked truth but what we wear.

So let me bring this story to our bed.
The world, I say, depends upon a spell
Spoken each night by lovers unaware
Of their own sorcery. In innocence
Or agony the same words must be said,
Or the raging moon will darken in the sky.
The night grow still. The winds of dawn expire.

And if I'm wrong, it cannot be by much.
We know our own existence came from touch,
The new soul summoned into life by lust.
And love's shy tongue awakens in such fire —
Flesh against flesh and midnight whispering —
As if the only purpose of desire
Were to express its infinite unfolding.

And so, my love, we are two lunatics,
Secretaries to the wordless moon,
Lying awake, together or apart,
Transcribing every touch or aching absence
Into our endless, intimate palaver,
Body to body, naked to the night,
Appareled only in our utterance.

PLANTANDO UMA SEQUOIA

Eu e meus irmãos trabalhamos a tarde inteira no pomar,
Abrindo esse buraco, pondo você nele, embalando com cuidado o solo.
A chuva enegrece o horizonte, mas ventos frios seguram-na sobre o Pacífico,
E o céu sobre nós se torna fosco e cinza
De um ano que encontra seu fim.

Na Sicília um pai planta uma árvore pelo nascimento de seu primeiro filho —
Uma oliva ou figueira — sinal de que a terra suporta uma vida a mais.
Eu teria feito o mesmo, aumentando com orgulho o estoque do pomar de meu pai,
Um rebento verde crescendo entre os ramos torcidos das maçãs,
A promessa de um novo fruto em outros outonos.

Mas ajoelhamo-nos hoje no frio para plantar você, nossa nativa gigante,
Desafiando a exequível tradição de nossos pais,
Enrolando em suas raízes uma mecha de cabelo, um pedaço do umbigo de um bebê,
Todos os vestígios do filho mais velho sobre a terra,
Poucos átomos dispersos que o trouxeram de volta à origem.

Nós lhe daremos o que pudermos — nosso trabalho e nosso chão,
A água tirada da terra quando o céu falhar,
Noites perfumadas pela névoa marinha, dias suavizados pelo curso das abelhas.
Plantamos-te na quina do horto, sob a luz do oeste,
Um tiro fino contra o crepúsculo.

E quando nossa família não existir mais, mortos até seus irmãos não nascidos,
Cada sobrinha e sobrinho espalhados, a casa demolida,
As cinzas da beleza da sua mãe no ar,
Eu quero que você permaneça entre estranhos, tudo efêmero e jovem para ti,
Guardando silenciosamente o segredo do seu nascimento.

PLANTING A SEQUOIA

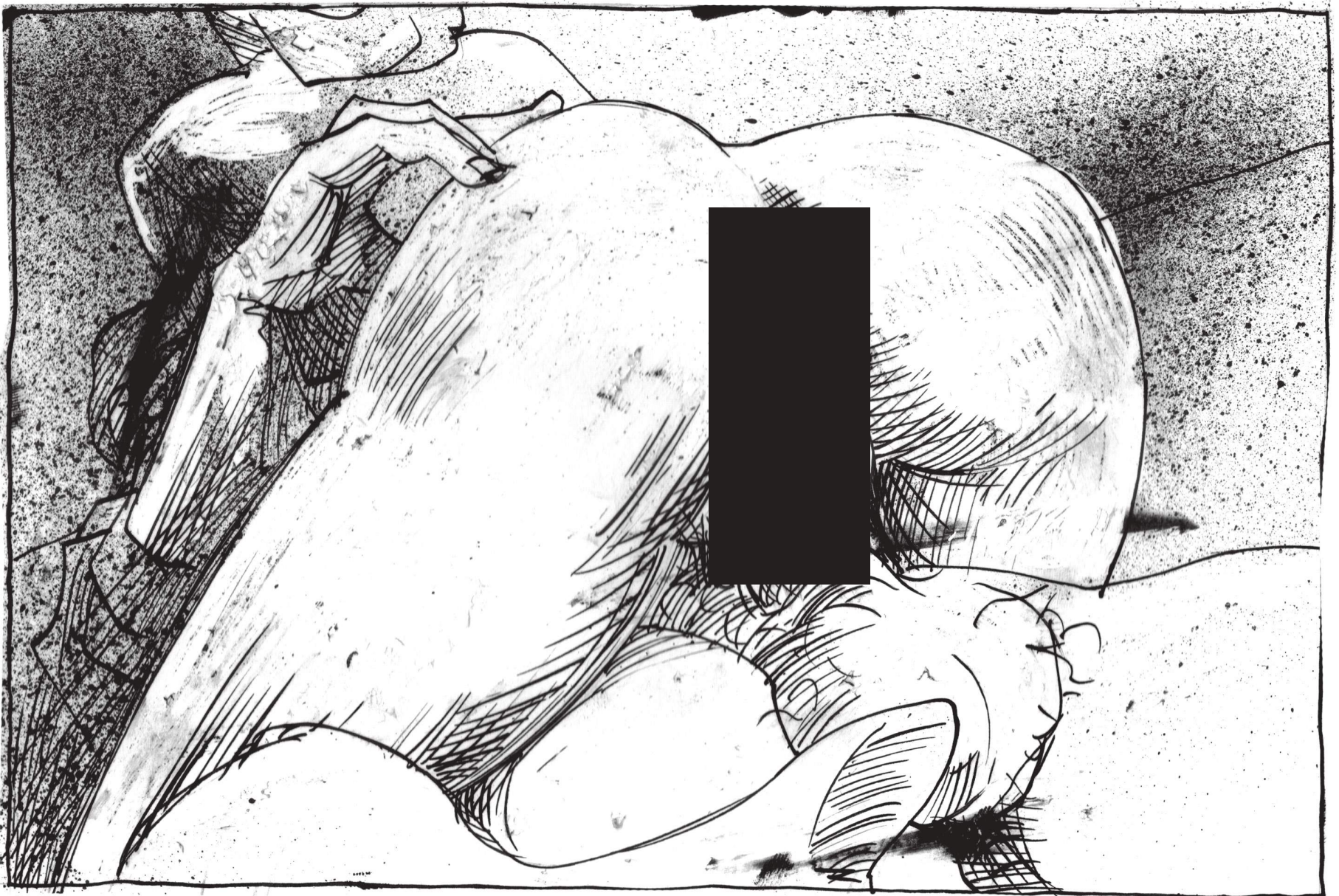
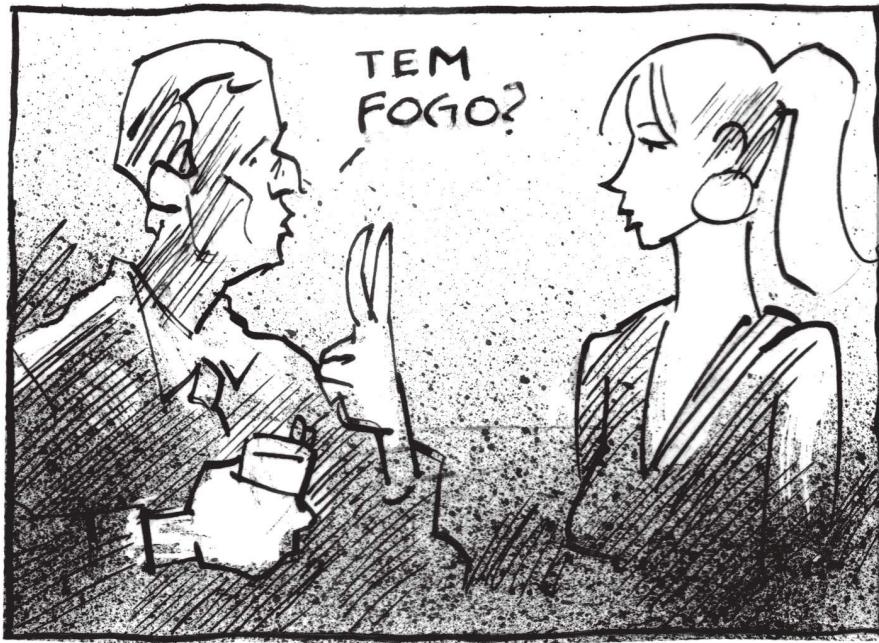
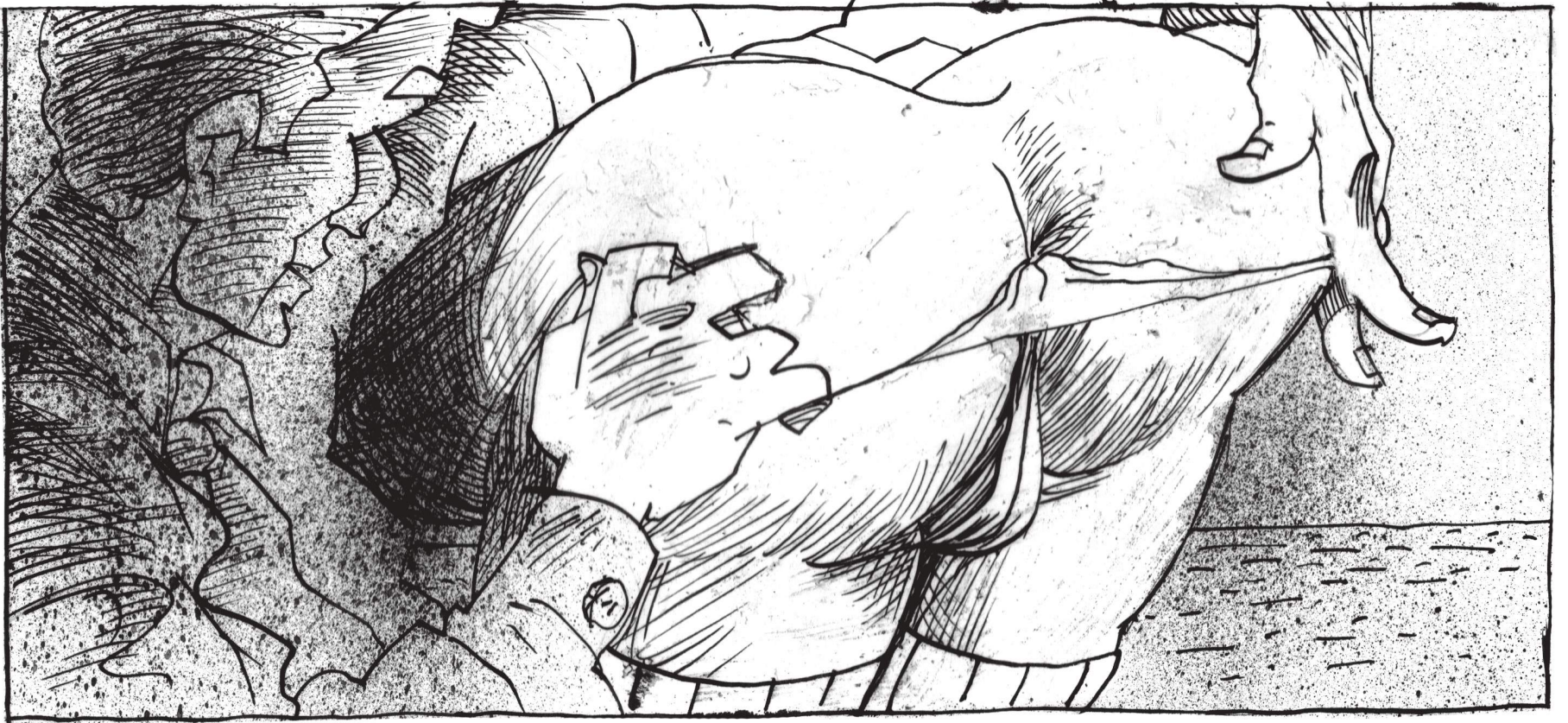
All afternoon my brothers and I have worked in the orchard,
Digging this hole, laying you into it, carefully packing the soil.
Rain blackened the horizon, but cold winds kept it over the Pacific,
And the sky above us stayed the dull gray
Of an old year coming to an end.

In Sicily a father plants a tree to celebrate his first son's birth —
An olive or a fig tree—a sign that the earth has one more life to bear.
I would have done the same, proudly laying new stock into my father's orchard,
A green sapling rising among the twisted apple boughs,
A promise of new fruit in other autumns.

But today we kneel in the cold planting you, our native giant,
Defying the practical custom of our fathers,
Wrapping in your roots a lock of hair, a piece of an infant's birth cord,
All that remains above earth of a first-born son,
A few stray atoms brought back to the elements.

We will give you what we can—our labor and our soil,
Water drawn from the earth when the skies fail,
Nights scented with the ocean fog, days softened by the circuit of bees.
We plant you in the corner of the grove, bathed in western light,
A slender shoot against the sunset.

And when our family is no more, all of his unborn brothers dead,
Every niece and nephew scattered, the house torn down,
His mother's beauty ashes in the air,
I want you to stand among strangers, all young and ephemeral to you,
Silently keeping the secret of your birth 🍷



Antonio Gamoneda

Tradução e seleção: *André Caramuru Aubert*

Antonio Gamoneda (Oviedo, 1931) é um dos mais celebrados poetas espanhóis vivos. Muitas vezes situado como parte da Geração de 50, ele entra na lista mais por cronologia do que por identificação; isso porque sua poesia tem uma voz bastante própria. Filho de um poeta modernista de morte prematura, ele teve infância muito pobre e formação escolar truncada, jamais cursando uma faculdade (dizem que aprendeu a ler com os poemas do pai). Viveu, por quase toda a vida, de um emprego como bancário. Sem vida material fácil, Gamoneda, pelo menos, teve seus poemas sempre

bem recebidos pela crítica, desde o primeiro livro, *Sublevación inmóvil*, de 1960.

A obra de Antonio Gamoneda, explicitamente influenciada por García Lorca e Georg Trakl, não é facilmente classificável. Mas, se seguirmos a definição que ele próprio se deu, poderíamos dizer que sua poesia se dedica a trabalhar “a arte da memória ante a perspectiva da morte”. Gamoneda recebeu os mais importantes prêmios literários espanhóis, entre os quais o Cervantes, o Reina Sofía e o Quijote. Em português, seus poemas têm aparecido vez por outra no Brasil e, com muito mais frequência, em Portugal.

DOMINGO

Hoy es domingo.
Por primera vez, hoy,
ellos me han dejado salir al sol,
y yo,
por primera vez en mi vida,
he mirado el cielo sin moverme,
extrañándome de que esté tan lejos de mí,
de que sea tan azul,
de que sea tan grande.

Me he sentado en la tierra lleno de respeto
y he pegado mi espalda contra el muro blanco.

No se trata, en este instante,
de descansar en el ensueño,
ni de combatir, en este instante,
ni de libertad, ni de mujer.

Tierra, sol y yo.
Soy un hombre feliz.



DOMINGO

Hoje é domingo.
Pela primeira vez, hoje,
eles me deixaram sair ao sol,
e eu,
pela primeira vez em minha vida,
olhei para o céu sem me mexer,
estranhando que esteja tão longe de mim,
que seja tão azul,
que se seja tão grande.

Me sentei na terra cheio de respeito
e encostei minhas costas contra o muro
branco.

Não se trata, neste instante,
de descansar em sonho,
nem de combater, neste instante,
nem de liberdade, nem de mulher.

Terra, sol e eu.
Sou um homem feliz.

LA NOCHE HASTA CAER

Toda la noche yo busqué sus ojos,
la mirada entre pieles, roja y húmeda.
Toda la noche hasta caer envuelto
en la mirada roja de mi amigo
y en la cobardía de mi corazón.

Íbamos de la noche a las tabernas
amarillas a cambiar el silencio
exterior por una voz humana
entre cuatro paredes y aquel vino
recio en la boca y frío en las entrañas:

“— ¿Qué dices, viejo? Hablas sin cabeza.
¿Ahora lloras con los dientes?
— Calla.

Son las maderas húmedas, el frío
de los vasos, la ropa
gruesa de los trabajadores...”

(Era, toda la noche,
una naturaleza incomprendida.)

“— Tú no tienes razón, pero la tienes
Más que nada en el mundo.
— Bebe.
— Caes
al agujero de ti mismo.
— Caigo
sobre los brazos de mis camaradas.”

Recuerdo
un árbol blanco, alto y desnudo,
al otro lado de la carretera.
Me lo mostraba con tus manos:
“— Mira,
mira ese árbol”.

No podía
hablar apenas, pero el árbol
se reunía con sus manos. Eran
una sola cosa en la noche:
un árbol y un hombre que se comprendían juntos;
una serenidad que no se olvida.

Íbamos de la noche a las tabernas
amarillas a beber el silencio.

Había una verdad, no se me olvide,
había una verdad.

Dure la noche
y caiga yo sobre su misma tierra.

A NOITE ATÉ CAIR

Por toda a noite eu busquei seus olhos,
o olhar entre peles, vermelho e úmido.
Por toda a noite até cair envolto
no olhar vermelho de meu amigo
e na covardia de meu coração.

Íamos nas noites às tavernas
amarelas para trocar o silêncio
exterior por uma voz humana
entre quatro paredes e aquele vinho
encorpado na boca e frio nas entranhas:

“— O que dizes, velho? Falas sem pensar.
Agora choras com os dentes?

— Cala.

São as madeiras úmidas, o frio
dos copos, a roupa
grosseira dos trabalhadores...”

(Era, toda a noite
Uma natureza incompreendida.)

“— Tu não tens razão, mas a tens
mais do que nada no mundo.

— Bebe.

— Cais

no buraco de ti mesmo.

— Caio

sobre os braços de meus camaradas.”

Me lembro
de uma árvores branca, alta e desnuda,
do outro lado da estrada.
Me mostrava com suas mãos:

“— Vê,

vê essa árvore”.

Não podia

falar, apenas, mas a árvore
se reunia com suas mãos. Eram
uma única coisa na noite:
uma árvore e um homem que se compreendiam juntos;
uma serenidade que não se esquece.

Íamos à noite às tavernas
amarelas para beber o silêncio.

Havia uma verdade, não me esqueço,
havia uma verdade.

Resista a noite

e caía eu sobre sua mesma terra.

LA MEMORIA... (DE VIENE EL OLVIDO)

La Memoria es mortal. Algunas tardes, Billie Holiday pone su
rosa enferma en mis oídos.

Algunas tardes me sorprendo

lejos de mí, llorando.

A MEMÓRIA... (DO POEMA VEM O ESQUECIMENTO)

A Memória é mortal. Algumas tardes, Billie Holiday põe sua
rosa enferma em meus ouvidos.

Algunas tardes me surpreendo

longe de mim, chorando.

SIENTO EL AGUA

Me he sentado esta tarde a la orilla del río
mucho tiempo, quizá mucho tiempo,
hasta que mis ojos fluían con el agua
y mi piel era fresca como la piel del río.

Cuando llegó la noche, ya no veía el agua
pero la sentía descender en la sombra.
No escuchaba otro ruido que aquel ruido en la noche;
no sentía en mí más que el sonido del agua.
¡Tantos seres humanos, tan inmensa la tierra,
y este ruido en la noche ha bastado para llenar mi corazón!

Yo no sé si he traicionado a mis amigos:
el cántaro está lleno de un agua oscura y dulce,
pero el cántaro sufre — el rojo, viejo barro.

Alguien tiene piedad de este cántaro.
Alguien comprende el cántaro y el agua.
Alguien rompe su cántaro por amor.

En todo caso, yo no he cogido el agua
para bebérmela yo mismo.

SINTO A ÁGUA

Sentei esta tarde na margem do rio
por muito tempo, quicá muito tempo,
até que meus olhos fluíam com a água
e minha pele era fresca como a pele do rio.

Quando chegou a noite, eu já não via a água
mas a sentia descer na sombra.
Não escutava outro ruído além daquele ruído na noite;
não sentia em mim mais do que o som da água.
Tantos seres humanos, tão imensa a terra,
e este ruído na noite bastou para preencher meu coração!

Eu não sei se traí meus amigos:
o cántaro está cheio de uma água oscura e doce,
mas o cántaro sofre — o vermelho, velho barro.

Alguém tem piedade deste cántaro.
Alguém compreende o cántaro e a água.
Alguém quebra seu cántaro por amor.

De qualquer modo, eu não busquei a água
para que eu mesmo a bebesse. 🍷

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

O PEQUENO ARGELINO

Algumas batalhas são vencidas com dois picolés de chocolate. Nada sabíamos sobre a Argélia. Não falávamos árabe, berbere ou francês. Éramos mudos numa algazarra. Mas levávamos no peito a bandeira estampada na camiseta branca adquirida há alguns dias nas ruas de Argel. É bonita: a lua crescente e a estrela vermelha lado a lado. Aquela foi uma viagem estranha. O sol inclemente na barulhenta cidade me ordenava desistir. Após muitas voltas no trânsito de engarrafamentos intermináveis, encontrei o uniforme numa loja apinhada de quinquilharias esportivas. Camiseta e calção para um menino magro e louro de cinco anos. Meu pequeno argelino. Seríamos mais dois na multidão a gritar *Vive l'Algérie!*. Do outro lado, os urros russos, gritos afônicos de desespero diante do deserto que se avizinhava.

— O que eles estão dizendo, papai?

— Não tenho a menor ideia, filho. Algo como “Vamos, Rússia”. Acho.

Orgulhoso e feliz, o pequeno argelino louro de cinco anos segura minha mão rumo ao estádio de futebol. Logo na entrada, um imenso pacote de pipoca lhe arregala os olhos. Sem tempo para qualquer reação, desembolso uma nota de dinheiro. Seriam muitas até o fim da nossa aventura. Carrego-o escadaria acima. O estádio é novo. Fora ampliado para a Copa. Gastaram muitos milhões de reais a mais do que o necessário. Não penso nisso. Não naquele momento. Precisamos alcançar o cume. A fileira W. As cadeiras 22 e 23 estão à nossa espera. Ele carrega com orgulho no corpo magricela o uniforme todo branco, com a estrela e lua crescente no peito. Sorri o tempo todo. Eu também visto uma camiseta da Argélia. Ele está ao meu lado. De repente, se agarra nos meus braços e escala o conforto do colo. Estrangula o pacote de pipoca nas mãos de dedos pequenos. O nosso primeiro jogo de futebol de Copa do Mundo num estádio. Somos duas crianças chutando uma bola de capotão no terreiro atrás de casa.

Os times entram em campo. Perfilados, os jogadores cantam os hinos. Os russos abrem a garganta. Palavras estranhas, pesadas, são libertadas de um calabouço na Sibéria. São nossos

adversários. É preciso ironizá-los. Os argelinos, em seguida, cantam com desmedida alegria um hino que também ignoramos.

— O que eles estão dizendo, papai?

— É o hino, filho. Não entendo. Mas é bonito.

— Sim, papai. É bonito.

Ele olha o gramado. Talvez sonhe com o dia em que estará lá entre os demais jogadores.

— Vou jogar no Barcelona.

Quando o jogo começa, sei que sofrer é o nosso destino. A bola sobe e encontra uma cabeçada certeira no canto do nosso goleiro. Os russos pulam, gritam, se abraçam. Estão felizes. Nós fingimos indiferença.

Ao meu lado, as primeiras gotas do picolé de chocolate mancham a camiseta branca do pequeno argelino.

— Cuidado, filho.

Ele me olha como se eu não entendesse que aos cinco anos a lei da gravidade é condizente com roupas lambuzadas de sorvete. No Brasil e na Argélia.

Quando o primeiro tempo acaba, o pacote de pipoca está pela metade. O palito de picolé é apenas uma recordação. A Rússia vence o jogo. Desço para ir ao banheiro. Deixo o pequeno argelino aos cuidados de um amigo.

— Compra guaraná, papai.

Volto com um copo imenso de coca-cola.

— Não tinha guaraná — explico.

Ele ignora a cor e o gosto do refrigerante. Abraça o copo vermelho e branco. Os goles são rápidos e barulhentos. Se estivéssemos no Ramadã, já o teríamos profanado com pipoca, picolé e refrigerante.

De repente, parte do estádio explode numa gritaria. A bola encontra as redes russas.

— Quem marcou o gol, papai?

— O número 13.

Não tenho certeza. Não sei o nome dele. Não sabemos o nome de nenhum dos nossos jogadores. Não sabemos nada sobre a Argélia. Estive lá há alguns dias. Sou um argelino recente. Ainda estou me acostumando à nova pátria. Tento acessar a escalação pelo celular. A conexão lenta logo me faz desistir. Preferimos o mistério que nos embala numa tarde de quinta-feira.

A partida segue o seu ritmo. Não sei se é um bom jogo. Acho que não. Mas é, com certeza, o melhor das nossas vidas. O pequeno argelino grita Argélia, Argélia, Argélia. E sorri com a alegria que só na infância é possível. Boa parte do estádio grita *Vive l'Algérie!*, *Vive l'Algérie!*, *Vive*

l'Algérie!. Ele não sabe gritar *Vive l'Algérie!*. Não sabemos francês. Contenta-se com o grito pastoso que escorre pela baba do segundo picolé de chocolate. Desisto de me preocupar com as volumosas gotas sobre a bandeira do nosso país. A estrela e a lua crescente ganham a tonalidade preta sobre o vermelho. O branco é turvo. A felicidade é multicolor.

No meio do gramado, os jogadores argelinos se abraçam, sorriem, choram. Pela primeira vez na história, a Argélia passa para a segunda fase da Copa do Mundo. *Vive l'Algérie!*

A noite chega por trás dos prédios e toma conta da cidade. Carrego o pequeno argelino no colo. Caminho em direção à saída. Na rua, passamos por entre argelinos e russos de verdade. Ele corre e chuta o ar, como se uma imensa bola imaginária estivesse a sua espera. No peito, carrega as manchas de dois picolés de chocolate.

Em breve, o Barcelona terá no ataque Messi, Neymar e um pequeno argelino louro. 🍌

NOTA

A crônica *O pequeno argelino* foi publicada originalmente no *Vida Breve* (www.vidabreve.com.br)



ilustração: Tiago Silva