



desde abril de 2000

o jornal de literatura do Brasil

rascunho

edição

183

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

ENSAIO
A batalha
de Patrick
Modiano · 30



ARTE DA CAPA: FÁBIO ABREU

RESENHA
Duas vezes
João Cabral · 24

INÉDITO
Kilómetro II,
de Mempo
Giardinelli · 44



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

Sofia Guancino Pereira

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

Alexandre Marques Rodrigues

Ana Maria Rezende

André Argolo

André Caramuru Aubert

Antonio Cescatto

Arthur Tertuliano

Eclair Antonio Almeida Filho

Gabriel Lautrec

Gisele Eberspächer

Haron Gamal

Josina Nunes Magalhães Roncisvalle

Lanna Kévely

Luiz Horácio

Marcos Pasche

Mariana Sanchez

Maurício Melo Júnior

Mempo Giardinelli

Odília Capelo Barroso

Ovídio Poli Junior

Paula Cajaty

Peron Rios

Robert Pinski

Rodrigo Casarin

Rodrigo Gurgel

Vilma Costa

Vivian Schlesinger

ILUSTRADORES

Bruno Schier

Carolina Vigna

Dê Almeida

Fábio Abreu

FP Rodrigues

Hallina Beltrão

José Luiz Tahan

Osvalter

Ramon Muniz

Theo Szczepanski

TODA A SIGNIFICATIVA
IMPERFEIÇÃO DE UM TEXTO

O texto não corresponde exata, integralmente, à impressão, ao sentimento, à interpretação mental que dele se faz. Tampouco consegue expressar a riqueza do processo criativo que o gerou, a ideia ou intenção que comoveu e moveu o autor. O texto não é o meio de expressão cabal: não logra absorver todo o elé que o escritor aplica à pena, todo o entusiasmo que o leva a encarar o abismo da página em branco. Tampouco é o meio de transmissão ideal, pois, como tecido sempre aberto a esgarçaduras de tipos diversos, conduz a compreensões (sempre mais ou menos parciais) que variam segundo o sujeito e seu humores flutuantes.

Na imperfeição do texto — sua provada incapacidade de absorver e transmitir sentidos cabalmente — reside a razão do que se chama de “impossibilidade de traduzir”. Por sua vez, a tradução — ela também mais que imperfeita — tem visível dificuldade de alcançar correspondência textual aceitável, a qual, a rigor, só poderia ser atingida na pura cópia, ao melhor estilo menardiano. Pa-

lavra a palavra, letra a letra. Entre dois textos exatamente iguais, como identificar qual o original, qual a tradução?

A característica aberta do texto — como matriz apta a receber e gerar combinações infinitas de sentidos — catalisa a qualidade do literário. Torna-se, com toda a sua imperfeição, o elemento ideal para jogar o jogo da literatura. Há ali todo espaço para o não dito, para as entrelinhas, para as lacunas; como também para o exagero das imagens carregadas de cores fortes, ofuscantes — transbordantes de sentidos, tantos que não podem ser absorvidos numa só leitura. E se não podem ser absorvidos numa só leitura, como traduzi-los num só texto? Em cada tradução exigem-se tamanhos milagres...

Sempre vale a busca da linguagem original na tradução. Mas também importa, em cada tradução, esforçar-se sempre por não quebrar o ímpeto da escritura, aquilo que capturou da energia literária do autor. Penetrar pouco abaixo do texto para captar-lhe a tela subcutânea e sua estrutura, mas jamais descartar todo o relevo, todo o colorido da superfície. Não

basta captar a foto da tempestade de significados que assola o texto: há que preservar a força do vento e do movimento, que transforma a leitura em coautoria. Há que preservar a natureza viva do sentido, que, se às vezes parece saltar do texto, noutras vezes exige o mais fundo mergulho do leitor.

São muitas as maneiras de vislumbrar essa tensa fragilidade do texto, essa sensação de que tudo está sempre por um fio de boa ou má compreensão — esse quê a mais que o faz mais que tudo literário. Olhos bem abertos do tradutor para todos os detalhes; a pena afiada para riscá-los de volta na página em branco.

Também importa apreciar as diferentes paisagens a que estão sujeitas a escrita, em particular, e as línguas, em geral. Paisagens cambiantes que carregam, em si, o próprio germe do literário. Embrenhar-se no texto (língua + escritura) e suas densas ramificações de sentidos, perder-se em seus vales amplos e estreitos desfiladeiros, suas planuras e cordilheiras.

Simplificar pode fazer parte da política das editoras, e talvez seja arma de sobrevivência num mundo de leitura cada vez mais fragmentária; talvez seja o chamariz que possibilite ao livro literário competir — e ainda assim em clara situação de desvantagem — com as narrativas curtas e efêmeras (mas flamejantes) que sobejam nas diferentes redes eletrônicas. Simplificar também poderá prejudicar a sensibilidade dos leitores e reduzir o espaço literário.

No fim das contas, solitário, é o leitor ávido quem tem de conquistar cada centelha de sentido. 🍷

rodapé | RINALDO DE FERNANDES

ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (23)

Quarenta dias (2014), de Maria Valéria Rezende, paulista radicada há décadas na Paraíba (o texto de orelha informa que ela, em 1965, “entrou para a Congregação de Nossa Senhora, Cônegas de Santo Agostinho” e que sempre se dedicou à educação popular), traz uma protagonista curiosa — Alice, uma paraibana aposentada que, por conta da filha única casada com um gaúcho e que planeja engravidar, vai viver em Porto Alegre, preparando-se para se tornar “avó profissional”. Protagonista curiosa e que faz pensar no problema da identidade e de suas representações no romance brasileiro atual. **Quarenta dias**, é bom que se afirme logo, atesta a habilidade da autora em manusear as técnicas do romance, as

suas ramificações; em saber conduzir bem as ações em sua disposição não-linear; em operar e intensificar o monólogo interior. Por esse viés, Valéria Rezende atrai bastante como romancista. Tem uma linguagem fluida, sem excessos ou cacoeças, contendo-se para não tornar jocosa a fala da paraibana, que é também narradora da história. O romance tem 32 capítulos/fragmentos, razoavelmente curtos, tomando uma, duas, três, quatro, cinco e até seis folhas (totalizando 245 páginas). A história de Alice, especialmente a de sua vida em Porto Alegre — onde ela passou quarenta dias circulando pelas ruas, sobretudo as da periferia; quarenta dias no “avesso” da cidade, por seus “buracos” e “rachaduras” —, é narrada, como indicado, em 32 capítulos/fragmentos que trazem ainda

três elementos, sendo que o primeiro é praticamente invariável, o segundo apresenta algumas variações e o último, também com algumas variações, aparece intercalado entre capítulos. Os elementos são os seguintes: 1) uma epígrafe (uma frase ou trecho que a protagonista-narradora, leitora voraz, retirou de algum livro que lhe pertence ou que ela manuseou em sebo ou livraria por onde passou; um único capítulo, o quinto, exhibe três epígrafes); 2) uma fala, às vezes abrindo, às vezes fechando os capítulos, às vezes abrindo-os e fechando-os, que Alice dirige à boneca Barbie (na verdade, à imagem da boneca que está estampada na capa do caderno onde a protagonista-narradora escreve o seu relato); 3) uma ilustração, constituindo o pórtico de 16 dos 32 capítulos, de um panfleto (publicitário, em sua maioria, mas há ainda recibos de lanchonete ou de padaria, uma simpatia e até mesmo um anúncio de uma cadela perdida) que a protagonista-narradora recolheu em suas andanças por Porto Alegre. No caso, o verso, ou mesmo a frente, do panfleto serviu para ela fazer anotações sobre o que observou. 🍷

9

O frágil toque dos mutilados

Alex Sens



17

Inquérito

W. J. Solha

29

A casa de papel

Carlos María Domínguez

42

Poemas

Gabriel Lautrec

cartas

cartas@rascunho.com.br

DISCORDÂNCIA

Li somente agora a resenha de Rodrigo Casarin sobre *O homem bumerangue*, de Téo Lorent [#181]. Achei o resenhista um tanto fechado. Inclusive a crítica ao trecho em que o piloto diz que as palavras se impõem, achei belíssimo e de extrema sensibilidade. Ah, como apaixonada pela trupe de Paula Toller, fiquei sentida com o “insosso”. E digo que pretendo ler o livro de Téo e provável que discorde (mais ainda) do Rodrigo Casarin.

Thaís Willem • via Facebook

PRIMOROSO

O **Rascunho** anda se superando a cada dia, não só no conteúdo, como também na forma. Parabéns. Adorei a resenha de Hamon Gamal sobre o excelente livro de Mariana Portella. Esse exemplar de junho está muito bom. Primorosas as demais resenhas, o texto sobre o Saul Bellow.

Helena Ferreira • Rio de Janeiro – RJ

VALE A PENA

Sou assinante do **Rascunho** há mais de três anos, acabei de ler a matéria do José Nêumanne [*Dez mandamentos a um escritor iniciante*]. Excelente, vou ler outra vez daqui uns dias, vale a pena. Quem pretende ser escritor não pode deixar de ler.

Sebastião Pereira da Costa • via Facebook

LAMENTO

Gostaria de expressar meu descontentamento com o fim (?) da seção *Vidraça*, de Samarone Dias, que trazia notícias do mundo literário, informando sobre oportunidades para escritores iniciantes em concursos e editoras alternativas. A coluna sumiu do **Rascunho** a partir da edição de maio deste ano.

Jean Soter • via e-mail

NOTA DO EDITOR

A coluna *Vidraça* deixou de ser publicada temporariamente devido a sérios problemas de saúde com Samarone Dias.

DELEITE

Um deleite **Rascunho** com poemas de Mark Strand e texto de José Nêumanne [#182], poeta que descubro maravilhado e o jornalista que uma vez me disse: quer escrever ficção, leia o Eça antes de ficar assim famoso.

J. Fausto Toloy • Campina da Lagoa – PR

SATISFAÇÃO

Acaba de chegar aqui o número 182 de **Rascunho**, que assino e leio desde o primeiro momento (15 anos, já?). Satisfação imensa percorrer suas páginas, passeio ampliado pela diversificada paisagem da literatura. Parabéns à equipe. Parabéns a todos nós, seus presenteados leitores.

Dalila Teles Veras • Santo André – SP

CASTELLO

Muito bom o texto *A morte do autor*, do José Castello, em sua coluna *A literatura na poltrona* de maio. Assunto bem oportuno para quem escreve.

Virgínia Kleemann • Curitiba – PR

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

a literatura na poltrona | JOSÉ CASTELLO**NOTAS DE AEROPORTO**

Estou sempre a anotar. Faço isso também, talvez com mais avidez, quando viajo. É uma maneira de demarcar meu território. O papel me serve de fronteira. As palavras são minha cerca. Remexendo em meus cadernos, encontro dezenas, talvez centenas, dessas anotações dispersas de viagem. Não têm uma ordem. Não formam um conjunto, mas uma dispersão. Não têm um objetivo — não pretendo reuni-las em livro. Não sei por que escrevo. Sei: para me proteger. Em um caderno de notas iniciado em abril de 2013, estou no aeroporto de Guarulhos. São 14h30 do dia 23 de abril. Estou na sala de embarque, aguardo uma conexão para Cuiabá onde farei uma palestra sobre Manoel de Barros. Copio aqui o que anotei. Para quê? Talvez para forçar um destino para o que não tem destino. Para prender aquilo que não se prende. Vamos lá.

Sentimento de estar entre parêntesis. As horas mais longas. Nenhuma apreensão. (Apreensão, anoto depois, vem do latim, *apprehensione*. Significa receio, preocupação, cisma. Na filosofia, designa o conhecimento imediato de um objeto, em oposição a processos mais elaborados, como a compreensão, o julgamento, o raciocínio. Justamente por esse contraste, aprecio muito a apreensão. Ela não falsifica, não explica, não justifica. Ela mostra.) Na revistaria, a notícia do crescimento dos evangélicos na política. Um mundo em transfiguração. Um mundo que se fecha, que talvez retroceda. Rumo a quê? Quem pode saber? E, nesse caso, onde fica o futuro?

Trato de cuidar do presente. Na sala de embarque 19, uma família se acomoda à minha frente. Uma família = todas as famílias. Por que tanto medo de errar? Por que se copiam tanto? Minha repulsa à cópia se realça. Em torno, os passageiros, em sua espera, se parecem também. Eu sou um deles. Eles se parecem comigo e eu com eles. Não há como escapar. Há? A diferença é que escrevo. Mas que diferença isso realmente faz? Para eles,



ilustração: Tiago Silva

nenhuma. É só um hábito. Para mim, toda. O caderno me serve de proteção (casca). A escrita delimita e protege. A escrita cuida: caráter curativo da escritura. Só quem não se agarra ao que escreve não pode sentir isso. A escrita como salvação? Não salvação, mas localização. Ao escrever, eu me situo. Eu me visto de mim. Volto a mim, como alguém que volta de um desmaio.

Para que serve um caderno de viagens? Para que servem essas anotações? Elas são uma âncora: me prendem a mim mesmo, não me deixam escapar de mim. Não me deixam esquecer quem sou, não permitem que eu fuja do presente. São a coluna com que me ato a mim mesmo. Transformam meu presente em ato. Não só espero: escrevo. Enquanto o menino à minha frente joga com seu carrinho, jogo (brinco) comigo mesmo. O menino lançou o carrinho aos meus pés e não vê o que fez. Agora se dá conta e vem pegá-lo. Também eu lanço alguma coisa com essa escrita e não vejo o que lanço. É um movimento quase autônomo — como

a respiração. Escrever me devolve o ar. Respiro através das palavras. Elas são o ar com que precariamente me encho. Delas vivo: com elas sinto que estou vivo.

Não: não é um exercício de estilo, não quero “escrever bem”. Tento apenas grudar o presente ao que sou. Não deixar o presente escapar. Engaiolá-lo nas palavras. A escrita é uma gaiola — mas a vida, mais esperta do que eu, escorre entre as grades. A vida é sempre mais ampla do que a escrita. Mais do que tudo isso. Muito mais que as notas transcritas em um blog. A palavra é “muito mais”, mas também “muito menos”, porque é sempre inadequada e insuficiente. Nada dá conta do que sinto nessa sala de espera. Nada a resume — nada a define. As palavras não passam de um brinquedo a que me agarro. 🍷

NOTA

O texto *Notas de aeroporto* foi publicado originalmente no blog *A literatura na poltrona*, do caderno *Prosa*, do jornal *O Globo*.

fora de sequência | FERNANDO MONTEIRO

Machado de Assis & Guimarães Rosa:

GIGANTES MAIORES DO QUE A TEVÊ E O CINEMA? (FINAL)

A década seguinte veria duas produções roteirizadas a partir de obra de Machado: em 1985, o *Brás Cubas* de Júlio Bressane e o *Quincas Borba* de Roberto Santos, baseado no romance homônimo, com a qualidade que sempre foi característica de Santos.

Em 1994, seria a vez de Sergio Bianchi fazer a sua versão de *A causa secreta*, mantendo o título original. No novo século, Machado teve mais uma vez adaptado o *Memórias póstumas*, em 2001, pelas mãos de André Klotzel, que, como quase todo mundo, havia lido o livro no ginásio e ficara com as ironias, as rupturas e os parênteses da narrativa na cabeça. Porém Klotzel não foi inteiramente feliz na tarefa de transpô-las para a tela, uma vez que todo diretor às voltas com o *Brás Cubas* terá que encontrar uma boa solução para a verborragia do personagem, e, pior, para o fato de a narrativa de Machado *evitar* “contar a história” etc.

Na década seguinte, apareceria o *Dom*, de Moacyr Góes, com um elenco estelar — Marcos Palmeira, Maria Fernanda Cândido, Bruno Garcia e Luciana Braga — numa produção mais pretensiosa do que realmente à altura do fino tecido ficcional de *Dom Casmurro*.

Se Machado de Assis é um marco desafiador do romance brasileiro, o outro monstro sagrado que oferece ainda maiores dificuldades, no cinema, é o escritor do mundo das Gerais, o João dos Guimarães, o Rosa, também autor de pelo menos duas obras-primas modernas: as novelas que compõem o original *Sagarana* e o grande romance que é *Grande sertão: veredas*. Este foi adaptado, em 1965, pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, com resultado apenas regular (se não medíocre). O ano seguinte é que traria a sensível transposição de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, feita por Roberto Santos, com uma fidelidade diegética

ao livro de Rosa — o que talvez frustrasse apenas quem espere ver no aclamado filme a marca de alguma inovadora linguagem rosiana buscada em equivalente visual, quando o diretor paulista resolveu privilegiar o lado de relato quase “western” de *Matraga*.

Uma das narrativas de *Sagarana* — *O duelo* — seria levada ao cinema pelas mornas mãos do mineiro Paulo Thiago, em 1973. O filme foi indicado ao Urso de Ouro no Festival de Berlim de 1974, mas é uma obra muito aquém da força do substrato literário original. Ao contrário de Thiago, outro mineiro — Carlos Alberto Prates — soube “transferir” essa carga para o praticamente filmusical *Noites do sertão* (1984), admirável realização livre do “mote” de origem: o mundo ficcional sagaranesco etc. Em 1994, essa tentativa seria renovada — sem os mesmos alcances de Prates — por Nelson Pereira dos Santos, em *A terceira margem do rio*.

O jornalista Pedro Bial vem

a ser o responsável pela incursão cinematográfica seguinte no universo rosiano: ele escolheu cinco contos de *Primeiras histórias* (livro publicado em 1962), ou seja, *Famigerado*, *Os irmãos Dalgobé*, *Nada e a nossa condição*, *Substância* e *Sorôco, sua mãe, sua filha*, os quais confiou ao falecido Alcione Araújo, para uma espécie de roteirização “amarrada”. São relatos de vingança e ofensas tornadas fatais, entre sertanejos e jagunços, na imensidão mítica do sertão mineiro. Nas palavras do jornalista: “Quando li *Primeiras histórias* fiquei chapado, nunca tinha visto ninguém escrever daquele jeito, praticamente criando um novo idioma com histórias de uma profundidade abissal, eu não sabia nem que a literatura poderia ser daquela maneira [...]”...

Pois pode, sim, Big Brother.

Interesse foi despertado na cineasta Sandra Kogut, diretora de *Mutum* (2007), longa-metragem franco-brasileiro baseado na novela *Campo geral*, do li-

vro **Manuelzão e Miguilim**. Sandra procurou transformar a prosa poética de Guimarães Rosa em poesia visual, e o resultado é um filme mais rosiano do que *Outras histórias* e *A hora e a vez de Augusto Matraga*.

De propósito deixamos para o final o elogio de uma minissérie que, em 1985, alcançou surpreendentes resultados — nas mãos de Walter George Durst e Walter Avancini —, ao levar para o grande público as estranhezas do universo do escritor de Codisburgo. Em 25 capítulos, sua *misce-en-scène* ao mesmo tempo áspera e poética pôs **Grande sertão: veredas** na telinha, com uma fidelidade e um apuro como jamais mereceu o grande Machado de Assis na TV. Rigorosamente, todas as adaptações das suas obras foram produzidas pela Globo: **Helena** (1975), romance adaptado por Gilberto Braga; a minissérie **O alienista** (1993), dirigida — sem muito brilho — pelo pernambucano Guel Arraes, e outra minissérie, ainda menos inspirada, baseada no conto *Trio em lá menor*, assinada por Geraldo Carneiro e burocraticamente dirigida por Luciano Sabino. Ficou nisso, e, até agora, a TV em franca dívida para com o nosso maior romancista. 🍷

NOTA

Devido a um equívoco de edição, publicamos agora em julho a parte final do ensaio iniciado em maio. Em agosto, finalizaremos o texto *Literatura pós-colonial: mistura doce-azedada?*.

quase diário | AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

DESENTERRANDO COISAS

16.10.1993

Aqui na Dinamarca, visita a **Peter Poulsen** — tradutor de **Guimarães Rosa**. Muito simpático. Vibeke, sua esposa, gentilíssima. Belo jantar.

Poulsen contando histórias sobre sua peripécia de traduzir Guimarães Rosa. Ganhou uma bolsa de estudos e veio ao Brasil sentir o cheiro e o sabor do sertão, para poder traduzir bem o Rosa. Brincava com as dificuldades que encontrou: “A palavra *nonada* até que era fácil. Difícil era traduzir, por exemplo, *coisíssima nenhumá*”.

16.10.1999

Jantamos dia 14 na casa de **Affonso Arinos de Mello Franco**, homenagem a Monique Le Moing, da revista *Sigila*. Presentes: D. Cleo, Marina, eu, Chico, e mulher, Naum, Afonsinho e

sua esposa Bia.

Affonso contou-nos o caso de **João Cabral** no Itamaraty em 1952. Ele, João, havia mandado uma carta pessoal a outro diplomata, onde mencionava “o nosso **Luiz Carlos**”. Um certo diplomata desviou a carta para **Lacerda**, que começou um clima de Guerra Fria falando que o Itamaraty era um ninho de comunistas. (**Houaiss** entrou nisso, porque votou na ONU a favor de Angola, dizendo que tinha “orgulho” de votar pelo fim do colonialismo. O embaixador português no Brasil foi pedir a sua cabeça. Acho que isso foi já em 1964).

O que eu não sabia é que Affonso levou João à casa de Lacerda. João estava afastado do Itamaraty há uns dois anos, sem salário. Ao ser reintegrado, foi indicado discretamente para tra-

balhar no “Arquivo de las Indias, em Sevilha. Como temia novos ataques, Affonso levou João ao Carlos, que o recebeu. João, aflitíssimo, dizendo a cada três palavras “compreendo”, ouviu de Lacerda que este não faria mais nada contra ele. Contou que tinha sido comunista e achava que João era apenas um “inocente útil”, como se dizia.

31.08.2006

Venho do Festival do Café que se realiza em 23 fazendas da velha região cafeeira do Estado do Rio. Era por ali que a corte tinha seus barões e viscondes instalados nas grandes fazendas escravagistas.

Minha apresentação ao lado de **Turíbio Santos**, por causa da chuva, foi transferida para a sede da fazenda. Uns 100/200

pessoas distribuídas pelos salões nos ouviam atentamente. Revizamos música e poesia. Foi bom. As pessoas diziam que haviam descoberto a poesia ali. É como se houvessem descoberto a quarta dimensão da linguagem.

E na manhã seguinte uma senhora me revelando no café que seu marido morreu enquanto ela lia para ele uma crônica minha.

05.05.2011

Enterrando e desenterrando textos. Recebi de uma mineiradora, em Minas, o pedido para escrever um texto que deve ser enterrado nesses dias e desenterrado daqui a uns 15 ou 20 anos. Junto com o texto serão enterrados vários documentos e objetos que retratam os dias de hoje.

Claro que fiz o texto.

O mais espantoso: eu ha-

via me esquecido que havia feito para a mesma mineradora, há alguns anos, outro texto para o mesmo tipo de evento.

Tive que desenterrar coisas da memória e elaborar, com certo prazer arqueológico, um texto novo.

Advertência: se eu quisesse ganhar dinheiro & fama, inclusive na Bienal de Kassel, eu diria que isso é uma “instalação”.

10.01.2011

Meu inconsciente guiou-me para outra coisa depois. Só agora me dei conta: localizei o Manifesto Comunista na internet. Fui atrás do Manifesto com um alibi, estou fazendo um curso para o **Cláudio Moura Castro** (lá no Positivo/Curitiba) e pensei que esse texto poderia ser lido pelos alunos. Acho que nunca o havia lido inteiramente. Fiquei horrorizado. Como foi possível essa alucinação e tanta gente embarcando nessa ficção?

O curioso, já que é internet, já que é um site, no meio do manifesto tinha propaganda de uns produtos.

É demais, publicidade capitalista no meio do texto comunista. 🍷

Meu corpo viaja no tempo

Meu corpo gera minha mente,
mas ela não sabe. E minha mente
gera um corpo imaterial que julga
ser eu.

Trouxe meu corpo hoje para assistir
a essa aula que vi quando era
um menino.

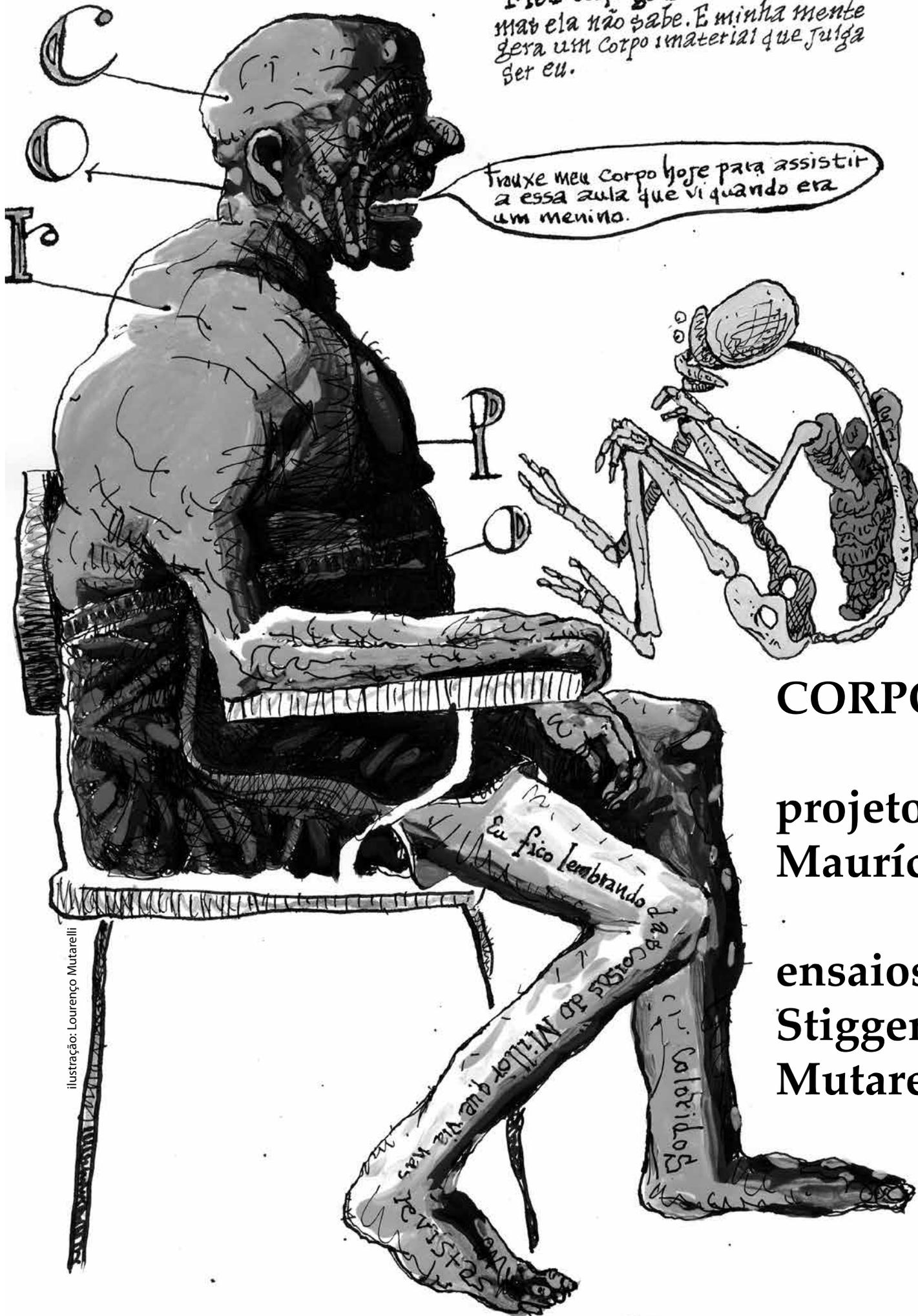
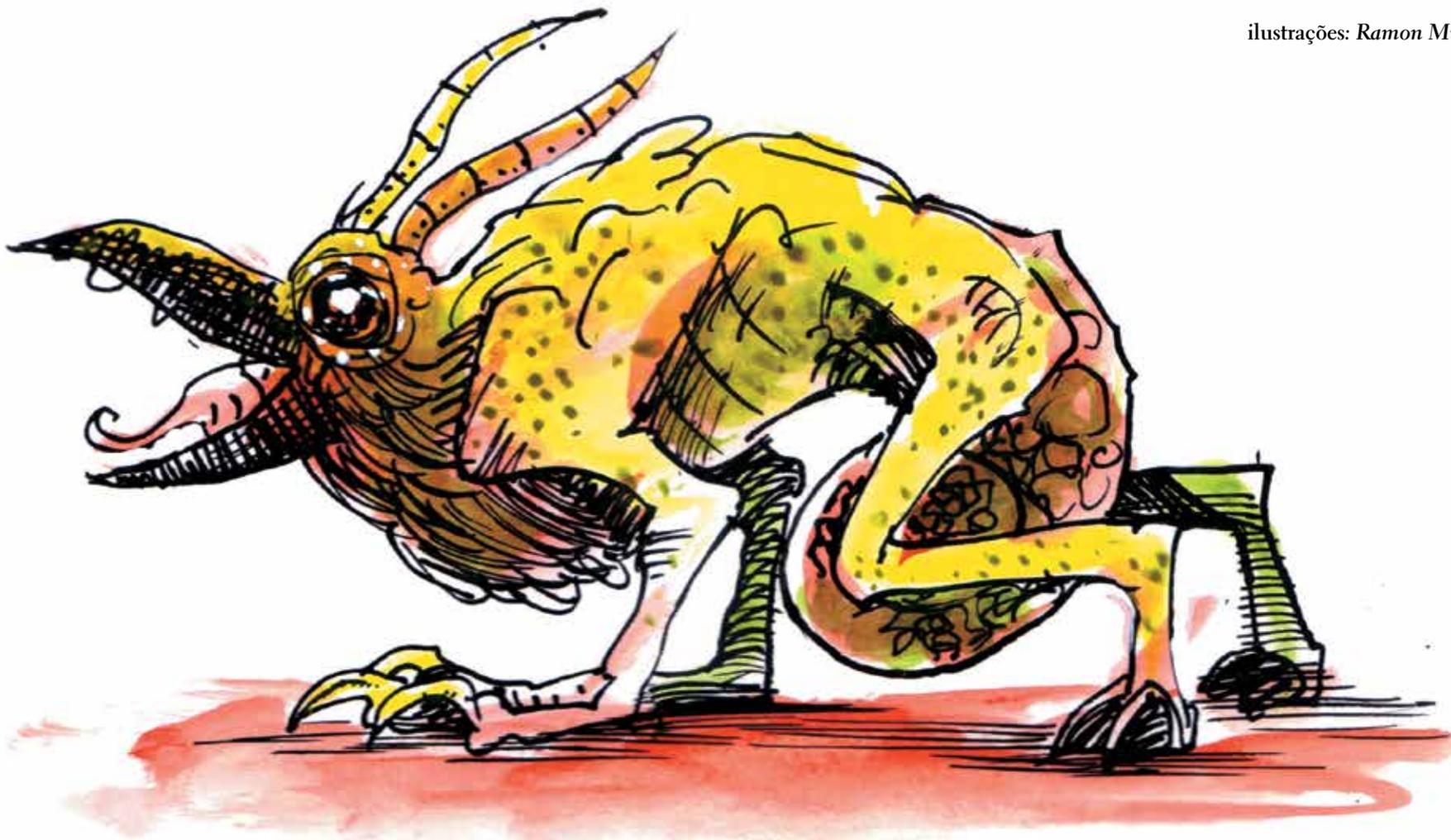


ilustração: Lourenço Mutarelli

CORPO

projeto visual de
Maurício Ianês

ensaios de Veronica
Stigger Lourenço
Mutarelli



Beleza hedionda

Na poesia de **Augusto dos Anjos** é evidente o gosto pelo bizarro, pelo inusitado e pelo grotesco

WAGNER SCHADECK | CURITIBA - PR

Le bau est toujours bizarre.

Baudelaire. *Exposition universelle*, 1855

Uma das poesias mais singulares da literatura brasileira é a de Augusto dos Anjos (1884-1914). A fortuna crítica sempre esteve em contradição entre a que escola o poeta paraibano pertence. Alguns advogaram que ele deveria ser parnasiano, devido ao gosto pelo soneto. Outros viam algo em sua temática mórbida um segmento romântico. Alguns o associaram ao simbolismo, devido à musicalidade de seus versos. E houve ainda outros que lhe viam as confluências típicas na época intermediária entre o início do século 20 até a *Semana de arte moderna*, de 1922, enquadrando-o no chamado pré-modernismo. Portanto, é como se na poesia de Augusto dos Anjos estivessem todas elas, mas ela não participasse de todas. Seria realmente um caso de poesia teratológica?

Como dizia Silveira Bueno (1898-1989), trata-se, sem dúvida, de uma poesia de monstros, mas também de uma poesia monstruosa. Neste sentido, não se pode idealizar o monstro; embora ingente, tampouco devemos temê-lo. É preciso contemplar-lhe o conjunto, não tentando domesticá-lo, nem exorcizá-lo. Quando olharmos para ele com olhar isento, veremos que é possível traçar-lhe uma genealogia aproximativa, o mais coerente possível.

Um dos que melhor soube compreender a poesia de Augusto dos Anjos foi Hermes Fontes (1888-1930). Para ele o livro de Augusto “é a dolorosa viagem através de sua personalidade”. Mas foi Gilberto Freyre (1900-1987) quem primeiro notou

em sua poesia algo de expressionista, destacando o poeta como pensador. E em relação a isso, lamentava: “Pensar no Brasil é uma espécie de pecado intelectual”. Em famoso ensaio, *A costela de prata de Augusto dos Anjos*, o crítico alemão Anatol Rosenfeld (1912-1973) também aproxima a poética de Augusto dos Anjos ao expressionismo, particularmente à poesia de Gottfried Benn (1886-1956). Fazemos uma comparação tendo como exemplo um poema do expressionista alemão.



Requiem

Auf jedem Tische zwei. Männer und Weiber
kreuzweis. Nah, nackt, und dennoch ohne Qual.
Den Schädel auf. Die Brust entzwei. Die Leiber
gebären nun ihr allerletztes Mal.

Jeder drei Näfte voll: von Hirn bis Hoden.
Und Gottes Tempel und des Teufels Stall
nun Brust an Brust auf eines Kübels Boden
begrinsen Golgatha und Sündenfall.

Der Rest in Särge. Lauter Neugeburten:
Mannsbeine, Kinderbrust und Haar vom Weib.
Ich sah von zweien, die dereinst sich hurten,
lag es da, wie aus einem Mutterleib.

Réquiem

*Mesa pra dois. Mulher e homem cingidos.
Enviesados, nus. Mas sem tormento.
Cabeça aberta. Mas peitos partidos.
Do ventre o derradeiro nascimento.*

*Três comptas: de cérebros a escrotos.
Templo de Deus e Fábrica do Diabo
Cara a cara ora escarneciam rotos
Do Gólgota e da Queda num lavabo.*

*O espólio encaixotado. Renasceram
Recortes de homem, bustos infantis
E coroas, das que já se venderam,
Como oriundos de uma única matriz.*

Tradução: Wagner Schadeck

Podemos notar a sintaxe *incisiva* característica do poeta e médico. Os versos são abruptamente cortados. E embora se trate de línguas de sintaxe distintas, na medida do possível, os períodos curtos foram preservados na tradução, o que causa uma sensação semelhante a uma incisão cirúrgica. Todo o poema parece se desenvolver de modo a frustrar a expectativa do leitor. Mas essa quebra não causa humor, antes horroriza, espanta. Todas as estrofes apresentam alguma imagem cotidiana: o encontro, o jantar e a mudança. Por meio de comparações, as expressões ambíguas nos revelam o hediondo: o encontro amoroso entre cadáveres numa mesa de autópsia, os órgãos expostos como iguarias e os caixões com corpos esquartejados.

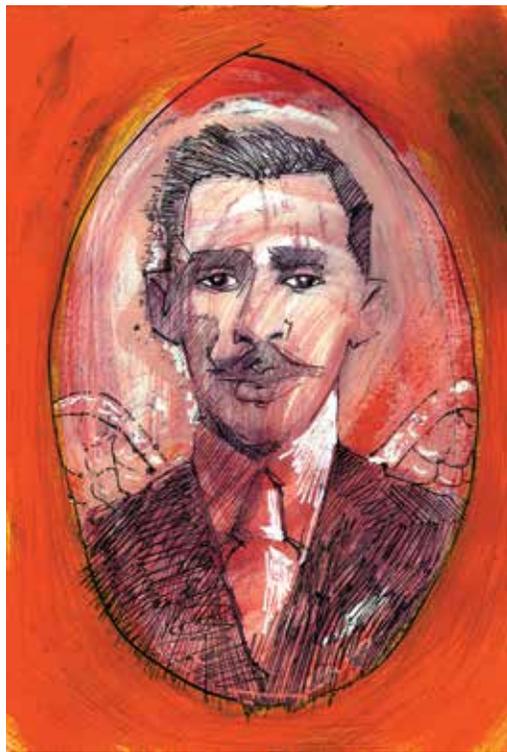
Concentração de elementos

Por outro lado, ainda que minuciosa e clínica, a poesia de Augusto dos Anjos não apresenta esse mesmo recurso sintático, nem privilegia as ambiguidades que quebram a expectativa para horrorizar. A sintaxe de Augusto dos Anjos privilegia o preenchimento estrófico e a concentração de elementos. Porém, em ambos os poetas há semelhanças: um eu-lírico clínico (Benn era médico; Augusto se dizia o doutor tristeza e o poeta da morte), um gosto pelo inusitado, o uso de um vocabulário vasto (de jargões científicos e metafísicos a expressões populares) e o pessimismo em relação à natureza humana. Embora médico, Benn não se coloca como agente da cura, mas como agente da morte, em Augusto dos Anjos, além de cantar “a poesia de tudo o quanto é morto”, o erotismo é uma mera necessidade biológica. Por exemplo nos poemas *A fome e o amor*, *Versos de amor e Idealismo*.

O amor da Humanidade é uma mentira.

Entretanto, é pouquíssimo provável que o poeta paraibano tenha lido poetas alemães como Benn, Heym e Trakl. E embora dedique um soneto ao pensamento de Nietzsche, o filósofo niilista que defendia o renascimento de um novo homem¹, algo que aparece no final do longo poema *Os doentes*, Augusto dos Anjos não pertenceu à escola expressionista. Por outro lado, dadas as semelhanças, é possível que exista algo em comum entre o estilo do poeta paraibano e os expressionistas. Classificando-o como simbolista de vertente expressionista, o poeta e organizador de sua obra completa, Alexei Bueno ainda o aproxima de Cesário Verde e Baudelaire. O que nos leva a pensar que exis-

Na poesia de Augusto dos Anjos também há essa associação de elementos distantes, uma plethora de referências, um vocabulário que vai do prosaísmo reles até à metafísica, etc.



te uma poética anterior a quaisquer movimentos, semelhante a esses poetas. E então o que seria próprio desse estilo? Qual são suas características? Seria um gosto pelo insólito? Seria a temática mórbida? Ou estaria na forma concentrada e em rimas inusitadas? Já vimos que em comparação com Benn as semelhanças são menos formais do que essenciais. Portanto, comparemos essas duas outras poéticas sugeridas pelo poeta carioca.

A composição estrófica de Augusto dos Anjos é muito parecida com a do poeta português Cesário Verde (1855-1886). Durante a construção poética é como se cada estrofe fosse meditada antes da escrita, privilegiando rimas inusitadas e o fecho do pensamento, como blocos compactos de conceito, imagem e som. No entanto, enquanto a dinâmica de Cesário Verde é um passeio pelo presente, a de Augusto dos Anjos é quase sempre notívaga. Vejamos como ambos tratam de um tema como a substituição.

*E saio. A noite pesa, esmaga. Nos
Passeios de lajedo arrastam-se as impuras.
Ó moles hospitais! Sai das embocaduras
Um sopro que arrepiá os ombros quase nus.*

Livro de Cesário Verde: **Sentimento de um ocidental – II. Gás.**

*Maybe tivésseis fome, e as mãos, embalde,
Estendeste ao mundo, até que, à toa,
Fostes vender a virginal coroa
Ao primeiro bandido do arrabalde.
Augusto dos Anjos. **Eu: Os doentes***

Tecnicamente próximos, em outros momentos, os poetas ainda mostram uma visão da cidade de vista de passagem. Esse sentimento do *flâneur* é anterior a ambos. Além dessa técnica, em comum com Charles Baudelaire (1821–1867), é eviden-

te também o gosto pelo bizarro, pelo inusitado e pelo grotesco, a assimilação de conceitos distantes, quando não antagônicos (como beleza e fealdade), em suma, como em Benn, a presença da beleza hedionda. O melhor exemplo dessa associação entre o belo e o bizarro seria o poema *Uma carniça*, de Baudelaire. Entretanto, o hediondo é um elemento que aparece em vários momentos da história da literatura ocidental, do pé pustulento de Filoctetes, de Sófocles (496 a.C.–406 a.C.), à lepra que carcome Jó, do *Velho Testamento*, passando pelas lendas medievais, como a do *Coração comido*, retomada por Dante Alighieri (1265-1321), no primeiro soneto do livro *Vida nova*, ou ainda em vários episódios da *Divina comédia* (A tragédia de Ugolino, por ex., Canto XXXIII, do *Inferno*), ou mesmo a necrofilia de *Noches lúgubres* (1775), do espanhol José Cadalso, chegando à poética psicológica da beleza mórbida, efetivada por Edgar Allan Poe (1809-1849). A plethora de referências também faz parte desse estilo. É por isso que, nesse sentido, o hediondo é uma herança da tradição, sem a qual nem Baudelaire e nem Augusto dos Anjos poderiam desenvolver suas poesias.

No poema já citado, *Uma carniça*, por exemplo, Baudelaire utiliza amplamente os recursos da língua francesa para associar o belo ao bizarro. No primeiro verso do poema, mantendo a distância pelo tratamento, o poeta relaciona o vocativo “minha alma” com “carniça infame”, e também na paisagem da “bela manhã de estio” apresentar o “leito semeado de pedras”, como uma alcova eroticamente semeada de pétalas de rosas, onde, em vez de uma “lúbrica mulher”, abrindo as pernas, há uma carniça. Trata-se de uma dessacralização do erotismo parecida com aquela que será promovida por Benn e Augusto dos Anjos.

Linguagem variadíssima

Na poesia de Augusto dos Anjos também há essa associação de elementos distantes, uma plethora de referências, um vocabulário que vai do prosaísmo reles até à metafísica, etc. Mas como a língua portuguesa não dispõe dos mesmos recursos da francesa, o poeta paraibano recorre amiúde a uma linguagem variadíssima. Então, além de terminologia científica, ele costuma também recorrer a arcaísmos, como o do galego-português “alcouces” (prostíbulos), associados com termos corriqueiros, como “doces”, ou ainda conceitos teológico como “místicos”, com o usual “característicos”, etc.

Em certa medida uma crítica desfavorável como a de Medeiros e Albuquerque (1867-1934) pôde nos mostrar algo sobre esse estilo que os outros não viram. Criticando-lhe rigorosamente a terminologia científica, Medeiros e Albuquerque dizia que Augusto dos Anjos tem “a rima rebuscada de (por exemplo) ‘acode-a’ com ‘prosódia’”, e “tem em muitos lugares rimas desse modo estranhas”. Depois de destacar dois quartetos e um terceto — talvez inconscientemente tenha-lhe notado que, por meio do mecanismo das rimas interpoladas, o poeta encontre preferencialmente os contrastes conceituais entre o segundo e o terceiro verso e, mesmo nos tercetos, que em geral formam um bloco em sextilha dupla, resolva os contrastes conceituais, fechando o poema na famosa chave de ouro —, o crítico acrescenta um comentário importantíssimo: “Esta procura de rimas estranhas tem sido feita sobretudo em versos humorísticos...”

De fato, em geral, o inusitado e o insólito são causa de humor. Albuquerque notou no estilo de Augusto um recurso humorístico, mas que não era utilizado para causar o riso. Como vimos, é o mesmo recurso que causa o *humor negro*, na poesia de Benn. O que Albuquerque não aponta é que esses recursos de rimas insólitas e inusitadas são uma constante em poetas como Baudelaire, Cesário Verde, Gottfried Benn e Augusto dos Anjos. Elas causam o efeito do novo, do inesperado, do horror.

*Todas as divindades malfazejas,
Silva e Arimã, os duendes, o Yn e os trasgos,
Imitando o barulho dos engasgos,
Davam pancadas no adro das igrejas.
As Cismas do Destino*

Mas ao contrário da quebra de expectativa comum em peças humorísticas, ao misturar conteúdos diversos, o sublime e o reles, apontando para a miséria humana, esse efeito nos espanta. Na quadra supracitada, por exemplo, as palavras pouco usuais são colocadas em lugares estratégicos, em geral na posição de rimas, como “malfazejas” (rima A) e “trasgos” (rima B). O andamento decassílabo faz com que a expectativa de conclusão cíclica da rima seja prolongada. O sentido só se fecha previamente com “engasgos” (rima B), fazendo com que a conclusão da quadra recaia num substantivo comum, “igrejas” (rima A). Internamente, as aliterações sonorizam a cena: “barulho”, “pancadas” e “adro” reproduzem essa algazarra funesta, graças aos encontros consonantais em “b”, “r”, “lh”, “p”, “c”, “d”, e também a sibilante “s”. É a sonoplastia das entidades demoníacas, atacando uma igreja. Mas esses recursos técnicos são muito diferentes do preciosismo parnasiano. Convém lembrar a admoestação que Manuel Bandeira (1886-1968) dirigia aos parnasianos brasileiros, mostrando que existe uma sensibilidade diferente entre o francês e o português. A busca pela rima rica ou rara era antes um defeito em muitos parnasianos porque: “A rima rica francesa não implica o sacrifício da simplicidade vocabular: ela se pode obter com palavras de uso comum. A rima rara portuguesa é quase sempre um desastre”.

Ao contrário de parnasianos que privilegiavam as descrições estáticas (*ecfrasis*), lançando mão de rimas raras e de conceitos próximos, de uma temática anedótica e erótica, em Augusto dos Anjos os conceitos são distantes, de temática filosófica e pessimista e o rimário busca rimas inusitadas.

Discípulo de Baudelaire, o poeta e pianista francês Maurice Rollinat (1846-1903) também desenvolveu o estilo de poesia hedionda. Embora hoje esteja um tanto esquecido, em seu tempo o autor de *As neuroses* (1883) foi muito apreciado. Em poemas como *Les Magasin des Suicides* (*Loja dos suicidas*) já aparece uma terminologia que lembra a do poeta paraibano. “Noz-vômica” e “horóscopo” são termos já usados pelo poeta francês, além de uma espécie de uma poética de autoanálise. Anterior ao Surrealismo, em Rollinat o eu-lírico se coloca no *divã da poesia* para confessar as perturbações de sua psique, algo que lembra bastante o famoso soneto *Psicologia de um vencido*, de Augusto dos Anjos. Outro exemplo é o longo poema narrativo, *L'Enterré vif* (*O enterrado vivo*, parafraseado por Raimundo Correia). Trata-se da história fantástica de um caixão, do velório ao sepultamento. O mesmo tema é sintetizado por Augusto dos Anjos, num soneto como *O caixão fantástico*:

*Celere ia o caixão, e, nele, inclusas,
Cinzas, caixas cranianas, cartilagens
Oriundas, como os sonhos dos selvagens,
De aberratórias abstrações abstrusas!*

*Nesse caixão iam talvez as Musas,
Talvez meu Pai! Hoffmânnicas visagens
Enchiam meu encéfalo de imagens
As mais contraditórias e confusas!*

*A energia monística do Mundo,
À meia-noite, penetrava fundo
No meu fenomenal cérebro cheio...*

*Era tarde! Fazia muito frio.
Na rua apenas o caixão sombrio
Ia continuando o seu passeio!*

Qual outro poeta brasileiro usaria aliterações em “C”? Ao contrário do poema de Rollinat, ou de um poema como *Momento num café*, por Manuel Bandeira, neste soneto aparece alegoricamente o cortejo do caixão da humanidade. Além disso, longe da poética parnasiana, as rimas inusitadas de Augusto dos Anjos têm o efeito esteticamente mais próximo da poética inglesa. O gosto inglês prefere rimas inusitadas e insólitas que surjam com certa naturalidade, mas que espantem o leitor. Influenciado por Poe, Baudelaire e Rollinat usaram este

*Constituindo, portanto,
uma unidade, dos elementos
estilísticos ao conjunto, a bela
e hedionda poesia do Eu de
Augusto dos Anjos está, sem
dúvida, ao lado de grandes
obras da literatura universal.*

efeito em francês. Em português, por conseguinte, o inusitado por um dos efeitos mais explorados por Cesário Verde e Augusto dos Anjos. E embora o poeta paraibano use assonâncias e aliterações, como outros poetas brasileiros, por exemplo Cruz e Sousa e Raimundo Correia, é o efeito inusitado que o diferencia de todos; é esse efeito, em suma, o que Victor Hugo sentiu na poesia de Baudelaire, aquele *frisson nouveau*.

*Não haver terapêutica que arranque
Tanta opressão como se, com efeito,
Lhe houvessem sacudido sobre o peito
A máquina pneumática de Bianchi!
Os doentes*

A rima interpolada entre o verbo “arrancar” e o nome do inventor “Bianchi” é um ótimo exemplo de inusitado. Ao contrário do *rigor mortis* parnasiano, movimentada pelo verbo “sacudir” no centro da quadra, a própria metáfora da opressão do peito é insólita. Outro aspecto singular da poética hedionda de Augusto dos Anjos é o uso de um verso bárbaro. Como dizia Gilberto Freyre: “Em muitos de seus versos a aspereza de sons não é evitada nem mesmo disfarçada, mas procurada”.

Além do uso de sinérese, aglutinado até três vogais, da construção de versos ricos em aliterações (bem mais do que um Cruz e Sousa, geralmente associado ao gosto por esse efeito) e assonâncias, como bem lembra Alexei Bueno, Augusto dos Anjos também lança mão de neologismos, como “ruído-clarão” (*Numa forja*), e mesmo parece optar por um verso, ao um só tempo, concentrado e volumoso, optando por palavras com choques consonantais, como em “abrupto”, ou ainda justapostas, como “ultrafatalidade”. Desta forma,

embora mesmo na ortografia etimológica as consoantes mudas não fossem lidas, é incrível o impacto visual da união de um radical grego com uma palavra hebraica, como em “pseudo-psalmo” (*Os doentes*). Foi o que levou Rosenfeld a afirmar: “Da mesma forma como as palavras, o mundo de Augusto dos Anjos é, por assim dizer, na sua essência, proparoxítono, esdrúxulo, dissonante”.

No mundo do **Eu**, letra e espírito são um só. Daí reaparecerem nele temas oriundos do barroco e pré-romantismo algo-saxão, como o *Vanitas* e as meditações no cemitério, o *Memento Mori*, acrescidos de outros conceitos, como o *Nirvana* budista e o *Agnus Dei Qui tollis peccata mundi* cristão, em seu desejo de ser sacrificado pela humanidade sofredora. Esses temas, no entanto, são absorvidos pelo pensamento de Augusto, e o **Eu** representa uma espécie de suma.

Desta forma, tal como Shakespeare, misturando o cômico com o trágico, embora utilize o inusitado provindo da poesia humorística, no poeta paraibano o sublime encontra o reles, os conceitos universais da metafísica são aclimatados à realidade, o ufanismo científico é testado com a inevitável morte individual e solitária, a religiosidade cristã é experimentada na fé que nasce do absurdo e da precariedade do mundo e, despiada do ideal romântico da bondade, a natureza é nefasta e o amor, carência e fome. Constituindo, portanto, uma unidade, dos elementos estilísticos ao conjunto, a bela e hedionda poesia do **Eu** de Augusto dos Anjos está, sem dúvida, ao lado de grandes obras da literatura universal. 📖

NOTA

1. Otto Maria Carpeaux identificou nisso a essência do expressionismo. Cf. CARPEAUX, Otto Maria. *História Concisa da Literatura Alemã*. Faro Editorial, 2013



À beira do copo

Em romance de estreia, **Alex Sens** constrói trama com ótimos personagens e como eles se relacionam

RODRIGO CASARIN | SÃO PAULO - SP

Não costumo beber enquanto trabalho. Mas hoje é véspera de feriado e já são mais de quatro da tarde, então resolvi abrir uma exceção. Acredito que o Alex Sens iria gostar da cerveja que estou tomando. É uma porter da cervejaria Júpiter que leva pimenta chipotle em sua receita. A picância existe, mas não agride, vai bem com os toques de chocolate dos maltes escuros, que deixam a cerveja preta — isso não quer dizer que seja uma daquelas cervejas pretas meladas, veja bem, aqui não há nada de docinho.

Acho que o Alex gostaria da cerveja porque, pelo que pude perceber ao ler o seu **O frágil toque dos mutilados**, ele entende alguma coisa do assunto. No romance, fala com propriedade da Whitstable Bay Organic, uma boa cerveja inglesa, e, quando diminui a qualidade, vai para a Heineken, que ainda está em um patamar bastante digno, muito acima das tranqueiras Skol-Brahma-Itaipava que ainda tomo no boteco do terminal Santana principalmente de quinta-feira, depois do futebol.

Quem bebe bem é Orlando, um dos principais personagens do romance. Viúvo, outrora radialista, tenta viver da pintura e mora em alguma cidade praiana. É daqueles que querem ajudar os outros, mas acaba não ajudando em nada e, pior ainda, se prejudica. O coitado tava de boa, conseguindo controlar seu alcoolismo, mas foi só inventar de colocar Magnólia, sua irmã, de volta em sua vida que logo voltou ao álcool. Às garrafas de Whitstable Bay Organic, às latas de Heineken. Deve ser uma boa beber com ele, ao menos.

Magnólia, a protagonista, é outra chegada num goró. Me mataria se lesse isso. É enóloga, manja tudo de vinho, e normalmente pessoas de sua extirpe sequer bebem, apenas degustam — degustam garrafas e mais garrafas inteiras, mas não descem do salto. Ela não é exatamente dessas, até que encara a bebida

com alguma leveza, mas também é refém dela. Alex Sens ainda cita alguns rótulos do fermentado de uva, mas como esse não é o meu álcool — não me interesso por vinhos, definitivamente —, não sei avaliá-los. Devem ser bons, até o café que os personagens tomam parece ser de qualidade. Mas, voltando a Magnólia, não bastasse o alcoolismo que não assume, ela ainda sofre do transtorno de borderline. Deve ser por isso que em muitos momentos ela se torna uma escrota de marca maior.

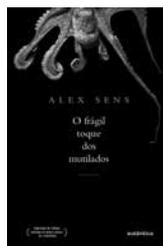
Ela e o marido, Herbert, foram passar algumas semanas na casa de Orlando. A ideia era que se reaproximassem, fortalecessem os laços de família, superassem a trágica morte de um dos seus. Evidentemente as coisas não saem assim e, para que se entenda **O frágil toque dos mutilados**, uma das chaves válidas pode ser a maneira que especialmente esses dois personagens se relacionam com o — ou são dominados pelo — álcool. O álcool que pode aproximar ou afastar as pessoas, confortar ou destruir, dependendo daquela questão da dose certa, o velho chavão de que a mesma substância pode ser um remédio ou um veneno.

Em determinado momento, Herbert, o marido de Magnólia, cita Virginia Woolf: “é como liberta a alma beber uma garrafa de bom vinho por dia e sentar-se ao sol”. Prefiro a cerveja que estou tomando. E à sombra, por favor.

A influência de Woolf

Mas nem só de álcool vive o homem. Outro ponto importante a destacar é a presença da própria Virginia Woolf. Herbert não a citou por acaso. Há quase uma década ele está mergulhado na obra da mulher e tenta escrever um ensaio sobre **As ondas** — ensaio que durante um bom tempo fica praticamente esquecido, aliás, amargando um limbo durante a história.

O crítico literário e também escritor Jaime Prado Gouvêa diz que Sens é “admirador



O FRÁGIL TOQUE DOS MUTILADOS

Alex Sens
Autêntica
416 págs.



o autor

ALEX SENS

É catarinense, mas vive em Itajubá (MG). Nasceu em 1988 e já publicou os livros **Esdrúxulas** e **Troncada**, ambos de contos, além de **O frágil toque dos mutilados**. Venceu prêmios do Governo de Minas Gerais em 2012, na categoria Jovem Escritor Mineiro, de Niterói e de Araçatuba.

trecho

O FRÁGIL TOQUE DOS MUTILADOS

— Tão inútil quanto este maldito canivete — murmurou Magnólia. — Você lembra do seu presentinho? Desse maldito canivete que nunca serviu para nada? Ah, me enganei: ele serviu para me furar de vez em quando. Aposto que você não sabia disso. Mas quem dá um canivete para uma bomba emocional como eu? Um maldito inútil como você! Só alguém muito burro dá presentes impensáveis!

confesso da inglesa Virginia Woolf — sem ter medo dela... — em cujas águas fatais ele navega com mãos firmes no leme, compôs uma trama magnificamente elaborada”. Isso está na orelha de **O frágil toque dos mutilados**, um espaço para, essencialmente, puxar-se o saco do autor. Mas não posso desmentir o que Gouvêa escreveu — ainda que considere o “magnificamente” um grande exagero. Já li Virginia Woolf. Li a primeira página de **Mrs. Dalloway**. Larguei logo. Preciso dar uma outra chance para a dona. Mas não ignoro que nomes como Magnólia e Orlando sejam uma clara referência à escritora.

Não sei até onde tem a ver com a suposta influência da inglesa, mas algumas — poucas — coisas eu não gostei no texto do Sens. Principalmente na primeira metade, há uma necessidade, quase uma vaidade, de trabalhar com palavras rebuscadas como “obnubilada”, “coruscavam” e “talmúdicos”. Claro que todo o dicionário está aí para nos servir, mas certas escolhas saem pela culatra e, ao invés de soarem cultas ou eruditas, acabam apenas transparecendo alguma pretensão tola.

Também na primeira metade, o autor costuma gastar bastante tempo com cada elemento da história. Tudo tem sua importância, e isso é bom, mas não precisa a cada ato ficar divagando, comparando, levantando hipóteses e dizendo, além do que aconteceu, tudo que não se passou ou que poderia ter ocorrido. Isso às vezes cansa. E acho que cansou até mesmo Sens, que diminui bastante a frequência desses recursos no decorrer da obra, permitindo que a melhor parte de **O frágil toque dos mutilados** prevaleça: seus ótimos personagens e como eles se relacionam.

Exercendo a função do chato de plantão, também me desagradou algumas escolhas. Achei que escrever que “Orlando, como sempre, deixou que o mel das dúvidas atraísse as abelhas da curiosidade” foi no mínimo cafona. Já “o silêncio caiu sobre a expressão de Orlando com a violência de uma faca abrindo um tomate” não me convenceu. Costumo ter cuidado ao abrir tomates, nada de violência, principalmente quando são para bruschettas.

Há ainda uma terceira questão importante em **O frágil toque dos mutilados**. Talvez a mais importante de todas elas, aliás: o papel da família. No Salão de Paris deste ano, Cristovão Tezza disse ser um defensor ferrenho da família, não por ser um cara quadrado, conservador, mas por tudo o que a instituição já ofereceu e tem a oferecer à literatura. Nunca é demais lembrar que Tezza é o autor de **O filho eterno**, pujante romance sobre a dificuldade de um pai em aceitar um filho com Síndrome de Down.

Tolstói também escreveu sobre famílias. É seu o clássico “todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira”, bem no começo de **Anna Kariênina**, que conta também com uma memorável cena de trem. Talvez Sens tenha feito uma homenagem ao russo ao colocar Magnólia e Herbert indo justamente de trem ao encontro de Orlando, ao encontro da família da moça. Não disse antes, mas Lisa, irmã de Magnólia e Orlando, também se junta à trama — e é outra problemática, já adianto.

De alguma maneira, o que o romance invoca é a velha questão das aparências que muitas vezes envolvem uma família: a obrigação moral de um membro amar o outro, dos irmãos estarem sempre próximos, se ajudarem... Se isso acontece com naturalidade, excelente, mas, se não, acaba virando mais um daqueles pesos invisíveis, porém enormes, que as pessoas precisam suportar no dia a dia, como David Foster Wallace retratou no seu discurso *Isto é Água*. Igual aos personagens de Sens, essa...

Acabou a cerveja. 🍷

Um dos contos deste livro nos remete ao início de **A divina comédia**, de Dante Alighieri. Trata-se de *As encruzilhadas do doutor Rosa*, de onde emerge um chamado ao narrador, e este chamado vem de Guimarães Rosa. Parafraseando o poeta florentino, eis as palavras do personagem: “No momento mais inesperado de minha vida, quando estava prestes a sucumbir diante de uma implacável solidão [...]”. Muito semelhante às palavras de Dante: “Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura” (“A meio caminhar de nossa vida/ fui me encontrar em uma selva escura”, na tradução de Italo Eugenio Mauro, para a Editora 34). O conto de Krishna Monteiro é um percurso onde o doutor Rosa e o narrador aparecem lado a lado. A narrativa transita entre o sagrado e o profano, pois o personagem deseja saber o que há na valise do médico. Entram numa igreja, ao tentar apropriar-se do conteúdo da valise, percebe os olhares inquisidores dos religiosos. Assim como Dante percorre o inferno conduzido pelo poeta Virgílio, este narrador é conduzido pelo doutor Rosa, até que no final é apresentado com o que há na valise; na verdade, as chaves de que precisa para entrar no paraíso. Elas, no entanto, são de outra natureza. O doutor Rosa acaba por se tornar uma espécie de Beatriz, ele levará o narrador ao céu.

O que não existe mais, de Krishna Monteiro, é um livro constituído de sete contos. E já no prefácio, Noemi Jaffe procura fazer um inventário das perdas que o autor desfia em sua narrativa. Perdas estas que, ainda segundo a prefaciadora, acabam por persistir e, em consequência, existir até demais.

O primeiro conto é o que dá nome ao livro, *O que não existe mais*, e aborda a presença/ausência do pai: “Na primeira vez que te vi depois de tua morte, tu estavas na sala, de pé, em frente à minha estante e aos meus livros”. O narrador mora na mesma casa em que o pai viveu, transita pelos mesmos lugares, e se depara com a volta inesperada dele. Aquele que retorna está a alterar a ordem dos livros na estante, está a violar páginas, age como desejasse entranhar-se na história presente do narrador. O conto mostra uma alteração de percurso. Aqueles que já se foram não se perderam totalmente. Embora não tenham o poder de mudar o destino dos que ficaram, ao menos se permitem insinuar afetos.

Quando dormires, cantarei é um conto ambientado em torno de uma rinha de briga de galos. Os dois contendores na verdade constituem um duplo em que nenhum deles desaparece, mesmo que derrotado, mesmo que lhe sobrevenha a morte. A violência e a vaidade levadas ao extremo e a perspectiva da morte são percebidas igualmente

O que existe demais

Os contos de **O que não existe mais** marcam a boa estreia de Krishna Monteiro na literatura

HARON GAMAL | RIO DE JANEIRO - RJ

te pelos dois. O que acontece a um estende-se ao outro, criando uma espécie de polifonia, que somente a literatura é capaz de oferecer. Os dois animais mudam constantemente de posição. Qual é o mais ameaçador? Talvez a resposta esteja nos gestos virulentos das pessoas atônitas, que assistem ao confronto. É bem verdade que o canto e a destreza destes galos constituem uma metapoética: “não é para ver [...] Conceição puxou não sei de onde uma canção esquecida, cujo último verso era assim: ‘Quando dormires, cantarei.’” É o duplo desdobrando-se entre a impossibilidade da visão e a presença da música.

Originalidade narrativa

Outro conto narrado de uma perspectiva inusitada é *Um âmbito cerrado como um sonho*. Um cão descreve o apartamento onde vivem ele e sua dona, fala do homem com quem ela relaciona-se, os conflitos inerentes à vida do casal e o encontro desta mulher com as amigas. Tudo quase sempre encoberto por uma névoa, até que se revela a nudez, o mar e a morte. A constante procura pela originalidade narrativa, por parte de muitos autores, encontra neste caso sua correspondência. Apesar de os animais não serem capazes de nos transmitir narrativas, o conto não deixa de ser verossímil. A metafísica, inerente a nós humanos, estende-se através daqueles que desejamos humanizar.

Monte Castelo é o maior conto do livro e poderia, caso fosse o desejo do autor, transformar-se num bom romance. No começo, narrado a partir do ponto de vista de alguém ainda criança, ele aborda a complexidade das relações familiares e de sua influência na formação de um ser que, no futuro, ver-se-á mergulhado na mais profunda solidão. Mas o principal da narrativa recai sobre este menino e seu avô, a quem visita numa cidade distante, de tempos em tempos. A narrativa acompanha o crescimento do garoto,

de suas ausências à casa do avô devido a conflitos entre sua mãe e sua avó. Conforme ele vai amadurecendo, suas reflexões, permeadas de saudade, vão intensificando-se. E perdura a narrativa deste avô, ex-combatente na Segunda Guerra Mundial. Toda nação, língua, ou cultura tem o seu ponto nevrálgico, trata-se do que há de mais trágico, que alimenta não só sua história, mas também as obras de arte que lhe servem de estofo. Nada a ver com nacionalismos. O que seria a literatura de um Sebald sem a Segunda Guerra Mundial, ou mesmo sem outras guerras, sem as cicatrizes que os conflitos deixam de herança na alma de cada um de seus personagens? Também temos nossas tragédias, basta nossos autores saberem explorá-las para termos uma grande e imponente literatura. Quando identificamos nossas verdadeiras adversidades e sabemos transformá-las em arte, expressamos o que há de mais universal da nossa realidade. O resultado disso tudo será a profunda reflexão sobre a condição humana. Krishna Monteiro, com este conto, passa a fazer parte do grupo de bons escritores brasileiros que eleva nossa cultura ao nível de qualquer outra, permitindo-nos abandonar resquícios de inferioridade diante das artes e da literatura de outros países.

Sudário é um conto impossível. Não na sua estrutura, mas na intenção de seu narrador. Ele tenta dissuadir alguém de praticar o suicídio. O final fica em aberto, num universo permeado pela exaltação do vigor da natureza.

Alma em corpo atravessada, último conto do livro, aborda a vida de uma narradora que pouco a pouco perde a capacidade de contar histórias. A mulher, que reúne ao seu redor sobretudo crianças, surpreende o narrador (um de seus ouvintes) com o súbito silêncio. Na primeira leitura, pensei de que se estava a anunciar o final do livro, mas na segunda concluí que se trata do papel impotente da literatura ante todas as tragédias humanas. No final, o silêncio soa como uma espécie de vigia e de lembrança de que somos seres caracterizados pela narrativa. Todos nós existimos porque temos uma história.

Apesar de ser o primeiro livro de Krishna Monteiro, **O que não existe mais** revela um autor maduro, capaz de descrever cenas com bastante plasticidade e de saber explorar os meandros da alma humana.

Como o personagem de **A divina comédia** citado no início, o narrador de Krishna Monteiro sabe descer aos infernos, transitar pelo purgatório e chegar às portas do paraíso. “Ao meio caminhar de nossa vida/ fui me encontrar em uma selva escura”, novamente os dizeres de Dante revelam a literatura, senão com o poder de dominar esta selva, ao menos capaz de torná-la arte. Como certa vez afirmou Carlos Drummond de Andrade: “Acho que a literatura, tal qual como as artes plásticas e a música, é uma das grandes consolações da vida, e um dos modos de elevação do ser humano sobre a precariedade da sua condição.”



O QUE NÃO EXISTE MAIS
Krishna Monteiro
Tordesilhas
110 págs.



o autor

KRISHNA MONTEIRO

Nasceu em 1973, no Paraná. Graduiu-se em economia e fez mestrado em ciências políticas. Depois de uma breve passagem pelo jornalismo, em 2008 ingressou na carreira diplomática. Entre 2010 e 2012, trabalhou como vice-chefe de missão da embaixada brasileira no Sudão. Além disso, foi editor de textos literários da revista *Juca*, publicada pelo Itamaraty. Atualmente, é cônsul adjunto do Brasil em Londres. **O que não existe mais** é seu livro de estreia.

trecho

O QUE NÃO EXISTE MAIS

Também havia as manhãs de névoa em que as mãos de meu avô eram meu único ponto de apoio. Saíamos logo cedo, bem antes do café, os restos da madrugada se debatendo contra o sol. Descíamos a Marechal Floriano rumo à padaria. No caminho, vez ou outra, eu soltava sem querer as suas mãos e me via colhido pelo repuxo daquela maré cinzenta que preenchia cada rua, cada beco e casebre, cada praça, quintal, descampado, avenida.

livrariaarquipelago.com.br



facebook.com/arquipelago



twitter.com/arquipelago



O nascimento de Joicy

Joicy Melo da Silva nasceu no dia 22 de novembro de 2010, às 12h30. Pesava 74 quilos e media 1,63 metro de altura. Naquele dia, mais sete partos foram realizados no Hospital das Clínicas (HC), na Cidade Universitária, Recife (PE). O de Joicy foi, sem dúvida, o mais complicado de todos: durou quase sete anos e envolveu uma série de especialistas. Três deles estavam presentes no exato momento no qual ela veio ao mundo. O primeiro a chegar ao bloco cirúrgico saiu de casa às 7h, sem tomar café da manhã. Sabia que, como médico, tinha que mudar tal hábito. Outro atravessou, entre aborrecido e resignado, o engarrafamento de todos os dias. Havia sempre uma multidão de carros entre sua casa, na Zona Norte, e o hospital, onde, no saguão, sempre há alguém desesperado. O último, que mora perto do mar, visitou a paciente um dia antes. Tinha que conferir se ela realmente estava bem para vir ao mundo. Quando Joicy nasceu, morreu João Batista, 51 anos, filho de Irene (83, viva) e de Eupídio Luiz (77, enterrado). Foram os dois que ensinaram o garoto a plantar milho, mandioca, feijão.

31

Fabiana Moraes
em



#descubraArquipélago



O amor nos tempos da *descrença*

Novo romance de **Luciana Pessanha** tem narrativa ágil e reflexiva, com humor cínico e sutil

MAURÍCIO MELO JÚNIOR | BRASÍLIA - DF

O romance brasileiro da atualidade passa por um período de transição. Cada vez mais os autores esquecem os dramas coletivos, marcas fortemente presentes nas obras modernistas e na literatura social das décadas de 1970 e 1980. Agora a norma é o individualismo, e sequer se carece de um discurso acadêmico e formal para se chegar a esta percepção. Os dramas pessoais e íntimos domam a narrativa contemporânea, a narrativa de um tempo por si só individualista, como muito bem observam os sociólogos de agora.

Luciana Pessanha apanha bem o espírito do momento em seu romance **Que tipo de homem escreve uma história de amor?**. É um romance ágil, mas também reflexivo. Tem um humor cínico e sutil. E, sobretudo, brinca com as recorrências da atualidade, com os personagens óbvios, com as gentes de hoje que lidam com uma linguagem espremida entre a informalidade e a necessidade de se mostrar sábia. Enfim, um texto contraditório e contemporâneo, como nosso tempo, que também é de leitura divertida e, por vezes, bem interessante.

Verônica ama Daniel que ama Ana que não ama ninguém. Verônica se veste de advogada frígida em sites de relacionamento, Daniel se deixa demitir para se tornar escritor e Ana corre o mundo em viagens aparentemente inventadas. E o enredo é mesmo esta espécie de quadrilha drummondiana, onde cada um vai viver sua vida, impondo suas vontades e desejos indiferente a quem lhe cerca. Este jogo faz do livro um retrato perfeito de um mundo onde tudo se lança para que o próximo sirva apenas de ponto de apoio e prazer, e nunca detenha em si o protagonismo. E aí os conflitos explodem.

Toda esta salada pode parecer mais um clichê dos tempos modernos, e Luciana parece que trabalhou exatamente com isso, os clichês. Eles se espalham por toda trama. Vão desde o chefe prepotente que exige que seu subordinado, caso queira o emprego de volta, vista a camisa de seu time do coração, até às paisagens melancólicas, frias e sombrias de estranhos países.

“Quando você começar a ler este livro, eu já estarei morto. (...) Minha morte acontecerá pouco antes do lançamento. A mulher que mais amo no mun-

do, a única que amei de verdade, a musa que habitou meus sonhos a vida toda, vai me matar.” Anuncia de início o protagonista narrador, num indiscutível clichê que ele próprio classifica de rodrigueano. E é esta linguagem moderna, rápida e coloquial, mas também de pontuação constante, quase tatibitate que dá mais um colorido contemporâneo ao livro.

Até mesmo as profissões dos personagens foram escolhidas, parece, como espelho do modismo atual. Verônica é a chefe de cozinha que ganha a vida com a glamorosa condição de inventar cardápios mirabolantes; Daniel, o jornalista esportivo que provoca a própria demissão para se tornar escritor; e Ana, a vagabunda, a que não tem ocupação certa e que vai seguindo a vida em viagens que são fugas permanentes de seus próprios traumas. Aos poucos todos vão seguindo caminhos de ajustes, embora tais caminhos nem sempre levem à paz e ao sucesso, desejo de todos.

Ambiente de sombras

São todos, enfim, sobreviventes de um tempo de descrenças. Não é possível acreditar em nada, como não há qualquer possibilidade de se tirar uma

flor de todo este lamaçal, para mais uma vez recorrer ao velho Drummond. Os três sobrevivem em cidades solares — Verônica e Daniel moram no Rio de Janeiro e Ana é resgatada em uma praia de litoral baiano. Mesmo assim criam para si um ambiente de sombras permanentes.

Neste ponto certamente se mostra uma maestria da prosa de Luciana Pessanha. **Que tipo de homem escreveria uma história de amor?** é um romance de entretenimento, pelo menos aparentemente. No entanto, suas raízes descem para aquilo que um dia se chamou romance psicológico. Embora superficiais em sua construção, os personagens se formalizam como um perfil sintético do mundo atual. São em si prepotentes, indiferentes e orgulhosos, embora não tenham poder nem motivos de orgulho. Num determinado momento chegaram ao sucesso, sonho de cem em cada cem viventes da atualidade, mas o fracasso subsequente é quem na verdade dita a condição de suas vidas.

É interessante, destarte, observar como Luciana, abusando dos clichês, consegue mapear e fotografar os dias do presente. Tudo parece recorrente e igual a tantas



QUE TIPO DE HOMEM
ESCREVE UMA
HISTÓRIA DE AMOR?

Luciana Pessanha

Rocco

256 págs.



a autora

LUCIANA PESSANHA

É escritora, roteirista e dramaturga.

Autora dos livros **Ao vivo**, **O intransponível Super Empty** e **Como montar uma mulher-bomba** e das peças **36 horas — Um ensaio de Otelo**, **Eu nunca disse que prestava** e **JT — Um conto de fadas punk**. É professora licenciada do departamento de Comunicação Social da PUC-Rio e roteirista na TV Globo.

outras épocas vividas. Mesmo a história dos anos 1970, ponteadas pela cultura das comunidades, revela que já então olhar o próprio umbigo era uma condicionante do tempo. Hoje o sentimento explodiu. Os homens atuais são semelhantes por preservarem suas diferenças. E é desta estranha gente que fala Luciana Pessanha.

Mas **Que tipo de homem escreve uma história de amor?** é um romance, não um tratado de sociologia. Daí a liberdade de divertir o leitor, embora também traga em seu bojo a capacidade de dirigi-lo à reflexão.

O livro de uma época, enfim. 🍷



UMA CRÔNICA. UMA ILUSTRAÇÃO.
QUASE TODO DIA.

SEGUNDA-FEIRA
Rogério Pereira
Sofia Guancino Pereira

TERÇA-FEIRA
Henrique Rodrigues
Tiago Silva

QUARTA-FEIRA
Fabício Carpinejar
Eduardo Nasi

QUINTA-FEIRA
Mário Araújo
Fábio Abreu

SEXTA-FEIRA
Humberto Werneck
Carolina Vigna

SÁBADO
Marcelo Moutinho
Dê Almeida

www.vidabreve.com.br

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

POR QUE É IMPORTANTE ASSINAR O RASCUNHO?

COM A PALAVRA, ALGUNS DOS MAIS
IMPORTANTES ESCRITORES BRASILEIROS.

*“Nenhuma indústria editorial pode sobreviver sem veículos como o Rascunho.
É através deles que os autores se revelam, os leitores se formam e a literatura respira.”*

Ruy Castro

*“Em 15 anos, o Rascunho deixou de ser um esboço, uma tentativa, como seu nome sugeria,
para ser texto final, pronto, sem precisar de correção.”*

Zuenir Ventura

*“O Rascunho já inscreveu seu nome na história: é um dos veículos de divulgação
de literatura mais importantes de todos os tempos.”*

Luiz Ruffato

*“O Rascunho é representante de uma tradição importantíssima na cultura de qualquer povo
– um jornal de literatura. Leio e espero poder ler durante muitos anos ainda.”*

Laerte

“Sem querer me gabar: sou leitor do Rascunho.”

Luiz Fernando Veríssimo

“O Rascunho não pode ser apagado.”

Milton Hatoum

*“Num país onde há poucos órgãos dedicados exclusivamente à boa literatura, a permanência
do Rascunho é fundamental. Tudo deve ser feito para salvá-lo.”*

Ferreira Gullar

“Se não dói, não é literatura. Se dói, é Rascunho. Verdade e sinceridade sem atalhos.”

Fabrcio Carpinejar

www.rascunho.com.br

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



i Hamlet e o filho do padeiro à época da primeira edição, atrás de pistas sobre a peça que Boal concebeu na prisão (**Torquemada**) e sobre o romance em que relata essa experiência (**Milagre no Brasil**). À medida que a leitura seguia, entretanto, esse interesse pontual pela literatura carcerária brasileira (tema de minha tese de doutorado) foi-se ampliando pela rede de recordações que o autor vai tecendo.

Augusto Boal nasceu em 1931. Os familiares, camponeses da região trasmontana de Portugal, emigraram para o Brasil no começo do século passado, estabelecendo-se no pequeno comércio. O pai viera exilado aos 20 anos, em 1914, por se recusar a participar da guerra.

Ao longo da obra o autor vai entremeando episódios em uma abordagem nem sempre linear que confere à narrativa ritmos distintos. O propósito central do livro, no entanto, não se perde: Boal quer nos contar a interação existente entre sua trajetória pessoal, as circunstâncias históricas em que viveu e sua teoria teatral.

Da infância sobressaem os ensaios com o carismático cabrito Chibuco — que, nas palavras irônicas do autor, deu ensejo a seu primeiro trabalho de “direção teatral”. Os anos seguintes transcorreram entre as dramatizações das radionovelas com os irmãos, as duas padarias do pai, a escola e a rua. Esse período é narrado com vivacidade e espírito crítico, numa prosa contundente escrita com a pena da galhofa e sem a tinta da melancolia.

É certo que toda autobiografia confere ao vivido uma coerência e uma continuidade que em última instância são construídas pelo olhar seletivo da memória e da imaginação. Porém, diferentemente das biografias, esse gênero narrativo nos permite apreender como o autor teria vivido subjetivamente a sua vida (ou como gostaria de tê-lo feito).

Em **Hamlet e o filho do padeiro**, os anos de infância e adolescência aparecem como decisivos para a definição de um projeto (no sentido sartreano) que, alimentando-se na história, iria desembocar na concepção do Teatro do Oprimido — que, em síntese, é constituído por um conjunto de técnicas e concepções que buscam e em grande medida permitem que o espectador se transforme em protagonista e colabore com o espetáculo. Da experiência infantil nascera o desejo de dedicar-se ao teatro; esse desejo, porém, ficou descansando como massa sovada devido ao trabalho diuturno na padaria, só interrompido aos 18 anos com o ingresso na Escola Nacional de Química. O contato com os oprimidos também se deu nesse período — operários do curti-me ainda no escuro pediam café com leite, pão com manteiga

Os pães de Boal

Em autobiografia, **Augusto Boal** rememora sua profunda paixão pelo teatro

OVÍDIO POLI JUNIOR | PARATY – RJ



o autor

AUGUSTO BOAL

Interessou-se pelo teatro desde a infância. Em 1952 frequentou nos EUA os cursos de John Gassner, que foi professor de Arthur Miller e Tennessee Williams. De volta ao Brasil, integra o Teatro de Arena, experiência inovadora interrompida pelo golpe de 1964. No exílio, escreve *Teatro do oprimido*. Retorna ao Brasil em 1986, estabelecendo-se no Rio de Janeiro, sendo eleito vereador em 1992. Recebe da Unesco o título de “Embaixador do Teatro Mundial” em 2009 e falece nesse mesmo ano.



HAMLET E O FILHO DO PADEIRO

Augusto Boal
Cosac Naify
416 págs.

trecho

HAMLET E O FILHO DO PADEIRO

Falou-se do pão, dos fregueses e dos fornecedores da ‘mistura’: isso aconteceu durante a Segunda Guerra, quando havia racionamento de trigo — as padarias eram obrigadas a misturar trigo e milho ou centeio. Pão branco era proibido. Eu até que preferia pão de centeio, mas os empregados não me deixavam comê-lo dizendo que era ‘pão dos pobres’, como o ‘pão dormido’ que pernoitava nas prateleiras e se vendia pela metade do preço na manhã seguinte.

e aguardante antes de levar os braços às máquinas. Daí nasceram algumas de suas peças, que deixava repousando e, anos mais tarde, reescrevia: “Escrevendo, faço meu pão, como meu pai”.

No curso de Química, do qual apenas se desincumbia, veio-lhe a oportunidade que esperava: eleito para o Departamento Cultural do Diretório Acadêmico, organiza um ciclo de conferências e convida Nelson Rodrigues para falar a um auditório de 200 pessoas. A conferência revelou-se um fiasco: sete pessoas vieram ouvir o dramaturgo. Após o episódio, no entanto, Nelson Rodrigues tornar-se-ia seu conselheiro, lendo várias de suas peças e anotando-as com comentários e sugestões. Por seu intermédio, Boal conhece Sábato Magaldi e outras personalidades do meio teatral. Pouco depois, decide assistir às aulas de um curso promovido pelo Serviço Nacional de Teatro. A decisão estava tomada: aos 22 anos, após a conclusão do curso de Química, embarca para os Estados Unidos e passa a frequentar o curso de dramaturgia ministrado por John Gassner.

Temática social

Recém-chegado ao Brasil após dois anos nos EUA, Boal aceita o convite de Sábato Magaldi para dirigir o Teatro de Arena em São Paulo. Ali conheceria Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, com quem trabalharia por mais de dez anos imprimindo ao grupo uma forte

conotação nacionalista, desenvolvendo uma postura preocupada com a temática social e política e, sobretudo, com a popularização da linguagem teatral. As montagens e os seminários de dramaturgia ali nascidos iriam se associar, no período imediatamente anterior ao golpe de 1964, às experiências e práticas teatrais desenvolvidas pelo Centro Popular de Cultura no Rio/CPC-UNE e pelo Movimento de Cultura Popular no Nordeste — que, anos depois, Boal viria a caracterizar como dogmáticas.

O golpe de 1964 iria sufocar a efervescência cultural existente e os grupos teatrais que preconizavam postura contrária aos interesses do regime seriam sistematicamente censurados, perseguidos e proscritos. O autor relembra os acontecimentos dramáticos desse período de “guerrilha teatral”, no qual tiveram início as ações de grupos fascistas como o CCC (Comando de Caça aos Comunistas), que agrediu o elenco de *Roda Viva*. O tom da narrativa é marcado pelo sarcasmo ao abordar episódios com a censura (é hilariante o ocorrido durante um ensaio em Porto Alegre, quando um censor solicitou a presença de Sófocles para discutir alterações no texto de *Antígona*).

Com a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, a censura e a repressão recrudesceriam. Agressões físicas contra atores, ameaças, raptos, atentados a bomba, invasão de teatros e prisões tornaram-se cada vez mais frequentes. Era comum a presença de agentes dos órgãos de segurança infiltrados no ambiente teatral e o clima de terror acabava por provocar o estrangulamento econômico devido ao esvaziamento de público.

Augusto Boal foi sequestrado e preso em 1971, a caminho de casa logo após sair do Arena. Torturado no pau-de-arara, teve sua casa invadida quando estava na prisão. Desfrutava da companhia de um singelo camundongo que descreve inicialmente com asco, depois com inusitado lirismo em suas memórias. Transferido para o Presídio Tiradentes, passa dois meses em uma cela coletiva e ali rabisca os desenhos a partir dos quais escreveria **Milagre no Brasil** e **Torquemada**, passando-os em segredo para a mãe que o visitava. Pressionado por uma campanha internacional, o regime vê-se obrigado a promover sua soltura e o autoriza a se juntar ao elenco do Arena que participava do Festival de Nancy. Assim chegou ao avião que o levaria ao longo exílio, do qual retornaria após a anistia.

Durante o exílio, Boal desenvolveu e sistematizou suas concepções teatrais, hoje estudadas e praticadas em inúmeros centros espalhados pelo mundo. O livro demarca com precisão essa transformação, mostrando como se entrecruzaram reflexão estética e circunstâncias históricas e como as tentativas de reformular o espaço cênico e a relação entre palco e plateia conviveram com uma progressiva escassez material e financeira.

O livro é multifacetado, como as mais de cem fotografias e ilustrações que foram reunidas na edição — registro iconográfico de uma época e de um teatro que muitos tentaram confiscar, mas que insiste em ressurgir no campo e nas favelas, nas igrejas e nos sindicatos, nas prisões e nas ruas reafirmando que o teatro nasceu e morrerá com os homens e que não se pode abafar para sempre as três batidas de Molière. 🍷

simetrias dissonantes | NELSON DE OLIVEIRA

PARÓDIA, PASTICHE, PLÁGIO ETC. (FINAL)

[[O plágio é necessário, o progresso exige”, escreveu Lautreamont, no século 19. “Bons artistas copiam, grandes artistas roubam”, repercutiu Picasso, tempos depois.

Para um grande número de poetas e artistas radicais (militantes do *playgiarism*, movimento Neoista, grupo Wu Ming etc.), hoje o plágio é também uma forma de arte. Estando ou não de acordo com essa militância subversiva, é importante reconhecer que existem ao menos dois tipos de plágio.

No primeiro, há a intenção de enganar: o plagiário deseja tomar o lugar do verdadeiro autor. Pra ele é fundamental que o verdadeiro autor desapareça, pra que possa assumir seu lugar. No segundo caso, também chamado de *paródia*, *pastiche* etc., é forçoso que o verdadeiro autor seja reconhecido, do contrário o leitor não perceberá o jogo intertextual. Obviamente, esse procedimento criativo exige um leitor competente, capaz de reconhecer a apropriação-citação-colagem mesmo sem qualquer indicação bibliográfica fornecida pelo plagiário-parodista-pasticheiro. A poética do anacronismo exige um leitor sofisticado, treinado na arte sutil da ironia.

Certos autores (João Silvério Trevisan e Alasdair Gray) explicitam as regras do jogo no final da própria obra, enquanto outros (Uilson Pereira e Ana Miranda) mantêm ocultas as regras, pois faz parte do jogo que o leitor-investigador descubra tudo, incluindo as regras e a intenção irônica. Essa proposta exige um leitor mais participativo, mais comprometido com a cultura literária.

Em **Uma teoria da paródia**, Linda Hutcheon argumenta:

A paródia pode ser vista como uma força anárquica, que põe em questão a legitimidade de outros textos. Ao destronar reconhecidas normas literárias, a paródia — a apropriação e o plágio também — questiona o estatuto da arte como propriedade individualizada.

Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se interrelacionam de certa maneira. Consideramos também uma intenção de paro-

diar outra obra (ou um conjunto de convenções) e o reconhecimento dessa intenção, ou seja, a capacidade de localizar e interpretar o texto de fundo em sua relação com a paródia.

Como qualquer código, o código paródico tem de ser compartilhado para que a paródia seja afinal compreendida como paródia. Quer ela se pretenda subversora do cânone estabelecido quer força conservadora, quer vise homenagear ou ridicularizar o texto original, em qualquer dos casos o leitor tem de decodificar como paródia para que a intenção do autor seja plenamente realizada.

Se o leitor não consegue reconhecer uma paródia como paródia (já por si uma convenção literária canônica) e como uma paródia de certa obra ou de um conjunto de normas (no todo ou em parte), então falta a ele competência. Por essa razão, a paródia é um gênero que parece florescer essencialmente em sociedades democráticas culturalmente sofisticadas.

Na arte e na literatura, a colagem, a reciclagem e a incorporação de material alheio, citando ou não a fonte, são procedimentos fundamentais e legítimos da poética do anacronismo (paródia, pastiche, plágio etc.). Um sem-número de escritores fez e faz uso dessas estratégias compositivas: Shakespeare, Büchner, Proust, Joyce, Eliot, Pound, Brecht, William Burroughs, Italo Calvino, Tom Stoppard, Valêncio Xavier, Michel Houellebecq, Yann Martel, Helene Hegemann...

Mas se engana quem acredita que essa legitimidade poética é soberana na sociedade contemporânea. Sobre esse assunto, soberano é o código penal. A lei repudia e combate vigorosamente a poética do anacronismo. Apropriar-se da obra de outra pessoa, seja de que modo for, é crime e a pena é severa.

Cuidado, inocente autor. A maconha ainda hoje é um caso de polícia, então posso afirmar que a maconha da criação artística e literária é o plágio. Mas se o amplo debate sobre a maconha já ganhou até um documentário, *Quebrando o tabu*, capitaneado por Fernando Hen-

Na arte e na literatura, a colagem, a reciclagem e a incorporação de material alheio, citando ou não a fonte, são procedimentos fundamentais e legítimos da poética do anacronismo (paródia, pastiche, plágio etc.).

rique Cardoso, o plágio criativo ainda é uma zona subterrânea de militância e resistência.

Para os operadores do direito, essa conversa de que “o plágio é uma forma de arte” não cola. O direito autoral não aprecia nem um pouco esse papo sutil sobre *intertextualidade*. E para os olhos e ouvidos da lei não existem matizes: colagem, reciclagem, remix, incorporação, duplicação ou cópia, tudo é plágio.

A dúvida é: a arte e a literatura podem ser domesticadas pelo capital? Devem respeitar normas impostas de fora, regras comerciais que ignoram as regras estéticas? Pra evitar processos judiciais, os parodistas-pasticheiros-plagiários mais cuidadosos são obrigados a trabalhar apenas com os textos que já caíram em domínio público. Trabalhar com material contemporâneo, nem pensar.

Mas os parodistas-pasticheiros-plagiários mais atrevidos se recusam a abaixar a cabeça diante da lei. Não aceitam qualquer limite para a criação. A declaração abaixo, encontrada acidentalmente na web, sintetiza essa posição ideológica:

Não devemos esquecer que o plágio é um exercício altamente criativo, que cada ato de plágio traz um novo sentido ao trabalho plagiado. Infelizmente, isso não muda o fato de que as forças capitalistas que controlam a cultura ocidental condenaram à ilegalidade o plágio dos textos modernos. Porém, não permita que isso o im-

peça de plagiar trabalhos modernos. Algumas precauções sensatas irão protegê-lo da perseguição. A maneira básica de evitar a violação de copyright é tomar a ideia e o espírito de um texto sem realmente copiá-lo palavra por palavra. Um dos melhores exemplos disso é 1984, de Orwell, que é a reelaboração direta de Nós, de Zamiatin. Qualquer pessoa com interesse sério no neo-plagiarismo deveria passar algum tempo considerando esses dois textos.

Grandes Ovos Negros (<http://dedos.info/gon>)

A história da arte e da literatura dos últimos duzentos e tantos anos é, em grande parte, a história das grandes transgressões. A princípio, contra a moral e os bons costumes. Muita gente que hoje endeusamos já sentou no banco dos réus. Sade, Goya, Almeida Garrett, Flaubert, Joyce, Grosz, D. H. Lawrence, Allen Ginsberg e Maria Teresa Horta não foram os únicos processados. Inúmeros artistas e escritores foram levados ao grande tribunal do puritanismo, acusados de obscenidade e indecência.

A lei trata o plágio, hoje, como tratava o homossexualismo tempos atrás: perseguindo, humilhando e punindo judicialmente os parodistas-pasticheiros-plagiários. Não podemos esquecer que a legislação que proibia as relações homossexuais era chamada de *alvará do chantagista*. Oscar Wilde foi vítima de diversas tentativas de chantagem, por garotos de programa, antes de ser condenado a dois anos de prisão com trabalhos forçados.

Isso conterà os delinquentes da criação artística e literária? Duvido muito. Uma pequena parcela das criaturas criativas só encontra sentido na transgressão. Não aceita ser domesticada. Onde existir uma fronteira com uma placa de *não atravessar*, ela entenderá como um convite para a desobediência.

No âmbito da pesquisa acadêmica, por exemplo, os parodistas-pasticheiros-plagiários são caçados sem piedade. Nossas faculdades de artes e letras ainda não perceberam que sua função não é incentivar apenas a investigação científica. É também estimular a investigação poética e estética.

Aborrecido com a baixa qualidade das dissertações e teses produzidas pela pós-graduação de certa universidade estadual, um amigo devaneou: “Minha vontade é produzir um pastiche de pesquisa acadêmica, uma colagem de textos alheios, inventando fontes e citações, pra defender uma premissa absolutamente nonsense.”

“Faça isso e você será fuzilado em praça pública”, eu disse. “Não seria maravilhoso?!” 🍌

inquerito

w. j. solha

W. J. Solha nasceu em Sorocaba (SP), em 1941. Mas vive em João Pessoa (PB) desde a juventude. É escritor, poeta, ator e artista plástico. No cinema, atuou em *O som ao redor*, do diretor Kleber Mendonça Filho. É autor dos romances *A canga*, *A verdadeira história de Jesus*, *A batalha de Oliveiros* e *História universal da angústia*, entre outros.

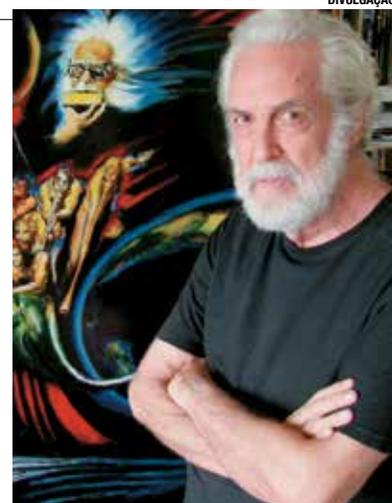
• **Quando se deu conta de que queria ser escritor?**

Foi ao ver a impressão causada em todos os que leram o relato de um sonho que eu tivera, nos anos 60. Isso se confirmou quando escrevi minha primeira peça, na qual trabalhei como ator — tudo lá em Pombal, no alto sertão paraibano, onde eu era funcionário da agência do BB. Fiquei arrebatado ao viver aquilo que eu imaginara e, mais ainda, ao ver o público compartilhando da mesma emoção. Mas como sempre tive outras atividades, só me dei conta, mesmo, de que queria ser escritor, depois de deixar o teatro em 1990, a pintura em 2004, o cinema em 2010, depois da overdose que foi participar do elenco de *O som ao redor* e de *Era uma vez eu, Verônica* — de Kleber Mendonça Filho e Marcelo Gomes, respectivamente —, no Recife e de dois curtas aqui na Paraíba, quando me decidi: “Chega” — e passei a me dedicar exclusivamente a meus livros.

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

Trabalho intenso e rigor. E temas que se repetiram em tudo que fiz ao longo da vida. Cristo foi um deles. Escrevi o romance *A verdadeira estória de Jesus* (Ática, 1979) e sua adaptação para o teatro (montei-a em 1988); fiz o conto *A angústia de Lucas* (em *História universal da angústia*, Bertrand Brasil, 2005), o romance *Relato de Prócula* (A Girafa 2009), além de pintar vários quadros a respeito. O outro tema foi Édipo, cujo romanceamento está na mesma *História universal da angústia* e, adaptado para o teatro. O terceiro foi Hamlet, também romanceado (*História universal da angústia*) e transformado em monólogo ilustrado, conforme se pode ver no site Shakespeare Brasileiro. No auditório da reitoria da UFPB está meu painel Homenagem a Shakespeare, pintado em 1997. Essa paixão gerou mais dois romances: *Shake-up* (Editora da UFPB, 1997) e *Zé Américo foi príncese no trono da monarquia* (Codecri, 1984), em que demonstro como o romance *A bagaceira*, que libertou a literatura brasileira da influência inglesa, em 1928, é — ironicamente —

À espera de algo fabuloso



uma adaptação do Hamlet, papel que José Américo de Almeida viveu em 1930, literalmente num palácio, o da Redenção.

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

A de alguma coisa nova que eu mesmo escreva. Não consigo ficar um dia sem produzir nada. Agora mesmo estou trabalhando num poema em que digo que só se escreve quando se sente falta, no que os outros escrevem, de algo que lhe faz falta.

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

O pequeno príncipe. Por aquela frase: A gente é responsável pelo que cativa. Ela não tem esse compromisso comigo, muito pelo contrário, mas com a metade do país que votou nela.

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

Não consigo escrever fora de meu canto. Dentro dele, pode chover canivete. Houve época em que eu datilografava meus romances com meu filho e sua banda de rock estrondando em casa, enquanto um vizinho se esgoelava com o tenor que ouvia, e outro botava o Nelson Gonçalves nas alturas. Já produzi na fatura e — quase — na miséria (que passei com a falência da empresa cinematográfica de que participei para produzir o primeiro longa-metragem paraibano, *O salário da morte*, de Linduarte Noronha, no qual fiz o papel de um pistoleiro).

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

Vale a resposta acima. O poder de concentração é algo incrível. Pior do que ler e escrever é você representar, num filme, fazendo de conta que todos aqueles quarenta técnicos e equipamentos ao redor não existem. Se você viu *Era uma vez eu, Verônica*, deve se lembrar de quantas cenas tive com Hermila Guedes em “nosso” apartamento pequeno. Ninguém imagina que dos dois lados, atrás e em cima tinha gente registran-

do nossos tranquilos diálogos até pendurada do teto. Cada vez que se ia iniciar uma daquelas 30 sequências, o trânsito da Avenida Conselheiro Aguiar era paralisado, coisa que nós dois tínhamos de esquecer, ou não suportaríamos a responsabilidade.

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

Gênio é a capacidade de resolver problemas estéticos criados ou não pelo próprio artista. É claro que não sou gênio, mas um dia produtivo, pra mim, é aquele em que fiz algo parecido ou me sinto em vias de.

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

Eu diria que a literatura é a maior das artes, porque ela conta com a imaginação do leitor para uma proeza sem par, que é a criação da beleza. Imagine que você escreva “Aí entrou na sala uma linda mulher”. O cineasta e o dramaturgo têm de escolher uma atriz que nem sempre vai ser para o espectador essa lindeza toda. Mas com essa frase simples, o escritor faz surgir na mente do leitor exatamente o que ele — o leitor — vê como uma linda mulher.

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

A pressa. A literatura exige calma. Certa vez li os originais do romance de um amigo e, lhe dar minha opinião a respeito, disse-lhe “Você não escreve melhor nem pior do que eu, mas eu passaria mais dois anos trabalhando no livro, se fosse meu”.

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

Tudo. Por isso vivo isolado. Não faço sequer lançamentos... e nem vou aos dos outros. Não que eu não goste de uma ou de outra pessoas, mas os bons livros sempre são melhores do que seus autores. Beethoven passou dez anos fazendo a Quinta Sinfonia. Logo, quando você ouve a sinfonia, está recebendo, em 30 minutos, todo um esforço de alguém durante esse tempo todo.

Prefiro estar com ela, portanto, nessa meia hora, do que com ele.

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

Romancista: Tarcísio Pereira, daqui de João Pessoa. Ganhou o Prêmio de Incentivo à Literatura da Funarte com o romance **O autor da novela**, mas teve de publicar o livro de seu próprio bolso. Poeta: Alexandre Guarnieri. Seus dois livros são geniais.

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

Guerra e paz. Ressurreição. Do mesmo autor [Tolstói].

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

O texto, em si, quando não chega a se realizar. É como a fotografia de um filme. Pense em Buñuel sem Figueroa, Orson Welles sem Gregg Toland, Godfrey Reggio sem Ron Fricke. Oitenta por cento da beleza de **Cem anos de solidão** e de **Grande sertão: veredas** estão no tratamento soberbo do texto.

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

Nenhum autor tem condições de dizer isso.

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

Acho que foi *The great gig in the sky*, do Pink Floyd. Em minha peça de ficção científica *A batalha de OL contra o Gigante Ferr*, eu precisava fazer com que o herói, agonizante, fizesse uma mulher ter um orgasmo impressionante, evidentemente com o menor esforço possível. O solo de Bianca Antoinette foi avassalador.

• **Quando a inspiração não vem...**

Ela vem. Às vezes até durante o sono. Todo criador vive dando a volta ao dia em oitenta mundos. Quando um falha, há setenta e nove outros.

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

Shakespeare. Há tanto para se saber sobre ele...

• **O que é um bom leitor?**
Aquele que tem preparo, imaginação fértil e a mente aberta.

• **O que te dá medo?**

O silêncio ao que você cria. É muito pior do que a crítica negativa. Meu livro *A canga* recebeu apenas uma resenha, a de Nilto Maciel quando ainda em Brasília. *A batalha de Oliveiros*, apesar de também receber prêmio nacional, nenhuma, mesmo com a bela orelha feita por Ênio Silveira.

• **O que te faz feliz?**

Vejo tanto autor dizendo que o que importa é escrever, crítica, repercussão, não. Isso é bobagem. Quem escreve, escreve para alguém, a menos que seja o rol da feira. Claro que ver gente feliz com o que você escreve é fundamental.

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

A certeza de que minha vida não foi em vão.

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

Tornar-me sempre melhor. Como autor e ser humano.

• **A literatura tem alguma obrigação?**

Tem: a de ser ótima literatura.

• **Qual o limite da ficção?**

Nenhum, já que todos os deuses resultam dela. Veja o *Gênesis*. O *Apocalipse*. O *Alcorão*. A *Mahabharata*. A *Ilíada*.

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

A ninguém. Diria “Diga o que você quer e vamos ver como a gente resolve isso”.

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

Alguma coisa de muito fabuloso, pelo que posso ver pelo trailer. No mínimo, uma assimilação, por parte de nosso Consciente (na verdade inconsciente), de tudo que pode conter o Inconsciente (na verdade o Consciente). Mais ou menos o que Teilhard de Chardin esperava, sem o simbolismo de sua fé. 🙏



Galimatias, nada mais

Serafim Ponte Grande é a prova de que Oswald de Andrade fez da arrogância e da autolatria os motores da sua literatura

RODRIGO GURGEL | SÃO PAULO – SP

Publicado em 1933, **Serafim Ponte Grande** é a tentativa de levar ao paroxismo o que Oswald de Andrade fizera em **Memórias sentimentais de João Miramar**, de 1924. A receita da prosa experimental está completa nas aventuras do funcionário público paulistano: narrativa fragmentada, mudança abrupta de narradores, mescla de gêneros literários, automatismo, neologismos, subversão da linguagem por meio do sarcasmo desbragado.

Ao radicalismo do experimento, contudo, corresponde a realidade da recepção literária: ninguém lê **Serafim Ponte Grande**, a não ser os mestres supostamente iluminados que, à semelhança de Haroldo de Campos, comemoram, com seu característico espírito revolucionário, a existência desse “grande não livro”, fórmula risível, que ganha ares realmente humorísticos quando nos deparamos com os elogios encomiásticos utilizados pelo concretista no estudo que abre o volume das **Obras completas** de Oswald. De fato, um “não livro” ou um “fragmento de grande livro”, como Antonio Candido definiu o romance, aceita qualquer classificação, pois o que é amorfo pode ser uma obra genial ou tremenda enganação.

Comparar **Serafim Ponte Grande** a um *Bildungsroman* — mais um alinhavo de Haroldo de Campos — só revela absoluta ausência de senso de proporção; e a tentativa de amenizar o descalabro, utilizando a expressão “molde residual”, serve para comprovar que, na retórica dos que endeusam Oswald de Andrade, qualquer elogio é aceitável, ainda que se tenha de dourar a pílula.

Na verdade, a porfia haroldiana humilha o leitor inteligente: se é preciso tanto esforço, tanta lubrificação, para provar que **Serafim Ponte Grande** merece ser lido; se uma ficção necessita de tantas justificativas teóricas; se uma obra não pode ser decifrada sem um guia — então não estamos diante de um romance, mas da Hipótese de Riemann, do mistério da Atlântida ou, quem sabe, às portas da Área 51.

Eterno escárnio

A ideia de que Oswald de Andrade pertence a algum tipo de racionalidade superior, inalcançável para os não iniciados, é típica dos discursos ideológicos, sempre construídos segundo a lógica da monopolização da verdade. Talvez por isso não seja difícil encontrar oswaldianos que são verdadeiros fundamentalistas.

Mas todas essas questões começam a se dissolver quando lemos o próprio Oswald. Em *Objeto e fim da presente obra*, artiguete publicado em 1926 — **Serafim Ponte Grande** foi escrito entre 1925 e 1928 —, o escritor fala do seu processo criativo — “A obra de ficção em minha vida corresponde a horas livres, em que estabelecido o caos criador, minhas teorias se exercitam com pleno controle” —, revelando o relativo desprezo com que tratava seu ofício, o que explica, em parte, o texto corrido e, algumas vezes, desleixado. Mas um desleixo, claro, tratado como seriíssima opção estética por alguns especialistas; um desleixo como o deste conjunto de frasesinhas superficiais, escritas no tom de manifesto *marinettista* que Oswald jamais conseguiu abandonar:

O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia. Já se disse tanto. A gente escreve o que ouve — nunca o que houve.

Essa superficialidade, jogo fácil de palavras, cobrou alto preço de Oswald. Veja-se, por exemplo, no parágrafo imediatamente posterior ao desta citação, o *insight* infelizmente não desenvolvido: “[...] Achar a beleza de uma coisa é apenas aprofundar o seu caráter”. Nestes tempos de hegemonia facebookiana, a frase serve apenas como um *meme*.

Na apresentação do livro, de fevereiro de 1933, ele não só confirma o “anarquismo” da sua formação como despreza as atividades intelectuais do passado próximo — e, portanto, o próprio **Serafim Ponte Grande**. Afirma ter “atolado diversas vezes na trincheira social reacionária” e conclui: “Conti-

nuéi na burguesia, de que mais que aliado, fui índice cretino, sentimental e poético”. Saliendo, contudo, a “fonte sadia” que brotava do seu anarquismo, o sarcasmo, Oswald também reavalia o movimento modernista, ensaia pinceladas de economia marxista e resume o romance:

O movimento modernista, culminado no sarampão antropológico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas?

Eis porém que o parque industrial de São Paulo era um parque de transformação. Com matéria-prima importada. Às vezes originária do próprio solo. Macunaíma.

A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise. Como ruuiu quase toda a literatura brasileira “de vanguarda”, provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária. Ficou da minha este livro. Um documento. Um gráfico. O brasileiro atoa na maré alta da última etapa do capitalismo. Fancho. Oportunista e revoltoso. Conservador e sexual. Casado na polícia. Passando de pequeno-burguês e funcionário climático a dançarino e turista. Como solução, o nudismo transatlântico. No apogeu histórico da fortuna burguesa. Da fortuna mal-adquirida.

A linguagem às vezes telegráfica embaralha o que ele pretende dizer. O texto de Oswald sofre, realmente, de um hermetismo panfletário que muitos estudiosos deslumbrados analisam como sibilismo. Mas, se limpamos o discurso do viés comunista, talvez possamos começar a entender os limites do modernismo — e ler **Serafim Ponte Grande** na chave desejada pelo próprio Oswald: “Epitáfio do que fui”. De qualquer forma, avulta o ressentimento do esquerdista — e principalmente do neo-esquerdista; ressentimento, como bem observou Wilson Martins, “do antigo moço rico que se viu arruinado pelas maquinações incompreensíveis do ‘capitalismo’, nome, naturalmente, que cobria tudo, desde as operações infelizes dos pais até as dissipações descontroladas do filho”.

O sarcasmo, entretanto, polui a argumentação. O Oswald que proclama seu desejo de “ser pelo menos, casaca de ferro da Revolução Proletária” não pode ser levado a sério, pois, já na frase seguinte, titubeia: “O caminho a seguir é duro, os compromissos opostos são enormes, as taras e as hesitações maiores ainda”. E, pouco antes do final pretensamente dramático — “O meu relógio anda sempre

para a frente. A História também” —, ele não resiste: comparando as escolhas do passado à opção pelo comunismo, zomba de si mesmo: “Tarefa heroica para quem já foi Irmão do Santíssimo, dançou quadri-lha em Minas e se fantasiou de turco a bordo”. Numa análise semiótica típica dos que adoram Oswald, poderíamos dizer que o sarcasmo se transforma em auto-sarcasmo na expressão “casaca de ferro”, que designa, como se sabe, o empregado de um circo de cavalinhos.

É essa mescla de *clown* e eterno vanguardista que inicia **Serafim Ponte Grande** com um trecho antológico:

PRIMEIRO CONTATO DE SERAFIM E A MALÍCIA

*A — e — i — o — u
Ba — Be — Bi — Bo — Bu
Ca — Ce — Ci — Co — Cu*

Antológico, claro, se nos referimos ao anedotário nacional.

São instantâneos desse tipo que compõem a saga picaresca de Serafim, não destituída, contudo, de melancolia. Lemos, ainda na parte inicial, *RECITATIVO*:

A loira deixa-se apalpar como uma janela. No escuro. Numa noite de adultério ele penetra na Pensão da Lili. Mas ela diz-lhe que não precisa de tirar as botinas.

Essa luxúria fria, essas mulheres despersonalizadas, desprovidas de afeto, sempre prontas a trair e abandonar Serafim, se repetirão ao longo do livro. A forma do texto cria um protagonista de psicologia superficial, inconsistente, mas avulta a causa das relações insatisfatórias: o próprio Serafim, leviano, insatisfeito, sempre agindo de forma precipitada — e dividido entre a pederastia e a heterossexualidade.

Nada do que ele projeta se concretiza — nem mesmo um plano de estudos banal. Tudo é vago, ambíguo: peripécias e forma de narrar. Não há angústia verdadeira, pois todos os imprevistos — e o livro é apenas um somatório de imprevistos — se resolvem de forma fugaz.

Os diálogos são trechos falsos de melodramas, nos quais o escritor tenta, mas não consegue, fazer a crítica da retórica nacional, pois a linguagem definha na única fórmula que Oswald domina, a do eterno sarcasmo:

— Sentir que o coração se comprometeu nesta vasta aventura de três dias! Perguntaste-me se te quero um pouco. Amo-te! Porque és a resposta no vasto diálogo telefônico da vida! Falaste-me de embelezar os dias que passam. Com outra, eu teria rido às bandeiras despregadas! Mas a tua simpatia... a tua naturalidade...

— Bárbaro!

— Não! Oh! Porque te prendo na atmosfera que tu mesma criaste. Porque te reduzo à menina permanente, curiosa, sentimental que existe em toda mulher!

Lá fora o mar. De par em par. Ela baixou a cabeça. Perdeu a sintaxe do coração e as calças.

A mesma artificialidade, a mesma afetação carregada de deboche ressurgem neste trecho, em que Oswald não permite a seus personagens sequer um laivo de erotismo sincero:

Quando ele lhe deu um ósculo e pegou na coxa de setineta, a pucela Jacquy sussurrou sem boca:

— Oh! Vós me fazeis chorar!

Ele então narrou-lhe a proeza náutica de que pescara Joaninha das águas turbulentas do Senna. E subindo, sob a calça, ligeiramente tocou-lhe o mandorová. Mas ela disse:

— Oh! Vós me fazeis corar!

A berlinda passa no quilômetro 69.

— Morde minha estogomia!

Na verdade, o livro não passa de um conjunto mais ou menos cosido de esquetes:

Na tarde seguinte pilhando-a só e triste no salão de bilhar e esperando que ela tivesse terminado uma carambola, disse-lhe com uma barretada:

— Madama, sois vós itálica?

— Não, meu senhor.

— Turca?

— Não, meu senhor.

— Venezuelana... Chinesa?

Ela esfregou o giz no taco e sussurrou:

— Eu sou a solitária!

Ao incontrolável afã de vilipendiar, somam-se trechos incompreensíveis ou construções mal escritas, forçadas, cuja única finalidade é servir ao riso do próprio autor. Vejam alguns exemplos:

Viva porque suas pulsações latiam como cães de fila sob a moldura da cútis num ritmo adolescente, tudo, tudo prometendo mas nada dando...

[...] um argentino taleigo regressando na toda de uma corrida dodivanas inadvertidamente pregou um tranco nos dois que sem quererem se deram uma imbigada.

[...] Por que a brancura sibilante do navio, força geométrica armada e bussolada para a visita de todas as nações?

[...] E ele comparou o desprezo solar de sua nova amiga, deitada a essas horas no silêncio ortopédico da cabina, com o resto.

Oswald gargalha inclusive no suicídio de Serafim Ponte Grande: este, cansado de histórias caducas, empunha um para-raios e enfrenta as nuvens carregadas de eletricidade. Mas nosso especialista em escarnecer arremata, como se as nuvens falassem: “— Raios que te parta!”.

Desestímulo à criação

Na crônica *Serafim Ponte Grande*, demolidora, publicada em 5 de agosto de 1933, Manuel Bandeira acoisa, com justiça, Oswald de Andrade. Bandeira aponta o “defeito de misturar frequentemente os sentimentos e os processos de escrita do autor com os de seus personagens” e conclama o modernista a “se despojar daquele individualismo que tanto se compraz — acima de tudo se compraz — na deformação diletante e feroz”.

Crítica certa — mas inútil. Oswald de Andrade fez da arrogância e da autolatria os motores da sua literatura e do seu projeto de utilização da literatura.

Show pirotécnico, conjunto de gracejos e invencionices, **Serafim Ponte Grande** é um desestímulo à criação literária. Fruto do desencantamento de Oswald em relação à vida, resume-se a um engodo proteiforme, mas vendido aos crédulos como tipo avançado de arte. Essa pátina de ilusionismo com que alguns estudiosos insistem em enfeitar o livro não resiste, entretanto, à leitura minuciosa; e não esconde o verdadeiro caráter desse cansativo esboço: galimatias, nada mais. 🍷

o autor

OSWALD DE ANDRADE

Descendente de família tradicional e abastada, Oswald de Andrade nasceu em 11 de janeiro de 1890, em São Paulo (SP), e faleceu no dia 22 de outubro de 1954, na mesma cidade. Fez os primeiros estudos no Ginásio de São Bento e formou-se, em 1917, pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Na viagem que faz à Europa, em 1912, trava contato com os movimentos vanguardistas, principalmente o Futurismo. De volta ao Brasil, articula, com Mário de Andrade, a Semana de Arte Moderna, de 1922. Em 1931, lança o jornal **O Homem do Povo**, que assinalaria sua adesão ao Comunismo, do qual se afastou em 1945. Ao final da vida, enfrentou longa enfermidade e dificuldades financeiras. Poeta e teatrólogo, deixou, na prosa, dentre outros: **A trilogia do exílio** (I - **Os condenados**; II - **A estrela de absinto**; III - **A escada vermelha**), **Marco zero** (I - **A revolução melancólica**; II - **Chão**) e **Um homem sem profissão: Sob as ordens de mamãe** (memórias).

trecho

SERAFIM PONTE GRANDE

Nos halls milionários sentam mulheres de pernas ginastas vestidas de defloramento em mauve, em azul, em cardeal, em cocktail, em fumigação. Largando as cascas de papagaio e jaguatirica, para o esfregamento de tangos matemáticos. Dos black-bottom massagistas. Conduzidas por uma geração invertida desembarcando do cinema com óculos, cabelos engomados de índio, músculos de ring.

NOTA

Desde a edição 122 do **Rascunho** (junho de 2010), o crítico Rodrigo Gurgel escreve a respeito dos principais prosadores da literatura brasileira. A partir deste mês, ele interrompe temporariamente a série de artigos para um ano sabático.

DOM CASMURRO: A OBRA-PRIMA DA RECICLAGEM (5)

Evidências eloquentes

Princípio agradecendo à paciência com que você me segue nesta longa série.

(Você *ainda* está aí, não?)

E prometo: entramos na reta final.

Recordemos, muito brevemente, o caminho percorrido.

Vimos que o *mouro* Otelo foi bombardeado com uma reunião nada desprezível de evidências. Todas falsas, você tem razão. Mas nem por isso uma reunião menos impressionante. No fim das contas, o que é mesmo a “verdade”?

(Num julgamento célebre, o acusado não soube responder à pergunta nietzschiana muito, mas muito *avant la lettre*: “o que é a verdade?”.)

O *pajem* Póstumo Leonato nada viu, tampouco ouviu qualquer diálogo que parecesse suspeito. No entanto, diante de um conjunto de indícios, caiu na armadilha de seu Iago particular — Iachimo, autêntico epistemólogo, às voltas com o exame consciencioso do estatuto das evidências, devidamente usadas para enganar o *pajem*.

O *mouro* executou Desdêmona.

O *pajem* ordenou o assassinato de Imogênia, porém seu comando não é obedecido.

Por enquanto, mais não acrescento.

Mas você começa a perceber as nuances das duas peças.

O que aconteceria na trama se o ciumento fosse, digamos, não um *pária*, tampouco um *agregado*, porém um *Rei*?

Vejamos.

Um pedido (não) é um pedido

Leontes, Rei da Sicília, Políxenes, Rei da Boêmia, são amigos de longa data — unha e carne. Irmãos, quase; o que um pensa, o outro antecipa; o que um deseja, o outro realiza. Por isso mesmo, com frequência, passam longas temporadas distantes de seus súditos, a fim de permanecerem fiéis à amizade que os une.

Na segunda cena do primeiro ato, essa é a situação. Políxenes demorou-se demasiadamente no palácio do amigo — “Já serviu de sinal por nove vezes o úmido astro ao pastor, dêis que deixamos sem fardo nosso trono”¹. Hora, portanto, de partir. Leontes procura demovê-lo, porém o Rei da Boêmia lança mão de argumento em aparência irrefutável:

Amanhã mesmo, senhor, há de ser isso. Inquieto deixam-me os meus receios sobre o que é possível germinar ou nascer em nossa ausência. Não sopra em casa algum vento maligno, que me faça fazer: ‘Os meus temores eram justificados.’ (575)



Ilustração: *Carolina Vigna*

Difícil opor à razão de Estado os motivos do afeto, contudo, voluntarioso, acostumado a ser o árbitro do próprio desejo, Leontes tira um coringa da manga, solicitando à esposa que se junte a ele na missão em tese impossível de persuadir o amigo a permanecer por mais tempo na Sicília. Somente agora, instada pelo marido. Hermíone se manifesta; aliás, bem ciente do efeito de suas palavras:

Esse 'de forma alguma' pronunciado por uma dama é tão potente como se dito por um Rei. Não resolvestes ainda? Então, forçada sou a deter-vos como meu prisioneiro, não como hóspede. (576)

A graça da Rainha enseja uma troca aguda de esquivas e elogios; por fim, Políxenes dá o braço a torcer e decide ficar. Agradecida, talvez encantada com seu poder de sedução, Hermíone completa o jogo de palavras com um gesto singelo. A indicação de cena reza:

(Estende a mão a Políxenes.)

Só isso: nada mais: uma demonstração de cortesia, obrigatória, em alguma medida, dada a concessão feita por Políxenes.

Ou não?

Pelo contrário, Leontes vislumbrou na atitude uma revelação tão inesperada como fulminante:

LEONTES (à parte): Muito quente! Muito quente! Unir as afeições de tal maneira, é unir, também, o sangue. Estou sentindo 'tremor cordis'; o coração me dança, mas não é de alegria.

(...)

Mas baterem palmas, beliscarem-se os dedos, como o fazem neste instante, permutarem sorrisos estudados, como em frente ao espelho a, após, suspiros soltarem, como toque de buzina que a morte propalasse do veadinho... Oh! tal acolhimento é-me contrário, visceralmente, ao peito e ao sobrecoelho. Vem, Mamilio; és meu filho? (577)

A brutalidade da pergunta conduz a uma resposta igualmente brutal. Num dos giros mais violentos do teatro shakespeariano, Leontes não somente se assegura da infidelidade da esposa e da traição de seu melhor amigo, como também “descobre” que seu filho, no fundo, é o fruto proibido daquele conúbio, a evidência “incontestável” do adultério.

Cena emblemática: é indispensável que os atores enfatizem o divórcio, crescente, entre o discurso-delírio de Leontes e os gestos-protocolares de Políxenes e Hermíone. Isto é, eles não se tocam maliciosamente, muito menos se beliscam (!), ou trocam *sorrisos estudados* — essa antecipação das *lágrimas poucas e caladas*...

A encenação deve acentuar a distância, a fim de sugerir a força desse “monstro de olhos verdes”, que se assenhora da consciência do Rei com a facilidade de que dispõe Leontes para traduzir sua palavra em ato e sua suspeita em fato.

(Você adivinhou: na próxima coluna, mostrarei como Machado de Assis recria essa cena em dois capítulos de **Dom Casmurro**. Já sabe quais são?)

Evidente: a palavra do Rei

Sem transição alguma.

Pois é: assim foi o transe de Leontes, e, num átimo, ele se encontra convencido — tudo se passa como se o destino tivesse reunido a *primeira amiga* e o *maior amigo* para armar uma insidiosa traição. E a terra não lhes foi nada leve, pois a prerrogativa

real muito pode, até transformar ciúmes em provas incontestáveis.

Afinal, a palavra do Rei não vale como evidência por si só? Leontes crê que sim, e, por isso, dirige-se ao filho como se enfrentasse um inesperado inimigo:

(...) Meu violãozinho, caro, caríssimo pedaço de mim mesmo! Tua mãe não poderia... É então possível? Instintos, teus impulsos no alvo acertam; possível deixas o que nunca fora sequer imaginado; ajuda encontras até nos sonhos; vais encontrar aliados no próprio irreal e ao nada te associas. Depois te torna crível, pois te juntas a alguma coisa... (578)

O leitor de **Dom Casmurro** se recorda da imaginação sem freios de Bento Santiago, *viva, rápida, inquieta*, e seus impulsos de *grande égua ibera*. Leontes, dono do poder, e, logo, da voz, não procura outra confirmação além de sua certeza — ora, para alguma coisa valerá ser Rei!

(Ou o narrador da história.)

Shakespeare, no entanto, puxa habilmente o tapete deste Rei.

Ao contrário de Otelo, não há nem sombra de um astucioso Iago ou de um modesto Iachimo. Exatamente o oposto tem lugar: todos contradizem o Rei, afiançando a virtude e a inocência da Rainha, e isso mesmo se arriscam suas vidas.

Eis o que diz Camilo, nobre siciliano, e conselheiro na corte:

Meu bondoso senhor, curai-vos sem demora dessas fantasias doentias; quase sempre são muito perigosas. (580)

O nobre tampouco recua diante da cólera do Rei; mantém sua palavra e se recusa a cumprir a ordem que recebe de envenenar Políxenes. Tal desobediência civil o levará ao exílio, mas prefere testar a sorte a curvar-se a seu

(...) senhor, o qual, achando-se em rebelião consigo mesmo, exige de seus homens idêntica atitude. (581)

Mais atrevida é Paulina, a criada da Rainha. Ao pedir ajuda aos nobres sicilianos para defender sua senhora, explícita o que todos pensam:

Ora, meus bons senhores, ajudai-me, que o podeis. Mais valor dás à tirânica cólera dele do que à própria vida da Rainha? Ela, uma alma tão graciosa, que mais pureza tem do que ele ciúme? (588)

Serva de uma só patroa, Paulina não se deixa intimidar pela fúria do Rei:

LEONTES: Fora daqui, virago feiticeira! Alcoviteira infame!
PAULINA: Não sou isso. Tão ignorante sou de tal ofício quanto vós em me dar esse título, e tão honesta sou quanto vós, louco. (589)

Transformado em tirano, mas, de fato, tiranizado pelo ciúme que o obseda, Leontes não consegue apoio de seus súditos — que não se submetem a *fantasias doentias*. Nenhuma evidência é disponível, portanto, basta a autoridade de sua palavra para levar adiante a acusação à Rainha.

Levar adiante formalmente — bem entendido, num julgamento!

Evidências no tribunal

Em **Conto de inverno**, Shakespeare radicaliza a discussão iniciada em **Otelo** e aprofunda em **Cimbelino**, demonstrando que o estatuto da evidência depende da legitimidade conferida a quem fala, a quem acusa. *Saber é poder*, claro, Francis Bacon ensinou a lição; mas, aqui, o dramaturgo dá a volta ao parafuso, pois não é o conhecimento que se erige em autoridade, porém, o poder mesmo que se atribui a o direito de esclarecer o sentido do que se deve conhecer.

Daí, o arco que se abre do “excesso” de (falsas) evidências a que o *mouro* Otelo foi exposto e o “excesso” de ausência de qualquer indício razoável apresentado ao *Rei* Leontes. Como uma ponte entre esses extremos, o *pajem* Póstumo Leonato foi enganado por evidências circunstanciais e indiretas.

Desse modo, Shakespeare alterou o ângulo do problema, multiplicando os pontos de vista, associando-os à posição social do “ciumento”.

Se não me equivoco, Machado de Assis reciclou as três peças na composição de seu romance-esfinge.

Não é tudo.

Arrisco, finalmente, a hipótese que estrutura meus exercícios de leitura: a segunda cena do terceiro ato de *Conto de Inverno* favoreceu o pulo do gato do autor de **Dom Casmurro**, pois a figura do Rei-“vítima”-procurador-juiz foi traduzida em impecável forma literária na prosa de Bento Santiago.

É isso.

No próximo mês aproximarei a cena do julgamento de Hermíone à escrita do *casmurro* narrador; afinal, já é hora de atar as pontas desta série de artigos. 🍷

NOTA

1. William Shakespeare. *Conto de Inverno*. Teatro Completo. Comédias. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 575. Nas próximas ocorrências, indicarei apenas o número de página.

Ela nunca nos abandona

Em **Qual é, solidão?**, Alexandre Brandão opta pelas palavras do dia a dia e aproxima a obra do leitor

ANDRÉ ARGOLO | SANTOS – SP

Tranquilo, ela não nos abandona: no máximo a solidão dá um tempo, toma chá nos raros intervalos de seu banquete de almas. Mas neste livro, acompanha o leitor sem trégua, por 22 contos; quase 150 páginas que a revelam de vários modos.

No segundo conto, *Depois da feira*, de onde sai o título da obra, **Qual é, solidão?**, Alexandre Brandão a faz surgir de vestido, unhas vermelhas, chupando uma laranja. Visita o narrador-personagem, primeiro parecendo causar incômodo. Ele a sacaneia, espera que se arda com as laranjas azedas, que tenha dor de barriga com a mistura do cítrico e o café que oferece, ri de sua bunda murcha. Funcionam as cutucadas e ela realmente fica deslocada na cena (como descreve o próprio personagem). Ao mesmo tempo o homem vai revelando conforto em ter a companhia daquela solidão. E sofre ao imaginar que pode tê-lo deixado. A construção da mudança de humores é habilidosa. Assim como o diálogo de falas e silêncios, quebrado por uma rápida e enigmática conversa de verdade entre ele e a solidão.

Há contos em que os personagens fogem da solidão, abraçando corpos — o livro começa com sexo e termina com sexo, em descrições bem literárias, mas não distanciadas. O de abertura — curioso — de cara trata mais de isolamento do que solidão. É um casal que vai pescar e tem uma noite de amor intenso. Talvez uma bolha de amor intenso — e aí a solidão habita entrelinhas. O último conto é um encontro entre homem e mulher num motel. Nomes fictícios. Muita entrega e cada um para seu lado depois, apesar da cumplicidade e do entendimento construídos de um dia para outro.

Em outros textos a solidão aparece em uma de suas mais cruéis formas: na de companhia — não a onírica, fantástica, como a que chupa laranja na cozinha, mas a real, que muitas vezes prometeu-se em altar até que a morte os separe. Tem o músico que vive rodeado mas chora sua solidão

num solo inesperado, tem o Jonas que é o tradicional pai de família a sentir-se sozinho e encontrar alguma correspondência no que lhe diz uma prostituta. Tem a Bebel, que sonha acordada com John Coltrane e desperta na vida com seu homem bêbado, mas é o que tem pra hoje.

Em *O bêbado e a vendedora de chicletes*, o personagem acha-se condenado à solidão mas redescobre o prazer da companhia, da preocupação do outro, do olhar do outro. Emblemático que seja um homem que vive nas ruas, dormindo em qualquer lugar, comendo e bebendo das doações voluntárias e normalmente muito fugazes.

Os personagens de Alexandre Brandão são todo mundo de mais comum, de mais vizinho da gente — quando não é a gente mesmo. O que torna suas vidas especiais é a aproximação. O autor concede essa proximidade pelo texto. Não abusa de construções complexas, prefere as palavras do dia a dia. Tudo o que facilita o leitor a chegar perto do outro, perto da história.

Estilo

Há uma busca de Brandão em seus textos que aparece sem disfarce: a de não cair na frase feita. Isso dá resultados surpreendentes. Por exemplo no conto *Na pele de Esther*, em que o consagrado “pão que o Diabo amassou” fica assim: “Naquela manhã fechada, propícia a amores e crimes, nós comíamos, fresco, o pão amassado — no seu modo de ver, Esther, por mãos satânicas”. No mesmo texto, a teimosia ganha esta descrição: “Não busco justificativas, mas há um par de segundos no qual somos levados pela mão de uma certeza que se vai esborrachar não tarda um ai”. O exercício da resignificação ou da criação de imagens para dar sentido mais apropriado a algo é sem dúvida uma das funções da literatura. É o que provoca o leitor repensar nas palavras que usa já automaticamente.

Modinha de um homem lento é outro exercício de estilo do autor. Combina forma e conteúdo. Escrito em primeira

pessoa, justifica certa chatice na narração. É que o narrador-personagem fuma muita maconha. Desvia-se constantemente da própria linha de pensamento, demora em contar sua história que tem algo de **O estrangeiro**, de Camus, quando o homem perde o senso de consequência de seus atos e desejos, assim afastando-se de sua humanidade — afastar-se da própria humanidade talvez seja a maior solidão possível.

Ainda sobre extremos do assunto, o suicídio não foi deixado de lado. Está no conto *O bravo touro de pata amarela*. É tema sempre complicado. Não se detém ao ato, explora os sempre pouco explícitos momentos antes.

Existe uma alternância muito bem-vinda ao longo do livro entre realismo e fantástico. Em *As cinzas do carnaval* quem conta a história revela e própria morte: “No meu velório, os amigos de sempre”. Um dos contos mais poéticos, pois brinca mais com as palavras, esse do homem e da mulher que se encontram nos carnavais da vida, tropeçando neles mesmos e nos outros:

O imprevisto espreita esse ir e vir, subir e descer, e quando se vê... Chutei um corpo caído na Travessa do Ouvidor, uma esplêndida colombina nua. Todo mundo percebia a beleza da cena. As pessoas foram se arredando, formando um enorme círculo. Dentro dele, fiquei sozinho com a menina nos meus braços. Um surdo bateu fúnebre, e a rua deu de silenciar.

Rio de janeiro

A cidade que aparece nos contos é o Rio, onde vive atualmente o autor mineiro. Em *Silvos breves* tem o morro, da policial que sobe para tirar a farda e desistir de ser polícia — uma guarda de trânsito que pendura o apito. Aparece um policial do Bope, por meio de sua namorada. Aparece o Carnaval carioca. E as ruas do Rio — Aterro, Lagoa — abrigam um atarantado criminoso, em busca de sua amada vítima (*Na pele de Esther*) em algum hospital da capital. 🍷



QUAL É, SOLIDÃO?

Alexandre Brandão
Oito e Meio
148 págs.



o autor

ALEXANDRE BRANDÃO

Nasceu em Passos, Minas Gerais, em 1961. Atualmente vive no Rio com a família, é funcionário público e mantém o blog *No osso* (<http://noosso.blogspot.com>). Antes de **Qual é, solidão?**, publicou **Contos de homem** (1995), **Estão todos aqui** (2005), **A câmera e a pena** (2009), entre outros. Também faz parte, com amigos, do projeto *Estilingues*, que edita livros para distribuição gratuita.

trecho

QUAL É, SOLIDÃO?

O tempo é chama surpreendente. Pode desprender-se da fogueira e queimar o sabichão, a moça distraída, ou ficar ali, compacto e perene, a arder as incontáveis achas que o alimentam. Uma tarde: de encontro, não uma qualquer. Júlio e Paula, nomes fictícios, codinomes inventados para aquele instante, despem-se como se formassem um casal íntimo não é de hoje, sedento, mas contido, ele ali, na cabeceira da cama, ela lá, sentada rente à penteadeira. É a primeira vez — a última, quem sabe?

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.

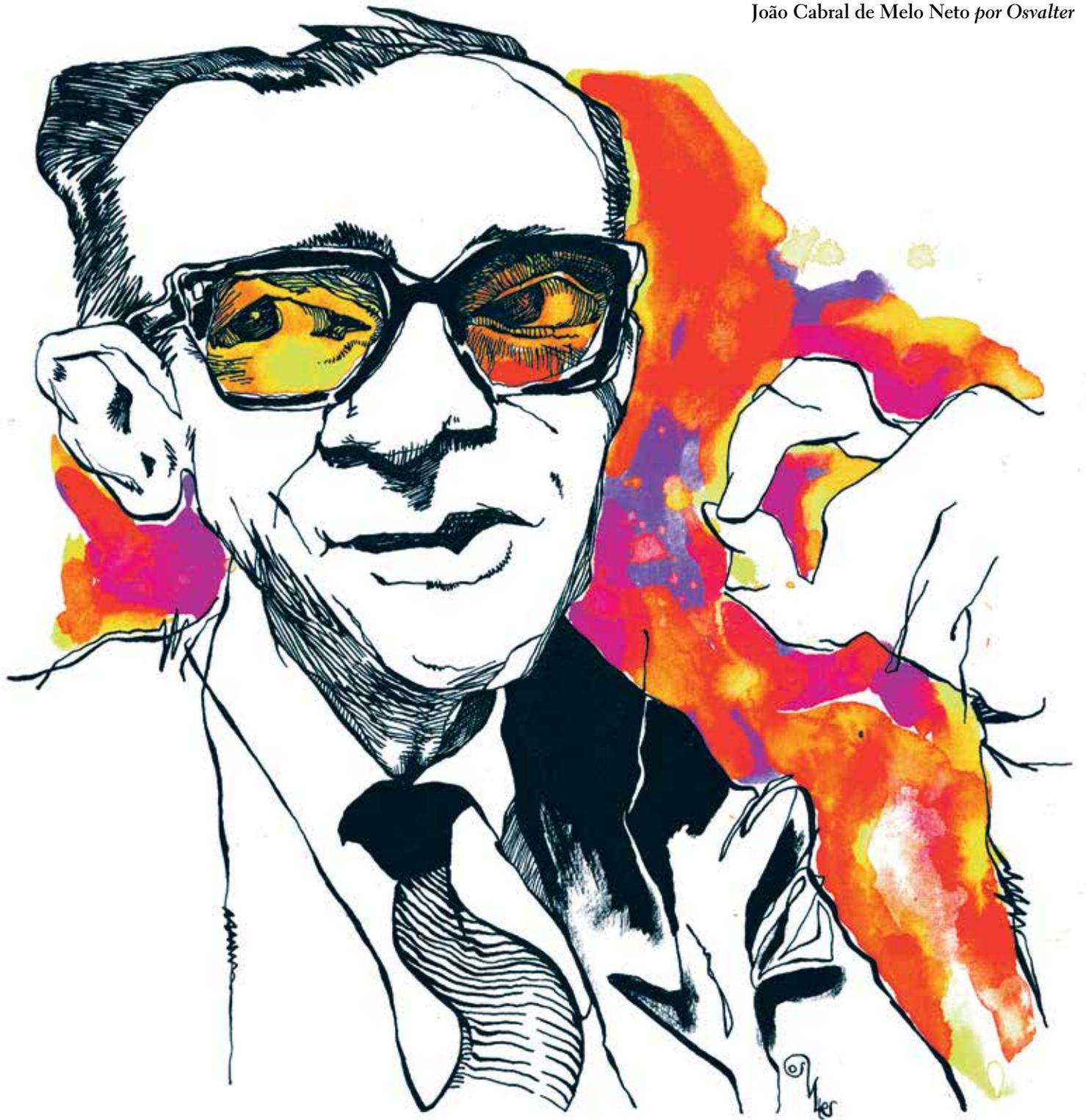
gazedopovo.com.br

João Cabral de Melo Neto habita o centro e o alto da história da poesia brasileira. Autor de obra vasta, regularmente publicada, que impressiona pela originalidade e pela solidez de sua dicção, Cabral alcançou, milagrosamente, prestígio dentro e fora das instituições acadêmicas, feito que para a literatura brasileira do século 20 costuma oscilar entre o improvável e o impossível. Não se afirma com isso que o autor de **Pedra do sono** desfrute de grande popularidade, mas não se pode ignorar que **Morte e vida severina**, por ele publicada na década de 1950, está entre os livros de poesia mais vendidos da história do Brasil, e, adaptado, chegou ao teatro e à televisão. No outro lado, dentro do saber institucional, ainda em vida o autor testemunhou a grande atenção crítica de que sua obra desfruta, atenção essa efetivada pelo incalculável número de teses e dissertações consagradas ao estudo de sua obra, o que também se comprova pelo vultoso ensaísmo produzido por especialistas renomados. Registre-se ainda que, durante trinta anos, João Cabral de Melo Neto ocupou a cadeira 37 da Academia Brasileira de Letras, instituição que, embora acadêmica já em seu nome, parece gozar de mais prestígio fora da academia (falo do conjunto das universidades) do que em seu interior.

A relevância da obra poética em questão ganha mais evidência pela publicação de dois novos estudos por ela motivados: **Imaginando João Cabral imaginando**, de Cristina Henrique da Costa, e **João Cabral: uma fala só lâmina**, de Antonio Carlos Secchin. Ainda que entre si haja substantivas diferenças de concepção e de qualidade na execução interpretativa, os dois ensaios confirmam a centralidade do poeta pernambucano em nossa literatura, e dão a ver a complexidade e a beleza de sua arte poética.

O poeta imaginado

Apresentado como desdobramento inovador de uma tese de doutoramento defendida na França — **João Cabral de Melo Neto: de l'homme qui vient à l'image** —, em 2002, **Imaginando João Cabral imaginando** é uma audaciosa exegese da obra cabralina, visto que contesta sua cristalizada imagem de objetivista e, acrescenta a autora, realista. Ao esclarecer o propósito de redigir um trabalho legível que explicasse a controvérsia na qual se amalgamam um Cabral “tão fácil e prazeroso” e outro “tão difícil e intelectual”, Cristina Henrique da Costa informa seguir por uma via até então inviável, pela qual não passaram outros intérpretes do poeta pernambucano: “Em nome dessa política do legível, o livro discute abertamente com a crítica cabralina, e questiona o conceito



Duas vezes Cabral

Ensaios discutem a obra de **João Cabral de Melo Neto** através de olhares bem distintos

MARCOS PASCHE | RIO DE JANEIRO - RJ

de racionalidade que sempre se aplicou ao poeta”. Mais adiante, a intenção refutadora é aprofundada. A citação é longa, mas seu emprego revela, além da referida intenção, outros aspectos que pedem observação:

João Cabral, é inegável, nunca se cansou de imaginar um mundo pessoal, ou seja, um mundo afetivo, pleno de sentimento, e subjetivo. A palavra está lançada: trata-se aqui de desfazer o mito do poeta objetivo e realista (que ele felizmente não foi), mostrando que

houve um mal-entendido: a linguagem metapoética, que “define” conceitualmente a poesia que se lê em João Cabral, é exatamente nele o processo que é preciso ultrapassar. E, aliás, é para essa ultrapassagem interna e corruptora de teoria que o poeta vive apontando. Tanto a vontade de fazer poesia quanto a veemência no dizer poético são valores que nele se fundam na sua capacidade de imaginar “outra coisa”, solicitando a mobilização do subjetivo. O desafio de ir além das palavras e o gosto de continuar fazendo nada têm de racional, de conceitu-

al, de realista. Pelo contrário, são mesmo incursões imaginativas do desconhecido, como num sono profundo.

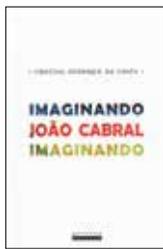
O conjunto de afirmações chama atenção especialmente pelo que entra em colisão com a face literária de João Cabral, construída por ele e por seus estudiosos. Afinal, ao poeta antilírico, termos como “pessoal”, “afetivo”, “pleno de sentimento” e “subjetivo” — postos assim, numa só tacada — soam incompatíveis não apenas por destoarem do que lhe é habitual, e sim por imprimirem ao destom uma inegável exacerbação. Por essas afirmações, não se trataria de dizer que João Cabral não foi apenas o que se convencionou, e sim que João Cabral nada foi daquilo que se formulou a seu respeito.

A tese de Cristina Henrique da Costa, portanto, figuraria como um estudo revolucionário, mas a insuficiência de seus recursos desautoriza a hipótese. Observe-se, inicialmente, uma contradição de caráter estrutural, que se dá, ironicamente, pelo fato de a autora considerar apenas parcialmente as eventuais contradições em torno do poeta em destaque: ele, tão fácil e tão difícil, tão prazeroso e tão intelectual (valho-me dos termos dispostos pela autora), é concebido pela tese como apenas subjetivo e emotivo, e não como um possível emaranhado ou como hipotética alternância de razão e sentimento: “No presente ensaio, tentarei mostrar que esse alguém, longe de ser um espírito racional ou neutro, antes foi um sentimental”. Uma vez que, acerca do que se diz nas partes citadas, a autora não recorre a exemplos com solidez, o leitor minimamente familiarizado ao universo cabralino verificará extrapolações que não se efetivam como desfazimento do “mito do poeta objetivo e realista”.

É provável que tais extrapolações — a décima quinta nota do capítulo *Os primeiros poemas* diz, ao citar **O cão sem plumas**, que “Os cachorros de João Cabral são símbolos da existência afetiva” — se fundem numa tentativa de moldar o objeto estudado à feição do sujeito estudioso. Os textos de dedicatória, agradecimentos e de introdução do livro, por exemplo, exibem forma discursiva repleta de subjetividade — “Não consigo apresentar nenhum trabalho em 20 minutos”, diz-se no primeiro; “Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião”, sentencia o último. Há nisso um traço de personalidade ou de escrita (ou de ambos) inevitavelmente estendido ao que se estuda: “João Cabral sabe o que faz, e não sabe do conceito nem da teoria, e muito menos da objetividade”; “Poeta incapaz de teorizar sem sofrer com o terrorismo que se esconde nas mais inocentes como nas menos inocentes teorias. Vivendo a humilhação do recalque do sentimento: o desafio é submeter quem o recalca”; “Achei João Cabral muito teimoso na forma de escrever; resolvi ser muito teimoso na forma de ler”.

Com um texto correntemente confuso e apinhado de generalizações, muitas das quais tocam no ingênuo — “Há anos ninguém dá conta de João Cabral” — e no óbvio — “O leitor só acredita no que quiser acreditar” —, **Imaginando João Cabral imaginando** não alcança o êxito interpretativo anunciado por seu ousado propósito.

O poeta interpretado
João Cabral: uma fala só lâmina, de Antonio Carlos Secchin, é por assim dizer uma obra completa do crítico sobre



IMAGINANDO JOÃO CABRAL IMAGINANDO

Cristina Henrique da Costa
Unicamp
456 págs.

trecho

IMAGINANDO JOÃO CABRAL IMAGINANDO

Quem é o sujeito na poesia de João Cabral de Melo Neto?

Em princípio, em qualquer obra poética, o sujeito é quem diz “eu”. Mas, e quando aquele que o diz precisamente quer encenar-se como um vazio, um simples signo, votado ao desaparecimento, apagando-se como um incômodo avesso da perfeição, que se objetiva, na obra?

Quando isso ocorre é porque o sujeito mudou de lugar.



JOÃO CABRAL: UMA FALA SÓ LÂMINA

Antonio Carlos Secchin
Cosac Naify
480 págs.

trecho

JOÃO CABRAL: UMA FALA SÓ LÂMINA

João Cabral, no entanto, busca o ruído das consoantes. Declara guerra à melodia, considerando-a entorpecente, e valoriza a áspera colisão dos encontros consonantais em confronto com a suave melodia vocálica.

o poeta. Do livro, consta, inicialmente, uma versão revista e aumentada de **João Cabral: a poesia do menos**, tese publicada em 1985. A ela se somam, numa segunda parte, cinco ensaios publicados esparsamente, e, como precioso anexo, há ainda um caderno iconográfico, com a fotografia da primeira edição de cada um dos livros cabralinos, todos de propriedade do ensaísta, também notabilizado pela bibliofilia. A mais, destaque-se o sofisticado acabamento editorial do livro, que o enriquece visualmente.

O que se publica agora é um trabalho tão exato quanto transbordante. Aparentemente, os adjetivos não se coadunam, sendo especificamente o segundo incompatível com o poeta e crítico literário, dada a elegância de sua acurada linguagem, infensa a excessos. Mas o que transborda é também o que se manifesta com intensidade, e se em João Cabral de Melo Neto se encontra uma escrita contida e vibrante, não será diferente o encontrado no estudo de Secchin, pois nele o que explica também comove, pela argúcia da percepção, pelo engenho do raciocínio e pela beleza da linguagem:

Não há na poesia brasileira uma linhagem nítida em que comodamente se possa instalar a obra de João Cabral de Melo Neto. Essa espécie de orfandade, que faz dele um autor-ilha, não implica, insistimos, uma trajetória criadora isenta de história, inclusive porque uma ilha só se percebe em relação ao continente. Em face desse continente literário, com suas famílias e genealogias bem assentadas, a ilha cabralina é uma poesia encharcada de silêncio por todos os lados. Autor situado no tempo, mas não sitiado por ele, capaz, portanto, de grafar-lhe as marcas da recusa, da negação, da dissonância.

O emparelhamento entre o ensaio de Antonio Carlos Secchin e a poesia de João Cabral de Melo Neto é dos feitos mais difíceis para estudiosos em geral. Do crítico, espera-se a originalidade que lhe revele autonomia, ao mesmo tempo em que se exige dele uma capacidade interpretativa coerente com o objeto de estudo, para que o analista não violente a coisa analisada. Em **João Cabral: uma fala só lâmina**, esse encontro dialógico se dá de maneira estrutural, já sendo exibido em suas palavras iniciais, quando o dizer da crítica abraça o dizer da obra

Este livro procura interpretar a poesia de João Cabral de Melo Neto a partir da hipótese de que ela se constrói sob o prisma do menos. Com isso, queremos dizer que a criação de seus textos é deflagrada por uma ótica de desconfiança perante o signo linguístico, sempre visto como portador de um transbordamento de significado (...). Se a obra cabralina comporta esse

viés de análise, é evidente que nele não se esgota. Por isso, sobre enfatizarmos os processos especificamente ligados à nossa proposta geral, procuramos depreender outros aspectos a ela não imediatamente vinculados, mas também relevantes para a compreensão da poesia do autor.

Em seu trabalho interpretativo, Secchin analisa todos os vinte e três livros de poesia publicados pelo poeta pernambucano, reservando um capítulo a cada um deles, indo de **Primeiros poemas** (composto por textos de 1937, mas só lançado em 1990, pelo que é designado o mais antigo e mais recente livro do autor) a **Sevilha andando**, publicado em 1989. No percurso, é espantoso verificar o adensamento da escrita cabralina, e como, a partir de certo momento, o adensamento se torna coeso, e como a coesão não incorre em fórmulas repetitivas. Já que estamos falando da paridade entre estudado e estudioso, espanta igualmente a capacidade do crítico de captar minudências de livros e poemas, e construindo a partir delas significados que reverberam na macroestrutura da arte poética de João Cabral. A esse respeito, são pedagógicos os capítulos *A família reescrita* (a demonstrar as relações estruturais entre **A escola das facas**, de 1980, e o livro que o precede, **Museu de tudo**, de 1975), e *Sob o signo do quatro*, dedicado a **Serial** (1961), no qual se mostra como toda a concepção e a estruturação do livro se dão de modo quaternário.

Para o espaço desta resenha, não seria possível (nem recomendável) traçar o mesmo caminho, para ressaltar os principais destaques que Antonio Carlos Secchin faz da obra em rígido progresso. Vale, então, sublinhar duas passagens capitais para a formação do poeta, quando ele conciliou rigor teórico e referencialidade. **O cão sem plumas** (1950) é um curto livro composto por um poema longo, e ele marca uma substantiva vertente da poética cabralina: a reflexão a respeito dos problemas sociais pernambucanos. *O cão sem plumas* (o poema) é um longo curso-discurso feito pelo e sobre o rio Capibaribe, e nele, como nos outros escritos de João Cabral sobre mazelas coletivas, não se ergue o clamor da piedade. A seu respeito, Secchin observa: “Mais do que qualquer obra anterior, é **O cão sem plumas** que exprime com maior consistência as relações entre discurso poético e espaço referencial”. Essas relações implicam em outras, como as que envolvem poesia e comunicabilidade. Sobre esse ponto, Secchin diz ser **O rio**, de 1953, o texto que provavelmente “responde mais de perto às reflexões teóricas de João Cabral sobre a necessidade de restabelecer o circuito entre o público e a poesia”.

Como João Cabral de Melo Neto habita o centro e o alto da história da poesia brasileira, o livro de Antonio Carlos Secchin habita o centro e o alto dos estudos cabralinos. 🗣️

os autores

CRISTINA HENRIQUE DA COSTA

Formou-se em Filosofia em Paris IV e Paris I, e desde 2012 leciona Teoria Literária na Unicamp.

ANTONIO CARLOS SECCHIN

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1952. É professor emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e desde 2004 ocupa a cadeira 19 da Academia Brasileira de Letras. Publicou, dentre outros, os livros **Todos os ventos** (poesia) e **Memórias de um leitor de poesia** (ensaios).

No rumo certo

Contos de **Márcio Ferreira Barbosa** unem o leitor aos personagens de forma sorrateira, suave, imperceptível

PAULA CAJATY | RIO DE JANEIRO – RJ

É o primeiro livro de contos de Márcio Ferreira Barbosa, mas não parece. A tessitura do texto, a densidade das memórias remetem a uma prosa antiga, a uma sensação de algo vindo de Jorge Amado ou Guimarães Rosa, textos que fundaram nosso imaginário nas aulas de literatura. Sua escrita parece coisa de imortais. Não são apenas os roteiros dos onze contos que levaram 10 anos para ser escritos: é a costura do texto que também nos prende e solta, como se viaássemos nas agulhas do autor.

Márcio Ferreira Barbosa, soteropolitano de 1971, foi contemplado com um prêmio da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, recebendo apoios de fundações e outras secretarias, que fizeram valer seu esforço de uma década de tessitura de textos, e o investimento editorial nessa obra de fôlego. Publicado pela 7Letras em 2014, recebeu menos destaque midiático do que mereceria, talvez pela lógica cruel do mercado editorial internacionalizado, talvez pelo autor ainda estreante, que não traz consigo toda a expectativa do meio literário que autores mais produtivos são capazes de gerar. O livro de Márcio, no entanto, é uma verdadeira obra-prima da literatura contemporânea, apto a ser comparado com os hábeis contistas clássicos da literatura europeia. A análise profunda de cada personagem, a descrição precisa de ambientes e sensações, conjugada com o tempero próprio da condição brasileira-nordestina, trazem a mistura exata da literatura que é perene, capaz de viajar no espaço e no tempo.

A beleza e rusticidade dos ambientes retratados, alternando a cidade e o campo, exibem o traço peculiar e sensível da visão do autor sobre si mesmo, sobre o outro e acerca do espaço que o circunda. Seus contos exprimem, acima de tudo, o que nos prega à realidade e à vida, o que nos alça ao sonho e ao delírio, o que nos atravessa por uma dimensão até certa altura, antes que novamente se faça possível voltar e atravessar de novo, fazendo o mesmo caminho para o outro lado, e seguindo assim, nessas sístoles e diástoles, até o ponto final, o alinhavo de tudo.



A COSTURA DE SI
Márcio Ferreira Barbosa
7Letras
142 págs.



o autor

MÁRCIO FERREIRA BARBOSA

Nasceu em Salvador, em 1971. Formado em psicologia pela Universidade Federal da Bahia (1996) e mestre em sociologia (UFBA, 1999). Publicou anteriormente o ensaio **Experiência e narrativa** (Edufba, 2003). **A costura de si** é seu livro de estreia na ficção.

trecho

A COSTURA DE SI

Durante o sono saíra do mundo; e agora voltava.

Quando enfim abriu os olhos, o quarto tinha a iluminação perfeita às quatro horas: uma luz clara e macia, que parecia não ter uma fonte, não vir da janela, parecia simplesmente estar no quarto, como o ar.

Em todas as onze histórias, sentimos uma espécie de indizível, de divino, de sobre-humano. A costura de Márcio une o leitor aos personagens de uma forma sorrateira, suave, imperceptível. O desespero de ciúme em *Desnudez* permite compreender os meandros do desatino, da ira, da possessão. Fazendo um contraponto, o conto *Ela e a*

noite exhibe uma vida ordinária e o seu amor costumeiro, morno, pontuado pela automação do cotidiano, o imponderável escondendo-se no sentimento da personagem, em sua impossibilidade de agir diferente.

Estranhamento

No conto que dá origem ao título do livro, *A costura de si*, nos deparamos com o sr. Afonso e o seu esquisito mal-estar: uma sensação de estranhamento com a realidade, diametralmente oposto ao sentimento de familiaridade que o prenderia ao mundo, como âncora, impedindo-o de ir à deriva. Esta se revela a costura bem-feita de Márcio Barbosa — a possibilidade de descrever um estado de espírito, uma sensação sem paralelo, e trazê-la para o íntimo do leitor, que somente ao acompanhar a leitura, sente-se igualmente ansioso, impotente, estranho, ou mesmo distante da realidade.

Seguimos para a próxima narrativa, ainda mais densa, construída a partir de um desastre familiar, um luto do qual seria quase impossível se reerguer, não fosse a tenacidade da personagem Maria, que tentava trazer de volta a felicidade ao lar da comadre enlutada. Aqui, lembranças não vão embora e é possível escutar as vozes e os gritos daqueles que já se foram. Basta seguir para o conto seguinte, e agora a lembrança se faz ausente, embaçada, fugidia. Aqui nos deparamos com os momentos que buscamos lembrar, mas o sentimento, o detalhe, a definição de tudo já foram embora. Em *Alguém do passado*, estranhamos a dor que já partiu, “constatando que, quem diria, com aquele sujeito dividimos um dia o nosso cotidiano, com aquela pessoa compartilhamos momentos de amizade e confiança, com aquela mulher tivemos os corpos nus unidos num abraço”.

Os respontos — ou contrapontos — de Márcio Barbosa vão se seguindo, os olhos presos às palavras que vão sendo tecidas aos poucos. Em *O encontro*, a constatação da vida passada se dá dentro de uma casa vazia, do espaço sem vida ou colorido, sem gente, sem histórias. É na imagem retratada no quadro a óleo pendurado na pa-

rede da sala que residiam o sonho, o desejo irrealizado, a vontade de que tudo pudesse ter sido diferente, leve, suave e superficial, como nas pinceladas daquele artista, como nas cores eleitas para retratar a felicidade de um breve instante que nunca chegou.

Na história seguinte, ao contrário, o espaço dramático é aberto. Em *A aventura* o mote é a mulher suicida que atravessa descuidadamente uma avenida em dia de chuva e o que seria um contratempo corriqueiro torna-se uma constatação triste. É naquela dimensão tempo/espaço em que um grupo junto ao acaso precisa se ver livre de alguém inadaptado, que podemos observar a solidão e o desamparo de uma vida carente, a humanidade e a desumanidade, a verdade e o fingimento de um grupo heterogêneo de quem ainda não chegou a experimentar o desatino.

A próxima dupla de contos se debruça sobre o amor. *Uma escolha de Sofia* e *Naquela manhã* mostram, em oposição, o amor maduro, relacionamento da conveniência, daquele tipo que cede às circunstâncias e não aceita pressões desmedidas, e de outro lado, o amor inconveniente, adolescente, incontido, de uma espécie que deixa marcas, que não mede consequências, desmesurado, que não reflete nem aceita rigores sociais ou amarras próprias das idades mais prudentes. Aqui também o subir e descer da agulha de Márcio atravessando a dimensão do amor e encontrando seus pontos extremos, ou polos opostos.

Os últimos dois contos de Márcio Barbosa são as verdadeiras obras-primas de seu livro e que justificaram plena e sobejamente a merecida premiação pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Não que Márcio precisasse de confirmações: a simples leitura do texto e a quentura que ele é capaz de trazer são suficientes para um simples leitor notar que o texto possivelmente foi uma unanimidade entre os jurados. Ali estão aurora e crepúsculo, nascimento e morte, o desabrochar e o perecer de cada um dos dias, nestes representada a vida inteira. Aqui se escrevem as duas vidas em oposição — uma que acompanha a madrugada a bordo do navio Maragojipe, e outra desafiando uma tarde que já se ia apagando, dessas em que o sol vai descendo e transmutando os tons do firmamento até o lusco-fusco do quase-noite, até o momento em que a visão e a vida se turvam, embaçam, escurecem.

Voltamos a Guimarães Rosa e lembramos que foi ele quem afirmou que “o sapo não pula por boniteza, mas por precisão”. A frase não pode ser mais exata. Foi por precisão que Márcio Barbosa coseu todas essas letras e histórias, que pularam de dentro de si para o papel, e dez anos após apresentou o livro pronto para um certo concurso de seu estado natal. E foi por boniteza que ele ganhou o prêmio máximo e segue encantando os leitores que buscam a beleza das pequenas coisas, os impulsos da natureza, a verdade que somente os melhores contadores de histórias são capazes de revelar. 🍷

O retorno do desejo

Amor em dois tempos, de Livia Garcia-Roza, apresenta uma trama simples, de texto enxuto, que flui com leveza

VILMA COSTA – RJ

O narrador de **Dom Casmurro** resolve construir uma Casa aos moldes da que viveu na adolescência e onde partilhou os primeiros impulsos amorosos com sua Capitu. Afirma: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois senhor, não consegui recompor nem o que foi nem o que fui”.

O romance **O amor em dois tempos**, de Livia Garcia-Roza, também tematiza o encontro amoroso e a passagem do tempo na construção da vida dos personagens. Entretanto, não há um fim evidente de atar duas pontas da vida, muito embora, por vezes, por obra do acaso, isso pareça ocorrer. Como não havia determinação da protagonista para esse fim, o que se desenrola a partir do reencontro com o primeiro amor não pode ser enquadrado em uma expectativa tão pretensiosa. Inevitável, porém, suscitar questões: terão conseguido os personagens recompor o amor que foi interrompido na juventude? Terá o reencontro recomposto o que foi cada um? Entre os dois tempos o que contou, além das cinzas e do esquecimento? “Dizem que a função da memória é também a de esquecer. Espero que essa função seja ativada em meu cérebro, se é que alguma coisa ainda se ativa em mim.”

O que parece valer como princípio desse fio de tempo que se descortina na construção da narrativa, como insinua a epígrafe introdutória do livro, é que “o amor continua porque não sabe onde parar...”. Da mesma forma, o romance parece continuar para além das suas cento e noventa e nove páginas.

No presente narrativo Vivian, a narradora e protagonista, assim se descreve, no início e na última frase do livro: “Sou uma senhora, não propriamente idosa, mas uma senhora”. Surpreendida com a morte do marido, passa a viver novas experiências e reelabora o que foi sua vida até ali. A partir desses fragmentos de memórias é que busca também construir os personagens, a começar por Conrado, seu marido. A perplexidade da viuvez lança-a à realidade e evidencia sua solidão. “Conrado não nascera para o carinho, o abraço, a lentidão dos afetos. (...) ele não gostava de manifestações efusivas. // E eu, ao contrário dele, praticamente só sabia demonstrar minhas poucas satisfações com alarido.” Contudo, o casamento permanece de pé até a morte do parceiro. Situações de instabilidades não faltaram. Mas, Vivian se manteve firme, como recomendara o pai, observando as primeiras dificuldades do casal: “Fique firme, minha filha. Fique firme”.

A aridez dessa relação e as diferenças de perspectivas fizeram a existência de Vivian, “de dias todos iguais”, um tédio. “Eu me sentia cada vez mais só, muito só, e comecei a querer um filho.” O



BEL PEDROSA



AMOR EM DOIS TEMPOS

Livia Garcia-Roza
Companhia das Letras
200 págs.

a autora

LIVIA GARCIA-ROZA

Nasceu no Rio de Janeiro e foi psicanalista. Estreou na literatura de ficção em 1995, com **Quarto de menina** e é autora de romances como **Cine Odeon**, **Solo feminino**, **Meu marido**, **Milamor**, entre outros. Além de romances, escreve contos e literatura infantojuvenil.

trecho

AMOR EM DOIS TEMPOS

Eu devia ter uns catorze anos (pouca vida ainda) e dormia à tarde. Estudava de manhã e sentia sono depois do almoço. Nesse dia eu dormia profundamente quando senti que alguém me beijava. Abri os olhos devagar e Laurinho estava sentado na beira da minha cama, debruçado sobre mim, entrando na minha boca. Todo o meu corpo estava naquele beijo que, aos poucos, foi se somando a outros, até escutarmos os passos da minha mãe subindo os degraus da escada. Não vi por onde Laurinho saiu, mas senti que entrara em mim para sempre.

filho veio, com ele, os afazeres e as preocupações de mãe. Ele cresceu e logo foi viver sua vida adulta. Na protagonista, o vazio só não se instalou de vez, porque num belo dia, ela percebe: “um solzinho raiou na minha cabeça e me ocorreu a ideia de escrever”. A escrita passou a ser companheira de solidão e ajudá-la a conferir sentido aos seus dias e pegar o gosto por contar histórias.

A morte do marido representa uma reviravolta para Vivian. Ela recebeu dele a incumbência de transportar suas cinzas para Salvador, a cidade onde ele nascera. Muito da ação que é empreendida, a partir daí, vem dos esforços e percalços para a realização da tarefa. Hilda é a amiga que se propõe a acompanhá-la. É na convivência durante a viagem que passa a descobrir que a amiga é quase outra pessoa. Na intimidade do convívio, Hilda revela-se para a protagonista que acaba tendo que caminhar com as próprias pernas. Suas manias, sua inveja, seu rancor e mau-humor atrapalham muito. E muito ajuda quem não atrapalha. Precisava ser mais benevolente com a amiga. Afinal, “se o tempo nos tira tudo, em compensação nos deixa mais compassivos, benevolentes, com o olhar mais generoso”. Assim deveria ser, mas nem sempre se consegue. Foi preciso seguir sem a amiga.

Tudo muito bem, até que no meio do caminho havia Laurinho... que não era propriamente uma pedra, mas o primeiro amor que chega prometendo encantamento primaveril numa terra ressecada pelo luto e pelo tempo acumulado em carências e frustrações.

Com imagem de inocência, a infância é um problema insolúvel. Interminável... Sessenta anos depois, regressava com a força dos começos numa junção inacreditável de tempos, como se não tivesse havido separação.

Voz e legitimidade

O romance é estruturado em catorze capítulos numerados, compostos em mosaico de tem-

pos distintos, fragmentos de lembranças, perspectivas projetadas e preocupações corriqueiras. Cada um desses aspectos, admiravelmente, ganha voz e legitimidade. A senhora não propriamente é idosa, mas já vivida pelo desgaste do tempo revelado no corpo que precisa de cuidados. Preocupações com a coluna, com o coração, com a pressão surgem, quase como um movimento hipocondríaco. Fica evidente a fala de alguém com uma idade mais avançada que, em seus detalhes cotidianos, movimenta-se impulsionando a vida. “De quantas falas sou feita? De muitas.” E todas elas buscam expressão nesse turbilhão de tempos e sentimentos. “Por que eu não me aquietava? Mamãe, minha avó, minhas tias, todas tiveram uma velhice digna, sóbria, honrada. Aceitara a nova etapa que despontava. Escutei a frase delas. Já eu, em lugar da quietude, escolhi estar ao lado do desejo.” Será que todas tiveram mesmo essa quietude ou, simplesmente, não quiseram ou puderam expressar o lado do desejo de cada uma? Quanta paixão não revelada incendiou cada peito? Como saber?

A construção da narrativa se dá pautada numa trama simples, mas cheia de incidentes ou acidentes, o que garante certo suspense. A mescla de fatos banais com os inusitados, presente narrativo com passado reconstruído por ruínas da memória que teimam em esboçar sentidos, por vezes desgastados ou perdidos, permite um texto enxuto que flui com leveza. É o domínio da linguagem que garante expressão a essa inquieta senhora, consciente de sua condição, que traz na alma os sonhos e a capacidade de amar do seu tempo de menina. É essa mesma linguagem que dá voz a tantas falas que carrega dentro de si e que dá vida aos personagens que a ajudam a construir a sua própria história.

Se os dois tempos não foram capazes de atar as duas pontas da vida, a narrativa esforça-se para concatenar suas incongruências. E o amor continua como resquício da irreverência da infância, como foco de resistência contra o absurdo, que são: o excesso de sentidos em profusão (que até parece falta deles), a ausência de afetos, o desencanto, a desistência dos impulsos eróticos vitais, a entrega lenta aos braços da morte. O amor é, portanto, mais que mito. É o foco de resistência para a experiência afetiva num espaço urbano que pretende consumir o tempo e reduzir a cinzas os restos mortais, tanto do companheiro de vida, quanto dos sonhos do primeiro amor. Essa senhora quebra os paradigmas do conformismo e da submissão a uma condição imposta pelo culto da juventude e pela lógica do mercado, que condenam ao silêncio o corpo carregado de acúmulo de tempo e suas memórias mais caras. É esse corpo-alma-texto vibrante que resiste, e jamais se entrega porque carrega, em si, a poderosa força dos começos. 🍷

QUEM CRIA SEGREDOS INVENTA PLANOS

Escrever um romance não é só juntar palavras para contar uma boa história. É mais, muito mais, muito mais. Deve-se contar uma boa história, é claro, mas recorrer a técnicas e estratégias narrativas que seduzam o leitor. Com simplicidade e com sofisticação. É o que se aprende desde a **Odisseia**, de Homero, embora a técnica aí seja de epopeia e não de romance burguês, com suas manhas e artimanhas narrativas, cenas e cenários eficazes, diálogos inventivos e entrecruzados, montagem elaborada com cortes psicológicos e discursos metafóricos.

Tudo isso parece somente didática de Oficina Literária, mas não é bem assim. A elaboração técnica da ficção deve ser matéria de estudo e prática de todo escritor que se proponha a enfrentar o humano. Basta verificar agora o livro **Sobre a escrita**, de Stephen King. Sim, o mesmo Stephen King tão criticado e tão despre-

zado por certa crítica oficial pelo fato de vender milhões de exemplares, mais de 300 milhões de livros conforme a imprensa norte-americana. **Sobre a escrita** é um livro em que o autor mostra por que se tornou um escritor do rótulo horror, e oferece conselhos para os iniciantes. Tudo se explica porque a maioria dos escritores modernos dos EUA passou por uma cadeira de Redação Criativa, que nós costumamos chamar de Oficina Literária. As universidades norte-americanas costumam oferecer a cadeira de Redação com escritores consagrados ou professores reconhecidamente competentes nesta área — ou com obras, ou com a celebrada formação de escritores.

Stephen King começa justificando sua preferência pelo horror, narrando fatos fundamentais de sua infância e adolescência, que forjaram sua mente e, em consequência, influenciaram a escolha do tema. Ao mesmo tempo, porém, indica dois



SOBRE A ESCRITA

Stephen King
Trad.: Michel Teixeira
Suma de Letras
255 págs.

pontos para que o iniciante venha a se tornar um escritor: 1) Ler e escrever muito (tenho para mim que este é ponto decisivo); e 2) A primeira grande oficina literária é a leitura sistemática. Em síntese: ler, ler e ler; escrever, escrever e escrever.

O autor norte-americano apresenta uma relação dos livros e dos escritores que devem ser lidos. Divide a lista em três blocos, que seriam *Essenciais*, *Médios* e *Menores*. Uma re-

lação de livros sempre funciona muito bem, e, no caso de King são centenas, misturando bons, competentes e medíocres. De minha parte, sou mais exigente: “só leia os essenciais, fundamentais e definitivos”, que são muitos e muitos. Não perca tempo com qualquer um. Nós já perdemos tempo com leviandade demais. E nunca leia com os olhos — leia sempre com a mente e, se possível, de olhos fechados.

Escreva sempre, todos os dias e na mesma hora, para ter uma mente treinada. Assim como não se deve ler qualquer um, também não se deve escrever de qualquer jeito. Use todo o tempo que tiver para fazer anotações — nomes de personagens, cenas, cenários — e só depois trabalhe o texto, certo de que terá de fazer várias versões.

Em **Sobre a escrita**, King manda que os medíocres sejam lidos para aprender o que não se deve escrever. E cita o caso do romancista medíocre Murray Leinster, que num dos seus livros repete a palavra “arreatador” várias vezes, concluindo: “até onde sei, nunca usei a palavra ‘arreatador’ em qualquer história ou romance. E, se Deus quiser, nunca vou usar”.

Quanto à escrita, diz que se deve escrever em lugares especiais, ventilados e iluminados. É o que digo, mostrando que o corpo e a mente devem se acostumar com a escrita, deixando-se conduzir já de forma espontânea. Alerta, ainda, que mesmo escrevendo muito e muito o aprendiz deve parar quando o ato de

escrever se transforma em trabalho. Ou seja, se transforma em obrigação sem alegria. Ele escreve quase sempre pelas manhãs, com um número determinado de palavras — e os norte-americanos sempre escrevem contando palavras, como testemunha Irving Wallace no livro sobre o processo criativo **O prêmio**, outro livro de incrível vendagem.

Mas quais seriam as condições objetivas para escrever? King responde:

Se possível, não tenha telefone em sua sala. Não coloque televisão ou vídeo que possa distraí-lo. Se tiver janela, feche as cortinas ou baixe as persianas, desde que elas não deem para uma parede nua. Para qualquer escritor e, em particular, para o iniciante, é aconselhável eliminar todas as distrações possíveis. Quando entrar em seu espaço de escrita e fechar a porta, você já deve ter estabelecida uma meta diária de trabalho.

Adiante, King lembra que é impossível se tornar escritor sem o domínio da gramática e sem o domínio de um bom vocabulário. São estas, aliás, as condições essenciais para se tornar escritor, embora nem sempre observadas pelos iniciantes. Lembra, por isso mesmo, que conheceu muitos escritores jovens que não liam nunca, ou, se liam apenas passavam os olhos nos livros. De minha parte, já encontrei muitos autores que diziam não ler para não sofrer influências. 📖

conversas
ao
Pé
da
Página V
2015

CONVERSAS AO PÉ DA PÁGINA V – 2015

Leitura e Literatura: prática cultural & prática educativa

BLOCO 1 – 15 e 16 de setembro de 2015

INSCRIÇÕES:

de 24 de agosto a 10 de setembro

PROGRAME-SE!

SEMINÁRIOS

15 de setembro de 2015 (terça-feira)

O FUTURO DOS LEITORES

Antonio Ventura
Juan Felipe Córdoba
Sílvia Castrillon

RESPONSABILIDADE E MERCADO

Elisa Ventura
María Francisca Mayobre
María Osório

LEITURA E LIVROS PARA BEBES

Evélio Cabrejo-Parra
Joelle Turin

SEMINÁRIOS

16 de setembro de 2015 (quarta-feira)

A ILUSTRAÇÃO COMO LINGUAGEM

Catarina Sobral
Diego Bianki
Flavia Bomfim

O PROCESSO DE CRIAÇÃO E OS FUTUROS LEITORES

Ivar da Col
Maria José Ferrada
Rodrigo Lacerda

CONFIRA A PROGRAMAÇÃO

www.conversapepagina.com.br

ACOMPANHE-NOS NO FACEBOOK

www.facebook.com/ConversaPePagina

E NO INSTAGRAM

www.instagram.com/conversas2014

REALIZAÇÃO



PARCEIROS



APOIO



APOIO INSTITUCIONAL



Relação íntima

A casa de papel apresenta personagens bibliófilos para tratar do amor pelos livros

GISELE EBERSPÄCHER | CURITIBA - PR

O universo foi descrito por Jorge Luis Borges, em seu conto *A biblioteca de Babel*, como uma (possivelmente) infinita biblioteca. Galerias hexagonais formam uma espécie de labirinto, por onde se perde, se acha e, provavelmente, não se chega muito longe. Invariavelmente, o leitor está preso entre folhas de papel e letras, significados e descobertas. Para leitores, os livros são o meio de construção de sentido do mundo.

Esse grande universo descrito por Borges é também um espaço com uma quantidade imensa de livros. “A cada um dos muros de cada hexágono correspondem cinco prateleiras; cada prateleira contém trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro tem quatrocentas e dez páginas; cada página, quarenta linhas; cada linha, umas oitenta letras de cor negra.” Agora é só multiplicar isso pelo número “indefinido, provavelmente infinito” de galerias.

O conto, além de trabalhar metaforicamente os sentimentos do leitor diante da literatura, mostra um dos outros vícios entre os leitores: o acúmulo de livros. A bibliofilia é um hábito entre alguns leitores. O brasileiro José Mindlin chegou a acumular cerca de 40 mil volumes em sua biblioteca.

Em seu pequeno livro **A casa de papel**, Carlos María Domínguez explora personagens que não são apenas leitores vorazes — são também grandes bibliófilos.

História em camadas

Uma das características que chamam atenção é a maneira com que o autor apresenta os personagens (e o enredo): eles vão aparecendo aos poucos, enquanto camadas do enredo são exploradas sutilmente.

Logo no primeiro parágrafo, é impossível não lembrar da história contada por Jacques Bonnet em seu **Fantasma na biblioteca — A arte de viver**

entre livros. Charles Valentin Alkan, um compositor francês, foi encontrado morto em sua casa em 1888. O motivo? Foi soterrado pelos seus livros enquanto procurava um volume específico.

Assim como Alkan, a primeira personagem apresentada por Domínguez morre em decorrência de um livro. “Na primavera de 1998, Bluma Lennon comprou em uma livraria do Soho um velho exemplar dos Poemas de Emily Dickinson e ao chegar no segundo poema, na esquina seguinte, foi atropelada por um automóvel.” Bluma não chega viva nem ao final do primeiro parágrafo do livro.

A prosa de Domínguez começa quieta e discreta, com poucas dicas de como irá se desenrolar. O título já entrega uma casa de papel (ainda que as imagens possíveis sejam muitas). Ainda assim, sua narrativa se desenrola como folhas virando, sem que o leitor saiba muito sobre o que poderá vir até que de fato isso chegue.

Depois da menção de alguns nomes de personagens e até de autores, somos finalmente apresentados ao narrador em primeira pessoa: sem nome, é um colega e amante de Bluma, que assumirá algumas de suas funções na universidade (ambos são professores). Este narrador é, também, um leitor e acumulador de livros, ainda que não um grande bibliógrafo assumido.

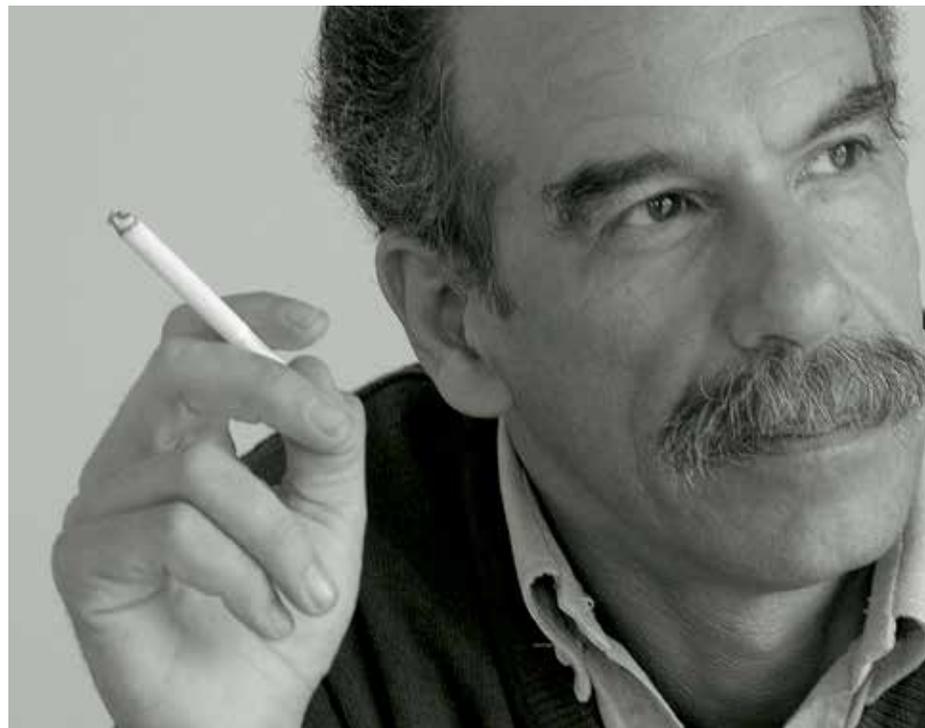
O desenvolvimento do livro parte de uma correspondência endereçada para Bluma que chega ao narrador com um objeto curioso e perturbador — um exemplar de **A linha de sombra**, de Joseph Conrad, coberto e embebido por cimento. Na primeira página encontra uma dedicatória escrita pela própria Bluma para alguém chamado Carlos.

A existência desse objeto, meio escultura, meio túmulo de um livro, intriga profundamente o narrador. Por um lado, quer saber a história daquele objeto — como foi de Bluma para Carlos, por que foi reenviado para Bluma e por que está coberto de cimento. Além disso, considerando que o livro jamais seria de Bluma novamente, quer devolver o livro para seu dono.

(Imagino que caiba aqui um comentário sobre uma figura presente na vida dos leitores e colecionadores de livros: a pessoa que os pede emprestados. Segundo Walter Benjamin, em seu ensaio *Unpacking my library*, o emprestador crônico, que não só não lê os livros que pega emprestado como nunca mais os devolve, é uma grande ameaça para as coleções de livros. No fundo, a vontade que o narrador de **A casa de papel** tem de devolver o livro para seu dono é quase que uma atitude ética de companheirismos entre os leitores).

Seguindo algumas pistas, o narrador finalmente chega a Buenos Aires para tentar cumprir sua missão. Sua busca o leva ao apartamento/biblioteca de um amigo de Carlos. Delgado também é bibliófilo e conta, aos poucos, a história de Carlos Brauer.

Depois de apresentar alguns personagens e alguns espaços, o autor finalmente chega ao centro da sua narrativa, a história de como um homem perdeu



trecho

A CASA DE PAPEL

Ao longo dos anos vi livros destinados a equilibrar a perna manca de uma mesa; vi livros convertidos em mesa de cabeceira, dispostos em forma de torre encimada por um pano; muitos dicionários aplainaram e prensaram mais objetos do que as oportunidades em que foram abertos, e não poucos livros guardam, dissimulados nas estantes, cartas, dinheiros, segredos. As pessoas também alteram o destino dos livros.

a sanidade e foi consumido pelos livros.

Assim como acontece com os outros personagens, Carlos também era bibliófilo — a estimativa é que sua biblioteca chegasse a 20 mil volumes. E a verdade é que ele se perde quando o fichário no qual fazia o controle dos seus volumes é queimado — e ele fica (metaforicamente) preso no labirinto que ele mesmo construiu ao longo de muitos anos.

Pequenas narrativas

Domínguez constrói sua narrativa aos poucos. Ele cria pequenas narrativas paralelas que aproximam cada vez mais o leitor da história que realmente quer contar. Apesar de ser uma narrativa breve (o livro tem apenas 96 páginas), o autor guarda sua narrativa principal dentro de várias camadas de história, como um pequeno tesouro dentro de um cofre com algumas camadas de segurança.

Parte da sua construção conta também com o narrador em primeira pessoa. O livro apresenta leitores que sofreram pelos livros, morreram com eles nas mãos. São vidas entregues à leitura. Esses personagens, porém, nunca são apresentados diretamente ao leitor. Eles aparecem indiretamente no discurso ou do narrador ou de outros personagens, mas nunca dizem nada eles mesmos. O espanto do narrador também fica evidente em vários momentos. Aos poucos, esses personagens criados absorvem uma aura de mito.

A casa de papel pode transmitir muitos sentimentos para um leitor. Desde empatia e identificação a desespero e agonia. Em seu conto, Domínguez junta tantas fases e tipos de leitura e leitores que o texto se torna uma narrativa emblemática sobre os livros e as relações que mantemos com eles. É inevitável que o leitor não se pergunte e pense sobre sua própria relação com os livros durante a leitura.

Para o narrador, existe uma frase antes incompreensível que passa a fazer sentido depois dos episódios narrados. Quando criança, sua avó costumava dizer que livros são perigosos. “Durante muitos anos acreditei que era ignorante, porém o tempo demonstrou a sensatez de minha avó alemã”, conta. Domínguez fala, sim, em seu texto como livros podem ser perigosos. Mas fala também sobre como podem ser encantadores, acolhedores e edificantes. 📖



A CASA DE PAPEL

Carlos María Domínguez
Trad.: Joca Reiners Terron
Realejo Livros
96 págs.

o autor

CARLOS MARÍA DOMÍNGUEZ

Nasceu na Argentina, em 1955. Mas vive no Uruguai desde 1989. Jornalista e editor, é autor de um livro de contos, cinco romances e obras de não-ficção. **A casa de papel** foi publicado em cerca de 20 línguas e vendeu mais de 150 mil exemplares.



A pesada sombra do *passado*

Obra de **Patrick Modiano** constrói a pré-história pessoal do autor, em cujo centro está a Segunda Guerra Mundial

VIVIAN SCHLESINGER | SÃO PAULO – SP

“Como qualquer pessoa que não tem terra nem raízes, tenho obsessão por minha pré-história. E minha pré-história é o período turbulento e vergonhoso da Ocupação.” Assim resume Patrick Modiano, Nobel de Literatura em 2014, sua pulsão. Nasceu em Paris em 1945, dois meses após o final da Segunda Guerra Mundial, portanto a pré-história é bastante imediata. É o que gerou, ao mesmo tempo, sua angústia e sua identidade. Não é difícil imaginar o peso de tal começo. O que não se poderia imaginar é o como o acúmulo de camadas de memória tomaria forma da melhor literatura.

Desde seu primeiro romance, **La place de l'étoile** (1968), ainda sem tradução, já ficou claro que havia perdido muito na Guerra, apesar de o fim dos combates ser anterior ao seu nascimento. Em toda sua obra, o que se vê é quanto ele e cada pessoa foram alterados por essa época limite, durante e após. Seus 30 romances, mais os roteiros de cinema, letras de música e livros infantis, têm sido objeto de estudo em vários livros e dezenas de artigos, mas Modiano nunca buscou celebridade. Quando recebeu a notícia do Nobel, surpreso, declarou que há 45 anos escreve o mesmo romance. Não é falsa modéstia, é prova de que sabe a que veio.

Nesse primeiro livro, que recebeu prêmios importantes, denuncia o antissemitismo doméstico francês que facilitou ao regime de Vichy a colaboração com os nazistas. Mas não trata de uma questão moral distante: Schlemilovitch, o protagonista, é um judeu francês que trabalha no mercado negro, em papel semelhante ao desempenhado pelo pai de Modiano durante a Guerra. Com esse romance, abriu-se a ferida de sua pré-história familiar, mas também a da França como um todo. Apesar de muito jovem — Modiano tinha então 23 anos —, demonstrou maturidade literária ao evitar qualquer julgamento moral. Tudo que se supõe sobre sua difícil relação com o pai pode ser verdade, mas nunca usou sua obra como arma. Sutilmente, fez até o contrário: o nome do protagonista é derivado da palavra “schlemiel”, que em ídiche significa “azarado”. Modiano sempre soube que as pessoas são muito mais o produto de suas circunstâncias do que de seu caráter.

Naqueles anos terríveis, por exemplo, Jean-Paul Sartre era meteorologista do exército. Quando não estava a observar o tempo, fazia suas anotações para **O ser e o nada**, publicado em pleno 1943. Após a Guerra, justificou seu silêncio afirmando que em 1943 ainda não era possível saber do que os nazistas eram capazes, atitude oposta a do seu igualmente renomado contemporâneo Albert Camus. Fato é que não nos é dado sa-

ber que papel cada um de nós teria desempenhado naquelas circunstâncias.

Fratura nacional

Nos últimos tempos vários autores, como Alan Riding, Frederic Spotts e Charles Glass, entre outros, têm ajudado a avaliar a herança moral — e amoral — da França colaboracionista. Patrick Modiano passou décadas nessa tarefa. **Ronda da noite**, publicado 24 anos após o fim da Guerra, investiga a natureza da Gestapo francesa e seu papel no saque à propriedade judaica. O protagonista trabalha tanto para a Gestapo como para a Resistência; sua ambiguidade moral refletia a fratura nacional. O livro recebeu elogios e protestos em igual medida, prova de que a ferida ainda ardia, 24 anos depois.

Todos os seus romances parecem histórias policiais, mas o final esclarecedor nunca acontece. Em vez disso, um narrador, cuja biografia imita em parte a do autor, tenta entender a história secreta da atmosfera em que viveu. Ele pode receber parte da identidade de Modiano, sua idade, seus pais, sua escolaridade incompleta, ou sua carreira. O narrador em **Dora Bruder** escreveu os livros de Modiano. Trata-se de um híbrido literário, provavelmente sua obra-prima, em que biografia, autobiografia e romance policial se fundem para contar a história de uma menina de 15 anos, filha de imigrantes judeus do leste europeu, que depois de fugir do convento onde estava escondida, acaba deportada para Auschwitz. Entre recortes de jornal, boletins de ocorrência policial e relatórios escolares, descobre-se o que já se intui desde o começo: Dora Bruder terminou em uma câmara de gás. Mas essas palavras não estão no livro. Ali se encontram detalhadas as ruas por onde ela deve ter passado feito sombra, as pedras do muro do convento onde ficou escondida, a janela do apartamento onde pode ter vivido. Tudo debaixo de chuva, neve, cerração, toque de recolher. Essas barreiras sensoriais, frequentes na obra de Modiano, mantêm autor e leitor do lado de fora, só observando.

Frases sem verbo nem predicado reforçam a sensação de que o leitor não “vê” diretamente a cena, apenas “ouve” o que o narrador vê.

Uma velha estação pequena, amarela e cinza, tendo de cada lado alambrados de cimento trabalhado e atrás desses alambrados o cais onde desci da maria-fumaça.

O detetive de **Uma rua de Roma**, amnésico há muitos anos, visita locais distantes enquanto tenta remontar o quebra-cabeças de sua vida pregressa. O leitor descobre onde o narrador está a partir destas frases, como se em uma viagem de

trem, despertasse a cada vez em outra estação inesperada.

Não muita coisa na lata de biscoitos. Um soldado de chumbo, com um tambor. Um trevo de quatro folhas colado no meio de um envelope branco. Fotos.

O estilo de Modiano é de tal leveza, que suas palavras parecem descoladas do papel, impossíveis de se capturar, assim como os personagens procurados. Forma e conteúdo indissociáveis.

O narrador em **Primavera de cão** é um escritor que descreve o tempo em que passou catalogando o trabalho de um fotógrafo, Francis Jansen, que mais tarde desaparece. Tudo sobre Jansen é estranho, incompleto, e o leitor percebe desde o começo que nunca irá saber o que falta. A atmosfera do estúdio fotográfico é vazia, silenciosa, os outros personagens nunca se explicam completamente, e o fotógrafo, agora desaparecido, já havia passado a Guerra escondido. Em **Flores da ruína** o próprio narrador avisa:

Sem perceber, comecei a escrever meu primeiro livro. Não foi vocação nem dom que me fez escrever, somente o enigma posto por um homem que eu nunca conseguiria encontrar outra vez, e por todas aquelas perguntas para as quais nunca haveria resposta.

A despeito da ausência de solução dos enigmas, Modiano utiliza com destreza os recursos da ficção detetivesca para explorar zonas nebulosas, de forma semelhante a Paul Auster na **Trilogia de Nova York**. “Conheci Francis Jansen quando eu tinha dezenove anos, na primavera de 1964”, a primeira frase de **Primavera de cão** dá ao leitor a falsa sensação de que outros detalhes precisos ainda serão revelados. Aos poucos, o clima da época, da casa, da rua onde algo aconteceu, tomará o lugar dos fatos. Ele toma emprestado dos romances de espionagem, filmes de detetive, filmes noir, mas somente para preencher os hiatos na vida das pessoas, aqueles que nunca terão explicação. Já que a narrativa histórica só pode ser uma tentativa, Modiano planta sua ficção no território em que História e pesquisa não chegam. Seu relato convida o leitor a compreender a complexidade e ambiguidade do período, e a se lembrar daqueles que não têm quem deles se lembre.

Nas ruas de Paris

Aristocratas improváveis, excêntricos adoráveis, atrizes incompetentes, ninguém é o que parece ser. Nem mesmo Paris, personagem essencial na obra de Modiano, sempre se recusando a revelar segredos do seu passado. “Tenho a impressão de que estou inteiramente só, ao fazer este paralelo entre a Paris daquele tempo e a de hoje, única pessoa

a lembrar-se de todos esses detalhes”, diz o narrador de **Dora Bruder**. Paradoxalmente, o autor é ao mesmo tempo um parisiense devoto e um que não vê qualquer beleza na Paris de hoje. Identifica-se com a cidade, a quem dedica grande atenção ao detalhe. Em seus romances, Paris, bem como os personagens, aparece estrangulada pelos nazistas, seja por ruas fechadas, pelo toque de recolher, ou pelo silêncio do medo. O enorme interesse de Modiano pelas ruas de Paris, especialmente as da periferia, lembram Walter Benjamin, que acreditava que toda uma civilização podia se materializar a partir dos restos do passado parisiense. Em **Flores da ruína**, o narrador coleciona referências geográficas precisas da Paris de hoje, na tentativa de solucionar um duplo suicídio acontecido em 1933. Com esse recurso simultaneamente metaliterário e autoficcional, ele revela que a partir de suas anotações nasce não somente o livro em questão, mas toda sua carreira literária.

“Caminho pelas ruas vazias. Para mim elas continuam do mesmo jeito, mesmo à noite, à hora dos engarrafamentos, quando as pessoas correm na direção das bocas do metrô”, confessa o narrador de **Dora Bruder**. Paris não é um local, é um ser. Mesmo um leitor que conheça bem a cidade sentirá o estranhamento causado pelas histórias que se desenrolam (ou enrolam-se) neste ambiente, cheio de sombras ameaçadoras. A ficção de Modiano tem a obsessão de provar que Paris testemunhou um crime, mas recusa-se a passar julgamento moral sobre os suspeitos. Recusa até mesmo qualquer sinalização psicológica, qualquer acesso fácil ao passado interior. Para provar que houve o crime, o autor se faz valer de três instrumentos: o tempo, como os trilhos de um trem; um pai, como a estação final; e a atmosfera, como o próprio vagão dentro do qual tudo acontece.

Remissão da pena aponta um crime sem jamais mencioná-lo, porque a testemunha é o próprio narrador, criança na época em que o crime aconteceu, e que portanto não compreendia o que testemunhava. A história gira em torno das memórias de infância de um homem que, aos poucos, se dá conta que os amigos adultos de seus pais ausentes provavelmente eram criminosos. Esses estranhos, com quem seus pais abandonam o narrador e seu irmão, vão e vêm, ora familiares, ora desconhecidos, mas os fatos aí são menos importantes do que o clima de desamparo e desnor-teio em que vivem as crianças. Modiano convoca imagens de modo a fazer do romance um laboratório de atmosferas. O pai, ou no caso dessas crianças, os pais, sempre perdidos, são eloquentes em sua ausência.

Quando a Academia Sue-

O estilo de Modiano é de tal leveza, que suas palavras parecem descoladas do papel, impossíveis de se capturar, assim como os personagens procurados. Forma e conteúdo indissociáveis.

Em seus romances, Paris, bem como os personagens, aparece estrangulada pelos nazistas, seja por ruas fechadas, pelo toque de recolher, ou pelo silêncio do medo.



ca outorgou o Nobel a Modiano, justificou-o à “arte da memória, com a qual ele tem evocado os mais inalcançáveis destinos humanos, e revelado o mundo da vida sob a Ocupação”. Mas faltou a palavra “pai” entre os códigos que elucidam sua exploração — em progresso — da ocupação nazista na França. Em vários de seus romances, o pai do narrador, ou a pessoa desaparecida, consegue escapar de Drancy, o campo de onde eram deportados os prisioneiros, na maioria, judeus, para Auschwitz. A circunstância dessa fuga nunca é bem explicada, há sempre fortes indícios de que ela se deva às ligações nefastas entre o prisioneiro e os nazistas. Sabe-se que isso aconteceu de fato com o pai de Patrick Modiano pouco antes de seu nascimento. Poderia ser, aqui, apenas um dado biográfico, utilizado na oficina dos romances, mas é sempre um dado essencial, traumático, que transformou o autor e muitos de seus narradores em detetives de sua pré-história.

Seu trabalho mais recente dá trégua a esse pai fugidio, e debruça-se com mais força sobre a sombra que esse período projeta. Mapeia os mecanismos da memória, as maneiras com que a reprimimos, a necessidade de esquecer e de lembrar, a dificuldade de esclarecer o passado mediante pouca evidência que se esvai ou se contradiz. Modiano oferece profundas reflexões so-

bre a sedução e armadilhas da memória. Seu grande tema são as pessoas desaparecidas e não a passagem do tempo. Elas estão mortas, mas a prova de que viveram é que as casas que habitaram ainda existem, as ruas ainda têm os mesmos nomes. É “o memorialismo particular como um meio de atingir um todo”, sintetiza com precisão Flávio Izhaki, no posfácio de **Ronda da noite**. Do mundo em que viveram os personagens, voltam memórias da infância; Modiano as resgata do vazio uma última vez antes que desapareçam para sempre.

Memórias judaica e francesa

“On fait toujours le même roman.” Todo autor sabe, ou descobre um dia, que escreveu sempre o mesmo romance. Isso fica evidente nos romances de Modiano, cada um sobreposto aos anteriores, como camadas de grãos de prata sobre papel fotográfico, aos poucos formando uma imagem, depois outra, depois outra. As bordas não ficam mais definidas, é o centro que se intensifica. Essa é a marca da integridade de Modiano, literária e histórica: saber-se incapaz de produzir uma imagem nítida, mas não parar de tentar, ainda que o produto final, se houver um, nunca será um Norman Rockwell. A Ocupação é um trauma do passado, mais do que uma tragédia que continua. Somente revisitando o passado, repetin-

do os passos que não deu porque não havia nascido, é que poderá descobrir quem ele teria sido naquele mundo. Na Páscoa judaica, quando se comemora a saída dos judeus do Egito, ocorrida há mais de 3 mil anos, lê-se um relato que inclui a frase, “em cada geração, toda pessoa deve se ver como se ele mesmo tivesse saído do Egito”. A visita ao passado que deixou marcas no seu presente, mesmo o passado anterior à vida de cada um, é necessária para que se possa prosseguir. Isso se aplica à Ocupação, como à Inquisição, como ao Êxodo. A obra de Modiano é permeada pela memória judaica e francesa. É verdade que seus romances estão povoados com nomes de localidades de Paris de hoje, mas o passado é irrevogável. A cidade moderna, de neon, é idêntica à sua gêmea sépia.

A necessidade de revisar o passado que não se viveu é muito frequente na literatura de temática judaica, mas também na literatura europeia em geral. Outro autor europeu perseguido por memórias e história que ocorreram antes de haver nascido é W. G. Sebald. Como ele, Modiano combina a curiosidade do detetive com a melancolia do enlutado. “Muitos amigos que não conheci desapareceram em 1945, ano de meu nascimento”, diz o narrador de **Dora Bruder**. Para ambos, a Segunda Guerra Mundial, o jugo nazista e o Holocausto pesam sobre o que



Prateleira

PATRICK MODIANO

REMISSÃO DA PENA

Trad.: Maria de Fátima Oliva do Coutto
Record
128 págs.

FLORES DA RUÍNA

Trad.: Maria de Fátima Oliva do Coutto
Record
144 págs.

PRIMAVERA DO CÃO

Trad.: Maria de Fátima Oliva do Coutto
Record
112 págs.

DORA BRUDER

Trad.: Márcia Cavalcanti Ribas Vieira
Rocco
144 págs.

RONDA DA NOITE

Trad.: Herbert Daniel
Rocco
128 págs.

UMA RUA DE ROMA

Trad.: Herbert Daniel e Cláudio Mesquita
Rocco
224 págs.

o autor

PATRICK MODIANO

(Boulogne-Billancourt, 30 de julho de 1945) é autor de 30 romances, vencedor do Grande Prêmio de Romance da Academia Francesa (1972), do Prêmio Goncourt (1978) e do Prêmio Nobel de Literatura (2014). Teve diversos romances transportados para o cinema, e foi roteirista e autor de letras de música, além de livros infantis. Seus romances têm como cenário o período da Ocupação, que Modiano considera sua “pré-história pessoal”.

A habilidade de enxergar os que se foram em vestígios invisíveis é outra forte marca de Modiano.

aconteceu depois, obscurecendo os eventos na vida do narrador e soprando um vento gelado sobre até os detalhes mais prosaicos da vida. Daí as variações sobre o mesmo tema: o homem desaparecido, os pais ausentes, os estragos do tempo, o reaparecimento de alguém sob nomes diferentes. Em cada trama, o narrador continua desorientado pela história, sua e de sua família, e tenta desenhar a narrativa com os fragmentos herdados.

Sua obra tem sido comparada à de Marcel Proust. Em abrangência, relevância, persistência, sem dúvida. Ambos usam o afastamento das crianças pelos pais, e a vulnerabilidade do adolescente em um mundo adulto incompreensível, estruturas temporais complexas; interessam-se pelo antissemitismo francês; demonstram a impenetrabilidade de personagens. Também os narradores de Modiano encontram, por acaso, suas “madeleines”, até na cor verde, por exemplo, em **Uma rua de Roma**, como observou Bernardo Aizenberg no posfácio.

Mas há importantes diferenças: sua prosa parece ter mais em comum com o romance noir americano, bem evidente em seus primeiros livros, do que com as frases sinuosas de Proust. Ela flui, lisa feito um trem suspenso no ar. E o mais importante é que na verdade Modiano é o anti-Proust: em seus romances, o passado está perdido para sem-

pre. Modiano não busca o tempo, “re-historiciza os que foram riscados da História”, segundo André de Leones no posfácio de **Dora Bruder**. O narrador de **Primavera de cão** é claro: “Eu havia assumido esse trabalho porque me recusava a aceitar que pessoas e coisas pudessem desaparecer sem vestígios”, como que para explicar a missão literária de Modiano. Longe de ser uma tentativa de confissão ou exorcismo, de sua ficção resulta a consciência de que somos seres históricos.

Nas mãos do hábil ficcionista, os recursos da historiografia recriam a atmosfera do passado. Entre os documentos “encontrados” pelo narrador Modiano de **Dora Bruder**, estão registros:

19.6.42. *Nachmanowitz. Marthe. 23.3.25. Paris. Francesa. 258 rue Marcadet. J. xx Drancy. 13/8/42.*

19.6.42. *Pitoun Yvonne. 27.1.25. Algiers. Francesa. 3 rue Marcel-Semblat. J. xx Drancy. 13/8/42.*

São citações — reais ou imaginadas, não se sabe — do livro de registros do centro de detenção Les Tourelles, de onde essas moças eram enviadas ao campo de concentração de Drancy, última parada antes de Auschwitz. “J” significa judia, ele explica. Entre a primeira e a última data de cada registro, se lê o nome da prisioneira, que nesse cárcere poderá adivinhar o que viria depois: o espaço em branco em clara metáfora, após o ponto final. Ainda que reais, esses registros poderiam ter sido transcritos por um historiador em forma de tabela, ou em coluna; só o olhar do ficcionista veria neles a forma de dizer mais do que as palavras.

A habilidade de enxergar os que se foram em vestígios invisíveis é outra forte marca de Modiano. Frases como “Tive uma forte impressão de ausência e de vazio cada vez que estive num lugar onde eles moraram”, ou seu uso recorrente da foto de pedestres anônimos há muito falecidos (novamente como Sebald) erguem películas transparentes de filmes do passado, só visíveis a quem procura. O próprio ato de ver um filme altera o filme. Em um de seus momentos mais sublimes, o “Modiano” de **Dora Bruder** comenta o mal-estar que sentiu ao assistir, no presente, um filme de 1941, *Premier rendez-vous*:

Ele vinha de certa luminosidade particular do filme, da própria película. Um véu parecia cobrir todas as imagens, acentuava os contrastes, apagando-os, às vezes, numa brancura boreal. A luz estava ao mesmo tempo muito clara e muito escura, sufocando as vozes, ou tornando seu timbre mais forte e inquietante. Compreendi, de repente, que este filme estava impregnado dos olhares dos

trecho

DORA BRUDER

Penso em Dora Bruder. Digo a mim mesmo que sua fuga não era tão simples como a que vivi, vinte anos mais tarde, num mundo que se tornaria inofensivo. Esta cidade de dezembro de 1941, com seu toque de recolher, seus soldados, sua polícia, tudo lhe era hostil e queria destruí-la. Aos 16 anos, o mundo todo estava contra ela, sem que ela soubesse por quê.

espectadores do tempo da Ocupação — espectadores de todos os tipos, dos quais um grande número não sobreviveu à guerra. Foram mandados ao desconhecido, após terem visto o filme, em algum sábado à noite que terá sido uma espécie de trégua para eles.

A maestria do autor também está em reconhecer que “precisamos de tempo, para que venha à luz o que estava escondido. É preciso paciência”. Seus narradores aceitam a passagem do tempo como a rota para um destino, e nela persistem, chova ou faça sol — mas nunca faz sol, e nem tudo virá à tona. Também não os livra de pesadelos kafkianos. Enquanto procura informações a respeito de Dora Bruder no Palácio da Justiça, por exemplo, o narrador se perde por vestibulos, escadas, pátios, onde homens e mulheres ameaçadores andavam apressados em silêncio, vestindo togas de advogado. Não teve coragem de pedir ajuda.

Eu devia aproveitar a oportunidade para atravessar rapidamente a sala, já que ainda não havia encontrado a escada cinco. Mas comecei a sentir uma espécie de pânico, uma vertigem, como ocorre nos pesadelos, ou quando não conseguimos chegar a uma estação, e as horas passam, e vamos perder o trem.

Esse momento difícil remete-o a uma sensação semelhante no passado, quando procurava seu pai em um hospital, após muitos anos sem vê-lo. “Lembro que vaguei durante horas pelo enorme hospital, à sua procura. (...) Acabei duvidando da existência de meu pai. (...) Nunca mais o revi.” É um momento de ruptura, nada será como antes.

Mesmo em vista de sua trágica perda pessoal, o narrador “Modiano” sabe que não há comparação entre sua situação e a de Dora Bruder. O distanciamento entre autor e personagens não é só mantido à custa de barreiras meteorológicas. Apesar das coincidências, muito da identidade do autor são deixadas de fora da identidade dos narradores. Por exemplo, o narrador de **Voyage de noces**, ainda sem tradução ao português, compartilha várias memórias com Modiano, mas é um produtor de documentários; o narrador de **Primavera de cão** é um escritor, mas só se tem notícia de seu primeiro romance. A separação entre autor e narrador fica clara na conclusão do narrador, que aquilo que não sabemos sobre Dora Bruder é seu segredo e não nos pertence. Pode parecer pouco consolo, mas revela generosidade: nem o autor nem o enredo possuem os personagens.

Assim como personagens podem desaparecer misteriosamente, fatos ou objetos podem aparecer misteriosamente, por coincidência literária, ou clarividência. Modiano aponta algumas, com obras de Victor Hugo, Jean Genet e Robert Desnos. Para que possam existir tais coincidências, é necessário que o tempo seja mais do que um tema, seja um meio, trilhos em constante construção, onde as histórias possam viajar em todas as direções e os personagens possam descer e subir nas estações sem que o trem pare, às vezes apresentando documentos falsos. Procuram-se os desaparecidos no passado para que se possa suportar o presente.

Lendo vários Modiano, o leitor pensa que sabe onde está. Os lugares são semelhantes e os personagens se parecem. Mas é um erro, porque todos esses romances tratam de perda, e nos obrigam a lembrar que não há duas perdas iguais. Não se lê Modiano à procura de respostas. Se lê cada romance por seu papel na reafirmação de que um único, monstruoso crime, ocorreu aqui. 🍷

Para nós, herdeiros de Gandhi e contemporâneos de John Lennon, é difícil entender, hoje, o que aconteceu com a geração nascida no final do século 19, que iria chegar a 1915 (ano da guerra) com 18, 20 ou vinte e poucos anos. De um lado, tornavam-se jovens em um ambiente alimentado pelo otimismo dos anos mais prósperos da história europeia; de outro, eram nutridos pelos ímpetos ainda fortes do romantismo, cujas variantes, na música, na literatura, pintura ou escultura, faziam a ideia do heroísmo chegar ao seu ápice. Não por outro motivo, ao ficar clara a eminência de um confronto continental — e mundial —, hordas de jovens correram a alistar-se, sequiosos de lutar gloriosamente pela pátria e ir para os fronts, arriscando-se ao improvável e ao imprevisto.

De certa forma, o mesmo havia acontecido com os jovens europeus de um tempo anterior, o século 16: atraídos pelo desejo de aventurar-se em direção a um mito chamado América (Cortez começaria sua trajetória na América aos 17 anos; Estácio de Sá desembarcaria no Rio de Janeiro com a mesma idade), o que os movia era muito mais uma construção mental do que real. Se havia uma diferença, era esta: no princípio de século 20, não se pretendia a riqueza nem se buscava nenhum Eldorado: o que definia aquela geração era um modo diferente de aventurar-se, uma aventura movida por uma náusea diante do que se consideravam as maiores conquistas da civilização.

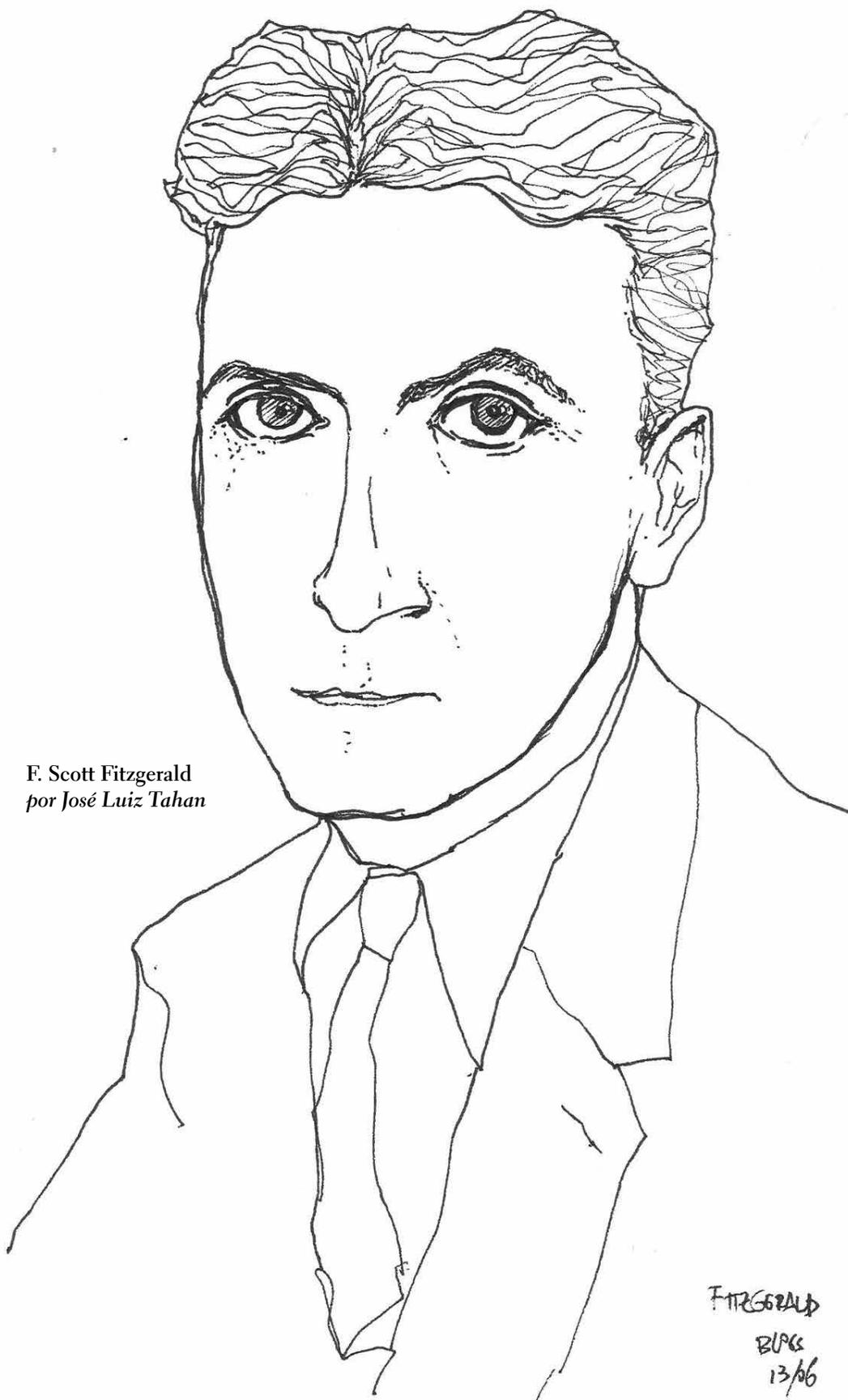
Vagando pelas cidades ricas e miseráveis ao mesmo tempo, que eram as capitais europeias do século 19, ou sendo influenciados pela cultura do velho continente, na América, jovens de todas as camadas, instigados por artistas, poetas, escritores, contrapunham, ao progresso, a desesperança. Para eles, a guerra surgia como um momento de ruptura em um período em que tantos ansiavam por isso — o rompimento com a ordem constituída, cada vez mais republicana e positivista. Bastou que os primeiros se aventurassem, porém, para que a realidade dos fronts revelasse a fragilidade dos sonhos. Não foram só anônimos — muitos — que morreram: Apollinaire, por exemplo, o mais respeitado e admirado poeta modernista de seu tempo, terminaria sua vida no front, por decisão pessoal e intransferível.

Para os que não foram, por sua vez, o destino não seria mais tranquilo: em um mundo convulsionado, tiveram de enfrentar a vida nas cidades e nos países submetidos à economia de guerra, enfrentando a falta de oportunidade, de alimentos — o caos. Enfim, na frente de batalha — que eram os fronts — ou na frente de resistência — que eram

O curioso caso de Fitzgerald

F. Scott Fitzgerald foi a voz da geração que nascia das ruínas de uma guerra sangrenta

ANTÔNIO CESCATTO | CURITIBA - PR



F. Scott Fitzgerald
por José Luiz Tahan

os países submetidos à guerra — as lições eram duríssimas.

Sensibilidade hipertrofiada

Frances Scott Fitzgerald era daqueles para quem o desafio da glória não poderia ser ignorado. Graduado em Princeton e tendo vivido sua juventude em um ambiente de grandes e graves discussões intelectuais, o jovem Scott era, basicamente, um sujeito com sensibilidade hipertrofiada: para ele, pequenas derrotas tornavam-se motivo de grandes frustrações. Ao perder a presidência de um dos *clubs* (grêmios) da instituição, sofreria um baque; ao ser excluído do time de *football*, mais uma pancada; finalmente, ao passar pela primeira decepção amorosa (a garota pretendida o abandonaria por um *money-pocket*, como ele chama, alguém com dinheiro capaz de satisfazer seus justificáveis desejos de segurança), Frances perderia o rumo.

Com a guerra e a possibilidade de aventurar-se na luta heroica, seus sonhos de glória se reacenderiam. Mas ao ser impedido de combater no front e designado para tenente-de-campo, a resistência do jovem Scott mais uma vez seria duramente testada. Afinal, resignar-se a uma posição destas — em um tempo como este — equivalia, para um jovem educado em torno da idolatria a Tennyson e aos ícones da cultura americana e europeia, a uma injúria.

Determinado por essas circunstâncias, o jovem desiludido se decidiria por uma mudança radical: tomaria uma balsa que o levaria de Nova Jersey, onde morava, para Nova York, onde passaria a viver como mais um jovem *sem nem um sapato de sola de borracha*, no frio e na indiferença da grande cidade. Lá, voltaria a escrever. Mas a necessidade de sustentar-se o faria aceitar um emprego que iria abominar, na Railway Advertising Company. De lá só sairia depois de um novo e ainda mais forte rompimento amoroso, que o faria abandonar a propaganda e ir para casa com um único objetivo: escrever. Não seriam mais poemas e contos, como fazia desde a precoce juventude, que moveriam Scott; ele, agora, buscava algo maior, mais ambicioso: uma novela. Sem salário, com contas e dívidas para pagar, movido apenas por um *whirlwind* (desejo sem direção, movimento de alma), e sobrevivendo de *bicos* — como o conserto de tetos de automóveis — mergulharia de cabeça em seu projeto.

Em uma tarde de 1918, ao receber uma carta inesperada, Frances sairia aos saltos pelos trilhos da Railway Company, em Nova York, balançando o pedaço de papel na mão. O que ele esperava havia tanto tempo se concretizava: uma importante editora havia aceitado o seu romance, *This side of paradise*. Ao reunir-se pela primeira

vez com seu editor, Scott não conteria seu entusiasmo: uma edição de vinte mil exemplares, ele sugeriu, seria ideal. Depois da sonora gargalhada com que a proposta foi recebida pelo editor, ficou determinado que cinco mil seria um número mais do que suficiente para uma primeira edição. Duas semanas mais tarde, quando o romance alcançou e ultrapassou rapidamente a marca dos vinte mil volumes, era evidente que se estava diante de um fenômeno.

Da noite para o dia, aos 22 anos de idade, Frances Scott Fitzgerald se transformaria de amador em profissional. Sua melancolia áspera, linguagem precisa, sentimentalismo afiado, fariam de Frances, em pouco tempo, a voz da geração que nascia das ruínas de uma guerra sangrenta, desiludida dos ideais heroicos e embalada pelo jazz, suíngue, futurismo, moda, Freud e outros. Para esta geração, o que importaria seria a celebração da vida e do corpo, das emoções e dos sentimentos. Iniciavam-se os alegres, frenéticos, estonteados — e quantos mais adjetivos se possa encontrar — efervescentes *twenties*. Abandonando fronts conceituais e metafísicos, os jovens virariam as costas para a tradição e se voltariam para o presente, a liberdade e o risco. Vida nova, comportamento novo, ousadia nova era a aspiração — e, para buscá-los, tudo era justificável, da arte à cocaína, do sexo às festas mais extravagantes, do romance à blasfêmia.

Romance perfeito

This side of paradise tornou-se o primeiro romance desse tempo e dessa geração. Fitzgerald, seu profeta. A publicação de **O grande Gatsby**, três anos depois, em 1925, só viria confirmar a estatura e a importância que o novo escritor passava a assumir para a geração que se afirmava. *Gatsby* é o romance perfeito. Tudo nele é música e desilusão. Com seus contos, sempre desconcertantes, e com o livro **Suave é a noite**, Scott, em pouco tempo, desenvolveria ainda mais o seu mito. Champagnes, hotéis, viagens, encontros, festas, uísque, cocaína, hotéis, festas, encontros: a vida se transformaria nisso. Parecia não haver limites, tanto para as conquistas dos *twenties* quanto para a ascensão de Scott.

Mas tudo na vida, como sabemos, se transforma. Mesmo o que parecia eterno — os anos 20 com suas loucuras e a juventude de Scott — um dia terminariam. Fitzgerald chegaria aos 30, 31, 32, 33, 34 anos, diante de um dilema: continuar escrevendo romances que lhe garantiriam uma vida confortável, ou arriscar-se a um salto maior, com montanhas de ouro acenando-lhe ao longe, sob um néon onde se lia: Hollywood. A chegada do cinema falado e a necessidade de elevar o negócio a um outro patamar de qualidade tornavam os

grandes escritores objetos de desejo da indústria.

Nem todos, claro, aceitariam a chamada da medusa. Scott fez sua opção. Não demoraria muito tempo para que ficasse claro para todos: havia uma diferença entre escritores de verdade e roteiristas. A relação conturbada com diretores, atores, roteiristas e com os *tyccons* do cinema — somada à vertigem em que sua vida havia se transformado — levaria Scott ao esgotamento. O artista ansiava não só por solidão, mas — se é possível falar disso em um século semiótico — por recuperar sua alma perdida.

Afastou-se de tudo e de todos. Por um bom tempo, não se ouvia mais falar do homem que havia traduzido um tempo. Scott não publicaria mais livros, não escreveria mais roteiros, não apareceria, não falaria, limitando-se a publicar artigos em revistas.

Em 1936, um texto, dividido em três fragmentos, surgiria em três números sucessivos da revista *Esquire*, assinado por Frances Scott Fitzgerald. No nome já era possível prever o conteúdo: **Crack-up**. Scott, nesse ano, atingia a idade — sempre crítica para um homem — de quarenta anos (viveria mais cinco). Com elegância, humor e uma absoluta falta de complacência consigo mesmo e com a humanidade, Frances Scott Fitzgerald anunciaria, em **Crack-up**, sua rendição.

Desistia da espécie humana. Confessava seu mais completo fracasso. Dizia ter se identificado com os objetos de seu horror e de sua paixão. Acreditava ter desenvolvido uma atitude triste para a tristeza e uma atitude melancólica para a melancolia. Segundo escreve, isso era um acontecimento raro: Lênin nunca teria sentido, verdadeiramente, as dores do seu proletariado, assim como Washington as de suas tropas, ou Dickens de sua Londres pobre. Tolstoi (continua a dizer) ao tentar a proeza, havia fracassado rotundamente.

Em **Crack-up**, Frances fala que sua autoimolação era sombria, não tinha nada de moderna. Tentando reagir a ela, passaria a fazer listas intermináveis sobre os mais diferentes assuntos: de líderes da cavalaria a jogadores de futebol, de cidades a músicas populares, de tempos felizes a hobbies, de casas onde tinha vivido a número de sapatos e ternos que havia tido, as quais, depois de concluídas, eram rasgadas sem piedade. Descreveria sua crença de que a novela, *o mais completo meio para troca de pensamento e emoções entre seres humanos*, estaria se subordinando a uma arte comunitária e mecânica, isto é, o cinema. E completaria dizendo que, nas mãos dos mercadores de Hollywood ou dos idealistas russos, a novela era capaz de refletir apenas pensamentos depreciados e emoções baratas.

O jovem Scott era, basicamente, um sujeito com sensibilidade hipertrofiada: para ele, pequenas derrotas tornavam-se motivo de grandes frustrações.

Mas antes que sejamos induzidos ao desejo de classificar o caso de Scott como resultado de uma depressão grave, como é próprio do nosso tempo, é preciso assinalar: não se trata, aqui, de um depressivo qualquer. A mediação entre Frances Scott Fitzgerald e o mundo se dava através da linguagem. E ninguém, nem mesmo Hemingway, por quem tinha adoração, escrevia sentenças como Scott. O escritor era, antes de tudo, um artista, um grande artista, talvez um dos maiores do século, e a pessoas assim conceitos metafísicos não se aplicam. Elas estão sempre aquém ou além da psicologia.

Apogeu da arte

Em outras palavras, Francis Scott Fitzgerald, em **Crack-up**, atingiria o apogeu da sua arte, anunciando um gênero, se não novo, pelo menos revitalizado como nunca: a literatura em primeira pessoa. Ao retornar do seu autoexílio, instaurava na literatura uma voltagem única. Mas revista é revista, um objeto a ser manuseado em barbearias, salas de espera, sofás, e no qual se espera encontrar tudo, menos uma reflexão grave e profunda sobre a existência e o fracasso. O resultado é que **Crack-up** passou batido. Os poucos que o leram, assustaram-se; os que não leram, não tinham como encontrá-lo em livros.

Só em 1945, graças ao esforço de um amigo dedicado — Edmund Wilson — o texto seria publicado, junto com outros textos, cartas, um pequeno livro chamado **Notebook**, além de ensaios de outros escritores. Em 2009 o livro seria reeditado, e em 2014, o crítico David Deny escreveria um texto memorável na *New Yorker*, através do qual muitas pessoas — como eu — vieram a conhecer a peça literária. Nela, a uma certa altura do texto, Scott descreve o encontro com uma certa senhora, a qual, *com o ar de alguém capaz de confrontar Jó*, lhe diz que, como recurso para enfrentar sua crise, ele deveria pensar que o crack não era nele, mas, sim, no Grand Canyon.

“Mas o crack acontece comigo”, responderia, heroicamente. Ao que a senhora devolveria: “Escute. O mundo só existe porque você o apreende de um certo modo, e seria muito melhor dizer que não é você que está destruído — é o Grand Canyon!”. Scott tentaria revidar mas ela retrucaria com histórias da própria vida que, ao serem contadas, pareceriam mais dolorosas que a dele, e falaria de como as teria enfrentado e superado. Enfim, nada a faria descer da plataforma metafísica em que havia se instalado.

A partir disso, Scott tiraria a conclusão, no magistral final da primeira parte, de que vitalidade é como saúde, olhos castanhos, honra, voz de barítono: ou se tem, ou não. Terminaria citando Mateus: *Nós somos o sal da terra. Mas se o sal perde o seu sabor, como e onde salgar?* E na terceira parte — não menos magistral —, ele terminaria dizendo que não suportava mais: 1) o homem do correio; 2) o vendedor do armazém; 3) o editor; 4) o marido da prima; enfim, boa parte da humanidade, descontentos médicos, garotas de treze anos e garotos de oito. A humanidade, em contrapartida, certamente não iria suportá-lo mais. Resumindo, a vida nunca mais seria agradável novamente. Na porta da sua casa, Scott escreve que colocaria o signo Cave Canem, e tentaria ser um animal correto. Se alguém, contudo, o tentasse com um osso coberto de carne, que tomasse cuidado: ele não vacilaria em tirar um pedaço da mão do visitante.

Quatro anos depois da publicação de **Crack-up**, 1940, exatamente no ano em que se deflagrava o início de mais um conflito mundial, o bravo, heroico e destemido coração de Frances Scott Fitzgerald desistiria do front em que havia transformado a sua vida. Ele morreria aos 44 anos, deixando um romance — **O último magnata** — inconcluso, fragmentos em que John Dos Passos veria a gênese do grande romance americano capaz de se igualar aos grandes romances europeus.

Scott, porém, não estava mais lá para escrevê-lo. 🍷

Com elegância, humor e uma absoluta falta de complacência consigo mesmo e com a humanidade, Frances Scott Fitzgerald anunciaria, em Crack-up, sua rendição.

Não é fácil ser o chefe

Na série televisiva **The Sopranos**, a literatura e o cinema se encontraram de modo único

MARTIM VASQUES DA CUNHA | SÃO PAULO - SP

Quando a história do início do século 21 for contada e todos perceberem que muitos de nós ficamos horas a fio na frente de uma tela de TV ou de computador em vez de segurarmos um livro, seguindo as vidas de alguns personagens que antes jamais teríamos a paciência de suportar nem mesmo no café da manhã, então você pode colocar a culpa no sujeito que, se não foi o pioneiro disso tudo, foi sem dúvida quem nos roubou preciosas horas de leitura — David Chase.

Chase faz parte de um grupo odiado pelos intelectuais e pelos escritores, não só porque cria e escreve roteiros para aqueles produtos que, como diria meu pai, não passam de “enlatados” — e que hoje são chamados pomposamente de “séries de televisão” — mas também porque, *per supuesto*, ele seria o competidor dessa forma nobre de contar uma história — a literatura. Nada mais errado, como quero mostrar nas linhas a seguir e nos próximos artigos desta série. Na verdade, apesar de não se considerar um literato (e muito menos um intelectual), Chase fez

algo impensável para quem trabalha no meio áudio visual e tem a preocupação séria de contar sua história sem as limitações de tempo que o cinema exige: ele finalmente transformou algo considerado de segundo escalão — a televisão — e deu-lhe uma complexidade que, atualmente, os espectadores só conseguem em um bom romance.

Esta é a verdadeira razão do sucesso dos produtos que fazem parte da chamada “Era de Ouro da Televisão” — composta por séries de, em média, 13 episódios por temporada e geralmente produzidas por empresas

que tentam combinar inovação artística e retorno comercial, como a HBO (Home Box Office), a AMC (American Channel), ShowTime e Netflix. O formato do seriado televisivo lembra um pouco o dos folhetins literários que também fizeram fama no final do século 19 e início do 20: cada episódio tem cerca de uma hora e, no total de 13 horas, podemos acompanhar a vida e os dilemas de um personagem em detalhes, numa espécie de imersão dramática que não teríamos se ficássemos em uma sala de cinema, agoniados pelo limite de uma película que duraria, no máximo, treze horas — e tudo em direção a um *cliffhanger*, o “gancho” dramático que deixa o espectador ansioso para saber o que acontecerá a seguir.

Apesar de ser um cinéfilo de carteirinha, David Chase compreendeu a função desta forma recuperada de contar uma história e aplicou-a rigorosamente em sua maior criação: *The Sopranos* (traduzida aqui no Brasil por algum infeliz como “Família Soprano”). Realizada entre os anos 1999-2007, a série mostra o que acontece com a família do título, que, no caso, mistura a esposa Carmela, os filhos Meadow e A. J., o tio Corrado e a matriarca Livia, com os capangas Paulie Walnuts, Silvio Dante, Chris Moltisanti e Sal “Big Pussy” — todos liderados pelo *capo di tutti capo* da máfia italiana em Nova Jersey, Tony Soprano, interpretado pelo progressivamente pantagruélico James Gandolfini (1961-2013), o único ator capaz de mostrar as nuances de um personagem que tinha tudo para ser um clichê, já que, como se não bastasse ter que administrar tudo isso, passa a ter ataques de pânico e, em segredo, resolve frequentar sessões de terapia com a psiquiatra Jennifer Melfi.

Grande mosaico

O próprio Chase foi um frequentador assíduo de conversas psiquiátricas — e muito da sua experiência com sua própria depressão foi reelaborada na série, em especial o relacionamento com sua mãe, que inspirou vários detalhes de Livia Soprano, uma mulher que, no caso, nenhum espectador gostaria que cuidassem quando estivesse adoentado, devi-

DIVULGAÇÃO



David Chase finalmente transformou algo considerado de segundo escalão — a televisão — e deu-lhe uma complexidade que, atualmente, os espectadores só conseguem em um bom romance.

do ao nível explosivo de maldade e neuroses acumuladas. Mas há outras influências no seu processo criativo. Em primeiro lugar, é de se notar como Chase tem um carinho especial pelos filmes de *gangster*, sobretudo *Os bons companheiros*, de Martin Scorsese, e os três *O Poderoso Chefão*, de Francis Ford Coppola, cujas referências podemos perceber em praticamente todos os episódios; depois, temos a paixão de Chase pela música popular americana, em particular pelo *rock*, pois, no seu caso, algumas canções (sempre usadas de forma *diegética*, isto é, dentro da cena) são uma espécie de complemento, comentário ou reflexo de algum tormento existencial do personagem em questão; e, *last but not least*, a decantação do tempo cinematográfico em um *tempo literário*, cujo ritmo passa a ser de imersão, obrigando o espectador a observar os detalhes de composição do roteiro, chegando à conclusão de que a intenção de Chase não é apenas de fazer de cada episódio um filme autossuficiente, mas sim a de criar uma peça no grande mosaico que está a elaborar, um mosaico que, no fim, imita o andamento de um *roman-fleuve*, o romance-rio que fazia a cabeça dos leitores franceses no início do século 20, cujo maior representante é nada mais nada menos que **Em busca do tempo perdido**, de Marcel Proust.

De certa maneira, Chase consegue realizar com *The Sopranos* a mesma coisa que Proust fez com seu ciclo de romances — provocar no espectador a recuperação de uma época histórica e também a afeição por alguns personagens, provocando assim sua sensibilidade moral. Contudo, ele não fez isso sozinho. Ao contrário de um escritor, que cria e redige sua obra em completa solidão, o *showrunner* de uma série de televisão (termo para designar quem realmente manda no programa em termos criativos) precisa de muita colaboração para chegar ao produto final. Geralmente, ele elabora o arco dramático principal da história que quer contar e, depois disso, contrata os roteiristas que julga necessários para escrever os episódios que formarão a temporada a ser realizada. Muitos *showrunners* preferem fazer isso sem dar nenhuma liberdade à equipe, mantendo tudo sob seu controle; outros, como David Chase, dão uma liberdade insuspeita aos roteiristas, deixando-os desamarrados, desde que, claro, respeitem as diretrizes básicas do seriado e saibam sempre que ele é o *condottiere* de toda a empreitada.

Foi assim que Chase permitiu que alguns roteiristas dessem um caráter mais literário a *The Sopranos* — como foi o caso de Terence Winter (que depois se tornaria um dos escritores favoritos dos filmes de Scorsese, como o polêmico *O lobo de Wall Street*), da dupla Robin Green e Mitchell Burgess e, especialmente,

de Matthew Weiner. Será este último que, ao ser contratado por Chase depois de ter apresentado o roteiro de uma série que queria produzir (a futura *Mad Men*, tema do nosso próximo artigo), assumiu as funções de conduzir as duas últimas temporadas do seriado, em especial a derradeira, no qual aprofunda as experiências com o tempo literário e mergulha definitivamente no tema central da saga de Tony Soprano.

Até o derradeiro final

Weiner e Chase levaram ao extremo a primeira regra de qualquer seriado que se preze — e que seria, talvez sem saberem, o eixo principal de todo o sucesso dos produtos da Era de Ouro da Televisão. Eis a regra: toda a série tem um tema principal e cada episódio tem a obrigação de aproveitar todas as suas variações até o derradeiro final. No caso de *The Sopranos*, o tema é nada mais nada menos o medo da morte — mas não uma morte qualquer e sim aquela que até Thomas Hobbes sofria constantemente em seus tratados de ciência política: *o medo da morte violenta*. É por este motivo que Tony começa a ter ataques de pânico e é obrigado a procurar a doutora Melfi (interpretada por Lorraine Bracco, que fazia parte do elenco de *Os bons companheiros*). Ele sabe que vive em um mundo violentíssimo e, mais, que qualquer amostra de fragilidade é punida pelo código de honra de uma sociedade que, pouco a pouco, se despedaça conforme os EUA se confrontam com as consequências dos ataques do 11 de setembro. Tony é vigiado por si mesmo e por todos da sua família que o rodeiam, além de, obviamente, da polícia que está no encalço; ele se vê como o homem que tem de resolver todos os problemas, mas desconhece que é incapaz de saber o que acontece consigo mesmo, implodindo-se em neuroses lentamente reveladas por meio de sonhos cada vez alucinados e que fazem questão de invadir o seu cotidiano brutalizado.

Neste aspecto, Chase também se aproveitou da pequena inovação que o cineasta David Lynch fez na televisão quando este lançou a sua bizarra *soap opera* *Twin Peaks*. Lynch praticamente enfiou goela abaixo dos executivos do canal aberto ABC (American Broadcasting) um mundo repleto de pesadelos dignos de um Luis Buñuel — e *The Sopranos* recupera isso em um outro grau, só que, desta vez, usando a consciência de Tony Soprano como um centro atormentado, repleto de zonas sombrias impossíveis de serem acessadas e que culminam em atos violentos, os quais não seria exagero afirmar que o personagem principal de uma das séries mais célebres dos últimos anos não passa de um notório psicopata.

É com esta ambiguidade moral que Chase (e depois Weiner, especialmente na temporada final) joga o tempo todo e assim também mantém o fascínio do espectador — algo que só seria suportável justamente porque usa e abusa de recursos literários para a construção desse ambiente. A família Soprano se transforma na própria América dilacerada por dentro e, independentemente da nacionalidade, em cada família que começa a se identificar com ela. Sabemos que eles não são bonzinhos, mas gostaríamos que eles fossem, simplesmente porque, em um mundo que vive em constante estado de exceção, onde todos se sentem acuados, gostaríamos de praticar o que defendem: o uso da violência justamente para impedir a morte trágica de uma época que começa a se despedir.

Romance social

No fundo, apesar das referências cinematográficas e musicais, cada roteiro da série forma um grande romance social, no melhor estilo que só os Estados Unidos sabem fazer, digno de qualquer linha escrita por Philip Roth, John Updike e Richard Ford. Respectivamente em relação a cada autor, *The Sopranos* lembra muito, graças ao seu humor sarcástico, a famosa trilogia americana composta por **Pastoral americana**, **Casei com um comunista** e **A**

marca humana; os tormentos de Tony a respeito da sua identidade como homem e pai de família nos remetem à série *Coelho*, que giram em torno do pobre coitado Rabbit Angstrom; e a intersecção do público com o pessoal, especialmente no detalhe que a família Soprano se destrói de forma imperceptível, tem suas semelhanças com **Independence Day**, o romance social que tenta superar o que Roth e Updike fizeram nos anos anteriores.

A fusão da ambiguidade moral com o sopro literário levou também Chase a um impasse. Como o espectador podia se identificar com um psicopata? Para um *showrunner* dado a rompantes temperamentais, este era o assunto mais difícil de ser resolvido — e foi esta a tarefa a qual Matthew Weiner foi convocado para resolver. Formado em História e Filosofia pela Wesleyan University, o jovem roteirista resolveu o desafio brilhantemente com a ajuda de Terence Winter — e, dessa forma, começou a usar referências literárias explícitas para demonstrar ao espectador que Tony Soprano não passava de um monstro. O melhor exemplo dessa técnica está no clássico episódio da última temporada, intitulado justamente “The second coming” (A segunda vinda), em homenagem ao famoso poema de W. B. Yeats (e apesar de Winter ser o escritor creditado no episódio, a ideia originada no *writer’s room* veio de Weiner, provando que, nesse negócio, colaboração é tudo). Trata-se de uma peça suprema de concisão e de simbolismo literário: em uma determinada cena, o atormentado filho de Tony, A. J., fica impressionado com os versos do poeta irlandês, em especial com aqueles que mostram uma besta apocalíptica indo em direção a Belém; isso remete ao que acontece no episódio anterior, “Kennedy and Heidi”, em que vimos Tony vagando pelo deserto de Las Vegas, acompanhado por uma prostituta de luxo, tomando peiote, atormentado por ter assassinado um braço-direito seu e tendo uma epifania, ao gritar em um cenário muito próximo da vastidão descrita por Yeats: “Saqueei tudo!”. Mas não sacou nada — e eis aqui o seu problema como personagem e o nosso problema como espectador que fica fascinado por acompanhar este canalha adorável. Afinal, Tony *pode* ser a besta apocalíptica descrita no poema, capaz de destruir seus companheiros mais próximos, mas é também um pai protetor que apenas fez o que fez para manter a ilusão de que está tudo bem e assim manter a sua família cada vez mais unida.

Fronteira para esnobes

O uso de um poema intrincado como o de Yeats no meio de um programa de televisão mostra, na verdade, como as relações entre a alta cultura e a chamada cultura *pop* são me-

ras fronteiras que fazem a alegria dos esnobes e dos pedantes. Há alguns anos, ninguém menos que Orson Welles, o criador de *Cidadão Kane*, o filme que praticamente inaugurou o cinema moderno, não teve pudores de afirmar o seguinte: “A pobreza da televisão é uma coisa maravilhosa. O grande filme clássico fica naturalmente ruim na tela pequena, pois a televisão é inimiga dos valores cinematográficos clássicos, mas não do cinema. É uma forma maravilhosa, em que o espectador fica apenas a um metro e cinquenta da tela, mas não se trata de forma dramática, e sim de forma narrativa, de modo que a televisão é o veículo ideal para o contador de histórias”. Isso significa que a intimidade proposta por um seriado é permitir a imersão do espectador no mundo destes personagens apresentados diante dos seus olhos, pelo menos uma vez por semana — uma intimidade que, de certa maneira, é o que também temos quando dedicamos um pouco do nosso tempo quando nos deparamos com a página manchada das palavras elaboradas por um escritor.

O importante é seguir à risca o conselho de Welles — o de estar a serviço da história, contá-la sem se preocupar com o que o público pensará a respeito dela, mesmo que pareça que não tenha muito sentido em uma primeira impressão. Foi o que David Chase e companhia fizeram, especialmente no último episódio de *The Sopranos*, uma das coisas mais enigmáticas já feitas em qualquer meio narrativo. Ali, um corte súbito e um pano preto sintetizam e resolvem a ambiguidade moral que antes perpassava cada episódio e que deixava os espectadores tensos. O terrível silêncio do final, logo após do espectador ter ouvido a ensurdecadora “Don’t stop believing”, do grupo de *rock* Journey, provoca a inusitada sensação de que uma série de 86 episódios, distribuídos em seis temporadas, permanece na mente do público por anos e anos. Com *The Sopranos*, a literatura e o cinema se encontraram de um modo único, especialmente neste meio tão áspero chamado televisão. A partir daí, o que viria a seguir seria apenas consequência do que foi estabelecido como cânone pelos seus roteiristas. E, claro, se não foi fácil para David Chase ser o chefe de uma inovação artística, também ficará claro para nós, nos próximos episódios da nossa série de artigos, que o trabalho de se contar uma história se tornou muito mais complicado. 🍷

NOTA

Este é o primeiro texto de uma sequência de seis ensaios sobre como o sucesso das grandes séries da televisão americana está relacionado com o uso da literatura na criação dos seus enredos e de seus episódios. Em setembro, será a vez de *Mad Men*, de Matthew Weiner.

rabisco

literatura infantil e juvenil

Um bom passeio pela livraria, ao menos segundo os padrões que estabeleci, não dispensa a visita ao seu setor mais colorido: o de literatura infantil. Observar o que foi exposto em destaque, os livros em maior quantidade, como se dividem as seções — é por editora, autor, título ou tema? — é ação que provoca uma infinidade de questionamentos e descobertas. O que se passa pela cabeça das crianças de hoje — e de quem tem se dedicado a escrever para elas? Não tendo filhos ou crianças próximas a quem presentear, não são muitas as oportunidades que tenho de pedir uma indicação ao livreiro mais próximo; daí o autodidatismo que caracteriza minhas investigações.

Isso até começar a trabalhar em uma livraria. Duas semanas no novo emprego e alguns dos novos colegas se sentiram à vontade o suficiente para compartilhar comigo algumas de suas preferências, as que sempre enchem os olhos dos clientes — e de seus pais. Foi assim que me foram apresentados autores e ilustradores como Shaun Tan (com seu universo desmontado e reconstruído e suas reflexões melancólicas), Ian Falconer (sua protagonista mais famosa, Olivia, é uma porquinha erudita) e Stephen Michael King (bastante diferente de seu quase homônimo, ele se destaca pela sua visão doce dos relacionamentos humanos).

Foi nesse espírito que um vendedor me mostrou algo do Oliver Jeffers. O estilo não me era estranho — constatei que ele ilustrou a capa de alguns livros juvenis do momento, de John Boyne (**A coisa horrível que aconteceu com Barnaby Rickett**, **Noah foge de casa** e **Fique onde está e então corra**) a David Almond (**O menino que nadava com piranhas**). O sorrisão na cara do moço me convenceu: voltei para casa acompanhado de cinco títulos curtíssimos do autor.

O primeiro deles foi **Achados e perdidos**. Um menino encontra um pinguim de expressão atônita. Inicia-se assim a busca incessante pelo lar do animal perdido. O balanço entre a dificuldade de comunicação entre as personagens e a comunhão dos dois na etapa final da jornada dá espaço a uma importante lição sobre como lidar com encontros e perdas.

De um tipo diferente de perda fala **O coração e a garrafa**. A protagonista é uma menina curiosa pelo mundo cujas indagações e pesquisas são supervisionadas por um adulto, seu fiel escudeiro — pai ou avô, não sabemos — sendo os balões de diálogo preenchidos com ilustrações que retratam os temas alvo de sua atenção. Isso dura até o dia da morte deste, o que leva a garota à decisão de guardar o



Criança, mais uma vez

Livros de **Oliver Jeffers** têm a capacidade de transportar adultos novamente à infância

ARTHUR TERTULIANO | SÃO PAULO – SP

coração — fonte de sua curiosidade — numa garrafa, fora do peito: pelo menos assim não sofreria mais. Já adulta, no entanto, ela enfrenta as consequências dessa escolha ao encontrar uma criança muito parecida com a que ela mesma costumava ser.

O incrível menino devorador de livros foi escrito para mexer com os leitores vorazes, aqueles que tudo leem, o tempo inteiro. De modo semelhante ao que ocorre em **O Sr. Raposo adora livros!**, de Franziska Biermann, o protagonista do livro — Henrique — devora livros. Literalmente. Comendos, absorve o seu conhecimento, tornando-se o menino mais inteligente do mundo. Prefácios amarelados, páginas aleatórias em diversas línguas, cartões de biblioteca, tudo isso serve de plano de fundo para as colagens nas ilustrações. Até que surge a indigestão, fenômeno bastante parecido com a “ressaca literária” — incapacidade de ler qualquer coisa durante um tempo, especialmente após um livro muito bom. Como ele a superará?

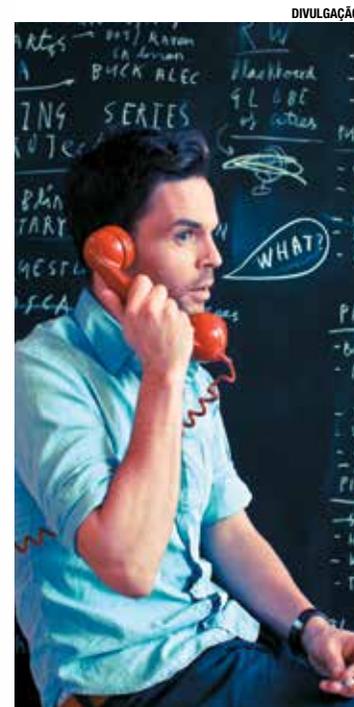
Presos, por sua vez, começa como quem não quer nada. Felipe quer apenas soltar sua pipa, presa numa árvore. Primeiro tenta jogando um pé do sapato, que fica preso; depois arremessa o outro, que tem o mesmo destino. O que vem a seguir é uma sucessão nonsense de objetos jogados nessa empreitada, aliada a uma boa quantidade de quebras de expectativa.

Por fim, o recém-lançado **A revolta dos gizos de cera** parece potencializar uma das maiores qualidades desse ilustrador: sua capacidade de desenhar letras como uma criança faria. O texto, escrito por Drew Daywalt, narra a greve dos crayons de Diego, cada cor queixosa por um motivo diferente: o amarelo e o laranja querem o título exclusivo de “cor do sol”, o rosa deseja ser mais requisitado (e não apenas pela irmã do protagonista), o preto detesta ser relegado a contornos e o verde... bem, o verde não tem muito do que reclamar, está apenas preocupado com seus colegas.

A seguir, uma das cartas recebidas pelo menino após notar que a caixa de gizos de cera estava vazia:

*Diego,
Aqui é o giz de cera CINZA.
Você está **ACABANDO COMIGO!!!***

*Eu sei que você adora elefantes. E também sei que os elefantes são cinza... Mas eles são grandes **DEMAIS** para eu colorir tudo sozinho! Sem falar nos rinocerontes, nos hipopótamos, nas **BALEIAS-JUBARTE**... Eu fico tão cansado depois de colorir esses*



o autor

OLIVER JEFFERS

Nasceu em 1977, em Belfast (Irlanda do Norte). É artista, escritor e ilustrador residente no Brooklyn (Nova York, EUA).

trecho

A REVOLTA DOS GIZES DE CERA

Será que DÁ PRA VOCÊ ME USAR de vez em quando?

Quem sabe você desenha um dinossauro rosa, um monstro rosa ou um caubói rosa? Eles bem que estão precisando de um toque de cor!

*Seu amigo ignorado,
Giz de cera Rosa*

bichos ENORMES... Eles ocupam a folha inteirinha! Os filhotes de pinguim também são cinza, sabia? Assim como algumas pedrinhas minúsculas. Por que você não faz um desenho desses de vez em quando para me dar um descanso?

Seu amigo para lá de cansado,

Giz de cera Cinza.

Uma carta é mais surpreendente que a anterior e todas se acumulam em direção a um final colorido. E, aparentemente, uma continuação está a caminho.

Noto que, ao ler livros infantis, é como se encontrassem dois leitores: o adulto que capta nuances, pesca referências, faz comparações e pensa na sorte (ou não) que teria sido ler certa obra quando mais jovem; e a criança que restou em mim e se deslumbra e ri bobo e chora facinho, praticamente desprovida de ironia. Para unir as duas pontas da vida, bem casmurrianamente, não tenho dúvidas de que Oliver Jeffers é uma excelente indicação. Palavra de livreiro. 🐧

De olhos bem abertos

Conto de **Haruki Murakami** retrata a agonia de uma dona de casa que não consegue dormir

LUIZ HORÁCIO | FLORIANÓPOLIS - SC

Quem lê Murakami aprecia o absurdo. Mas o realismo também oferece matéria-prima, inclusive o realismo doméstico.

Sono é um dos 16 contos do livro *L'éléphant s'évapore*, de Haruki Murakami. Também traduzida do japonês, esta por Corinne Atlan. Citei a edição francesa por ser a que tenho e li. Não sei se o livro foi traduzido para o nosso português. Para o de Portugal, sim. O elefante evapora-se.

São contos escritos no final dos anos 80 e início dos anos 90, todos com a inconfundível grife Murakami: o absurdo integrado à rotina de seres comuns, personagens da classe média japonesa, presos a banalidades de uma vida cotidiana bastante previsível.

Sono retrata a agonia de uma dona de casa que não consegue dormir. Não dorme e tampouco sente necessidade de adentrar a seara de Morfeu. Não há resquícios das noites mal dormidas em suas atividades diárias. Está sempre disposta, realiza todas as tarefas de dona de casa e ainda encontra disposição para nadar, fazer compras e ler romances russos. A insônia é sua e faz questão de não dividi-la com ninguém — seu marido e seu filho são meros coadjuvantes. Na narrativa não passam de personagens secundários, mas na vida da dona de casa não se destaca ninguém no papel de protagonista. O filho acorda, toma café, vai à escola, retorna. O marido toma café, sai com o filho que deixa na escola e vai para se consultório odontológico, na ausência do primeiro paciente da tarde tenta uma relação sexual com a mulher insone. Tenta... isso saíra de sua rotina e ela segue o roteiro.

A impressão que se tem é de lermos o relato da empregada dos Jetsons, um robô bastante humano. Nada estarrecedor nessa comparação. A dona de casa age feito robô, no automático.

Atenção fiel leitor de Murakami, muita atenção, ao começar a leitura de **Sono** tem-se a impressão de uma narrativa que

pouco faz lembrar esse autor. E se analisarmos **Sono** dentro do contexto de *O elefante se evapora*, perceberemos que ele destoa e muito dos outros dezesseis contos. Dezesete é um número cabalístico para Murakami. É o décimo sétimo dia em que não consigo dormir.

Sono, publicado no Brasil em edição luxuosa pela Alfaguara, traduzido do japonês por Lica Hashimoto, destoa do conjunto porque os aspectos do estranhamento, do fantástico, do absurdo, tão presentes nos demais, não merecem o destaque nesse conto. Destacado daquele contexto e com um olhar atento, o leitor perceberá todo o imenso talento de Murakami, embora seja uma história banal. Extremamente banal.

Sono revela o cotidiano de uma vida simples, uma dona de casa, mãe de um garoto que de uma hora para outra se percebe vítima de insônia. Começa a narrar sua história no décimo sétimo dia sem pregar o olho. A dona de casa jamais se vitimiza ao longo das páginas. Sejam as narradas por ela ou as que costuma ler na ausência do sono. Nem mesmo a seu marido, que deita e dorme, ela conta suas agruras noturnas. E essa mulher forte, sim precisa ser no mínimo forte para não dormir e levar a vida dentro da normalidade, conduz sua vida sem o menor transtorno. Sequer um soninho reparador lhe faz falta. Agora percebo que a ausência da estranheza, do absurdo e até mesmo surrealismo, constantes em Murakami, estejam exatamente aqui na solidez dessa dona de casa. Perdoe, “murakamiano” leitor.

Sem lamentações

É isso, exatamente isso, à medida que as noites de insônia se multiplicam, a força da mulher se renova. E ela não gasta suas horas noturnas como costuma fazer a maioria dos insones: tentando dormir. Conformada com sua impossibilidade de encontrar o sono, ela se acomoda sobre o sofá na companhia de um copo de conhaque e um exemplar de **Anna Karenina**.



SONO

Haruki Murakami

Trad.: Lica Hashimoto

Alfaguara

115 págs.



o autor

HARUKI MURAKAMI

Nasceu em Kyoto, no Japão, em janeiro de 1949. É considerado um dos autores mais importantes da atual literatura japonesa. Sua obra foi traduzida para 42 idiomas e recebeu importantes prêmios, como o Yomiuri e o Franz Kafka.

trecho

SONO

Estou com trinta anos. Aos trinta descobre-se que isso não é o fim do mundo. Não digo que é agradável envelhecer, mas há de se convir que certas coisas tornam-se mais fáceis com a idade. Tudo é uma questão de ponto de vista. Uma coisa é certa: se uma mulher de trinta anos realmente ama o seu corpo e deseja mantê-lo em forma, precisa se empenhar muito. Isso eu aprendi com a minha mãe. Antigamente, ela era uma mulher bonita e esbelta, mas infelizmente, hoje ela deixou de sê-lo. Eu não quero ficar como ela.

Ao ler a obra de Tolstói, ela reencontra antigas emoções que a vida de casada empoeirou. Mas permanecem vivas num canto escuro da memória.

Como o hábito de comer chocolate, esquecido após o casamento, pois o marido não gostava de doces. Chocolate, eis a madeleine da anônima personagem central de **Sono**.

Eu adorava ler livros comendo alguma coisa. Por falar nisso, depois que me casei praticamente deixei de comer chocolate. Talvez pelo fato de meu marido não gostar de doces.

A leitura de **Anna Karenina** desperta as emoções da insone e praticamente invisível dona de casa. O que importa ao seu marido e filho é o que ela faz e não o que ela representa, o que ela almeja, o que talvez necessite. Uma dona de casa a quem é destinado o fazer sem espaço e tempo para o sentir. E a obra de Tolstói permite um mundo à parte ao mesmo tempo em que faz a função de espelho, frustrações e anulações vivem nos espelhos, estes porém não permitem perspectivas.

Justo esse romance que começa com a famosa frase “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira”.

E a insônia traz consigo pitadas de prazer, seja pela comida, seja pelas lembranças.

Vesti um cardigã, peguei o elevador e desci. Fui até a doceria perto de casa e comprei dois tabletes de chocolate ao leite, daqueles que parecem bem doces. Assim que saí da loja, abri um deles e comi um pedaço da barra no trajeto de volta para casa. O gosto do chocolate se espalhou pela boca. No mesmo instante senti que todo o meu corpo, dos pés à cabeça, sugava diretamente aquela doçura.

A ausência de sono permite a presença da mulher jovem, a mulher que sonhava antes do casamento e no momento nem mesmo dormir lhe é permitido. Um pesadelo marca o início de sua longa vigília. Pesadelo que retornará. Vale a pena adentrar os meandros da frustração, do insólito, do banal e ao mesmo tempo do estranho que a leitura de **Sono** oferece.

E a mulher passa a viver uma dupla realidade. Ambas bastante limitadoras.

Sono é um conto surpreendente, apesar de relevar uma rotina das mais patéticas, sutil, digno representante do universo de Murakami. Mas atenção, percebe-se aqui a sutileza característica desse autor, porém relegada a segundo plano devido à exuberância do fantástico e do estranhamento. Seu título mais recente publicado no Brasil, **O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação**, apresenta essa sutileza num primeiro plano e, coincidentemente, aborda o universo e a rotina de pessoas comuns.

Sono consegue ser delicado, detalhes devem ser seguidos, eles formam a personagem, consciente e inconsciente, realidade, sonho, morte, se misturam e se confundem com a narradora, pintando, com cores tristes, o quadro de sua vida. 🍫

EXORCISMO



BOCAL



TEIMOSO



COVARDE



ARROGANTE



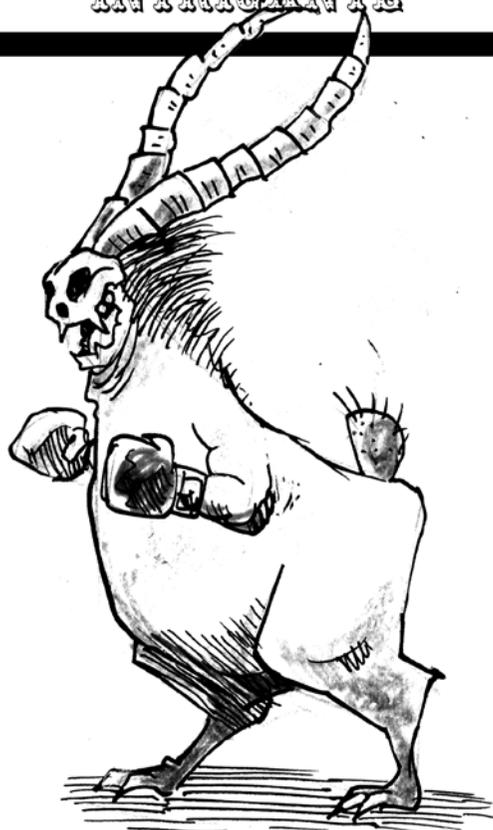
INTRIGANTE



ADULADOR



INVEJOSO



BRUTAL



PERDULÁRIO

Nossa Senhora de Guadalupe

ALEXANDRE MARQUES RODRIGUES

ilustração: FP Rodrigues

Beethoven morreu em 1827. Eu telefono, não preciso explicar, ela já sabe. Nietzsche morreu em 1900. Ela vem. Demora, talvez, escolhendo a roupa: veste uma blusa, tira, vai até o armário, procura, escolhe, veste outra, tira, volta a vestir a primeira, se olha no espelho. Penteia mais do que o necessário os cabelos, ao longo de todo o comprimento, inclinando a cabeça primeiro para um lado, depois para o outro. Contorna os olhos com o lápis preto. Gombrowicz morreu em 1969. Mas ela vem.

Falha em esconder o hálito alcoólico. Entra, passa pela porta, Torres García morreu em 1949. Ela já foi embora, pergunta sem olhar para mim. Seus olhos estão aguados; linhas vermelhas se formam a partir de cada íris; se ela piscar, ela sabe, uma lágrima vai escorrer por seu rosto. Por isso ela não pisca, não me olha: guarda a cidade do alto, do outro lado da janela, sem se mexer. Shostakovich morreu em 1975; apenas quando passa o risco de chorar é que ela olha para minha cara pela primeira vez, diz Que bom que ela já foi embora.

É hora do almoço, mas não ofereço nada para ela comer; pego a garrafa de whisky. Malevich morreu em 1935. Não sei quando foi, durante qual delas, quando foi que ela passou a vomitar tudo o que comia, tão logo terminava de comer. Bebemos o whisky juntos, no mesmo copo. Eu sei, não devia ter telefonado, não devia ter chamado ela aqui, outra vez, Heidegger morreu em 1976; mas eu não resisti, não resisto: pego o telefone, chamo, ela vem, Onetti morreu em 1994, entra com os olhos aguados e depois se despe.

De que morreu essa última, ela pergunta quando se deita na cama. Estende o braço pedindo o copo com whisky. Osman Lins morreu em 1978. Eu não respondo, não faz diferença; o que importa é que houve, existiu essa última, existiram todas as outras mulheres que vieram antes dela. Que nome deu a essa, ela quer saber; Bartók morreu em 1945. O que importa, principalmente, é que telefonei, eu a chamei depois de cada uma das

mulheres ter morrido, ido embora, todas as vezes; entre o fim de uma e o começo de outra, eu a quero aqui, e ela vem.

Nossa Senhora de Guadalupe, eu respondo, digo Essa última eu chamei de Nossa Senhora de Guadalupe. Anton Stein morreu em 1984. Ela se senta na cama, tira a camisa: abre os botões com simplicidade, como se despisse a roupa para tomar banho, sozinha. Tira o soutien. Olha para mim. Lucian Freud morreu em 2011. Os cabelos descem em ondas, o preto contrastando com a pele, branca demais. Schiele morreu em 1918 e eu fico de pau duro.

Mas não: eu não posso ir até a cama; não posso beijar sua boca, tocar os seios que ela oferece. Me encosto contra a parede, ao lado da janela. Pego o copo com whisky de volta, de cima do criado mudo. Musil morreu em 1942, Webern morreu em 1945. Eu aprendi, não cometo mais os mesmos erros. Porque se eu fosse até a cama, beijasse sua boca, tocasse seus seios, ela me afastaria, depois poria as roupas de volta, talvez fosse embora. Essas são as regras, estas: não tocar, não beijar; apenas ver. Eu me encosto contra a parede, então, e vejo; ela tira o tênis, tira a calça jeans.

Não há qualquer suspense: quando ela terminar de tirar a calça jeans, vai tirar também a calcinha e vai abrir as pernas, deitada sobre minha cama, para que eu saiba. David Markson morreu em 2010. Eu sei. Messiah morreu em 1992. Em sua coxa esquerda há um corte a mais.

Meu olhar se divide entre os cortes em sua coxa, agora onze, paralelos, e a boceta que se abre, lisa, como uma lãlia purpurata, vulgar e eficiente. Mas Stockhausen morreu em 2007, Nabokov morreu em 1977 e Balthus morreu em 2001. Eu quero pedir desculpas. Ela começa a se masturbar. Os cortes já existiam quando eu a conheci, quando trepamos pela primeira vez; mas eram então apenas quatro. Eu perguntei; ela nunca me contou, nunca explicou a razão dos primeiros quatro cortes.

Roberto Bolaño morreu em 2003, sim, infelizmente. Eu me controlo como posso. Schoenberg morreu em 1951. Minhas mãos se umedecem, coladas na parede, atrás de meu corpo. Van Gogh morreu em 1890. Meu pau lateja dentro da calça. Hannah Arendt morreu em 1975. Eu me controlo como posso: não me masturbo também, não vou até ela, não me mexo; eu sei, ela pre-

cisa gozar primeiro, com as pernas bem abertas, escancarando os cortes, o último deles mais cru, mais vermelho do que os outros. E eu preciso ver, apenas isso, preciso ver para que eu saiba.

Com o tempo a náusea cessou. O remorso e a pena também cederam. Ainda que me venha em algum momento, subitamente, o impulso de pedir desculpas. Günther Grass, Milan Kundera e António Lobo Antunes não morreram ainda. Eu olho, mas não me machuca mais: que cada mulher com que eu trepe fique gravada em sua carne, em seu corpo, uma nova cicatriz. Agora, quando eu a chamo, ela vem, depois se despe a minha frente, abre as pernas para que eu veja e eu vejo, agora sua dor é parte do prazer que eu sinto. Alban Berg morreu em 1935: cada novo corte em sua coxa me excita um pouco mais.

Ela termina, goza, e então eu já posso. O corpo largado sobre a cama, satisfeito, não impõe mais barreiras. Eu arreo as calças, me ponho entre as coxas dela, Charles Mingus morreu em 1979, passo pelos cortes e enfio o pau em sua boceta, Gide morreu em 1951, meto o mais rápido que consigo, apenas para gozar também.

Eu termino, gozo. Ficamos os dois na cama, deitados, paralelos como os cortes em suas coxas. Ela diz que comprou cortinas para meu quarto que não tem cortinas. A última vez que esteve aqui foi há três meses, mas ela sabe, diz Preciso arrumar as gavetas do banheiro. E diz que eu tenho que comprar camisas novas para trabalhar. Hopper morreu em 1967. Viu para vender um conjunto de taças, como as que eu queria, mas não comprou ainda. Ela sorri, mostra que eu estou misturando as roupas de cama, que estou usando as fronhas do outro conjunto. As janelas da sala estão sujas de novo.

Eu olho seu corpo, fico calado. Os seios escorrem pelo tórax. Ela diz que aprendeu receitas novas que quer cozinhar para mim. Eu passo o dedo, acarício cada uma das cicatrizes em sua coxa. Tem muita louça suja, na pia, para lavar. Uma a uma, eu vou percorrendo minha vida pelos cortes dela. Rachmaninov morreu em 1943. Na décima primeira cicatriz, eu paro.

Quero que se corte na minha frente da próxima vez, eu digo, ou peço. Ela finge que não ouviu. Diz que vai pôr a capa das almofadas da sala para lavar. Eu insisto, peço de novo: que ela se corte na minha frente da próxima vez. Ela diz que Knut Hamsun morreu em 1952, finge que não entendeu, que não sabe que haverá outra mulher, que haverá outra vez, que não acabou, que haverá ainda outros cortes. Schopenhauer morreu em 1860, ela diz simplesmente.

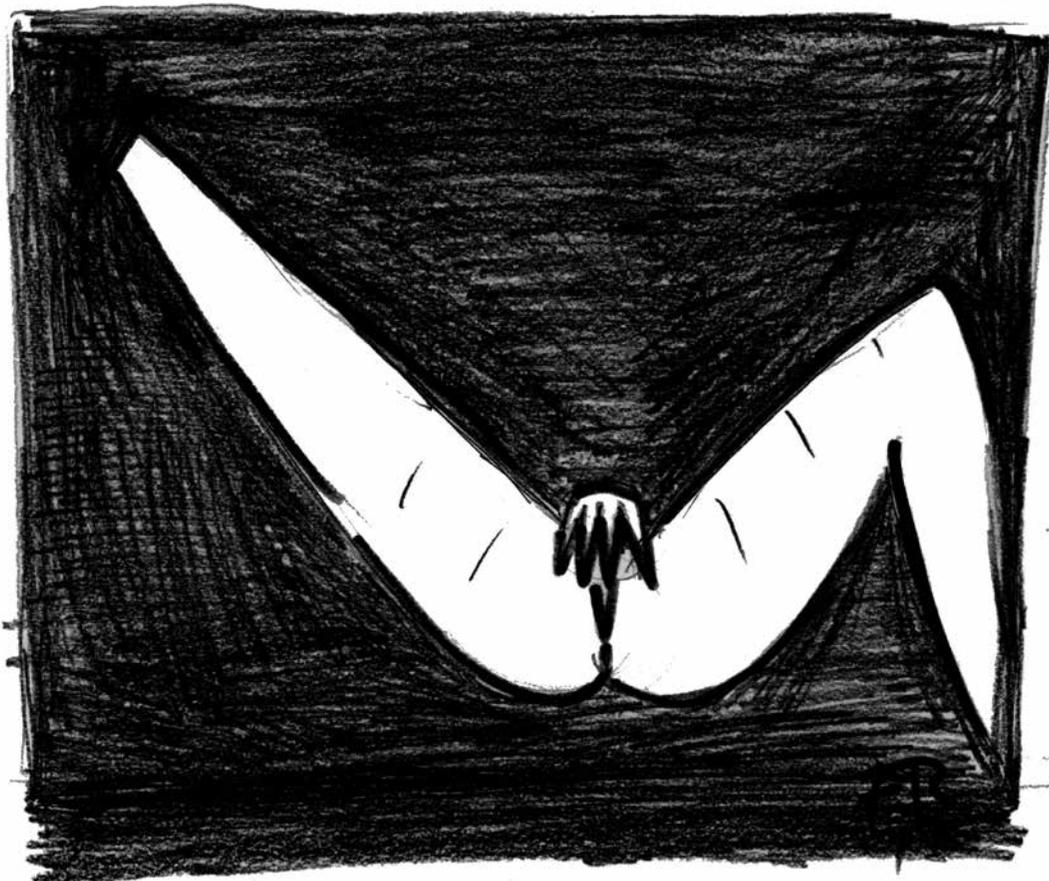
Eu não me recordo também em que momento começou, quando ela decidiu que iria memorizar o ano da morte de cada um dos escritores, filósofos, pintores e compositores que eu gosto de ler, de ver ou de ouvir. Sua mãe morreu em 1984, ela diz, inaugurando uma categoria nova, tentando me machucar um pouco mais. Depois conta que comprou uma caneca de café para mim, mas se esqueceu de trazer.

Aproveito a ideia e sugiro, me levantando da cama, eu digo Vamos fazer café, digo Preciso comer alguma coisa. Já ficou tarde para o almoço. Ela diz que Beckett morreu em 1989, que Cortázar morreu em 1984 e começa a chorar. Pede desculpas por estar chorando, por estar estragando tudo mais uma vez. Mas não consegue se conter, ou evitar, e chora; deitada em minha cama, encolhida, ela chora.

Tchekhov morreu em 1904. 🍷

ALEXANDRE MARQUES RODRIGUES

Nasceu em 1979, em Santos (SP), onde vive. É formado em Psicologia, pela Universidade Católica de Santos. Mantém desde 2010 o blog *Ler até Escrever*, no qual registra impressões sobre livros (). Em 2014, venceu o Prêmio Sesc de Literatura com a coletânea de contos *Parafilias*, publicada pela Record.



Gabriel Lautrec

tradução:

Ana Maria Rezende
Eclair Antonio Almeida Filho
Josina Nunes Magalhães Roncisvalle
Lanna Kévely
Odúlia Capelo Barroso

ilustração:

Bruno Schier

Gabriel de Lautrec (1867-1938), poeta decadentista, cronista e tradutor francês de uma coletânea de contos de Charles Dickens — e primo do famoso pintor Toulouse de Lautrec — publicou, essencialmente, livros de poemas em prosa: *Poèmes en prose* (1898), *Les Roses noires* (1906), *Le Serpent de mer* (1922), *La Vengeance du portrait ovale* e *Souve-*

nirs des jours sans souci (1938). Os poemas aqui traduzidos, pela primeira vez em português, integram *Poèmes en prose*, e serão publicados no Brasil pela Edições Nephelibata no segundo semestre deste ano. O mundo de Lautrec é noturno, lunar, povoado e assombrado por visões, almas, figuras míticas de tempos passados. O tom de seus poemas é declamatório, caudaloso, para que os leiamos em voz alta, com ritmo, cadência, música.

ORGULHO TRISTE

Para aquela das bordas do mar.

Quando te encontrei, fora deveras na mesma noite em que eu devia encenar o divino papel de Hamlet; eu já trazia a máscara do impossível sobre a face, e a chama das paixões imaginárias nos olhos; e não tive eu naquela noite, ao que parece, o desfrute de te amar, pois se celebrava em minha alma uma sublime cerimônia, com ouros e casulas, e tu bem sabes que, nas festas do Intelecto, os sorrisos da mulher não são bem-vindos como candelabros.

Ora, fora naquela noite, entretanto, uma noite de sorrisos fatigados e de lábios pálidos, que eu te murmurei o que vós teríeis tido tanta relutância, Senhora Minha, em não tomar como a mais delicada das confissões.

Mui impertinente, beijei vossa luva, e fiz o cumprimento necessário para com a flor retirada de minha coroa, e que pusestes em vossos cabelos.

— E, em verdade, vós me parecestes tão encantadora e tão rara, naquela noite, que nas músicas da orquestra, acreditei reconhecer a voz de Ofélia e vos disse eu o quanto a amava.

Vós também me amastes, desde então; mas de amar a arte ou o artista, muitos já morreram; cuidai-vos, e quase todos os outros estão loucos. Escutai; eis que passam aqueles que nunca devemos amar;

— Nossos amores mudaram de país e de luar; somos os adoráveis adolescentes das músicas litúrgicas e os servos da Eterna volúpia; mas nossas vozes morrem em nossos lábios antes que tenhamos desaparecido, e passamos através das coisas reais, como, através das ruas pitorescas dos vilarejos, soando o passeio noturno, uma trupe de comediantes e de apaixonadas que o velho rei da Boêmia envia, para seus júbilos, ao seu primo, o rei de Thulé.

ORGUEIL TRISTE

Pour celle des bords de la mer.

Lorsque je te rencontrai, ce fut sans doute le soir même où je devais jouer le divin rôle d'Hamlet; j'avais déjà le fard de l'impossible sur le visage, et la flamme des passions imaginaires dans les yeux; et je n'eus pas ce soir là, semblait-il, le loisir de t'aimer, car il se célébrait dans mon âme une auguste cérémonie, avec des ors et des chasubles, et tu sais bien qu'aux fêtes de l'Intellectuel, les sourires de la femme ne sont pas admis comme flambeaux.

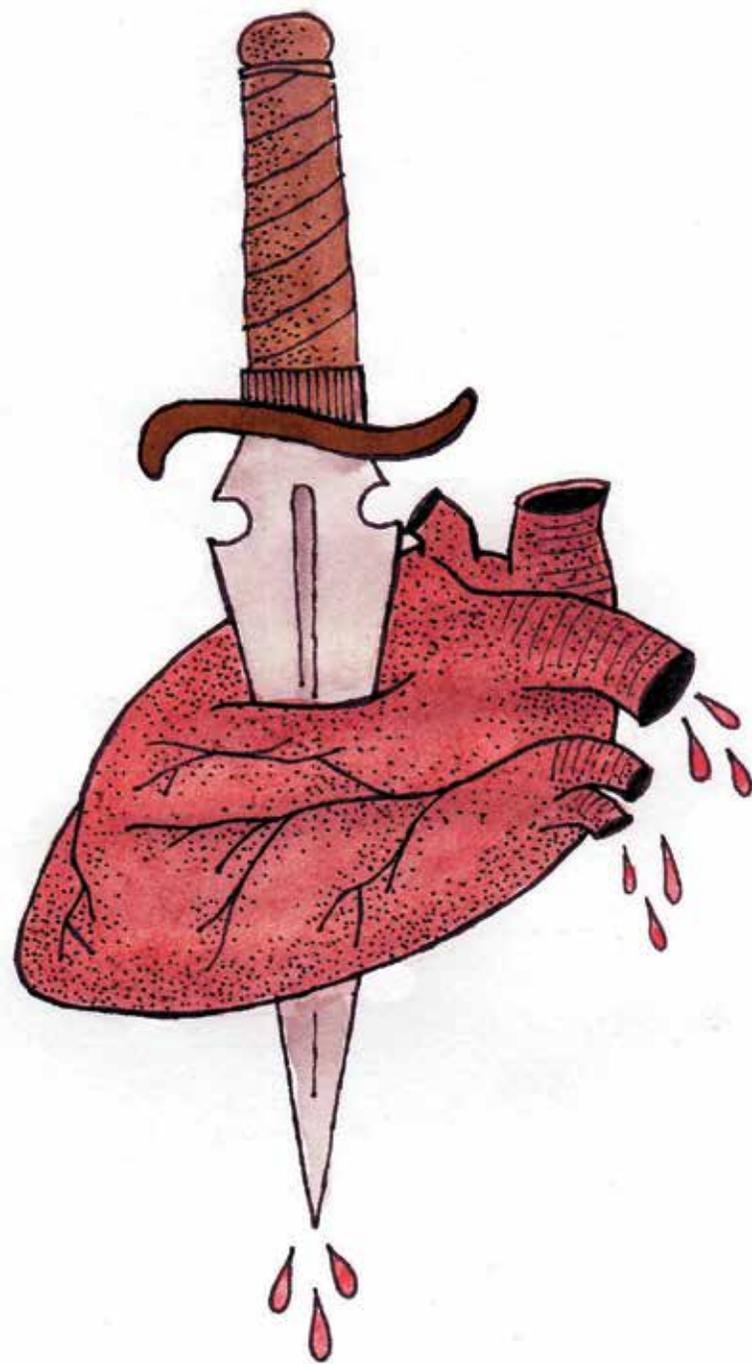
Or, ce fut ce soir là, pourtant, un soir de sourires fatigués et des lèvres pâles que je te murmurai ce que vous auriez eu mauvaise grâce, Madame, à ne pas prendre pour le plus délicat des aveux.

Très impertinent, je baisai votre gant, et je fis le compliment qu'il fallait sur la fleur détachée de ma gerbe, et que vous aviez mise en vos cheveux.

— Et vraiment, vous me parûtes si charmeuse et si rare, ce soir là, que dans les musiques de l'orchestre, j'ai cru reconnaître la voix d'Ophélie, et que je vous ai combien je l'aimais.

Vous m'avez aimé, dès lors, vous aussi; mais d'aimer l'art ou l'artiste, beaucoup sont morts déjà, prenez garde, et presque tous les autres sont fois. Écoutez, voici que passent ceux que l'on ne doit jamais aimer:

— Nos amours ont changé de pays et de lune; nous sommes les adolescents adorables des musiques liturgiques, et les servants de l'Éternelle volupté; mais nos voix meurent sur nos lèvres avant que nous ayons disparu, et nous passons à travers les choses réelles, comme, à travers les rues pittoresques des petites villes, faisant sonner le pavé nocturne, une troupe de comédiens et d'amoureuses que le vieux roi de Bohême envoie, pour ses joies, à son cousin de Thulé.



PRECE

Tu estás na soleira do templo e ninguém pode aproximar-se de ti. És tu que recolhes as nuvens e crias o mágico horizonte sempre novel.

Ó quimera, primaz dos deuses!

Para tornar-te soberanamente boa, na eterna e vã oferenda, eis que recusamos o incenso e as urnas a outros altares.

Sacrificar-te-emos de bel grado, ó quimera, as coisas que são a vida. — Dar-te-emos nossa juventude e tudo o que sofre por amar.

E mais, a criança o-próprio-amor, com sua leve boca de sombra e seus membros suplicantes.

Ó quimera, primaz dos deuses!

PRIÈRE

Tu te tiens sur le seuil du temple et nul ne peut t'approcher. C'est toi qui rassembles les nuages et qui crées le magique horizon toujours nouveau.

O Chimère, le premier des dieux !

Pour te rendre bonne souverainement, en l'offrande éternelle et vaine, voici que nous refusons l'encens et les urnes à d'autres autels.

Nous te sacrifions volontiers, ô chimère, les choses qui sont la vie. — Nous Le donnerons notre jeunesse et tout ce qui souffre d'aimer.

Puis l'enfant amour lui-même, avec sa légère bouche d'ombre et ses membres suppliants.

O Chimère, le premier des dieux !

**HERTÚLIO**

O poeta veio d'uma rua, saudado por aqueles de pé junto às colunas, em passagem, com gesto amistoso. Uns louvaram seu traje, e os outros, seu gênio. Mas o éfebo mais belo apontou a mão do poeta. Nela reluzia um novo anel. “Não é este, disse Syra a cortesã, o prêmio por uma noite de amor?” — Oh! disse uma outra, tu foste o primeiro no concurso de flautas, e os juízes deram-te o anel — mas ele, sorridente, levantou o dedo. Era o círculo de ouro em forma de colar de ferro. Sobre o castão, mui largo, lia-se — Pertença a Hertúlio, e sou um escravo fugitivo. — Passante, leva-me de volta.

HERTULIE

Le poète vint d'une rue, salué par ceux debout auprès des colonnes, au passage, d'un geste amical. Les uns louèrent son vêtement, et les autres, son génie. Mais l'éphèbe le plus beau désigna la main du poète. Une bague neuve y luisait. « N'est-ce pas, dit Syra la courtisane, le prix d'une nuit d'amour ? — Oh É dit une autre, tu fus le premier au concours de flûtes et les juges t'ont donné l'anneau — mais lui, souriant, leva le doigt. C'était un cercle d'or en forme de collier de fer. Sur le chaton, très large, on lisait — J'appartiens à Hertulie et je suis un esclave fugitif. — Passant, ramène-moi. 🍷

A URNA

Do tempo em que eu era somente uma argila informe, na colina, sob os riachos, a mão do oleiro retirou-me de minha noite de érebo para fazer-me contemplar a luz dourada do sol — agora, sou uma urna de flancos trigueiros e luzidios, e todos podem confiar-me as olivas, o óleo, a púrpura, o perfume, e a cinza divina dos mortos.

L'URNE

Du temps que je n'étais qu'une argile informe, dans la colline, sous les ruisseaux, la main du potier me tira de ma nuit d'érebo pour me faire contempler la lumière dorée du soleil maintenant, je suis une urne aux flancs bruns et luisants, et l'on peut me confier les olives, l'huile, la pourpre, les parfums, et la cendre divine des morts.



Kilómetro 11

MEMPO GIARDINELLI

tradução: Mariana Sanchez

Ilustração: Theo Szczepanski

Para Miguel Ángel Molfino

— Para mim é o Segovia — diz Aquiles, piscando, nervoso, enquanto cutuca o Negro López. — O de óculos escuros, juro pela minha mãe que é o cabo Segovia.

O Negro observa rigorosamente o sujeito que toca bandoneón, franzindo a testa, e é como se diante dos seus olhos fosse projetado um monte de filmes antigos, impossíveis de se esquecer.

A cena: durante um baile numa casa do bairro Espanha. Um grupo de amigos se reúne para comemorar o aniversário do Aquiles. São todos ex-presos que estiveram na U-7* durante a ditadura. Já se passaram alguns anos, e eles mantêm o costume de reunir as famílias para comemorar todos os aniversários. Desta vez, decidiram fazer algo em grande estilo, com churrasco, leitão de entrada e todo o vinho e a cerveja disponíveis no bairro. O Moncho deu sorte no bingo semana passada, por isso o festejo tem até orquestra.

Debaixo do parreiral, um quarteto desfia chamamés e polcas, tangos e pasodobles. No momento em que o Aquiles repara no bandoneonista de óculos escuros, estão tocando *Kilómetro 11*.

— É, sim — diz o Negro López, fazendo sinal para o Jacinto.

Jacinto assente, como que dizendo eu também o reconheci.

Sem se falarem, só com o olhar, um a um vai reconhecendo o cabo Segovia.

Moreno e beijudo, de olhinhos puxados, sempre tocava *Kilómetro 11* enquanto eles eram torturados. Os milicos o faziam tocar e cantar para que não se ouvissem os gritos dos prisioneiros.

Alguns comentam a descoberta com suas companheiras, e todos vão cercando o bandoneonista. Quando a canção termina, ninguém mais dança. E antes de o quarteto começar outra música, Luis pede para o de óculos escuros tocar outra vez *Kilómetro 11*.

A festa acabou e a tarde vai cambaleando, como se o crepúsculo se fizesse mais lento ou não se decidisse a anoitecer. No ar há uma densidade rítmica



ca, como se os corações de todos os presentes marchassem em uníssono e se pudesse ouvir um único e enorme coração.

Quando termina a repetição do chamamé, ninguém aplaude. Todos os convidados da festa — alguns de copo na mão, outros com a mão no bolso ou abraçados com suas damas — rodeiam o quarteto, e o parreiral parece uma espécie de circo romano em que os papéis de fera e vítima foram invertidos.

No último acorde, o Moncho diz:

— De novo — e não se dirige aos quatro músicos, mas ao bandoneonista. — Toque de novo.

— Mas já tocamos duas vezes — responde ele com um sorriso falso, repentinamente nervoso, de quem acaba de perceber que se meteu no lugar errado.

— É, mas você vai tocar de novo.

E parece que o sujeito vai dizer alguma coisa, mas é evidente que o tom firme e ameaçador do Moncho o fez entender quem são aqueles que o cercam.

— Uma vez para cada um de nós, Segovia — intervém o Flaco Martínez.

Depois de uma respiração entrecortada e afônica que parece uma metáfora de seu executante, o bandoneón começa timidamente com o mesmo chamamé. O violão acompanha depois de alguns compassos, e em seguida juntam-se o contrabaixo e a sanfona.

Mas o Aquiles levanta a mão e manda os outros silenciarem.

— Só ele toca — diz.

E depois de um silêncio que parece longo como uma dor amorosa, o bandoneón faz um *da capo* e as notas começam a parir um *Kilómetro 11* agudo e estridente, porém legítimo.

Todos olham o sujeito, incluindo seus colegas músicos. E o sujeito transpira: de suas têmporas caem duas gotonas que se arriscam pelas maçãs do rosto como lentos e minúsculos rios em busca de um leito. Os dedos teclam, mecânicos, sem entusiasmo, poderia dizer-se até que sem saber o que tocam. E o bandoneón abre e fecha sobre o joelho direito do sujeito, arquejando como se o fole fosse um pulmão avariado de onde pen-de uma fitinha argentina.

Quando termina, o homem separa as mãos das teclas. Flexiona os dedos amassando o ar, indeciso. Não sabe o que fazer. Nem o que falar.

— Tire os óculos — manda Miguel. — Tire e continue tocando.

Lentamente, com a mão direita, o sujeito tira os óculos escuros e joga-os no chão, ao lado de sua cadeira. Tem os olhos cravados na parte superior do fole. Não olha para o público, não consegue olhar. Olha para baixo ou se esquivando das luzes, como quando faz muito sol.

— *Kilómetro 11*, de novo — ordena a mulher do Cholo.

O sujeito continua olhando para baixo.

— Anda, toca. Toca, filho da puta — dizem o Luis e o Miguel e algumas das mulheres.

Aquiles faz um sinal como que dizendo não, insulto não, não precisa.

E o sujeito toca: *Kilómetro 11*.

Um minuto depois, quando soam os acordes do refrão, ouve-se o choro da mulher do Tito, que está abraçada ao Tito e os dois com o menino que tiveram quando ele estava lá dentro. Os três choram. Tito funga. Aquiles chega e o abraça.

Depois é a vez do Moncho.

Em cada um, *Kilómetro 11* evoca lembranças diferentes. Porque as emoções sempre estalam em descompasso.

E quando o sujeito está no oitavo ou nono *Kilómetro 11*, é o Miguel que chora. E o Colorado Aguirre explica à sua mulher, em voz baixa, que foi o Miguel que inventou aquilo de ir todos os dias comprar uma bala do Leiva Longhi.

Cada um ia e comprava uma bala olhando-o no olho. E isso era tudo. E lhe pagavam, claro. O sujeito não queria cobrar deles. Dizia: não, pode levar, mas eles pagavam a bala. Sempre uma única bala. Nenhuma outra coisa, nem cigarro. Uma ba-



Leia em
www.rascunho.com.br
o conto *O livro perdido*
de Jorge Luis Borges.

la. De qualquer sabor, mas uma só e olhando o Leiva Longhi no olho. Foi um desfile de expressos que todas as tardes pararam em frente à banca, durante três anos e pouco, de oitenta e três a oitenta e sete, sem faltar um único dia, nenhum deles, e apenas para dizer: “Uma bala, me vê uma bala”. E assim todas as tardes até que o Leiva Longhi morreu, de câncer.

De repente, parece que o sujeito começa a se contorcer de dor. Nessas últimas versões, errou várias notas. Está tocando de olhos fechados, mas se equivoca pelo cansaço. Ninguém saiu de perto dele. O círculo que o rodeia é quase perfeito, de uma equidistância tacitamente ponderada. Dali não poderia escapar. E seus colegas estão petrificados. Cada um ficou duro, como crianças brincando de estátua. O ar carregado de ran-cor que domina a tarde os esculpiu em granito. — Nós não nos vingamos — diz o Surdo Pérez, enquanto o Segovia já está no décimo *Kilómetro 11*. E começa a falar em voz alta, sobrepondo-se à música, do dia em que foi ao consultório do Camilo Evans, o urologista, três meses depois de sair da prisão, no verão de 84. Camilo era um dos médicos da prisão durante o *Proceso***. Certa vez, quando de tanto torturarem o Surdo ele começou a mijar sangue, Camilo lhe disse, rindo, que não era nada, e falou: “isso acontece por bater tanta punheta”. Por isso, quando saiu em liberdade, a primeira coisa que o Surdo fez foi ir vê-lo, no consultório, mas com outro nome. Camilo, de início, não o reconheceu. E quando o Surdo lhe disse quem era ele ficou pálido e se jogou para trás na cadeira e começou a dizer que tinha apenas cumprido ordens, que o perdoasse e não lhe fizesse nada. O Surdo disse não, não vim aqui te fazer nada, não fique com medo; só quero que me olhe no olho enquanto eu digo que você é um merda e um covarde.

— Igual a esse filho da puta que não olha pra nós — diz Aquiles. — Quantas já foram?

— Com essa, quatorze — responde o Negro. — Não?

— Sim, estou contando — diz Pitín. — E estamos em quatorze.

— Então chega, Segovia — diz Aquiles.

E o bandoneón emudece. No ar fica flutuando, por uns segundos, a respiração agonizante do fole.

O sujeito deixa as mãos caírem ao lado do corpo. Parecem mais compridas; chegam quase até o chão.

— Agora levante essa cara, olhe pra nós e vá embora — ordena Miguel.

Mas o sujeito não ergue a cabeça. Suspira fundo, quase ofegante, asmático como o bandoneón.

Faz-se um longo silêncio, pesadíssimo, quebrado apenas pelo choramingo do bebê dos Margoza — que parece que perdeu a chupeta, mas logo a repõem. O sujeito fecha o instrumento e aperta os botões que travam o bandoneón. Depois o agarra com as duas mãos, como se fosse uma oferenda, e lentamente se põe de pé. Em momento algum deixa de olhar a ponta dos sapatos. Mas uma vez levantado, todos veem que, além de transpirar, lacrimeja. Faz um beicinho, feito criança, e é como se de repente a verticalidade lhe alterasse o sentido das águas: porque primeiro soluça e depois chora, só que mudo.

Nisso, Aquiles, cutucando de novo o Negro López, diz:

— Parece mentira, mas é humano, o filho da puta. Vejam só como chora.

— Vá embora daqui — diz uma das meninas.

E o sujeito, o cabo Segovia, vai. 🎵

NOTAS:

*Unidade carcerária do norte da Argentina, em Resistência, capital do Chaco.

***Proceso de Reconstrucción Nacional*, ou simplesmente *Proceso*, é uma autodenominação atribuída à ditadura militar argentina.

MEMPO GIARDINELLI

(Chaco, Argentina, 1947). É escritor e jornalista. Exilou-se no México entre 1976 e 1984, durante a última ditadura militar argentina. Em 1986 fundou a revista literária *Puro Cuento*. É autor de uma dúzia de romances, entre os quais se destacam *La revolución en bicicleta*, *Santo oficio de la memoria* e *Luna caliente*, além de livros de ensaios, contos e infantojuvenis. Sua obra literária está traduzida em mais de vinte idiomas e recebeu importantes distinções, como o Prêmio ao Mérito Literário Internacional Andrés Sabella (Chile, 2013), o Grinzane-Montagna (Itália, 2007), o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade de Poitiers (França, 2006), o Rómulo Gallegos (Venezuela, 1993) e o Prêmio Nacional de Romance do México (1983). Fundou e preside, na cidade de Resistência (Argentina) uma fundação dedicada ao fomento da leitura, para a qual doou em 1996 sua biblioteca pessoal.

Robert Pinsky

Tradução e seleção: André Caramuru Aubert

Quanto mais eu leio os poemas de Robert Pinsky, menos compreendo a implicância da ensaísta Marjorie Perloff com relação a ele. Numa entrevista à revista *Cult*, ela afirmou que “sua poesia não chega a ser ruim; simplesmente não é poesia”. Para completar, na mesma entrevista, ela louvou uma pequena antologia britânica, *Out of everywhere: — linguistically innovative poetry by women in North America & the UK*, organizada por Maggie O’Sullivan, que apresenta, sim, bom poemas, mas ao lado de bem pouco inspiradas colagens pseudoconcretas de Susan Howe, Tina Darragh e Paula Claire, que poderiam ter sido inovadoras, vá lá, nos anos 1970, mas jamais em 1998, quando a entrevista foi feita.

Nascido em 1940 em Nova Jersey, Robert Pinsky é, apesar do nariz torcido de Perloff, um dos grandes nomes da atual poesia norte-americana. Ele sempre defendeu uma poesia que respira o ar das ruas, que é parte do cotidiano e que transpira as questões (políticas, sociais, ideológicas...) do momento. E, passando ao largo de obscurantismos, Pinsky busca escrever versos que se comuniquem com clareza, ainda que deixem aberturas para que as pessoas se apossessem dos poemas: para o poeta, o repertório de cada leitor é algo que, explicitamente, deve fazer parte do significado da obra (se você tiver curiosidade, a visão de Pinsky a respeito da teoria do poema estão no ensaio *The sounds of poetry: a brief guide*. Farrar Strauss and Giroux, New York, 1998).

Com toda a clareza que pretende ter, no entanto, a poesia de Robert Pinsky é de construção sofisticada, com uma cadência muito própria (originada, segundo ele, no jazz), e representa enorme desafio para o tradutor. Talvez por isso, e certamente não pela implicância de alguns críticos, que ele seja pouquíssimo traduzido no Brasil.

SONNET

Afternoon sun on her back,
calm irregular slap
of water against a dock.

Thin planes clamber
over the hill’s top —
nothing to remember,

only the same lake
making the same
sounds under her cheek

and flashing the same color.
No one to say her name,
no need, no one to praise her,

only the lake’s voice — over
and over, to keep it before her.

SONETO

O sol da tarde nas costas dela,
a batida irregular e calma
da água contra o cais.

Pequenos aviões sobem
pelo topo da colina —
nada a recordar,

apenas o mesmo lago
fazendo os mesmos
sons sob a bochecha dela

e refletindo a mesma cor.
Ninguém para dizer seu nome,
nenhum desejo, ninguém para louvá-la,

apenas a voz do lago — mais
e mais, para segurar aquilo diante dela.

HOUSE HOUR

Now the pale honey of a kitchen light
Burns at an upstairs window, the sash a cross
Milky daylight moon,
Sky scored by phone lines. Houses in rows
Patient as cows.

Dormers and gables of an immigrant street
In a small city, the wind-worn afternoon
Shading into night.

Hundreds of times before
I have felt in some district
Of shingle and downspout at just this hour.
The renter walking home from the bus
Carrying a crisp bag. Maybe a store
Visible at the corner, neon at dusk.
Macaroni mist on the glass.

Unwilled, seductive as music, brief
As dusk itself, the forgotten mirror
Brushed for dozen of years
By the same gray light, the same shadows
Of soffit and beam end, a reef
Of old snow glowing along the walk.

If I am hollow, or if I am heavy with longing, the same:
The ponderous houses of siding,
Fir framing, horsehair plaster, fired bricks
In a certain light, changing nothing, but touching
Those separate hours of the past
And now at this one time
Of day touching this one, last spokes
Of light silvering the attic dust.

ABC

Anybody can die, evidently. Few
Go happily, irradiating joy,

Knowledge, love. Many
Need oblivion, painkillers,
Quickest respite.

Sweet time unafflicted,
Various world:

X = your zenith.

ABC

Qualquer um pode morrer, evidentemente. Poucos
Vão alegremente, irradiando felicidade,

Sabedoria, amor. Muitos
Precisam de inconsciência, de analgésicos,
A mais rápida interrupção.

Tempo doce, sem aflições,
Variado mundo:

X = teu zênite.

TEMPO NA CASA

Agora o mel pálido da luz da cozinha
Arde na janela lá de cima, o caixilho, uma cruz
Lua cor de leite, clara
Céu sustentado por fios telefônicos. Casas enfileiradas
Resignadas como vacas.

Janelas altas, casas verticais da rua de imigrantes
Numa cidadezinha, e a tarde de vento exaurido
Levando a sombra para dentro da noite.

Centenas de vezes antes
Eu me senti em algum bairro
De telhas de madeira e calhas, bem nesta hora.
O locatário indo a pé, do ônibus para casa
Carregando uma sacola nova. Talvez uma loja
Visível na esquina, o neon ao anoitecer.
E o vapor de macarrão no vidro da janela.

Inacabado, sedutor como música, fugaz
Como é o anoitecer, o espelho esquecido
Escovado por dúzias de anos
Sob a mesma pálida luz, as mesmas sombras
De beirais e vigas, e um rochedo
De neve endurecida, brilhando pelo passeio.

Se estou oco, ou estou pesado de saudade, dá no mesmo:
As pesadas casas com tapumes,
Estruturas de pinus, velhos rebocos, tijolos queimados
Sob certa luz, nada mudando, mas tocando
Aquelas horas separadas do passado
E agora, bem nesta hora
Do dia tateando aqui, o último raio
De luz, prateando a poeira do sótão.

FIRST EARLY MORNINGS TOGETHER

Waking up over the candy store together
We hear the birds waking up below the still
And slowly recognize ourselves, the weather,
The time, and the birds that rustle there until

Down to the street as fog and silence lift
The pigeons from the wrinkled awning flutter
To reconnoiter, mutter, stare and shift
Pecking by ones or twos the rainbowed gutter.

PRIMEIRAS MADRUGADAS JUNTOS

Despertando juntos sobre a loja de doces, nós
Ouvimos os passarinhos despertando na soleira
E aos poucos vamos reconhecendo a nós, e o clima,
O tempo, e os pássaros que farfalham ali, até

Lá embaixo, na rua, enquanto sobem a névoa e o silêncio
Os pombos dos toldos enrugados batem as asas
Para reconhecer, grunhir, encarar e girar
Ciscando sozinhos ou em pares na calçada de arco-íris.

JERSEY RAIN

Now near the end of the middle stretch of road
What have I learned? Some earthly wiles. An art.
That often I cannot tell good fortune from bad,
That once had seemed so easy to tell apart.

The source of art and woe aslant in wind
Dissolves or nourishes everything it touches.
What roadbank gullies and ruts it doesn't mend
It carves the deeper, boiling tawny in ditches.

It spends itself regardless into the ocean.
It stains and scours and makes things dark or bright:
Sweat of the moon, a shroud of benediction,
The chilly liquefaction of day to night,

The Jersey rain, my rain, soaks all as one:
It smites Metuchen, Rahway, Saddle River,
Fair Haven, Newark, Little Silver, Bayonne.
I feel it churning even in fair weather

To craze distinction, dry the same as wet.
In ripples of heat the August drought still feeds
Vapors in the sky that swell to drench my state—
The Jersey rain, my rain, in streams and beads

Of indissoluble grudge and aspiration:
Original milk, replenisher of grief,
Descending destroyer, arrowed source of passion,
Silver and black, executioner, font of life.

CHUVA EM JERSEY

E agora, chegando ao fim da metade da estrada
O que eu aprendi? Algumas malícias. Uma arte.
E que eu com frequência não consigo diferenciar sorte de azar,
Que um dia pareceram tão fáceis de distinguir.

A fonte da arte e da angústia enviesada no vento
Dissolve ou acalenta tudo o que toca.
Que barrancos e valas, na estrada, ela não conserta,
Escavando as valas mais fundas, quentes e cor-de-areia.

Ela se deixa ir, descuidada, para o mar.
Ela se desbota e se esfrega, deixando as coisas sombrias ou claras:
A transpiração da lua, abrigo abençoado,
A fria liquefação do dia em noite,

A chuva de Jersey, minha chuva, que lava tudo e todos:
Que castiga Metuchen, Rahway, Saddle River,
Fair Haven, Newark, Little Silver, Bayonne.
Eu a sinto rolando mesmo no tempo bom

Para a insana distinção, o seco igual ao molhado.
Em ondas de calor, a seca de agosto segue nutrindo
Vapores no céu que ondulam, para encharcar minha terra—
A chuva de Jersey, minha chuva, em fluxos e gotas

De indissolúveis ressentimento e anseio:
Leite primitivo: provedora da tristeza,
Destruidora que cai, causa pontiaguda de paixão,
Prata e negra, carrasca, fonte de vida. 🍷

CACHORROS SEMPRE VOLTAM

1.

O pai tentou nos matar algumas vezes. Nunca conseguiu. A faca reluzia na casa descarnada, de tábuas gastas por um tempo incerto. Quando ele apontava na esquina, na ladeira onde ficávamos dependurados, o corpo trôpego, a incerteza do equilíbrio a tecer um ritmo desesperado, o pavor roçava-nos no quarto — frágil esconderijo contra um lobo faminto. Nem sabíamos da história dos três porquinhos, mas habitávamos a casa de madeira. A de palha ficara na roça. Nossos nomes não eram Cícero, Heitor e Prático. Carregávamos nomes iniciados todos pela letra R. O pobre tem manias estranhas ao nominar seus sobreviventes.

O olho do pai era brasa no rosto vincado, em cuja testa saltava a cicatriz desconhecida. Não nos iluminava. Queria nos incinerar, retorcer nossa pele de criança, transformar a gordura inexistente em torresmo ordinário. Às vezes, para nossa alegria, íamos lá na rua arrastar o pai até em casa. Era a certeza de que naquela noite não teria forças para desejar a morte de ninguém. O peso do corpo aliviava a nossa sina. Carregávamos o pai para debaixo do chuveiro. A água nos livraria temporariamente do brilho cego da faca a relampejar na escuridão.

Era sempre igual: olhava-nos com ódio, balbuciava sílabas desconexas e abria a gaveta da pia. A faca saltava feito uma jiboia faminta. A mãe gritava. E nós — três crianças, quase porquinhos rosados — nos encolhíamos a um canto. Eu mato um de vocês. Qual seria? De quem seria o sangue a escorrer no assoalho de frestas ridículas? O trovão ecoava nas telhas, reboteava no beiral e estufava a pança magra da casa.

Mas sabíamos que o pai não desejava nos matar. Não teria capacidade. Era o demônio, dizia a mãe agarrada ao terço, à reza miúda na boca banguela. Na parede, à cabeceira da cama, aqueles galhos secos benzidos. Tínhamos de acreditar em algo. Mas aqueles tufos de folhas sem vida colhidos no Domingo de Ramos não suportariam a lâmina desgovernada. O demônio morava no bar, a poucos metros do ponto de ônibus, dentro de uma garrafa. A garrafa atirada ao mar só nos trazia tempestade.

2.

A cadela era uma ironia a rosar no terreiro. Ninguém sabia como surgira. Um dia, fazia parte da nossa vida. E por ali ficou. Raspava o pelo eriçado nas ripas da casa. Mancava de uma das patas traseiras. Era uma risível mistura de pastor alemão com uma matilha de vira-latas. Carregava no lombo o nome Princesa. Uma estropiada princesa num reino de flagelados.

Um dia, o pai nos quis bem vivos. Precisava da nossa ajuda para se livrar do incômodo canino. Princesa não o agradava nada. O plano era prosaico: levar o animal para bem longe de casa. Que passasse fome sozinha. Ou encontrasse outro reino de famintos para ostentar a decrépita realeza. Esperamos a noite cobrir a floricultura onde morávamos de favor. O pai ligou a velha Kombi e enfiamos Princesa na parte de trás, perto do barulhento motor. Eu e o irmão seríamos seus algozes — dois meninos assustados na escuridão. Seguramos Princesa nos solavancos que o pai



ilustração: Hallina Beltrão

produzia ao volante. A amparamos como se não a estivéssemos levando ao cadafalso, à fogueira em praça pública.

À beira do matagal, o motor da Kombi silenciou. O pai abriu a porta e arrastou Princesa para fora. Ouvimos um “vai” firme e decidido. Princesa permaneceu estática. Ganiu seco e baixinho, resignada com a sentença. Por que o pai nos levava com ele? Talvez quisesse nos mostrar um destino possível. Talvez quisesse nos deixar lá também, ao lado da cadela que surgira em nosso terreiro.

Na volta para casa, nada falamos. O pai ao volante. Nós, sobre o motor ao fundo.

3.

O pai ainda tentou nos matar mais algumas vezes. Nun-

ca conseguiu. Fugíamos sempre. Não era difícil escapar de sua fúria mambembe. Éramos pequenos palhaços a animar o público à espera da atração principal. Um dia, cresceríamos e nunca mais teríamos de alimentar aquele espetáculo. Restaria apenas a lembrança das noites insones.

4.

Quando a mãe abriu a porta para nos despejar em direção à escola, o sol infiltrava-se por entre samambaias e azaleias. O dia nascia. Ficamos ali parados. Ninguém se mexia. Princesa vinha em nossa direção. Quanto se passara desde que a abandonamos no matagal? Não sabia ainda medir o tempo dos adultos. Mas tinha certeza de que eram muitos dias. A cadela mancava da pata

direita traseira. Arrastava o focinho rente ao chão. A poeira não parecia incomodar. Aproximou-se lentamente. Olhou-nos com indiferença. Aninhou-se ao lado da gamela, cuja utilidade era nenhuma. Quando voltamos da escola, Princesa permanecia deitada ali. O pai deixou-a ficar, sem qualquer explicação. Passamos a brincar todos os dias em volta de Princesa. Ela parecia gostar da nossa companhia. Nós também.

É mais fácil amar um cão do que perdoar um pai. 🐾

NOTA

A crônica *Cachorros sempre voltam* foi publicada originalmente no suplemento *Pernambuco*.