

rascunho

edição

184

desde abril de 2000

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

ARTE DA CAPA: VERMELHO PANDA ESTÚDIO DE DESIGN

ENSAIO

O retorno de José J. Veiga • 6

Alcova japonesa • 34

RESENHA

O gênio do conto • 24

INÉDITO

O cavaleiro de pernas curtas,
de Ivone Benedetti • 42

COMO UM FREMIR NA SUPERFÍCIE TENSA DO TEXTO

Esse áspero fremir, frêmito como do vento contra o texto, do texto contra o texto, a roçar, chispeando estrídulos. Rascando as rugosidades, polindo, como para encontrar a exata medida e a exata extensão de cada sentido. Trabalho de mester que domina seu ofício, acrisolando a palavra à mais plena perfeição.

O prazer de trabalhar o texto, com a vantagem — vantagem de tradutor — de tê-lo todo diante de si, já completo, à espera apenas de sua mais perfeita expressão. Da mais perfeita tradução.

Durezas e deleites dessa arte-ofício, que une cópia e criação, mecânica e invenção. O prazer de apurar essa longa fila de frases ermas, transformá-las em corpo animado de harmonias. O conjunto que, se não toca imediatamente as fibras mais sensíveis do que se julga literário, manifesta ao leitor o empenho que se deve aplicar na trilha da lida literatura.

Na superfície do texto, sentidos morrem devagar, lenta agonia, clamando em estertores um último esforço — forâneo, como tem que ser — de interpre-

tação. Naufragam, às vezes sem míseras iletradas testemunhas. Irrecuperáveis destroços dispersos: inevitável esfacelamento do texto em trechos infensos à interpretação unificadora.

A força criadora da tradução faz seu sujeito mergulhar, enredar-se, na malha do texto. Do meio dos escolhos, ao final da faina, na rede mais fina ou grossa que aplicar, a fineza do resultado. O que fizer emergir — em termos da qualidade de significados, contrastados com o original e todas as suas possibilidades — fará o primor ou a sombra de sua reputação.

A tradução, de certa forma, põe à prova a qualidade do texto. Seu mérito, não raro, reside no prêmio de traduzir-se. Também põe à prova — e isso é lá outra coisa — a permeabilidade do texto: sua capacidade de deixar-se insuflar de outros ares; sua faculdade de poder amoldar-se a outros ambientes linguísticos.

Na fronteira entre os textos — entre as diferentes encarnações de um mesmo texto, seu(s) original(is), suas traduções — é que se pode medir seu pulso. Tirar sua temperatura, avaliar sua vivacidade e as possi-

bilidades de sua persistência no tempo, na va-garosa sucessão das línguas.

O sujeito-tradutor — ele também — tem lá sua forte, decisiva influência na qualidade final do texto. Cabe ao tradutor, percuciente, mapear a estrutura textual na qual operam suas redes de significação. Cabe ao tradutor cultivar a habilidade de transitar pelos circuitos de significação do texto — seus meandros mais íntimos e mais caracteristicamente literários —, para inventivamente reproduzi-lo da maneira mais competente. Gravar no texto traduzido o selo de sua escrita, de seu estilo.

Caberia também ao tradutor registrar os desvios — tantos desvios — que toma no curso de sua leitura-tradução. Inserir-se nas deformações do texto. Registrar esses desvios tão prenhes de significado, justamente por serem sugeridos, de alguma forma, pelo próprio gênio do original.

Será que ainda lhe caberia ligar sentidos-palavras que amarram o original à tradução, o texto lido ao efetivamente percebido ou interpretado? Ou, talvez em gestos com pitadas adicionais de ousadia, esvaziar o original de seus sentidos, atribuindo à escritura novas opções de representação. Infidelidades? Ou a mais estrita fidelidade levada a suas últimas imprevisíveis consequências?

Seja como for, será sempre essa interação intensa que permite o surgimento de alguma tradução. O olhar do tradutor, sua leitura, como luz que se projeta — de início, alumia — e se perde engolida pelas trevas. Do outro lado, quem o lerá? 🍷

ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (24)

Em **Quarenta dias**, de Maria Valéria Rezende, o relato que lemos é, substancialmente, o registro feito pela protagonista-narradora no caderno (com a imagem citada da Barbie) que ela leva de João Pessoa para Porto Alegre; registro de suas lembranças (da “balbúrdia de imagens, impressões, sentimentos acumulados por quarenta dias”), dessas várias anotações feitas nos panfletos publicitários, os quais Alice dispõe na mesa da cozinha do apartamento (ofertado pela filha) em que ela fica sozinha em Porto Alegre. É aqui, no apartamento, que a professora aposentada faz o seu registro. As ilustrações que formam o pórtico

de 16 dos capítulos são bem produzidas (foram compostas por Andrea Vilela de Almeida) e funcionais — antecipam informação semântica ao leitor, apontando para o circuito da protagonista, para as suas andanças pelas dobras da cidade. As falas que Alice dirige à boneca Barbie, por sua vez, e amainando a voz um tanto tensa da protagonista-narradora, são lúdicas, humoradas, e, em certos passos, lembram o registro da literatura infantil (é bom lembrar que Valéria Rezende é autora premiada de obras infantis), como nestes exemplos: “Bonjour?, mudinha, continue quieta [...]”, “Nada disso lhe interessa, não é, Barbie?, você é oca e indolor [...]”, “Vamos lá, bo-

neca, desculpe perturbar mais uma vez seu sono eterno [...]”, “Pena que você não tem nada dentro dessa cabeça [...]”. Por outro lado, a protagonista-narradora Alice expressa valores que configuram uma imagem positiva do ethos do Nordeste e da periferia. Ao se encontrar em Porto Alegre, e sendo de “lá” (do Nordeste), como às vezes indica, ao se deslocar pela periferia da cidade tentando achar Cícero Araújo, desaparecido, filho de uma conterrânea sua, operário da construção civil, Alice embarca numa aventura por recantos em que, quase sempre, se depara com pessoas solidárias, vários nordestinos, que têm compaixão dela, que se comovem com a narrativa que ela sempre usa do desaparecimento de Cícero. Narrativa na qual enfatiza a desolação da mãe paraibana que ela, Alice, num ato, convenhamos, de desprendimento, também de muita solidariedade, decide, e de modo obstinado, ajudar. Nesta perspectiva, há no livro uma espécie de “elogio da cordialidade”. 🍷



rascunho

o jornal de literatura do Brasil

fundado em 8 de abril de 2000

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

Caixa Postal 18821

CEP: 80430-970

Curitiba - PR

rascunho@rascunho.com.br
rascunho.com.br

EDITOR

Rogério Pereira

Editor-assistente

Samarone Dias

Mídias Sociais

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

Adrienne Rich

André Argolo

André Caramuru Aubert

Arthur Tertuliano

Carolina Vigna

Claudia Nina

Clayton de Souza

Edson Cruz

Georges Perec

Gisele Barão

Guilherme Pavarin

Haron Gamal

Henrique Marques-Samyn

Ivone Benedetti

Maurício Melo Júnior

Peron Rios

Rafael Gutiérrez

Roberto Pinheiro Machado

Vanessa C. Rodrigues

Vinícius Gonçalves Carneiro

ILUSTRADORES

Carolina Vigna

Dê Almeida

Fábio Abreu

FP Rodrigues

Hallina Beltrão

Osvalter

Ramon Muniz

Tereza Yamashita

Theo Szczepanski

Vitor Vanes

12

Na dobra do dia
Marcelo Moutinho

17

Inquérito
Fabrício Carpinejar

38

A amiga genial
Elena Ferrante

46

Poemas
Adrienne Rich

eu, o leitor

cartas@rascunho.com.br

EXERCÍCIO DE PAIXÃO

Acabo de receber a nova edição de **Rascunho**. É revigorante testemunhar a continuidade desse trabalho, que com certeza exige muito tempo. Obrigado em nome do fazer literário, esse exercício de paixão e de permanente aprendizado!

Alcides Buss • Florianópolis - SC

SAUDADE E ESQUECIMENTO

Recebi o **Rascunho** de julho e o estava lendo há pouco. Vou sentir falta da coluna do Rodrigo Gurgel, que me fez sentir, no último texto, um alívio ao saber que mais pessoas, assim como eu, também não endeusam Oswald de Andrade. E na coluna do Fernando Monteiro, ele acabou se esquecendo de mencionar a minissérie *Capitu* entre as adaptações de Machado. O fato da coluna não ter sido publicada na edição anterior fez jus ao título: *Fora de sequência*.

Cassionei Niches Petry • via Facebook

LEITOR SÉRIO

Agora posso ser considerado um leitor minimamente sério: assinei o **Rascunho**. Já quero que chegue amanhã.

Ricardo Silva (@ricardoso) • via Twitter

MUITO AMOR

Amo esse jornal mais que chocolate quente no inverno.

@prosaepoesia • via Instagram

IMITAÇÃO

O livro de Italo Calvino: *Mundo escrito e mundo não escrito* (Companhia das Letras, 2015), no capítulo: *Furtos com arte (conversa com Tullio Pericoli)*, na página 67, Calvino responde a Tullio: “Portanto o critério de imitação de outras obras é canônico, é prescrito tanto ao artista quanto ao poeta. Pode-se dizer que a arte nasce de outra arte, assim como a poesia nasce de outra poesia...”. Pergunto a João Cezar de Castro Rocha: a novela do saudoso mineiro Autran Dourado, *Uma vida em segredo*, pode ter surgido a partir da leitura do conto *Uma alma simples*, de Gustave Flaubert?

Fátima Soares Rodrigues • via e-mail

NOTA DO EDITOR

A pergunta foi encaminhada ao crítico João Cezar de Castro Rocha.

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

twitter: @jornalrascunho

facebook.com/jornal.rascunho

instagram.com/jornalrascunho

a literatura na poltrona | JOSÉ CASTELLO

ONDE ESTÁ A REALIDADE?

Alunos e leitores estão sempre a me perguntar a respeito das relações e dos limites entre a ficção e a realidade. O que é real? O que é ficcional? Eles costumam me trazer, sobretudo, uma pergunta particularmente difícil: na literatura, como se trama a relação entre realidade e ficção? A resposta que sempre me vem a essa pergunta é uma afirmação de Ricardo Piglia: “A literatura é uma maneira de não se decidir entre a realidade e a ficção”. Em consequência, a literatura não está nem do lado da ficção, nem do lado da realidade, mas em um vão que se abre entre as duas. Não se pode pensar em literatura, portanto, sem incluir a ideia do abismo.

Volto a Piglia, que continua sua meditação: “Um romance é interessante quando o leitor sabe que ele é ao mesmo tempo verdadeiro e falso. Se fosse somente verdadeiro, ou falso, não produziria o mesmo efeito”. É da dúvida, portanto, e da interminável oscilação que ela impõe, que a literatura tira sua potência. Daí talvez a força da literatura em nosso tempo. Em um mundo cheio de certezas, em um mundo que se vangloria de suas verdades, em tempos arrogantes e cheios de si, a literatura nos oferece a incerteza como valor central.

Em uma entrevista antiga, Lygia Fagundes Telles descreveu a relação entre ficção e realidade como um “sistema de vasos comunicantes”. Um sistema de passagens — ou de canais — no qual trafegam fatos e fantasias. Fatos se transformando em fantasias, fantasias em fatos, ideias conscientes em inconscientes, com todos os conteúdos misturados. Como nos vasos comunicantes dos laboratórios, se a quantidade líquida diminui de um lado, diminui também do outro. Volto a Piglia: o verdadeiro e o falso estão associados — são gêmeos univitelinos — e dependem um do outro para sobreviver.

Há, portanto, uma trama — um sistema secreto — a ser enfrentado, ou simplesmente ninguém consegue ler. A primeira definição de trama que encontro no dicionário fala de um conjunto de fios passados no sentido transversal do tear. Eles se cruzam (ou passam entre) os fios da urdidura (o conjunto de fios dispostos no tear paralelamente a seu urdimento). Em outras palavras: trama e urdidura são dois sistemas que se cruzam, um sustentando o outro. Um não existe sem o outro; sem um deles, o outro não pode se manter. Para o escritor, a mesma coisa se passa entre a realidade (urdidura) e a ficção (trama). Resultado que, mais uma vez, nos dá uma bela rasteira: a realidade não existe sem a presença da ficção. Dizendo de outra maneira: a ficção é parte inerente da realidade, e não um mundo à parte e distante que flutua sobre ela.

Continuo agarrado ao dicionário: ele equipara ainda a trama ao enredo — o que significa dizer que a trama não é só aquilo que a imaginação desenrola ao longo de um texto, mas é também aquilo que a atravessa transversalmente, isto é, a realidade. Enredo vem de enredar, prender, colher na rede. De onde se pode concluir que o enredo retém alguma coisa que é o resultado desse cruzamento entre a fantasia e a realidade. Outros sinônimos para enredo são: intriga, história, assunto, fábula. Para Aristóteles — leio em uma anotação que fiz à margem de um livro —, o enredo supõe uma cadeia de conexões. Ficando fora dele, portanto, tudo o que está solto. Essa definição de enredo predomina desde a *Odisseia*, passando pelo *Quixote*, e também por escritores como Conrad, Stevenson, Flaubert, Machado e Eça.

A literatura moderna, contudo, revira essa fórmula. Desde Kafka, chegando a Pessoa, Joyce, Virginia Woolf, Clarice, ela evidencia o contrário: o enredo é mais um ponto de atração, um eixo, em torno do qual giram conteúdos que não estão diretamente associados, ou cuja associação não pode ser captada em um primeiro olhar. Já não é mais possível cobrar “coerência” de um relato. Ao contrário, o relato moderno inclui a desarmonia e a incoerência. Desde o século 20, a literatura já não é mais um tapete que o leitor lentamente desenrola, mas uma bomba que, subitamente, explode em suas mãos. É dessa herança — dessa luta — que os escritores tentam, hoje, construir a literatura do século 21.

Não respondi a pergunta de meus alunos. Não sei separar ficção e realidade. Ao contrário: quanto mais leio, mais me convenço do laço feroz que as amarra. Seja por sucessão, seja por gravitação, uma está presa à outra. Há algo muito perturbador nessa descoberta: ela não se aplica só à literatura, mas a nós que estamos “do outro lado do muro”. Em outras palavras: ela ajuda (talvez seja melhor dizer, ela “complica”, mas ao mesmo tempo enriquece) nossa sempre tímida relação com a realidade. 🍷

NOTA

O texto *Onde está a realidade?* foi publicado originalmente no blog *A literatura na poltrona*, do caderno *Prosa*, do jornal *O Globo*.

fora de sequência | FERNANDO MONTEIRO

LITERATURA PÓS-COLONIAL: MISTURA DOCE-AZEDA? (FINAL)

O jovem Ben abandonou a escola aos 14 anos e, três anos depois, concluiu o seu primeiro romance, recusado por seis editoras britânicas (e algumas africanas, que lhe recomendaram tentar escrever como Wole Soyinka, o prêmio Nobel nigeriano de 1986). Algum tempo depois, a editora Longman aceitou o livro, embora oferecesse apenas 300 libras como adiantamento a ser pago a um desconhecido negro de “inegável talento para descrever infernos raciais”. Quando esse dinheiro acabou, Okri se viu na rua, com um romance demorando demais para sair (dois anos) e a polícia a enxotá-lo de estações como aquela na qual os agentes da “segurança interna” executaram, sem mais nem menos, o eletricitista brasileiro Jean Charles. Sim, porque

Londres jaz profundamente mudada, pós 2001. Aliás, nada se parece com nada de antes — exceto na pele mais aparente do turismo que não sai de si mesmo — nas ficções de Okri ou de Vikran Seth, que estudou em Oxford e fez doutorado em Stanford (Califórnia), defendendo tese sobre a poesia chinesa na qual é especialista. Depois de Salman Rushdie (escorado menos no talento do que na onda da perseguição muçulmana movida contra seus **Ver-sos satânicos**), foi Seth quem recebeu a maior quantia já paga a autor não-britânico ou americano, como adiantamento de direitos autorais por um romance: nada menos que um milhão de dólares pelo caudaloso *A suitable boy* (1.349 páginas).

Na *world-fiction* anglo-saxônica com o sabor oriental inesperado da cozinha literária doce-azedada, o nome que mais

tem crescido na estima crítica talvez seja, neste momento, o de Hanif Kureishi (60 anos), filho de mãe inglesa e de pai paquistanês. O que não era nada bom, há seis décadas — e prossegue não muito promissor, digamos, e tendente a conformar o malcriado menino que, há 30 anos, mostrou um beijo LGBT entre um natural do Paquistão e *skinhead* branquinho da silva em *A minha bela lavanderia*, filme de 1985 do festejado Stephen Frears. Kureishi explica: “Gosto da ideia de que as coisas sejam arriscadas, sujas; gosto de explorar o sentimento de vergonha associado à imaginação pornográfica, de questionar a virtude, de ver até onde pode ir a selvageria do encontro de culturas em situações equívocas”...

Hanif é, talvez, o mais claro dos novos escritores ingleses envolvidos com os problemas enfrentados pelos imigrantes: “A so-

cidade e a literatura olham para o imigrante como um objeto, um boneco, e o discurso público que o descreve nos apresenta um *zombie* num jogo de vídeo. É mais ou menos como se nós vissemos os imigrantes confortavelmente a partir do sofá”. Foi o tema que o escritor defrontou, sem mais palavras, em artigo — intitulado *The migrant has no face, status or story* — para *The Guardian*: “O imigrante se tornou uma paixão contemporânea na Europa. Um ponto vago em torno do qual os ideias se conflitam. Facilmente disponível como símbolo, existindo por toda parte e, ao mesmo tempo, em lugar algum, ele é uma fonte de interesse como figura que migrou não apenas de um país para outro, mas da realidade para a imaginação coletiva onde se acha transformado numa ficção terrível”. (NB: Talvez Kureish queira fazer uma sutil alusão blakeana,

aqui, ao poema *O tigre?*)

Já tendo sido classificado como o Philip Roth inglês pós-colonialista, o fato é que escreve o bastante sobre sexualidade e mulheres para merecer, de fato, a aproximação do americano, que Hanif aceita relativamente bem: “Roth também veio de uma comunidade minoritária, como judeu de Newark, e suas histórias têm a ver com essa comunidade. Realmente, temos isso em comum, porém não me parece muito correto dizer que espécie de escritor eu sou. Gosto de pensar que sou um escritor à minha maneira”.

Por um raciocínio mais sutil do que o das entrevistas (intermináveis?) com escritores imigrantes ou não, o que se deve reconhecer é que esse “não-lugar” dos escritores da Inglaterra pós-imperial os coloca em situações mais peculiares e/ou desconcertantes — num quadro novo demais para que possamos fazer análises inteligentes, certas e definitivas, enquanto a realidade se move e, provavelmente, é (como sempre) mais forte do que a ficção. Nada admirável (sobre certos aspectos), o mundo novo que surgiu das colônias libertadas, entretanto parece prometer, ao menos no campo literário, uma (des)simetria — sim — “terrível” no sentido do poema de um tigre que morde a mão do treinador de Elephant and Castle. 🐅

quase diário | AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

COMO ROUANET SUBSTITUIU IPOJUCA

30.03.1991

Ipojuca caiu há quase um mês. Era secretário de Cultura da Presidência. Num dia me telefona Oto Maia, lá da Presidência. São 7 horas e tanta da noite, eu no escritório da FBN conversando com Silvia Eleutério, da Fundação Roberto Marinho. Oto diz que gostaria que eu fosse ao Palácio no dia seguinte para a assinatura de um pacote áudio-visual da Secretaria de Cultura. Eu, meio reticente, perguntei francamente:

— Será que tenho que ir? Não é bem minha área.

— Se eu fosse você, viria. Será uma continuação da conversa que tivemos há um mês.

Referia-se à entrevista que tive com Marcos Coimbra, quando liguei para agradecer a força que me deu para a nomeação dos diretores, a despeito da posição contrária do Ipojuca. E disse-lhe francamente naquela reunião os nomes dos possíveis candidatos à secretaria, caso substituissem Ipojuca. Comecei com Sérgio Paulo Rouanet, que nem conheço pessoalmente, mas que é intelectual

e do Itamaraty, não tem desgaste político aqui e surpreenderia as esquerdas. Disse até que o presidente gostava do Merquior, que morrera, e que o Rouanet era um Merquior mais *light*. Lembro-me de que Coimbra tinha uma vaga ideia de Rouanet e Oto referiu-se a ele como se fosse uma possibilidade em quem nunca haviam pensado, fazendo a seguir comentário sobre um ou outro aspecto da carreira do Rouanet.

Chego ao Palácio e nos corredores encontro João Santana, do Ministério de Planejamento, com quem começo a conversar pedindo-lhe para exonerar o inventariante Casimiro Eligio. E surge Oto confirmando algo que Santana me falou: o Ipojuca ia cair naquele dia.

Fui para a sala onde haveria a assinatura do pacote visual. Ipojuca fez seu discurso. Assinou papéis. Saíram da sala e Oto me disse: “Agora vai ser a degola”. Daí a pouco na sala de Oto, aparece Mário Machado. E Oto diz: “O Rouanet está aí e vai falar com o presidente”.

Estava tudo já encaminhado, mas o estilo do Itamaraty é sempre cauteloso. O resto da tarde foi uma felicidade só. Conversamos com Rouanet, que veio falar com o presidente. Não o conhecia, mas foi simpaticíssimo.

Lá pelas tantas, eu, Mário Machado (Ibac) e Lélia Coelho Frota (Patrimônio) íamos saindo do Palácio para nossos escritórios, quando um batalhão de repórteres nos cercou indagando quem eu era, se eu era o novo secretário, por que estava ali? etc. No Rio e São Paulo corria o boato de que eu seria o novo secretário. O telefone da biblioteca não parava. Idem o de minha casa.

Expliquei aos repórteres que o candidato já havia sido escolhido. Disse o nome, mas continuaram me perseguindo Palácio a dentro, até o elevador. Daí a uma hora houve o anúncio do nome de Rouanet, sua primeira entrevista coletiva, no Palácio, e voltamos felicíssimos para o Rio.

Funcionários da Secretaria da Cultura fizeram panelaço e demonstrações de alegria pela

queda de Ipojuca.

Há várias semanas acontece um festival de entrevistas do Rouanet. Ele já visitou a FBN. Infelizmente eu não estava lá, e sim na Colômbia, já nos falamos várias vezes por telefone e conseguiu do presidente a liberação de dinheiro, etc.

De qualquer jeito me escandaliza a morosidade burocrática. Vários diretores e funcionários, o diretor de administração, Tomás de Aquino, há três meses trabalhando, sem receber. Outros, idem. O orçamento não chega. Zélia Cardoso está retendo tudo em Brasília. Vou convidá-la a vir à FBN.

Ainda não consegui um prédio/espço para pôr o DNL com o Márcio Souza e seu pessoal. Trouxe Janice Montemor, antiga e respeitada diretora, para me assessorar. Trouxe de volta Mercedes Pequeno — outra figura notável, da área da música. As pessoas me param na rua para manifestar simpatia pelo trabalho. O astral na FBN é ótimo.

Realizamos o congresso da Associação de Bibliotecas Nacionais Iberoamericanas. Um sucesso. Reuniões na sessão de Obras Raras. Virgínia Bettencourt, secretária-geral, 22 presidentes de BN presentes. Recepção bela na casa de Ricardo Cravo Albin, arranjo da Ester Betoletti.

Greve em outras instituições. Um funcionário — o Madureira, eletricitista —, referindo-se a outras instituições federais que aderiram por questão salarial,

disse: “A FBN não entra em greve. Lá o diretor até nos deu rosas no Dia do Bibliotecário”.

O advogado Márcio Cataldi acha que sou muito “democrático” com os funcionários, que não se pode dar as coisas todas que pedem, que é necessário manter o sindicato sempre à distância. Em reunião e pessoalmente lhe disse: “Acho que funcionário é o nosso grande investimento e darei a eles tudo a que têm direito”.

09.05.1991

Ontem caiu Zélia Cardoso de Mello, ministra da Fazenda que fez aqueles planos radicais, confusos. Dentro de quatro dias, dia 13 de maio, Collor vai à Biblioteca Nacional fazer grandes declarações sobre a política do livro, a partir de coisas que sugeri ao Rouanet¹. É sua primeira investida para retomar terreno na área da cultura, depois da nomeação do Rouanet. Acabei de fazer o discurso de saudação a ele. Dei ao Rouanet os dados do discurso do presidente. Abordarei o que chamo de Projeto Biblioteca Ano 2000. (Me dou conta de que inúmeras coisas aconteceram nestes dois meses. E eu não anotei nada). 🐅

NOTA

1. A mudança de Collor em relação à classe artística está expressada nos jornais de então: *Presidente se reconcilia com artistas* (JB: 14.05.1991); *Collor vai prometer guinada na relação com a cultura* (JB: 11.05.91); *A cultura renasce da paixão dos artistas* (Correio Brasiliense).

Prêmio Sesc de Literatura



NOVOS NOMES NO MERCADO EDITORIAL.

Sheyla Smanioto, autora do romance *Desesterro*, e **Marta Barcellos**, escritora da coletânea de contos *Antes que seque*, foram as vencedoras do Prêmio Sesc de Literatura 2015.

Criado com o objetivo de revelar escritores iniciantes, o concurso literário tem agora um blog que divulga as novidades do universo literário.

Acesse

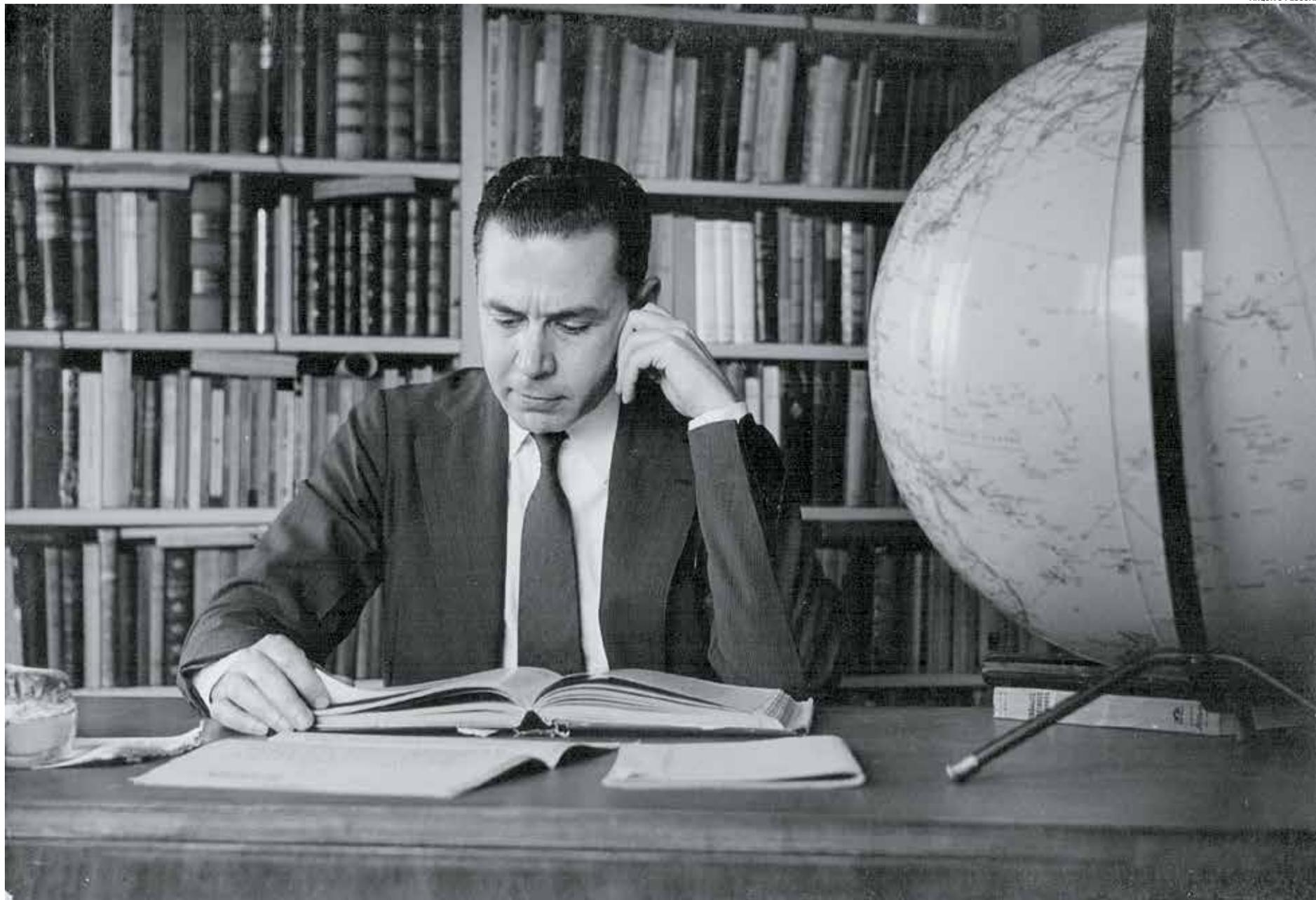
www.sesc.com.br/premiosesc

Parceria

Realização

 facebook.com/premiosescdeliteratura





A hora de J. Veiga

Relançamentos resgatam a obra de um autor imprescindível à literatura brasileira

PERON RIOS | JABOATÃO DOS GUARARAPES - PE

José J. Veiga (1915-1999), escritor goiano de timbre personalíssimo, se encontra atualmente refratário e fora das grandes linhas de força que a literatura brasileira elaborou. Durante muito tempo sem ganhar reedições, sua obra agora retorna às livrarias sob o selo da Companhia das Letras, inicialmente com dois títulos fundamentais, porta de entrada principal de seu espólio: **Os cavalinhos de Platiplanto** e **A hora dos ruminantes**. O primeiro título — já de qualidade notável — consiste numa coletânea de doze contos, publicada em 1959 e nada menos do que a estreia literária do ficcionista.

O volume recebe um prefácio de Silviano Santiago, no qual o crítico realiza uma aproximação (des)norteadora entre certa narrativa ali presente e a poesia de Carlos Drummond de Andrade, sinalizando modos de leitura valiosos para um enriquecimento interpretativo dos textos. O segundo trabalho, por sua vez, é um romance/novela mais conhecido pelo público, e trilha um caminho diferenciado em relação ao que nossos escritores historicamente sedimentaram. As especulações de Antonio Arnoni Prado, que prefacia o livro, são um verdadeiro acréscimo ao que já se disse em torno de Veiga, sobretudo quando o tópico são as categorias do fantástico,

do maravilhoso e do estranho — que serviram de rótulo automático para as faturas citadas —, mas que devem, como instrumento analítico, ser manejadas cautelosamente frente às narrativas em questão. Ambas as edições ainda recebem um adendo útil principalmente a críticos literários e professores, mas igualmente aos que desejam conhecer por dentro a arquitetura literária do artista: sugestões de leitura da fortuna crítica mais relevante que J. Veiga mereceu.

A produção literária brasileira, como sabemos, guarda em todos os períodos de sua história um estreito compromisso com a realidade, vislumbrando-a recursivamente através dos óculos da *missão*. O arco temporal é amplo, efetivamente: desde as nossas cartas de fundação de propósito documental — passando pelas sátiras barrocas que serviam de denúncia sócio-histórica, pelos cultores árcades de nossa formação identitária (como queria Antonio Candido), até desembocar na pletora romântica e em suas reivindicações de liberdade política ou linguística —, nossos escritores sempre estabeleceram uma marcação cerrada da realidade sob os discursos particularistas da nação. Não é à toa que Machado de Assis tem entre seus textos críticos mais famosos o *Instinto de nacionalidade*, onde irá atacar o exotismo das descrições superficiais, ou o “nacionalismo de vocabulário”, em sua irônica expressão. Nosso modernismo não largará o hábito e, embora por certa paleta crítica,

retomará a ideia de literatura como emblema — mas agora, com poucas exceções, através do atomizado plano das identificações regionalistas. Tal perfil de exaltação — e não apenas em solo brasileiro — é tão patente que Leyla Perrone-Moisés dedicou um livro inteiro ao assunto: **Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**, que traz sólida argumentação a respeito das incongruências que o problema reserva. E a escritura límpida dos notáveis ensaístas. Walnice Nogueira Galvão, uma de nossas referências euclidianas, aponta consequências para esse modelo mental adotado entre nós. Em seu breve estudo a respeito de Guimarães Rosa, a professora nos escreve:

[...] essa safra de ficção ao rés-do-chão, aspirando ao documentário, constituiu um cânone ainda vigente em nossos dias [ano 2000], impondo a norma à literatura brasileira, impedindo por longos períodos que houvesse percepção estética de autores que não atuassem dentro de seus ditames. (Folha explica Guimarães Rosa)

Um dos motivos para essa genealogia do telúrico foi aventado por Patrick Chabal, professor do King's College de Londres, respeitado estudioso das literaturas africanas. Em seu volume **Vozes moçambicanas**, destaca a naturalidade com que o texto nacionalista é exigido em países de independência política recente ou naqueles em vias de emancipação. Talvez dentro de cinquenta anos — ele observa —, autores moçambicanos, por exemplo, já não sintam essa precisão de transformar sua escrita numa heráldica. A julgar, porém, pelas reflexões de Walnice Galvão, o caso brasileiro, em claro contraste com o restante da ficção latino-americana, poderia apresentar sérias restrições para uma profecia tão alvissareira.

É em tal cenário, portanto, que José J. Veiga investe numa ficção desatrelada de uma especularidade chá e naturalista, daquele modelo que dá ao leitor a satisfação do reconhecimento (“tu es cela”), tão criticada por Roland Barthes. É lugar-comum da crítica, aliás, localizar na obra veiguiana as tonalidades da literatura fantástica, da qual Murilo Rubião seria notável representante em nossas latitudes, voz dissonante de um filão escasso. A classificação, todavia, é enfaticamente rejeitada por Veiga, que se considera na verdade um adepto do realismo — o que, *malgré lui*, não podemos de modo algum subscrever. Se não, vejamos.

A natureza dos contos

“Quando eu era menino e morava numa vila do interior, assisti a um episódio bastante estranho, envolvendo um professor e sua família.” Isso é

Os cavalinhos de Platiplanto se compõe, em muitos casos, de narrativas fabulosas, de verdadeiros contos de fadas. Mas como elemento complicador, verificamos a presença recursiva de acusações sombrias ou de perigos enigmáticos jamais esclarecidos.

Na literatura de Veiga, tais ameaças configuram antes uma regra do que um desvio: tragédias sempre se prenunciam, segredos pairam no limiar da descoberta.

o que lemos na abertura do conto *Professor Pulquério*, que expõe metonimicamente o núcleo da escritura do nosso autor goiano. Ali, eventos singulares serão quase uma onipresença em todo o seu terreno literário. Tzvetan Todorov estabeleceu, em seu clássico **Introdução à literatura fantástica**, uma distinção clara e de extrema utilidade para o manejo conceitual desse gênero fronteiro:

[...] o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

Ora, se o fantástico é uma gaveta em que J. Veiga não se encaixa, como observa Antonio Prado em seu estudo que introduz **A hora dos ruminantes**, narrativas quais “Era só brincadeira” visitam um *nonsense* poderoso para depois retornar a uma realidade implacável, digna da plasticidade, da visualidade fotogramática de um Homero. Em nosso vício classificatório e com o instrumento de Todorov, diríamos tratar-se de faturas do *estranho*. Por outro lado — e o prefácio de Silviano Santiago, aqui, é particularmente luminoso —, o conto que intitula o livro, passando pelas situações insólitas, não volta aos espaços vinculados ao real; em vias inversas, ele se excede em fabulações que a linguagem, psicanalítica-

mente deformada, denuncia; e, pondo os dois pés para fora dos limites da natureza, repousa nos lugares míticos do *maravilhoso*. É quando *o desejo* do protagonista infantil ergue os pilares da realidade sonhada, e apenas sonhada. **Os cavalinhos de Platiplanto** se compõe, em muitos casos, de narrativas fabulosas, de verdadeiros contos de fadas. Mas como elemento complicador, verificamos a presença recursiva de acusações sombrias ou de perigos enigmáticos jamais esclarecidos. Por outro lado, apresentando crianças, muitas vezes, como narradores privilegiados, os textos se costumam numa linguagem igualmente infantil — inclusive do ponto de vista sintático. Essa higienização da adversidade se espelha também na forma de se veicularem os rigores da vida, sempre referidos de modo cifrado e suavizado em expressões sutis e nebulosas. Traição e morte, frustrações e lamentos, tudo ali aparece refratado. *Os cavalinhos de Platiplanto* (o conto) finaliza, para ficarmos com uma ilustração, reforçando toda a atmosfera alegórica na qual se lastreou: os prometidos cavalinhos já não podem sair de Platiplanto. Porque Platiplanto é o espaço mítico do sonho, uma extrapolação do mundo, como a partida existencial do avô Rubém.

No primeiro texto da coletânea, *A ilha dos Gatos Pingados*, as obsessões de J. Veiga se vão delineando: a ilha vislumbrada no título assoma sem dúvida como espaço alegórico. O sonho e a utopia revelam-se vetores confluentes, que temos de seguir e conservar por certa obrigação moral. E, obstando tal percurso, chega sempre um Zoaldo (antagonista perverso e violento, que perseguia Cedil, um dos garotos aventureiros da narrativa) ou um Camilinho (criança delatora), firmemente dedicados a frustrar a materialização do espírito onírico e visionário. No ideário do au- >>>

“A matéria da poesia é a ignorância, e por isso os poetas sábios, como Lucinda Pessoa, se esquivam entre as sombras das palavras. Ali, quieta e perplexa, Lucinda escreve.”

José Castello

Lucinda Nogueira Pessoa
Entre uma noite e outra

entrelinhas
www.entrelinhaseditora.com.br

tor, as tiranias emergem de todas as águas, mesmo daquelas com menor probabilidade. Aqui, por exemplo, o Zoaldo que namora a irmã de Cedil se impõe ditando silêncios e ações, submetendo até a sogra, que, em condições normais, deveria se impor como referência de legiferação — ao menos dentro de sua própria casa.

Elemento essencial, contudo, não nos deve escapar: em boa medida a ambientação exterior dos textos é consequência de uma composição interior de baixa confiabilidade. De fato, os contos se desenrolam, consideravelmente, dentro de espaços mentais ambíguos; assim, as ações são reduzidas, dando lugar a interpretações e, gerando a estratégia retórica da *amplificatio*, temores e ilações passam a povoar amplamente aquelas páginas. A consciência, portanto, agrega em seu feixe de possibilidades as antilogias que certo positivismo realista pretendia exilar do literário — o que naturalmente suspende o autodiagnóstico perpetrado por autor.

Se a estrutura lógica do mundo é desarticulada e faz o leitor franzir as sobrancelhas, a verossimilhança interna é mantida por uma retórica ladina: “Guardai tudo depressa e não disse nada a ninguém nem deixei meu pai saber, porque não queria colocá-lo na triste situação de ter de prevenir-se contra mim. *Tudo era possível naqueles dias*” (*A usina atrás do morro*). Ora, a frase final, que destacamos, parece antes uma justificativa racional que o texto aceita e o leitor demanda; e a partir daí qualquer evento terá sua credibilidade resguardada, por mais resistente que seja à comparação com o mundo empírico. Em outro instante, reaparecem os ingredientes do distúrbio lógico, a favorecer o estabelecimento do insólito: “A casa era grande e alta, de tijolos vermelhos, talvez a mais alta do lugar. Ficava atrás de uma cerca de taquara coberta de melões-de-são-caetano. Mas sendo tão grande, tão alta e de cor tão viva, e a cerca não tendo mais que a altura de um homem médio, nunca pude compreender por que não era vista da rua” (*Os do outro lado*). Na sequência, leremos que ninguém vislumbrava a residência (“nem mesmo era vista por quem passasse na rua”), o que é informação nem um pouco dispensável, porque a dúvida se instala nessa fenda do narrador: já que a todos os outros a casa era invisível, a extrapolação parece advir daquele que seleciona o real e nos entrega o discurso. Por outro lado, importa destacar: a “invisibilidade” pode ser de fato uma astúcia — estratégia de não-envolvimento com o risco, a insegurança que o texto sugere.

Ironia lacerante, um alerta ressoa para o cético leitor que decidiu abordar a obra: toda incredulidade é capaz de reduzir nossa vivência e, às vezes, no sentido literal. De fato, a mencionada narrativa *Era só brincadeira* nos

conta o drama de um homem aparentemente inocente, acusado, após uma pescaria, de um crime inominado. Depois de muito avisado a respeito dos riscos que a justiça lhe impunha, o réu lhes atribuía pouca importância, dizendo tratar-se de mera brincadeira ou ficção alheia. Ao final, é fuzilado a ponto de “um caco da cabeça de Valtrudes voar alto, como coco quebrado a machado, e ir cair perto de um barril velho, enquanto a cadeira tombava para trás com ele ainda sentado”. A sentença final do narrador é mordaz, sem nenhuma margem de complacência com a vítima: “Por mais que pensasse, eu não podia atinar como iriam eles soldar novamente a cabeça de Valtrudes, quando a brincadeira acabasse”.

Como uma primeira leitura já sinaliza, os contos têm grande autonomia estética e guardam essa elevada tensão o tempo inteiro; trazem na sua visão tétrica, dúbia e secreta, um sopro novo para a literatura brasileira de então, de cariz sociológico ou essencialmente introspectivo. A reprodução *exaustiva* desse modelo pessoal, no entanto, estiola o vigor que as peças isoladas apresentam. Mas um texto que destoa da coletânea, *Roupa no coradouro*, remunera o leitor, fazendo-o ver um desespero da tragédia certa, acrescido pelo remorso de um amor filial que não soube sê-lo em tempo hábil e justo.

Um romance insólito

Como ocorre a tantos escritores que relatam seus processos de criação, José J. Veiga traz todo o molde de **A hora dos ruminantes** atomizado no conto *A usina atrás do morro*, presente em **Os cavalinhos de Platiplanto**. De fato, ali temos o arcabouço, todos os elementos básicos e estruturais da narrativa longa que consagraria Veiga: um vilarejo pacato que recebe misteriosos estrangeiros (os visitantes quebram a rotina, provocando indagações e movimento), o silêncio ameaçador que eles impõem, as pequenas coações cotidianas, cooptações incompreensíveis — a arquitetura do medo, enfim. Quando o casal vindo de fora deixa caixotes nos corredores, logo a curiosidade dos habitantes — outro ingrediente matriz do insólito veiguiano — é despertada. E as ameaças podem ser pressentidas:

Meu pai achou que estávamos perdendo tempo em aceitar a situação passivamente, enquanto em algum lugar, sabe-se lá onde, gente desconhecida podia estar trabalhando contra nós; era evidente que aqueles dois não agiam sozinhos. As cartas que recebiam e os relatórios que mandavam eram provas de que eles tinham aliados. O que devíamos fazer sem demora, propôs meu pai, era procurar o delegado ou o juiz e pedir que mandasse abrir os caixotes, devia haver alguma lei que permitisse isso. Se não fosse tomada uma providência, as coisas iriam passando de mal a pior, e um dia, quando acordássemos, nada mais haveria a fazer.



OS CAVALINHOS DE PLATIPLANTO

José J. Veiga
Companhia das Letras
155 págs.



A HORA DOS RUMINANTES

José J. Veiga
Companhia das Letras
145 págs.

o autor

JOSÉ J. VEIGA

Nasceu em Corumbá de Goiás, em 1915, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1999. Como ficcionista, publicou, dentre outros títulos, **Os cavalinhos de Platiplanto**, **A hora dos ruminantes**, **A máquina extraviada**, **De jogos e festas** e **Sombras de reis barbudos**. Foi publicado nos EUA, na Inglaterra, Espanha, Dinamarca, Suécia, México, Portugal e Noruega. Ganhou em 1997, pelo conjunto da obra, o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras.

Não há como não escutar, aqui, o poema de Eduardo Alves: porque não dissemos nada, nos invadiram a casa e nos calaram de vez (*No caminho com Maiakóvski*). Na literatura de Veiga, tais ameaças configuram antes uma regra do que um desvio: tragédias sempre se prenunciam, segredos pairam no limiar da descoberta.

Fatura reescrita sete vezes antes de vir a público, **A hora dos ruminantes** narra a chegada de pessoas que, sem nenhum motivo aparente, resolvem se instalar “do outro lado do Rio”. Deles, nada se sabe: sua procedência, suas intenções, os ofícios que realizam — tudo a seu respeito, enfim, se ignora. Os habitantes de Manarairema, lugar provinciano afeito à potenciação imaginativa, se acumulam nas janelas para tentar flagrar qualquer indício que expusesse um pouco da identidade dos visitantes ou, segundo eles, dos invasores. Fracassadas as tentativas, os moradores podem acompanhar vizinhos associando-se aos inimigos, tiranias e intimidações dignas de Kafka se proliferando em tão reduzido espaço. A abertura do romance, carregada por uma prosa fanomelódica, já nos oferece dados bem produtivos, de suma importância para a consecução de seus efeitos:

A noite chegava cedo em Manarairema. Mal o sol se afundava atrás da serra — quase que de repente, como caindo — já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerras, de se enrolar em xales. A friagem até então contida nos remansos do rio, em fundos de grutas, em porões escuros, ia se espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando.

Manarairema ao cair da noite — anúncios, prenúncios, bulícios. Trazidos pelo vento que bate pique nas esquinas, aqueles infalíveis latidos, choros de criança com dor de ouvido, com medo de escuro. Palpites de sapos em conferência, grilos afiando ferros, morcegos costurando a esmo, estendendo panos pretos, enfeitando o largo para alguma festa soturna. Manarairema vai sofrer a noite.

Duas coisas, no mínimo, já nos chamam a atenção no trecho: primeiramente, há uma intensa atmosfera sonora conferindo, antecipadamente, desconforto ao lugar. A orquestra estridente — o “bulício” — prepara uma ficção de efeitos singulares, como os olhos vazios das janelas de Edgar Poe (*A queda da casa de Usher*). Outro aspecto que se destaca é a assustadora vivificação da noite, materializada no focinho do cachorro e nos matizes obscuros da cena. Cria-se, mais uma vez, pela força evocativa, uma expectativa de suores para a trama. Na sequência, caminhões que se aproximavam da cidade misteriosamente desaparecem: “Dez cargueiros sumindo na estrada certa, sem desvio? Era preciso uma explicação, o assunto não podia ficar no ar”. Favorável ao insólito, a sombra chega logo.

O romance, desde então, acolhe diálogos reticentes, as indagações dos personagens se acumulam e transmitem-se, naturalmente, ao leitor — já que o narrador também ignora as causas e os efeitos subterrâneos dos eventos. Como contraponto aos acontecimentos sem lógica explicação, que lembram a estética do absurdo, descrições meticulosas aparecem para dar a impressão de certo realismo. A temporalidade sempre é estendida por alguma ação supérflua, porque J. Veiga também delineia em seu romance os espaços mentais das narrativas curtas. O recurso retórico da enumeração é largamente utilizado, proporcionando novamente a amplificação a que já fizemos referência.

Quando Manarairema é invadida por bovinos e cachorros, que minguem os espaços livres, impondo sua rotina e suas vontades, o texto ganha um *tour de force*: a significação alegórica, já presente de modo mais discreto, se fixa de forma firme e incontornável. A massa da penumbra, o estranho que circula todo a escrita veiguiana, a sonoridade fúnebre reunida, tudo salta como uma cobra a dar o bote. E uma vez mais a literatura, numa obra que nos chega novamente às estantes, ensina que a denúncia de si e do mundo necessariamente ocorre, pelos caminhos mais improváveis e nem sempre de modo explícito e preclaro, nas mãos dos grandes escritores. 🐾

Garimpo *tardio*

Tempo de espalhar pedras, de Estevão Azevedo, retoma a tradição do romance rural brasileiro

HARON GAMAL | RIO DE JANEIRO - RJ

Muitas vezes, achamos que o universo da cultura encontra-se apenas nos grandes centros, e teimamos em afirmar que num lugarejo não existe vida cultural, expressão que ousa definir aqui do ponto de vista acadêmico. Muitos autores, no entanto, construíram suas histórias a partir de um microcosmo social rudimentar, local extremo em pobreza e pleno de conflitos, suas obras acabaram tornando-se fonte de estudos para toda a literatura. Um deles foi Graciliano Ramos; outro, Guimarães Rosa. Não hierarquizo supremacias. Na literatura norte-americana, temos Willian Faulkner, um dos grandes. Através da acurada observação, unida à sensibilidade, estes autores construíram universos em que latejam a problematização humana. Se há livros que são resultantes de tais mundos, todo lugar é fonte de cultura, e isso acontece também, embora em proporções menores, com o romance de Estevão Azevedo.

Tempo de espalhar pedras é uma narrativa que retoma a tradição do romance rural brasileiro. Ambientado num garimpo, à margem de um vilarejo decadente, tendo como pano de fundo a autoridade do coronel Aureliano, a história desenvolve-se sem referências de tempo nem de comunicação explícita com qualquer outro local fora dali.

Talvez seja difícil em nossa literatura perseguir a trilha deste tipo de romance, pois tivemos autores que se tornaram clássicos ao abordar não apenas os problemas de relação de poder entranhados neste tipo de sociedade patriarcal, como também as mazelas do campo e as relações amorosas, como a presente no livro entre Rodrigo e Ximena.

Além dos já citados, trilharam também este caminho Manuel de Oliveira Paiva, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego, entre outros. Tais autores, cada um a seu modo, desenvolveram importantes marcos na literatura brasileira e pareciam ter fechado a via das narrativas rurais ou regionalistas.

Caso queiramos comprovar as afirmações acima, basta

consultarmos os bancos de teses das faculdades de letras das principais universidades federais. Em quase todas, este gênero de romance já foi esmiuçado e virado ao avesso. Apesar de a crítica acadêmica não apreciar a leitura livre e descomprometida, ela, a crítica, ainda é necessária. O mesmo poder-se-ia dizer sobre o ato de escrever romances seguindo a tradição regionalista. O que transparece é que todos os autores já esgotaram o assunto. Mas a observação pode-se revelar falsa. E o romance de Estevão Azevedo endossa a tese. De onde menos se espera, surge a pedra tão sonhada. Apesar de habitar um mundo em que predomina o gosto pelas narrativas urbanas, em que o editor torce o nariz quando alguém lhe apresenta um manuscrito “convencional”, em que não há cidades “inteligentes” nem personagens que não se metamorfoseiam, a narrativa de Azevedo, ainda que sob o espectro de um Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa, vem demonstrar grande vitalidade. E surpreende que se trate de um escritor relativamente jovem, que consegue lidar com as complexidades das relações humanas e de poder num microcosmo rural.

Precisão

A narrativa é desenvolvida em trinta e quatro capítulos, que abordam os mais variados assuntos. Além da tirania do coronel, dono das propriedades locais e até mesmo de todo o garimpo, há histórias secundárias, que demonstram a riqueza de sonhos e de evasão de homens e mulheres condenados à violência. A pulsão sexual, incluindo a das mulheres, também é abordada, o que se sobrepõe até mesmo à questão das relações familiares. Como alguém poderia amar e desejar o algoz de seu pai? O autor desenvolve com precisão este viés da natureza humana.

Outro ponto que Estevão tenta e persegue com precisão é de natureza linguística: tanto sintática quanto vocabular. Vejamos a primeira frase do livro: “Pedra, palavras de pedra”. Uma frase nominal, bastante curta, que sinaliza a direção que o autor seguirá durante boa parte do romance. Trata-se de um livro em que a linguagem pos-

sui grande importância, que arrasta atrás de si a construção não só do ambiente, como também do caráter dos personagens. “E agora era como se lhe arranhassem os ouvidos cada vez que imaginava a fala do marido.” Pode-se observar que a palavra pesa, arranha e machuca cada um dos personagens. A matéria mais essencial da criação literária, a palavra, não se situa apenas no nível de registro das situações, na verdade ela arrasta atrás de si toda a sua carga significante.

O que se pode fazer de reparo ao romance é certo tom apocalíptico dado aos destinos de alguns personagens e à própria vila. Muitos autores caem nesta tentação, é como se desejassem a grandiosidade antecipada de sua obra.

Desde o início, acompanhamos um garimpo que já não proporciona riquezas. Os homens e a própria cidade estão mergulhados numa decadência cada vez maior. Os relacionamentos humanos, ao mesmo tempo, decompõem-se, tendo o desespero, a violência cada vez mais intensa e mesmo a loucura como contrapontos, arrastando grande parte da vila. Bezerra é um personagem sabedor de um local onde ainda pode descobrir pedras que valem alguma coisa. Como o garimpo pertence ao coronel Aureliano, deve agir com o máximo cuidado; em consequência, precisa comercializar seus diamantes com contrabandistas que chegam clandestinos à vila. Mas os exageros que comete, tanto em relação à bebida como ao revelar sua descoberta a um amigo, acabam arruinando-o. No final, não sabemos o destino de tal parte do garimpo, permanecendo como um local mágico, desconhecido de todos, que se perde entre a pobreza dos homens. O beato Silvério é outro exemplo. Como se trata de um fanático, que vive o tempo todo rezando, seu destino lembra alguns personagens do conto *Sorôco, sua mãe e sua filha*, de Guimarães Rosa.

Apesar da influência e da filiação a autores que se tornaram clássicos em nossa literatura, o livro navega bem dentro deste rumo e vence argumentos apressados de que muitos deles, sobretudo Guimarães Rosa, não deixariam linhagens a seguir. É possível a descendência, desde que os filhos não sejam tão obedientes e procurem transgressões em outros possíveis sítios. Onde os há? Sempre os haverá. Caso não seja sim, estará finada esta arte que tantos de nós apreciamos.

Bom lastro deixado pelo romance de Estevão Azevedo é o papel da mulher dentro da cultura patriarcal. Ximena, filha de Gomes, é uma jovem ousada no contexto apresentado pelo livro. Suas atitudes, embora flettem com um naturalismo tardio, apresentam o corpo como protagonista não apenas do prazer, mas como divisor de águas entre o poder patriarcal e a liberdade, poder este não apenas ligado ao próprio pai, mas também ao mandante local. O desafio de Ximena é a não aceitação da ideologia, mesmo que não tenha consciência disso.

Tempo de espalhar pedras mostra-se um livro desafiador no atual cenário em que muitos autores procuram histórias surpreendentes e artificiosas, esquecendo que a cultura não possui endereço certo apenas na metrópole. Azevedo consegue tirar de um veio já explorado e considerado por muitos incapaz de novas jazidas (como o próprio garimpo presente no livro) uma boa história. 🍷



TEMPO DE ESPALHAR PEDRAS

Estevão Azevedo

Cosac Naify

284 págs.



o autor

ESTEVÃO DE AZEVEDO

Nasceu em Natal (RN) e vive em São Paulo (SP). Formado em jornalismo e letras, é editor e escritor. Publicou seus primeiros livros, **O terceiro dia** (2004) e **O som do nada acontecendo** (2005), ambos de contos, pelo coletivo Edições K, que reuniu autores de diversas cidades do país. Seu primeiro romance, **Nuca o nome do menino** (Terceiro Nome, 2008), foi finalista do Prêmio São Paulo de Literatura em 2009. Tem contos publicados em revistas e na antologia de escritores brasileiros *Popcorn unterm Zuckerhut* — *Junge brasilianische Literatur*, lançada em 2013 na Alemanha.

trecho

TEMPO DE ESPALHAR PEDRAS

Diamantes a terra não expelia mais, mas das árvores ainda brotavam frutos, da terra ainda despontavam as plantas e, das tocas, a cabecinha dos bichos. A terra era generosa naquilo que não condizia com o luxo, naquilo que não podia ser transformado em moedas, naquilo que quando muito poderia ser trocado por outro fruto desprezível da mesma terra. Assim os homens matavam suas fomes, mas não todas. Ninguém ostenta um fruto, por mais doce que seja.

Tesouro de ausências

para onde vamos é sempre ontem é uma sensível antologia poética e temática da obra de Ruy Espinheira Filho

EDSON CRUZ | SÃO PAULO - SP

Em um texto do final da década de 1960, o crítico Wilson Martins dizia que a crítica da poesia contemporânea no Brasil não se fazia pela análise dos grandes poetas e dos grandes livros. Para ele, naquele momento histórico, ela só seria possível pelo balanço periódico das tendências. Havia mais doutrinas sem poesia do que poesia sem versos, ou mesmo sem palavras. A percepção era que a década oscilava de forma contraditória entre a negação da poesia e a ânsia de uma superpoesia. Se isso, penso eu, não era de todo verdadeiro, revelava por outro lado o embate de forças que se realizava no campo da poesia.

Passado meio século, parecem-nos que a coisa toda se acomodou. Com mais palavras, ou menos palavras; versificada ou não; com a implosão das formas fixas ou com sua recente revalorização; com os aspectos verbivocovisuais assimilados ou ignorados, o que permaneceu intacto foi a substância da poesia, aquilo que podemos afirmar estar além da palavra, mas que não se realiza sem ela.

Outra questão que se coloca é se a criação poética ainda teria algum papel a desempenhar e se ela ainda poderia responder a qualquer necessidade do espírito.

Considero todas essas questões legítimas. E creio ser possível partir de um grande poeta, ou até mesmo de um grande livro, para se reordenar ou se reconfigurar uma crítica relevante da poesia contemporânea brasileira, além do balanço periódico das tendências e fundamentada no **encantamento da palavra poética**.

O livro que possibilitou essa reflexão é uma antologia de 60 poemas do baiano Ruy Espinheira Filho, organizado pelo também poeta Leo Cunha, com o maravilhoso título extraído de um de seus poemas — **para onde vamos é sempre ontem**.

O encantamento da palavra poética é abundante na obra de Ruy Espinheira Filho, que arregimenta em sua *poiésis* um amplo repertório de formas e re-



PARA ONDE VAMOS É SEMPRE ONTEM

Ruy Espinheira Filho
Positivo
176 págs.

ursos: dísticos, sonetos, versos livres, versos brancos, rimas, métricas, poemas longos e curtos e recursos pós-modernistas).

Estamos diante de um poeta estudioso e conhecedor da arte de seu ofício, atento às lições dos clássicos e do Modernismo, leitor de autores como Mário de Andrade, Jorge de Lima, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. A resultante, tingida pela sua sensibilidade, experiência atenta da vida, e sutil melancolia, só poderia ser uma poesia de alta fatura, bem acima do que encontramos na produção de grande parte da poesia contemporânea brasileira.

Com o lançamento de **Estação infinita e outras estações** (Bertrand Brasil, 2012), publicação que reúne toda a sua poesia até então, tem tudo para ser mais bem distribuído e circular além dos guetos regionais, dos leitores assíduos e atentos, visto que toda a literatura de qualidade ainda é refém das limitações de recepção e das barreiras ideomercadológicas para quem produz fora do circuito que chamo de sul-maravilha.

para onde vamos é sempre ontem é uma seleta estruturada com motes temáticos da obra de Ruy: os amores, a família, a memória, poemas sobre a escrita e a leitura. A fatura do livro evidencia um poeta essencialmente lírico e como o “ser” do poeta — com seus juízos subjetivos, alegrias e dores da perda — toma consciência de si, dilacerado e enriquecido por sua rememoração.

Um trecho do poema *aniversário*, presente na quarta capa, dá a tonalidade ou o diapasão do livro:

*Perdi colegas, namoradas, cães.
Perdi árvores, pássaros, perdi um rio
e eu mesmo nele me banhando.
Isto o que ganhei: essas perdas. Isto
o que ficou: esse tesouro
de ausências.*

Vários poemas da seleção foram escritos em dísticos que nos remetem à estrutura tradicional da elegia, embora não se ajustem a métrica própria dos dísticos elegíacos.

No poema *campo de Eros*, nos deparamos com decassílabos que se misturam entre a elevação do decassílabo heroico, com suas tônicas na 6ª e 10ª sílabas poéticas e os afetos de elocução propriamente líricos do decassílabo sáfico com seus acentos na 4ª, 8ª e 10ª sílabas.

O poema se desenvolve em duplas de versos rimados (os dísticos) e termina “trucidado”, amputado pelo “amor” em um só verso decassílabo sáfico. Notem que o campo de Eros, o amor na acepção grega (que é o amor romântico, sensual, mas também a força unificadora e harmonizadora, que se dirige para a beleza, para o bem, para vencer a morte, via pela qual o ser mortal procura salvar-se da mortalidade, deixando após si, em troca do que envelhece e morre, algo de novo que se lhe assemelha) acaba semeado e envolvido pela “dor” e a “flor”.

O resultado poderia ser piegas (afinal, a mais manjada das rimas se impôs, dor/amor), mas na elocução, dicção e ritmo que o poeta lhe impõe, se faz singelo e tocante.

*Amor: esta palavra acende uma
lua no **peito**, e **tudo mais se esfuma**.
E **testemunho: eis que Amor deixou
ferida cada coisa que tocou**.
[...]
e **fúria, e canto, e riso, e dança, e dor**.
E a **Quimera. E amor, amor, amor
por toda parte trucidado e em flor**.*

A lírica rasgada de melancolia é uma das constantes da poesia de Ruy Espinheira, uma dialética saturnal que sempre fez bem à poesia e, em especial, à reflexão da vida clivada pela passagem do tempo e a consciência pesarosa das perdas. Afinal, a jornada humana é marcada pela ruína, pela destruição, pela amputação dos afetos. O poeta mostra que o ganho no final das contas são as perdas. O que nos salva e redime são as imagens possíveis (*tesouro de ausências; perdi um rio/ e eu mesmo nele me banhando*).

No poema *retrato*, Ruy cria um espelhamento hipnótico de imagens. O rapaz que ele foi aos dezessete anos (ainda vivo em sua memória) a olhar/guardar o pai com trinta e nove (e ser olhado/guardado por ele) e constatar que tudo passou, o próprio “passamento/morte” do pai já passou. O que resta é a memória, o que ela guardou em seu recolhimento (*kairós*) e a constatação de que hoje ele po-

deria ser (e talvez seja) o pai de seu pai, o avô de si mesmo, a emanação de um filho que se reencontra na eternidade da passagem do tempo.

*Eu te vejo neste retrato
como te via aos dezessete anos.
Tinhas trinta e nove, luminosamente.
Como passaste, pai! Como passamos!
Há tanto tempo já que tu partiste.
Todo um mundo se foi — e vai, e vai...
Olho o teu rosto na moldura e penso
que tenho hoje idade de ser teu pai.*

No poema *mãe*, também em dísticos, a perda matriz-geradora da vida é tematizada e chama-nos à atenção o uso das redondilhas, métrica por excelência da língua portuguesa, das cantigas da infância, da “batatinha quando nasce”, ritmo hipnótico por onde a saudade baila entre as palavras.

*Era resoluto e forte
o rosto da tua morte.
E uma impaciência havia,
clara, nos traços: ardia
[...]
em teu rosto, que doía
em tudo que em mim sentia;
teu rosto que eu mais lembrava
em vezes que cintilava
no riso; ou sereno, terno
de longo ofício materno.*

Ruy Espinheira Filho é um exímio artífice do soneto e um dos responsáveis pela sua sobrevivência entre nós. A produção sonetista de Ruy fez uma clara opção pelo molde italiano (14 versos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, geralmente em verso decassílabo e rima abraçada nos quartetos [ABBA/ABBA] e cruzada nos tercetos [CDC/DCD]), alterando o abraço e o cruzamento das rimas.

O soneto é uma forma de excelência para um grande poeta. Sua estrutura rígida parece cercear a liberdade criativa do poeta e, por outro lado, estimular sua habilidade em tratar o ritmo e os vocábulos adequados. Embora a produção de Ruy não seja extensa, é notável.

Talvez, a única ressalva que faço à antologia, é que ela não faz jus aos melhores sonetos de Ruy. Sinto falta de vários. Mas, sabemos, uma antologia é sempre pessoal e limitada, e quem quiser que faça outra. Nomeio os que não poderiam faltar em qualquer antologia de sonetos em língua portuguesa e que não estão nesta: *soneto noturno*, *soneto da triste fera*.

Presente na antologia, o *soneto da tempestade* no molde italiano, em decassílabo heroico, mas com entrelaçamento diverso a partir do segundo quarteto, liberando o posicionamento das rimas nos tercetos (ABBA/BAAB/CCA/BBA) e revelando certa limitação vocabular ao repetir durante o poema várias palavras para arredondar as rimas.

*Sem nenhuma saudade de você,
disse há pouco o seu nome. Mas que estranho:
depois de amor tão vasto, sem tamanho,
seu nome relembando sem que dê*

*um salto o coração. Sim, eis que estranho
esta distância em que mal se ouve ou vê
o que era a tempestade de você
que sonhei transformar em doce amanho*

*de almas. Inutilmente, que do inverno
veio apenas inverno, inverno, inverno
que vi matar-me e que já não se vê*

*nem mesmo ao longe, em mínimo tamanho.
E então, pensando bem, agora estranho
já ter tido saudade de você...*

Enfim, apesar da ressalva, a antologia e a edição merecem aplauso. Ruy Espinheira Filho é um dos nossos grandes poetas. Não é todo mês que uma editora decide publicar poesia com este cuidado e apuro, e quase nunca encontramos antologias temáticas com poetas ainda vivos. 🍷

Ministério da Cultura, Bradesco Seguros e Petrobras apresentam



VENHA PARA O MAIOR EVENTO LITERÁRIO DO PAÍS E VIVA MUITAS HISTÓRIAS.

Confira tudo o que vai acontecer por aqui:

Café Literário

CUBO VOXES

—ATIVIDADE JOVEM—

CONEXÃO JOVEM
ENCONTRO COM AUTORES

BAMBOLEI

—ATIVIDADE INFANTIL—

1º FÓRUM DE EDUCAÇÃO
BIENAL DO LIVRO RIO



SARALL
1º ENCONTRO NACIONAL DE SARAUS

SESSÃO DE AUTÓGRAFOS

HOMENAGEADO MAURÍCIO DE SOUSA

AGENTS & BUSINESS CENTER

E MUITO MAIS!

A Programação Oficial completa estará disponível no dia 4 de agosto.

Acesse: BIENALDOLIVRO.COM.BR

Siga:    /bienaldolivro

PATROCINADOR MASTER



Bradesco Seguros

PETROBRAS

PATROCINADOR VISITAÇÃO ESCOLAR

PATROCINADOR CONEXÃO JOVEM E PONTO DE ENCONTRO

APOIADOR CULTURAL

Light

piraquê

SUPERGASBRAS
SHV Energy LÍDER MUNDIAL EM GÁS LP

APOIO



RIO PREFEITURA

FRANKFURTER BUCHMESSE

REALIZAÇÃO AGENTS & BUSINESS CENTER

REALIZAÇÃO



Fagga exhibitions

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

Aquarela carioca

Crônicas de **Na dobra do dia** quebram estereótipos e imagens pré-concebidas para mostrar outra cara do subúrbio carioca

MAURÍCIO MELO JÚNIOR | BRASÍLIA – DF

Há um fascínio amedrontado que paira sobre o subúrbio carioca. Poucos são aqueles que, ao desembarcar no Aeroporto do Galeão, olhando a igreja da Penha perdida numa montanha longínqua e cercada pelo Complexo do Alemão, não tenha um sentimento de comoção. É como se a paisagem com seu horizonte de montanhas tivesse a capacidade de transmitir tranquilidades, mas logo surge o medo medonho, a lembrança dos jornais a noticiar as tantas guerras que circulam por aqueles becos inatingíveis.

Estamos na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, com seu misto de terror e êxtase, enfim, como definiu o cronista José Carlos Oliveira.

O novo livro de Marcelo Moutinho, a reunião de crônicas **Na dobra do dia**, no entanto, quebra estereótipos e imagens pré-concebidas para mostrar uma outra cara do subúrbio carioca, onde ele foi criado. Ali vicejam as rodas de samba e as amizades sinceras. Com o tempo, o cronista mudou para a Barra, no outro lado da cidade, e aprendeu a circular pela elegância da Zona Sul — Ipanema e Copacabana. E antes de enxergar uma cidade partida, como viu Zuenir Ventura, abraçou uma comunidade unificada pelos mesmos dramas cotidianos, pelas mesmas paixões eternas e fugazes.

Como João do Rio, Moutinho vasculha todos os cantos do Rio de Janeiro. Como Rubem Braga, sabe catar a poesia desenhada em cada uma de suas calçadas, e como Nelson Rodrigues, arranca os dramas gregos de cada cidadão comum e os conta com lirismo e graça, como fez Fernando Sabino. Em outras palavras, Marcelo Moutinho retoma uma das mais sólidas tradições de nossa crônica, o texto feito para falar de uma cidade e não apenas o olhar individualista e petulante que tanta grassa nos cronistas de plantão.



NA DOBRA DO DIA
Marcelo Moutinho
Rocco
225 págs.

trecho

NA DOBRA DO DIA

Sei lá, gosto de pensar que as paixões são como um mecanismo inconsciente que encontramos para trapacear a morte. Um jeito nosso, malandro, de iludila. Nascemos, nossas escolas e nossos times já estão aí. Confiemos em que, ao morrer, continuarão. O que dá uma impressão alentadora de eternidade, ainda que estejam no claro escuro do crepúsculo. Os crepúsculos também têm lá sua beleza.

Aliás, as crônicas de **Na dobra do dia**, involuntariamente, levam o leitor a se perguntar pelos caminhos ora seguidos pelos cronistas em atividade. Em geral esta gente se prende ao espaço para falar de suas preferências políticas, de suas queixas com o espaço urbano onde vivem, dos incômodos que atropelam suas vidas nem sempre interessantes. Já aquele ponto de respiro que merece o leitor em meio às notícias terríficas dos jornais está cada vez mais negligenciado. Não que tudo esteja perdido, afinal Luis Fernando Verissimo e Ignácio de Loyola Brandão, entre outros, ainda estão aí para nos alentar.

Humor e placidez

Voltando ao texto de Marcelo Moutinho e ao Rio de Janeiro, o cronista desenha uma cidade idealizada, com seus problemas e suas mazelas, sim, mas tudo edulcorado pelas tintas do humor e da placidez. Até mesmo as perdas, como as mortes do pai e de alguns amigos, não são maculadas pela dor extrema. Das tragédias pessoais ficam a saudade e as impossibilidades determinadas pela ausência. Este otimismo, por sua vez, não lhe tira o senso crítico. Somente estamos diante de uma aquarela, não tão ufanista como aquela de Ari Barroso, mas tão vibrante e contente quanto.

E neste caleidoscópio vamos conhecendo um pouco do samba, das escolas onde passistas derramam emoções, da formação de um gosto musical. Foi no toca-fitas do carro do pai que o menino Marcelo ouviu, até com certo desgosto, grandes nomes da música popular. Altamar Dutra e Herivelto Martins aos poucos terminaram por educar seus ouvidos, levaram os sentidos do moço a apreender o apuro poético que havia nas letras que cantavam. Também deste ambiente que resguardava uma alegria atávica, o cronista trouxe o gosto pela boêmia, pelos chopos, pelos



o autor

MARCELO MOUTINHO

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1972. É autor dos livros **A palavra ausente**, **Somos todos iguais nesta noite** e **Memória dos barcos**, além do infantil **A menina que perdeu as cores**. Organizou a seleta de ensaios **Canções do Rio** e as antologias **Dicionário amoroso da língua portuguesa** e **Prosas cariocas**. Seus textos foram traduzidos para a França, Alemanha e Estados Unidos. Escreve crônicas no site *Vida Breve*.

bares nostálgicos, os filhos diletos de uma cidade ainda ingênua. Sim, estes ambientes ainda sobrevivem, pelo menos é o que nos assegura o cronista.

Mas Moutinho estaria preso ao apenas folclórico se não conseguisse falar de algo além do “Rio de sambas e batucadas, de malandros e mulatas de requebros febris”, como no samba de Silas de Oliveira, da Império Serrano, como o cronista. Assim sua cidade, além de solar e sonora, se presta à reflexão.

As crônicas tecem os fios das letras e dos livros. A aventura de descobrir um texto perfeito, um autor requintado, a formação de um leitor compulsivo. E aí nos deparamos com algo que vai além do mero cotidiano, da mera euforia para cair numa reflexão embasada nos sentimentos oferecidos pelas leituras, as múltiplas leituras que possibilita a própria vida.

Com este cabedal é que Marcelo Moutinho trabalha o refinamento de uma linguagem própria das ruas, mas sem cair na facilidade da gíria passageira, armadilha tão antiga. Desde antes de 1912, quando o genial Elysio de Carvalho escreveu *A gíria dos gatunos cariocas*, que as expressões populares são um ponto de interesse dos intelectuais. Por isso, talvez, Moutinho as use com parcimônia, sem tirar qualquer entendimento do leitor comum, sem datar seu texto.

No mais são mesmo os panoramas de uma cidade viva, marcada pelos prazeres e as dores, e as agruras de um cronista. Ele sofre com a falta de assunto, ou com o excesso dele. O certo é que deita sua escrita pelos caminhos do deleite.

Um cronista de fato, com todos os requisitos de uma tradição já tão longa quanto fértil. 🍷



Atual desde sempre. Marista.

(41) 3016-2552

www.colegiosmaristas.com.br/paranaense



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



Este é um livro circular; retângulo só na forma. Circular porque, depois do ponto final, o desejo imediato é o de começar tudo de novo, refazendo os trechos em outros arranjos. A história descrita em poucas linhas fala de Teresa, a moça vidente que opera milagres e é canonizada como Beata Teresa de V. — a cidade dos suicidas. Ela mesma, uma pecadora.

Teresa era cópia fiel de outras jovens santas também representadas com os mesmos ícones, rosas, cruzeiros, rosários entre os dedos, olhos voltados para o alto, um contorno de sorriso antecipando o êxtase. Entretanto, nenhuma das antecessoras teria faixas remendando os pulsos.

O desejo de ouvir a história na ordem de começo, meio e fim (ou qualquer ordem que fosse) é inteiramente frustrado a cada capítulo na medida em que o narrador não quer ser amigo do leitor, não deseja o desejo deste, que pode achar cansativo o labirinto de Creta. Aliás, o labirinto como metáfora sugerida é um acerto.

No conflito dos desejos entre aquele que narra (também um personagem) e aquele que lê, aparecem relatos vários e fragmentos dispersos de histórias antigas que são intercalados pelo enredo central — ah, queremos Teresa! — nascido por entre lapsos de linhas confusas. “Tudo o que depende da linguagem se move sem que se possa determinar fielmente o seu roteiro”, diz o texto.

No miolo do labirinto, misturam-se vários relatos, como a de Saulo de Tarso, que ficou cego e foi conduzido a Damasco. Mas nenhum deles é reproduzido com compostura evangélica; esfarela-se a reverência. Se o leitor se assustar, tanto melhor. A aposta é quebrar os santos de barro para que, na liberdade das imagens, nasça o texto-surpresa.

Não se quer uma mente controlável, eis o projeto. Nada de induzir à pena ao remorso, ao pudor, ou ao júbilo. E o pecado? Fala-se de suicídio, sim, mas é bom lembrar também que, no embaralhar dos sentidos e dos valores, pecado não é tirar a própria vida, mas a santidade, a austeridade e a obediência.

É por esta estrada cheia de viesses labirínticos, de reorganização de antigas estruturas históricas, de recomposição de crenças, que caminha a história de beata Teresa, cuja autorização para a exumação canônica veio a partir de Dom Petrus, um certo Simão de que havia entrado antes na história. Diferentemente de Santa de Lisieux, a beata brasileira não deixou bilhete algum, sequer uma linha. Apenas disse, em uma manhã, ao ouvido de Simão, depois feito Petrus: “Um anjo sussurrou para mim que pela minha morte serei santa e por meio dela serás papa”.

A escolha de Teresa

Romance de estreia da poeta **Micheliny Verunschik** traz a história labiríntica de uma beata suicida

CLAUDIA NINA | RIO DE JANEIRO – RJ



NOSSA TERESA — VIDA E MORTE DE UMA SANTA SUICIDA

Micheliny Verunschik
Patuá
188 págs.



a autora

MICHELINY VERUNSCHIK

É autora dos livros **Geografia íntima do deserto** (Landy, 2003 — finalista do prêmio Portugal Telecom de 2014), **O observador e o nada** (Edições Bagaço, 2003), **A cartografia da noite** (Lumme Editor, 2010), e **b de bruxa** (Mariposa Cartonera, 2014). É doutoranda em Comunicação e semiótica e mestre em Literatura e crítica literária, ambos pela PUC-SP.

trecho

NOSSA TERESA — VIDA E MORTE DE UMA SANTA SUICIDA

Porque foi como pás de terra sobre um vivo que eu quis compor essa narrativa, foi como uma tampa de madeira sobre um cataléptico que eu quis contar a minha história. Você se agita, não é? Sente entre seus dedos as folhas escasseando e se segura para não espiar o fim, o seu desejo desde que pôs os olhos na capa, desde que lambeu a primeira linha desse enredo. Fique quieto, leitor. Ainda não é chegada a hora e, sim, você ainda me deve obediência.

Biblioteca dos suicidas

Poderia ter deixado um bilhete — avisa o narrador. Assim, afastariam as hipóteses de assassinato, e seu texto seria documento para ser guardado a sete chaves na sucursal de uma biblioteca imaginária — a biblioteca dos suicidas, que abrigaria as mensagens encadernadas, catalogadas, organizadas por tema (morte por tiro, defenestração, envenenamento, enforcamento, asfixia por gás), sexo, idade, motivos aparentes (desilusão amorosa, dívida, problemas familiares, desajuste social) e, claro, tudo estaria ligado em rede compondo uma árvore com infográficos, fotografias, inclusive as relações entre os suicidas e a geografia.

Na desordem proposital, quebrando novamente a expectativa do leitor que imaginava saber mais sobre Teresa, seguem-se vários trechos, pequenos bilhetes cheios de adeus, de vários suicidas de diversas idades, diferentes histórias, motivos e azedumes. Uns pedem perdão, outros se justificam. E Teresa? Como recuperar sua história se ela não deixou bilhete? De que modo biografar? Como garantir confiabilidade à narrativa? O desafio está, não nas mãos de quem narra, mas no coração de quem ouve:

O leitor ou ouvinte não tem escapatória. Ele precisa se pôr às cegas por um ato de vontade e, simplesmente, acreditar, como o navegante que conduz sua barca ao porto sempre de costas para seu ponto de chegada.

Como surge Teresa, então? Aos pedaços e de forma retorcida, sem nenhuma nitidez.

Teresa é um espelho partido. Cada fragmento contém Teresa total, mas o ajuntamento de todos os pedaços nunca poderia dizer de fato quem ela é ou foi. Podemos tentar recompô-la, como um exercício. Mas, salvo engano, ao final deste teremos tantas Teresas nas mãos que não poderemos distinguir aquela que queremos. E

sempre há que se querer uma em detrimento da outra e a que queremos nunca será aquela que nos acompanha. A vida não é uma novela. Seria, antes, como tenho dito, um novelo.

O fio que se desenrola na primeira frase é a linha que o leitor precisará segurar para (não) se perder em meio à poeira iluminada que polvilha a infância da personagem, mas depois embaça a leitura. A todo o instante, o narrador interrompe a história para inserir outras vozes e outros fios... A memória é porosa e jamais consegue solidificar-se a não ser em forma de invenção.

Os desenhos biográficos de Teresa ganham os vagos contornos da família — o pai, leitor de Faulkner, e a mãe, atleta. Juntos foram se instalar em V. — a cidade. Eles não se sentiam nada confortáveis com a ideia de santidade da filha. E muitos foram os duelos entre eles e a Igreja... Isso importa? Tanto menos quanto o que se entende por milagres, que ocupam boa parte de um dos capítulos, assim como a chegada dos peregrinos 30 anos depois. Mas e Teresa? Queremos saber de Teresa.

Ela tinha êxtases. Iluminações. Luminescências. Os religiosos demoraram a perceber o que eram aqueles estalos de luz. Um cheiro de flor sempre acompanhava a menina como uma aia, um bicho de estimação, ou coisa do tipo. Um cheiro de santidade, de inocência, que nenhum incenso ou mirra poderiam igualar. Um cheiro indecifrável.

As descrições da personagem são poéticas; o texto é, antes de tudo, o primeiro romance de uma ótima poeta, é bom lembrar. E nisso só há grandeza. A narrativa se enriquece tremendamente quando a experiência de um outro gênero faz colidir parágrafos. Micheliny tem ritmo e empresta surpresa ao texto longo. Não conseguiria fazer diferente, sem aborrecer ao leitor e a si mesma, parece dizer sobretudo quando escreve: “Narrar significa fazer escolhas”. 🍷

HAVERÁ ARTE E LITERATURA NUMA SOCIEDADE RESPEITÁVEL?

Kafka vive! A lei e a ordem estão ganhando terreno, limitando cada vez mais o movimento e o pensamento dos cidadãos. Vejo nos jornais que a arte e a literatura mais provocativas estão virando caso de polícia. Aconteceu com as biografias não autorizadas. Aconteceu com a série *Inimigos*, do artista Gil Vicente, denunciada por uma suposta apologia ao crime.

Continua acontecendo com o teatro. O grupo Os Fofos Encenam percebeu isso da pior maneira. Antes, a peça *Edifício London*, do grupo Os Satyros, foi censurada pelo Tribunal de Justiça de São Paulo. E o diretor e os atores do Teatro Oficina foram processados judicialmente pela encenação da peça *Acordes*.

E o blogue satírico *Falha de S. Paulo* foi convidado, também judicialmente, a se retirar da web. Ideias são combatidas com ideias, dizia o velho bordão da democracia. Mas agora as ideias estão voltando a ser combatidas com mordanças e algemas.

Na esfera da ficção e da poesia brasucas, não sei de livro censurado ou processado recentemente. Isso era comum na Ditadura Militar. Mas percebo certo receio difuso nos agentes da cultura literária e editorial, que estão evitando a todo o custo contrariar a opinião pública. Se no passado a transgressão era a regra da grande arte e da literatura relevante, hoje a norma é a correção política-social-cultural.

Pergunto ao meu teclado se esse respeito exagerado é bom para a criação literária. Olho pra direita e vejo instituições respeitáveis promovendo concursos, festas e feiras respeitáveis. Olho pra esquerda e vejo editoras respeitáveis em busca de obras e autores respeitáveis. Que dizer dos informativos culturais? Até na web, local da liberdade anarquista, proliferam as páginas respeitáveis.

As autoridades da teoria

literária, que sempre cultivaram a respeitabilidade na academia e na imprensa, agora parecem incentivar essa prática também entre os escritores. Um manto de invisibilidade envolve o poeta maldito, maconheiro ridículo que não toma banho. Uma capa de silêncio aprisiona o ficcionista excêntrico, gauche risível que não tem modos à mesa.

Em nome do respeito artificial às minorias e majorias, o Estado está fortalecendo mais ainda o sistema penal. Processem o artista e o dramaturgo, censurem a peça e o livro! Se a obra não é respeitável, os operadores da justiça — não a crítica — cuidarão dela. Pergunto à tela do meu computador: haverá arte e literatura numa sociedade respeitável?

Enquanto escrevo, com o canto do olho assisto a uma cena da novela (*Sete vidas*). Um rapaz de dezessete anos está em frangalho. A garota que ele ama o rejeitou. Ele está numa padaria, o rosto vincado de humilhação e amargura. O rapaz parece estar enchendo a cara. O copo enfim entra no quadro. Um copo de suco de laranja. Nesse momento eu vejo o futuro.

Na sociedade da correção política-social-cultural, não haverá mais cigarro, drogas ou álcool na arte e na literatura. É preciso dar bom exemplo, cumprir a lei. Na vida e — por que não? — na representação estética da vida. Desenhos, pinturas, peças de teatro, balés e romances se parecerão cada vez mais com as novelas da tevê.

Não estou falando apenas das transgressões de crenças e costumes, que atingem o comportamento social e contrariam a opinião pública. As muito bem-vindas transgressões formais — a maior conquista do modernismo do século 20 — também estão em perigo.

Releituras

Artistas e escritores *menos respeitáveis* gostam de parodiar

e subverter os clássicos. A Monalisa com bigodinho, de Duchamp, não foi a primeira nem a última releitura irônica aplaudida pela crítica. A quantidade de obras modernas que parodiavam pinturas de Da Vinci e Michelangelo é incontável. Na música erudita ou popular o cenário não é diferente. Infinitos compositores já esticaram variações sem fim sobre temas famosos de outros compositores.

O cubismo e o dadaísmo legitimaram pra sempre a arte da colagem, que é outro modo de incorporar material alheio na elaboração de uma obra original. A paródia e a colagem dialogam dialeticamente com as referências originais — nobres ou vulgares, expressivas ou banais —, modelando uma homenagem-reflexão.

Na literatura, esses procedimentos criativos são uma força anárquica que põe em xeque a legitimidade de outros textos e da noção tradicional de autoria. “Ao destronar reconhecidas normas literárias, a paródia — a apropriação e o plágio também — questiona o estatuto da arte como propriedade individualizada.” (Linda Hutcheon em **Uma teoria da paródia**)

Todos sabem que o dionisíaco Valêncio Xavier pesquisou revistas e jornais antigos, da segunda década do século 20, pra compor sua novela mais famosa, **O mez da gripe**. Dividida em três partes — outubro, novembro e dezembro de 1918 —, a novela é feita de recortes da imprensa da época, com intervenções poéticas do autor.

Todos também sabem que Seth Grahame-Smith fez muito sucesso ao lançar o mash-up classic (clássico mistureba) **Orgulho e preconceito e zumbis**, adicionando detalhes bizarros ao romance de Jane Austen, agora rebaixada a coautora.

Mas poucos sabem que o artista multimídia Kabe Wilson separou cada uma das quase trinta e oito mil palavras do en-

saio *A room of one's own*, de Virginia Woolf, e durante quatro anos reordenou todas elas, criando um romance-anagrama intitulado *Of one woman or so*.

Bem perto daqui, na Argentina, o escritor Pablo Katchadjian colocou em ordem alfabética todos os verso do **Martín Fierro**, obra máxima de José Hernández, e criou seu dadaísta **Martín Fierro ordenado alfabeticamente**. Em outro projeto de paródia e releitura, Katchadjian engordou o conto *O aleph*, de Borges. A versão original, de quatro mil palavras, ganhou cinco mil e seiscentas palavras e foi rebatizada justamente de *O aleph engordado*.

Processo judicial

Então, a surpresa bizarra: María Kodama, viúva e herdeira de Borges, está processando judicialmente Pablo Katchadjian, por plágio. O assunto ganhou as páginas das publicações internacionais. No código penal argentino, o crime de plágio prevê uma pena de um a seis anos de prisão. Katchadjian pode ir pra cadeia por fazer algo que Pierre Menard e o próprio Borges defendiam e incentivavam: o exercício da intertextualidade.

A teoria literária em peso está do lado do parodista, afinal a apropriação-dessacralização de material alheio — colagem, remix, samplers, paródia, pastiche, plágio criativo etc. — revigora o sistema cultural. Mas o sistema jurídico não é coordenado por especialistas em arte e literatura. Legisladores e juízes raramente leem ou concordam com Julia Kristeva, Roland Barthes e Linda Hutcheon. Essa contradição é preocupante. Para a lei, intertextualidade é crime.

Os operadores da justiça são treinados pra enxergar na arte e na literatura apenas um bom negócio. É o capital tentando domesticar a criatividade humana, cercando com arame farpado a famigerada *propriedade intelectual*. A situação é tão bizarra que a lei iguala o plágio, criativo ou não, ao roubo. Mas se nada foi tirado do lugar como poderia ser um roubo? O conto original de Borges continua onde sempre esteve, na coletânea homônima.

Em solidariedade a Pablo Katchadjian, eu e meus outros eus autorizamos qualquer jovem escritor a parodiar, reescrever, engordar, emagrecer, melhorar, piorar — em resumo: plagiar criativamente — qualquer conto, romance ou poema nosso. Se eu gostar do resultado, elogiarei. Se não gostar, criticarei. Mas jamais chamarei a polícia. Luiz Bras e Valerio Oliveira também não. Ideias são combatidas com ideias, não com algemas. 🍌

Ideias são combatidas com ideias, dizia o velho bordão da democracia. Mas agora as ideias estão voltando a ser combatidas com mordanças e algemas.

inquérito
fabrício carpinejar

O bom camareiro



DIVULGAÇÃO

Fabrício Carpinejar tem medo da preguiça. Acorda e já arruma a cama, para evitar a tentação de mergulhar novamente nas cobertas durante o dia. Foge da malemolência que assombra os escritores. É pela sua trajetória parece mesmo que a preguiça jamais o alcançou. Nascido em Caxias do Sul (RS), em 1972, estreou na literatura em 1998 com as poesias de *As solas do sol*. Desde então, já publicou 30 livros, entre poesia, crônica e infantojuvenil. Seus livros já venderam mais de 100 mil exemplares. O último é a coletânea de crônicas *Para onde vai o amor?* (Bertrand Brasil).

• **Quando se deu conta de que queria ser escritor?**
Pela minha vocação de nunca fechar uma conta e deixar livros e amores em aberto.

• **Quais são suas manias e obsessões literárias?**
Sou obsessivo. Mando o texto para o email e releio, para o whatsapp e releio, para o SMS e releio, imprimo e releio. Até o último momento, releio. Sou um condenado à morte saboreando sua derradeira refeição.

• **Que leitura é imprescindível no seu dia-a-dia?**
Leio os jornais do Rio, São Paulo, Porto Alegre e cadernos culturais de outros estados toda manhã.

• **Se pudesse recomendar um livro à presidente Dilma, qual seria?**
Memórias póstumas de Brás Cubas. Vivemos um período similar, em que as aparências são mais importantes do que os fatos.

• **Quais são as circunstâncias ideais para escrever?**
De manhã cedo, enquanto não falo com ninguém, não fui contaminado pela irritação dos outros.

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

No inverno, diante de uma lareira.

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

Quando esqueço que tenho que almoçar.

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

Inventar uma história e todos acreditarem que aconteceu. Até eu.

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

A preguiça, pois ele trabalha em casa. Eu acordo e já arrumo a cama, para não vê-la me seduzindo, desarrumada, durante o dia.

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

A vaidade da crítica. Jurar que uma crítica é um atestado de nascimento ou óbito. Não levar esportivamente opiniões contrárias. Todo escritor que é criticado trata de responder — desde quando literatura virou direito de resposta?

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

A prodigiosa literatura infantojuvenil de Wander Piroli

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

Testamento, Paulo Mendes Campos. Descartável: qualquer antologia em que o poeta precisa pagar para ser editado.

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

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

Economia, de modo direto e ostensivo. Acho que nunca escreveria sobre a bolsa de valores.

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

Caixa d'água. No litoral gaúcho, ela é bem alta e funciona como um farol para os moleques.

• **Quando a inspiração não vem...**

Faço café.

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

Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst. Os três juntos. O curioso é que eles frequentaram a minha casa quando era pequeno, e nem dava bola para a conversa chata dos adultos. Pegava a bola e corria para a rua.

• **O que é um bom leitor?**

O que duvida do escritor e busca desvendar o que ele está escondendo em cada frase.

• **O que te dá medo?**

A infelicidade silenciosa de quem eu amo.

• **O que te faz feliz?**

A felicidade ruidosa de quem eu amo.

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

Esperança é humildade.

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

Ser intenso e emocionado. Posso mirabolar, criar, fantasiar, mas jamais mentir os meus sentimentos.

• **A literatura tem alguma obrigação?**

A de não ser obrigada.

• **Qual o limite da ficção?**

O plágio.

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

Para minha casa.

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

Que ela não venha repetir meu passado. 🍷

Mário de Andrade por Vitor Vanes



Mário de Andrade

e o brasileiro essencial

Macunaíma visava ultrapassar o abismo entre a cultura letrada e a cultura popular oral

EDSON CRUZ | SÃO PAULO – SP

○ Brasil já não é o país do momento, embora possamos considerá-lo como o eterno país do futuro. O que molda, move e representa uma nação é o caráter de seu povo. Resta-nos apreender, então, aquele possível brasileiro que, em essência, moldaria a todos nós. Aquele que partilha conosco o mesmo barro.

O grande escritor brasileiro, paulistano da Rua Aurora, da gema, ícone e pensador do Modernismo brasileiro, com seu “ocinhos” e queixo de propaganda de barbear, postulou o seu: Macunaíma. E ainda frisou: “sem nenhum caráter”. Vejamos como se dá essa forja.

Para os que têm pressa e ainda não o leram (algo quase impossível, pois é livro recorrente nos vestibulares da vida), poderíamos resumir-lo assim: “**Macunaíma** é uma rapsódia cantada por Mário de Andrade (pelo narrador, seria mais exato), que por sua vez a escutou de um papagaio”.

Bem, com esta síntese, você certamente não passaria no vestibular. Poderia, então, tentar uma síntese de gente mais gabaritada. Aquela famosa de Antonio Candido e José Aderaldo Castello estampada no livro **Presença da Literatura Brasileira — Modernismo**, Bertrand Bra-

sil, 1997, página 112.

Esta “rapsódia” (como era qualificada na primeira edição) conta as aventuras de Macunaíma, herói de uma tribo amazônica, que o autor misturou a outros, também indígenas, e que reinventou como personagem picaresca, sem cortar as suas ligações com o mundo lendário. Depois da morte da mulher (Ci, a Mãe do Mato, que se transforma na estrela Beta do Centauro), Macunaíma perde um amuleto que ela lhe dera, a “muiiraquitã”. Sabendo que está nas mãos de um mascate peruano, Venceslau Pietro Pietra, morador em São Paulo, vem para esta cidade com os dois irmãos, Maanape e Jiguê. A maior parte do livro se passa durante as tentativas de reaver a pedra do comerciante, que era afinal de contas o gigante Piaimã, comedor de gente. Conseguindo o propósito, Macunaíma volta para o Amazonas, onde, após uma série de aventuras finais, se transforma na constelação Ursa Maior.

O livro é construído no encontro de lendas indígenas (sobretudo as amazônicas recolhidas e publicadas pelo etnólogo alemão Koch-Grünberg), e da vida brasileira cotidiana, de misturas com lendas e tradições populares. O espaço e o tempo são arbitrários, o fantástico assume um ar de coisa corriqueira e

o lirismo da mitologia se funde a cada passo com a piada, a brincadeira, a malandragem nacional, que Macunaíma encarna (é “o herói sem nenhum caráter”).

Se isso o satisfizer, muito bem. Se não, deixemos os mestres e suas sínteses de lado e vamos conhecer um pouco mais do seu autor. Talvez isso nos esclareça mais algumas *cositas*.

Cultura popular

Macunaíma nasceu da proposta de Mário em pesquisar a cultura popular, e transcrevê-la, ou recriá-la à luz da cultura letrada. Mário Raul de Moraes Andrade era um erudito, capaz de escrever e falar sobre matérias diversas. Em um único vocábulo, Mário era um polígrafo. Além disso, era diplomado em piano, musicólogo, professor de estética e história da música no Conservatório Dramático e Musical. E se tudo isso não bastasse, ainda era um grande escritor.

Estreou na literatura em 1917 com uma obra considerada inexpressiva e inspirada na Primeira Guerra Mundial, **Há uma gota de sangue em cada poema**. Como você deve saber, participou ativamente da Semana de Arte Moderna, em 1922, tornando-se a figura central do Movimento Modernista Brasileiro. Seu primeiro livro com

feições modernistas foi **Pauliceia desvairada** — deste mesmo ano.

Em 1925, escreve um ensaio importantíssimo chamado *A escrava que não é Isaura*. Em 1926, lança um livro de poesias, **Losango cáqui**, e um de contos, **Primeiro andar**. Se você não se cansou ainda, chegamos a 1927 com outro de poesia, **Clá do jabuti**, e um romance deliciosamente sensual, **Amar, verbo intransitivo**. Já estamos em 1928, ano da primeira edição de **Macunaíma**, que é considerado a obra central e mais característica do Movimento Modernista.

O livro é o resultado da maturação das pesquisas de Mário em música, expressões populares, danças populares como o boi-bumbá, congadas, pastoreio, etc. Mário havia feito duas viagens pelo Brasil, indo do Nordeste à Amazônia. Estas viagens são narradas em seu livro **Turista aprendiz**, de 1976.

Mário achava que a cultura oral brasileira anônima era o grande repositório criativo do povo brasileiro ao longo dos séculos de colonização. Este tesouro cultural estava apartado da cultura escrita. Seu projeto, então, visava ultrapassar o abismo existente entre a tal cultura letrada e a cultura popular oral brasileira. Por isso denominou **Macunaíma** de rapsódia e não de romance.

Rapsódia, entre os gregos antigos, era um trecho de um poema épico recitado pelo rapsodo (algo como os nossos cantadores nordestinos). Era a transmissão da epopeia de uma nação. Musicalmente falando, era uma peça de forma livre que utilizava melodias, composições improvisadas e efeitos instrumentais de determinadas músicas nacionais ou regionais. Em **Macunaíma** a palavra rapsódia está ligada ao trabalho com a cultura popular oral, numa espécie de “bricolagem” que toma elementos da cultura popular oral opondo-lhe elementos da cultura letrada e escrita.

Macunaíma surge como o grande texto deste projeto. Foi um “insight” de Mário, depois de todas as pesquisas de campo realizadas, escrito em apenas sete dias numa fazenda em Araraquara, interior de São Paulo.

Sabemos, também, que Mário usou em sua narrativa a estrutura e até o personagem (Macunaíma) dos índios do extremo norte, recolhidos por Koch-Grünberg, um alemão estudioso de etnografia, etnologia e folclore, que havia lançado o livro **De Roraima à Orinoco**.

Em outras palavras, Mário chegou ao mais brasileiro dos personagens lendo sobre as lendas indígenas recolhidas por um estrangeiro. Uma bela metáfora, não? Precisamos ouvir o outro, o estrangeiro, aquele que nos observa com distanciamento, para podermos nos conhecer melhor.

No mito indígena, Macunaíma já é o “sonso sabido” que nós conhecemos no livro; aquela figura de herói irresponsável, ambivalente: o conseqüente in-conseqüente.

Estrutura narrativa

Segundo Haroldo de Campos em sua tese de doutorado, **Morfologia de Macunaíma** (Perspectiva, 1972), Mário, ao estudar estes mitos e lendas indígenas, percebera quais eram as constantes, qual a estrutura narrativa destes contos populares.

A tese de Haroldo, embora contestada em vários pontos (ver livro de Gilda Mello e Souza, **O tupi e o alaúde**, Livraria Duas Cidades, 1979; e, também, o de Affonso Romano de Sant’Anna, **Que fazer de Ezra Pound**, Imago, 2003), pode ser um precioso guia didático no emaranhado de sentidos e referências da criação de Mário.

No mesmo ano de 1928, Vladimir Propp escreveu **Morfologia do conto russo**, em que descreve as constantes do conto maravilhoso, das fábulas. Propp percebeu que as estórias poderiam diferir, mas obedeciam a certas constantes como se fosse um roteiro. Ou seja, a tese de Haroldo é a de que Mário teria também intuído esse roteiro, essas constantes, e assim construído a sua rapsódia.

Mas quais seriam essas constantes?

Em primeiro lugar, a situação do nascimento do herói. Os heróis não nascem como qualquer um; nascem de uma maneira diferenciada em todas as tradições, também chamada tecnicamente de “partenogênese”. No caso de Macunaíma, não há um pai, ele nasceu apenas de uma mãe. O pai é como se fosse a própria ordem do universo.

Seu nascimento é o resultado do contato da índia com o vazio do universo. Nasce de um enigma, mediado pelo vazio da noite e o murmurejo do rio Ura-ricoera. O nascimento e o crescimento excepcionais são traços característicos dentro da tradição

dos cantos populares. Por sua vez a ambigüidade é a característica de Macunaíma: ele é o “sonso sabido”, o “retardado precoce”. Retardado porque custa a crescer e, depois que cresce, estaciona. Ele se recusa a falar, não se mexe pra nada, a não ser quando vê dinheiro e mulher. Nos machos, ah sim, ele cospe na cara.

Apesar deste comportamento irreverente, ele respeita a tradição. Todos esses traços ambivalentes se consumam com a forma de crescimento do herói que só se completa quando a velha feiticeira joga caldo de mandioca, como uma poção, para que ele cresça. Ele ainda tenta se esquivar, mas acaba ficando com um corpo de adulto e uma cara enjoativamente infantil. O que o torna o paradigma do herói que, apesar de ter objetivos a conquistar, obstáculos a transpor (que é da natureza de todo herói), não consegue sustentar os seus projetos.

Este paradigma manifesta-se em vários outros romances fundadores da literatura brasileira, como **Brás Cubas**; **Miramar** e **Serafim Ponte Grande**, o que nos leva a considerar que talvez seja a mais perspicaz caracterização do caráter e da realidade do brasileiro. O herói que ao invés de ser guiado pelo princípio da realidade, deixa-se levar pelo princípio do prazer, adiando, ou buscando uma satisfação mais imediata para as suas necessidades.

Dano e reparação

Outra constante apontada por Propp é a de que as narrativas populares se baseiam em duas funções complementares: o “dano”, e a “reparação do dano”. Nas estórias populares, alguém sempre perde alguma coisa, ou está ameaçado, ou prejudicado. A narrativa se desenvolve com o herói enfrentando estas dificuldades ou o antagonista que provoca o tal “dano”.

O “dano” supõe, por sua vez, que haja a relação de um herói com seu antagonista, e supõe, também, que haja coadjuvantes, assim como o desenrolar da estória em partes. No final, há sempre a “reparação do dano”, mas observa-se que na estrutura destas narrativas o “dano” não se repara na primeira tentativa, e nem na segunda. É paradigmático também que o “dano” se desenlace na terceira tentativa de reparação.

Em **Macunaíma**, o “dano” se apresenta com a perda da pedra Muiraquitã e o desenrolar da narrativa busca o enfrentamento com o antagonista, o gigante Venceslau Pietro Pietra, para que o “dano” possa ser reparado e a Muiraquitã recuperada. A situação do “dano” e do antagonista se apresenta, mas elas são baseadas e entremeadas por inflações do herói. O herói transgredir certos tabus e isso resultará em conseqüências danosas.

Por exemplo, no capítulo 2, *Maioridade*, Macunaíma mata uma veada parida e seu filhote,

que depois se revela ser a sua própria mãe. Ele mata o princípio da maternidade, o princípio anímico que permeia tudo. Matar uma fêmea e seu filhote é matar um princípio ordenador.

Essa transgressão revela-se também como o instante que Macunaíma se descola da mãe, o momento que se individualiza, que finalmente cresce. Daí o título do capítulo: *Maioridade*. Ele se descola do mundo tribal onde nasceu e a partir deste momento toma a liderança e sai a caminhar com os seus irmãos.

Nestas andanças ele encontra Ci, uma rainha selvagem, mulher guerreira, espécie de Amazonas que só se relaciona com homens para a reprodução. Se o filho gerado for homem será morto e as filhas serão incorporadas entre as mulheres guerreiras. Este mito grego se infiltra por aqui dando nome ao estado do Amazonas, que em grego significa “sem seios”.

O herói quer “brincar”, mas leva uma tremenda surra, e finge que é dono da situação: “me acudam, diz ele, senão eu mato”. Ele apanha até de mulher e ainda dá uma de macho e de bonzão. Que índole, não?

Depois de apaziguada com a ajuda dos irmãos, o herói consegue “brincar” com Ci. De sua relação com ela nasce um filho. Nota-se neste ponto da narrativa de Mário o resultado de suas pesquisas sobre as práticas sexuais indígenas, que, segundo um relato de José de Anchieta, ficavam trepando, trepados nas árvores.

A separação fusional de Macunaíma se completa com a morte da amada e do filho. Todos estão mortos: a mãe, a mulher e o filho. Ci se transforma numa estrela e ele tem para si a pedra verde, o seu amuleto que tem um valor miraculoso, de reter para si este bem perdido. Perdendo-o ele se perderia. E é o que acontece: ele perde a pedra que cai no rio e é comida por um peixe.

O livro todo, como já sugerimos, é escrito na estrutura oral do recado. Conta-se para um, que por sua vez conta para outro e assim a estória é repassada adiante. As estórias de Macunaíma são no final das contas ouvidas por um papagaio que conta para um cantador, que por sua vez está contando pra nós.

A “reparação do dano” implica em defrontar-se com o antagonista Venceslau Pietro Pietra, também chamado pelo nome indígena de Piaimã, o gigante comedor de gente, que aparece na mitologia indígena, e ao mesmo tempo tem uma genealogia europeia.

Macunaíma desloca-se para São Paulo através do Piaimã. Isso tudo demora do capítulo 4 ao 14, onde acontece uma multiplicação, uma expansão da estória pela proliferação do que podemos chamar de “rounds”. Por outro lado, esta expansão se dá porque o herói é esquecido, desconcentrado. Esquece-se do que está buscando e se mete o tempo todo em estórias paralelas. Até parece que o herói não quer chegar ao fim.

Uma hora resolve virar pintor pra ganhar uma bolsa de estudos e ir pra Europa. Mário está glosando e gozando dos expedientes brasileiros, os imediatismos, o fato de o Brasil não enfrentar as dificuldades de frente e preferir uma facilitação que o encaminhe direto pros “finalmentes”.

O herói repete sua frase síntese: “Ai que preguiça!”.

Quando ele resolve finalmente “recuperar o dano”, embora alertado pelo irmão feiticeiro, se depara com Piaimã e é cortado em picadinhos e colocado pra fritar. Seu irmão chega a tempo de juntar os pedacinhos do herói, e soprando uma mágica, o faz renascer.

Renascer fortalecido

Este movimento, mais uma vez, é próprio das narrativas populares. O herói passa pelo que os gregos chamam de *esparaguimós* ou estraçalhamento, o momento que perde sua identidade pra poder renascer fortalecido.

Na segunda vez ele é mais esperto e se veste. Vira uma “traveca” gloriosa, francesa e tenta seduzir o gigante. Claro que o gigante antes de negociar a pedra quer “brincar” com Macunaíma, que quase não se safá.

Há várias outras tentativas até a reparação do

dano se efetuar e o herói recuperar a pedra. Finalmente o círculo se completa e ele volta pra sua terra de origem. Ao chegar lá se sente deslocado, não se reconhece. Ele se transformara, havia se urbanizado.

“Acabou-se a história e morreu a vitória.” “Tem mais não.” Ou melhor, tem mais umas coisinhas.

A narrativa de Macunaíma se caracteriza por utilizar as modalidades de ficção já definidas desde Aristóteles e que leva em conta a relação dos personagens com a narrativa.

As modalidades são:

1) Mito: em que os personagens são superiores em condição e em natureza, ou seja, não estão submetidos às leis naturais;

2) Estória romanesca: por excelência, narrativas populares, em que os personagens são seres humanos, mas dispõem de meios mágicos, espadas mágicas, poções, talismãs que lhes dão poderes sobrenaturais. Embora eles, propriamente não sejam sobrenaturais e divinos;

3) O imitativo elevado: é a estória que focaliza o personagem com atributos superiores, capacidade de liderança, carisma, dignidade, etc.;

4) O imitativo baixo: é aquele tipo de narrativa onde todo mundo é igual a todos. Ninguém se caracteriza por uma excepcionalidade; e

5) A ironia: em que os personagens são vistos como inferiores, passando por situações absurdas, fracassados, abaixo do que se supõe ser o normal de um ser humano.

Todas estas estruturas estão presentes na rapsódia de Mário. O mito, na origem da lua; da planta guaraná; Macunaíma virando estrela. Seu ambiente é a estória romanesca. Ele é capaz de sair de Minas Gerais e ir para São Paulo. Ele também tem acesso a poderes mágicos.

Ele é chamado de herói, tem carisma. É o herói de nossa gente. No título, Mário já o coloca no plano imitativo elevado. Cai, depois, para o imitativo baixo quando o herói começa a apanhar, e em passagens de linguagem coloquial.

A ironia está presente em muitos momentos, por exemplo, quando o herói está numa ilhotinha e um urubu defeca sobre ele. O herói criado por Mário está sempre ironicamente deslocado na narrativa. Sempre entre o elevado e o baixo. Talvez seja o único herói da literatura que vai tão alto e tão baixo ao mesmo tempo. Bem brasileiro, não?

Acho que já falei demais. Me deu uma preguiça. Vou agora dar uma voltinha lá pela Ursa Maior, pois o papagaio já abriu asa rumo a Lisboa.

Você, incauto leitor, não acredite neste papo todo não. Tire suas próprias conclusões escutando o rapsodo Mário com seus próprios olhos. 🐦

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

A prova dos nove

E agora o final está próximo.

Nos últimos cinco meses, estivemos relendo algumas peças de William Shakespeare.

Minha aposta, nada modesta, confia no poder explicativo da noção de reciclagem literária, a fim de iluminar ângulos inexplorados da máquina textual **Dom Casmurro**.

(Como assim? *Cinco meses?* Poder *explicativo?* Você é mesmo um caso perdido.)

Tudo se passa como se Machado de Assis enfrentasse o problema descortinado em **Otelo**, **Cimbelino** e **Conto de inverno**. Isto é, como avaliar o estatuto da evidência no caso concreto do típico homem ciumento?

Entenda-se o potencial epistemológico da questão: o ciumento é antes de tudo alguém atormentado pela dúvida, pela virtual impossibilidade de saber ao certo o que correu — no fundo, se algo efetivamente aconteceu, nunca saberemos.

Um prato cheio: o ciúme.

Um banquete: autêntico diálogo socrático, contudo, sem maiêutica alguma à espreita; nenhum filósofo de tocaia, quero dizer.

A seu modo, Shakespeare deu um xeque-mate — e isso jogando com as peças pretas. Afinal, ele mostrou que a evidência não é avaliada por um critério objetivo, porém depende da autoridade de quem fala.

Você se recorda, não?

O *mouro* Otelo foi exposto a *evidências diretas*, numa sucessão capaz de abalar o mais seguro dos homens.

O *pajem* Póstumo Leonato perdeu a composição ao *ouvir* um relato ardiloso, mas que apenas oferecia *evidências indiretas*, ainda que sugestivas.

Outro horizonte emoldura as ações do *Rei* Leontes.

Pior para Apolo!

O momento emblemático para essa discussão encontra-se no terceiro ato de **Conto de inverno**. Releia a segunda cena com calma.

Eis o que tenho a propor: a prosa do narrador casmurro traduz a atmosfera da ação dramática shakespeariana numa impecável forma literária, dominada por um paradoxo que leva longe.

Passo a passo.

Retornemos à segunda cena. Assim reza sua indicação:

Sicília. Uma corte de justiça. Leontes, nobres e oficiais.

A fala do Rei não deixa margem a dúvidas; um julgamento está prestes a principiar.

Escutemos:

LEONTES: *Esta sessão — com grande pesadume é o que dizemos — nos abala o peito.*

A ré é filha de um monarca e nossa muito prezada esposa. A pecha tira-nos de tirania o fato de ser público todo o processo, que há de seguir nisto seu curso natural, até à sentença condenatória ou à plena absolvição.

Trazei a prisioneira.

OFICIAL: *Apraz a sua Alteza que a Rainha Apareça em pessoa ante esta corte. Silêncio.*

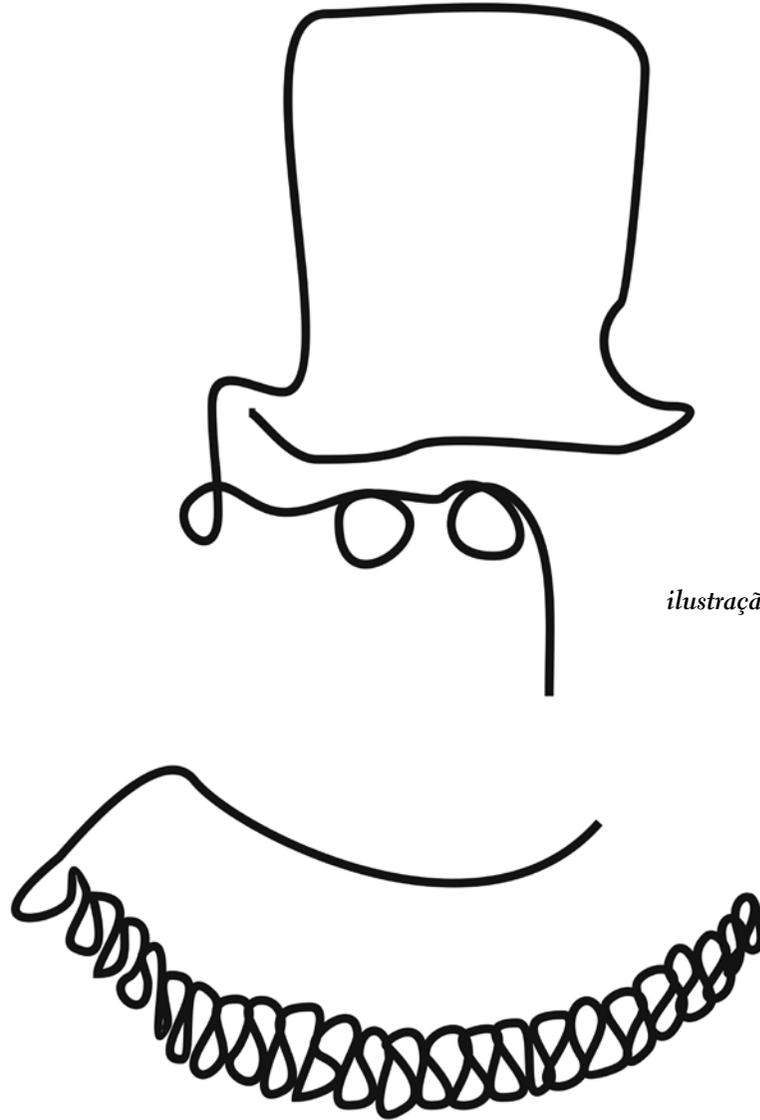


ilustração: Carolina Vigna

(*Entram Hermíone, com guardas, Paulina e damas de companhia.*)

LEONTES: *Lede a acusação.*¹

Todos conhecem a convicção do Rei, embora ninguém lhe tenha dado ouvidos. Por isso mesmo, Leontes obedece as formalidades do processo. Em todo o caso, trata-se de impor sua vontade e, ao mesmo tempo, agir como se ele se curvasse à lei geral. Como o julgamento é público, *a pecha tira-nos de tirania*: os súditos são adequadamente advertidos.

A aparência de legalidade exige a leitura da pesada acusação:

OFICIAL: *“Hermíone, esposa do digno Leontes, Rei da Sicília, é acusada e aqui citada por crime de alta traição, por teres cometido adultério com Polixenes, Rei da Boêmia, e conspirado com Camilo para tirar a vida do Rei, nosso soberano senhor, teu real esposo.* (592)

Ganha uma viagem ao Reino da Sicília quem descobrir o autor da catilinária. As digitais de Leontes são visíveis em cada palavra. Segue-se o interrogatório que exaspera o Rei. Impaciente, volta a acusar a ré: “Não quereis confessar”. (592)

Acuada, Hermíone lança mão de um último recurso:

Quanto a minha honra, desejara vê-la sem mancha alguma. Sendo eu condenada por suspeitas, apenas, dormitando todas as provas favoráveis, menos

as que vosso ciúme ora desperta, digo que isso é crueldade, não justiça. A vós, nobres, declaro que confio plenamente no oráculo. Há de Apolo ser meu juiz. (593)

Em tese, a sentença do deus supera o arbítrio do Rei. Hermíone, portanto, não tem o que temer, pois, ciente de sua inocência, aguarda o retorno de Cleômenes e Dion, encarregados de consultar o oráculo e trazer à corte sua revelação.

A sequência merece ser transcrita; afinal, as palavras de Apolo deveriam selar o destino da Rainha:

OFICIAL: *“Hermíone é casta; Polixenes, sem mancha; Camilo, um súdito leal; Leontes, um tirano ciumento; seu inocente filho, legitimamente concebido; e o Rei viverá sem herdeiro, se não for achado o que foi perdido.”* (593-594)

O alívio é geral, pois as suspeitas do Rei não haviam persuadido seus súditos. A expansão de todos é sintomática:

NOBRES: *Bendito seja o grande Apolo!*

HERMÍONE: *Seja louvado eternamente!* (594)

Parece que tudo vai acabar bem.

Mas só parece.

Leontes decide estragar a festa:

LEONTES: *Leste certo?*

OFICIAL: *Sim, milorde; tal como se acha escrito.*

LEONTES: Não há verdade alguma nesse oráculo. Continue a sessão. É só mentira. (594)

O dono da voz

O oráculo pouco vale diante da autoridade do Rei. Como se fosse um inesperado Édipo, Leontes também despreza o seu Tírsias. Infelizmente, para ele, Apolo tudo vê e, por isso, a punição pela blasfêmia vem a galope.

Assim mesmo.

Logo após a fala do Rei, a indicação de cena é precisa:

(Entra um criado.)

Servo de Apolo, dir-se-ia, já que seu anúncio equivale à punição pela arrogância de Leontes: Mamílio, seu filho, acabara de morrer, não suportando a humilhação de considerar-se bastardo. Como o Rei havia mandado expor sua filha recém-nascida, o oráculo reassume seu poder divinatório: *o Rei viverá sem herdeiro, se não for achado o que foi perdido.*

Abalada pela notícia, Hermíone desfalece e todos creem que a (aparente) morte súbita da Rainha é o castigo final. O Rei acusa o golpe e, finalmente, dá o braço a torcer (já não era sem tempo):

Dei crédito excessivo às minhas próprias suspeitas (...).

Perdoa, Apolo, a minha irreverência com relação ao teu sagrado oráculo.

Hei de reconciliar-me com Políxenes, reconquistar a esposa, o bom Camilo chamar de novo. (594)

Outra vez, as metamorfoses de Leontes são particularmente violentas e, como um anacrônico homem cordial, ele transita entre extremos com a naturalidade de uma respiração artificial.

Paremos por aqui.

Você releu a peça e sabe que, como deve ser, pois se trata de um *romance play*, no final tudo acaba bem.

Reciclagem como forma

Hora de retornar a **Dom Casmurro**.

O narrador Bento Santiago deve ter sido um leitor atento de **Conto de inverno**, adotando uma estratégia similar, pois ele se apresenta como vítima — da infidelidade da esposa —, procurador — sua narrativa não deixa de ser uma peça de acusação — e juiz — cujo veredicto encerra o romance:

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu melhor amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me...?

Não é tudo.

Dois cenas-chave do romance podem ser lidas como apropriações da segunda cena do primeiro ato de **Conto de inverno**.

Você se recorda o que vimos na última coluna: sem mediação alguma, Leontes persuade-se de que foi traído e, ato contínuo, deduz que seu filho, Mamílio, é fruto da traição de sua primeira amiga e de seu melhor amigo.

Pois bem: habilmente, Machado dissemina o episódio em dois capítulos, despistando o leitor. Vejamos.

Estamos no capítulo CXXIII, *Olhos de ressaca*, justo no momento do enterro de Escobar. Bentinho tem um discurso preparado para celebrar seu quase irmão. A consternação domina a todos e Sancha se mostra inconsolável. Deixo a palavra ao narrador, mas perceba a ausência de transição entre Bento Santiago e Dom Casmurro, convencido, num piscar de olhos, da infidelidade da mulher:

A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes tão fixa para o cadáver, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...

As minhas cessaram logo. (328, grifos meus.)

Pronto: como os *sorrisos estudados*, que levou Leontes longe em suas suposições, as *lágrimas poucas e (sobretudo) caladas* se derramam nas

reveladoras reticências que concluem a frase.

O início do parágrafo seguinte vale por uma condenação: *As minhas cessaram logo*. Absolutamente seguro do triângulo amoroso desfeito apenas pela ressaca que tragou Escobar, o agora desorientado Bento Santiago mal consegue pronunciar o elogio do amigo — ex-amigo, melhor escrito.

Dono da voz, mas sem a resolução de um Leontes, o narrador precisa esperar uns quinze capítulos antes de atar as pontas da cena shakespeariana.

Saltemos para o capítulo CXXXVII, *Segundo impulso*. Bento esteve muito próximo a oferecer a Ezequiel uma xícara de café envenenada. No último instante, arrepende-se, mas não de todo, como se percebe na sequência, evocadora da brutalidade do tratamento dispensado a Mamílio por Leontes:

Mas não sei o que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doudamente a cabeça do menino:

— Papai! papai! exclamava Ezequiel.

— Não, não, eu não sou teu pai! (352)

O paradoxo do narrador

Hora de encerrar.

Machado/Shakespeare dá um passo adiante na formulação do paradoxo do narrador.

Bento Santiago é o dono da bola, mas não chega a ser um artilheiro. Ora, a fim de persuadir o leitor, ele ordena sua memória cuidadosamente. No entanto, não consegue nem mesmo convencer-se.

Não fui convincente.

Tento de novo.

Machado/Shakespeare inventa uma forma literária que envolve o leitor no dilema do ciumento: ele não sabe, não pode saber.

Digo de outro modo: o leitor de **Dom Casmurro** conclui o romance experimentando o mesmo impasse epistemológico do narrador: não pode afirmar nada com absoluta certeza.

Vamos, todos, à *História dos subúrbios*. 🍷

NOTAS

1. William Shakespeare. *Conto de Inverno*. Teatro Completo. Comédias. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 592. Nas próximas ocorrências, indicarei apenas o número de página.
2. Machado de Assis. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 368. Nas próximas ocorrências, indicarei apenas o número de página.

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
Silvia 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

Sesc

Letra **Emília**

PARCEIROS

Instituto OA **BRITISH COUNCIL** **TRANSFORM**

APOIO

MOV PALAVRAS **ÔZé** **pequena zahar**

APOIO INSTITUCIONAL

books LIVRARIA **INSTITUTO LAMBARÍ**

Instituto Emília **FEBAB** **INSTITUTO LAMBARÍ**

rascunho **LE MONDE diplomatique BRASIL** **PPLL Plano Nacional do Livro e Leitura** **PREFEITURA DE SÃO PAULO CULTURA**

Orta vez, o poeta James Wright saudou Walt Whitman como “nosso pai”, identificando talvez uma ancestralidade irrecusável a todos os poetas pós-Whitman.

Se tal assertiva procede, então com mais razão podemos denominar o poeta toscano Francesco Petrarca como “nosso pai primordial”, aquele que instaurou em seus versos primorosos a noção mais titanicamente universal de um eu lírico.

O impacto de sua obra talvez já não seja perceptível, visto que a tradição ocidental a absorveu completamente. Porém, para apreender a sua força lírica em toda a singularidade é preciso considerá-la em seu tempo, a Idade Média, olhando para trás e atentando-se, no âmbito europeu, aos trovadores provençais, que o antecederam, e mesmo aos seus contemporâneos do *dolce stillo nuovo*, como Dante e Pistoia, para entender como Petrarca representa um passo adiante na consolidação de um lirismo universal, essencialmente por conta de seu **Cancioneiro**, que a Ateliê e a Unicamp trazem agora em edição integral e bilíngue, na tradução de José Clemente Pozenato.

O templo absoluto de Eros, construído em devoção à mítica Laura, amada imortal do poeta, esse **Cancioneiro** é a fonte vital de onde os poetas (em especial os da Renascença) beberam para modular os próprios versos:

*Não tenho paz nem posso fazer guerra;
E temo e espero, e ardo e ao gelo passo;
E voo para o céu e jazo em terra;
E nada aperto, e todo o mundo abraço.*

*Esta prisão não abre nem me cerra,
Nem em si me retém nem solta o laço;
E não me mata Amor, nem me desferra,
Nem me quer vivo, nem me arrasta ao passo.*

*Vejo sem olhos e sem língua grito,
Clamo por perecer e ajuda imploro;
A outrem amo e me odeio a mim.*

*Sustento-me de dor, chorando rio;
A morte e a vida por igual deploro.
A este estado por ti, Senhora, vim.*

É assombroso como este poema, composto no século 14, já preludia os jogos de paradoxo e antítese da estética barroca; o leitor experiente irá reconhecer ainda aqui, no aspecto formal e no conteúdo, a fonte de inspiração do soneto camoniano “Tanto de meu estado me acho incerto”, uma paráfrase da lira petrarquiana, cujos tercetos constam abaixo:

*Estando em terra, chego ao Céu voando;
Numa hora acho mil anos, e é de jeito
Que em mil anos não posso achar uma hora.*

*Se me pergunta alguém por que assim ando
Respondo que não sei; porém suspeito
Que só porque vos vi, minha Senhora.*

O templo e seu ídolo

A princípio intitulada *Rerum Vulgarium Fragmenta* e impressa em 1470, a obra é sobretudo um monumento à *Madonna* Laura, que o poeta conhece em 6 de abril de 1327. A união é impossível pois ela é casada com o marquês Ugo de Sade.

O fruto dessa paixão traduz-se em espantosos 317 sonetos, 29 canções, 9 sextinas, 7 baladas e 4 madrigais; há aí inclusos poemas de cunho circunstancial e encomiástico, mas mesmo nesses se entrevê o implacável “*Signor mio*” (o Amor) cujo domínio imprime profunda ambiguidade na alma do poeta, como quando festeja a capitulação de um amigo em resistir a tal domínio:

*Nem mais feliz (...) que eu, vendo-te depor a
nua espada
Que fez ao Senhor meu tão longa guerra*

Mais tarde, o próprio poeta refugia-se do juço, sobre o qual deplora:

*Fugindo da prisão de Amor, que fazia
Comigo tudo o que lhe era de agrado*

O templo absoluto de Eros

Com **Cancioneiro**, Francesco Petrarca lança as bases do lirismo universal

CLAYTON DE SOUZA | SÃO PAULO – SP



CANCIONEIRO
Francesco Petrarca
Trad.: José Clemente Pozenato
Ateliê / Unicamp
536 págs.



o autor
FRANCESCO PETRARCA

Nasceu em 20 de julho de 1304, em Arezzo, na Toscana. Desde cedo começou uma vida de peregrinação que iria durar, com alguns intervalos, até sua morte. Por sua formação erudita e talento, teve apoio de importantes famílias aristocráticas, como os Colonna, bem como a admiração de artistas famosos da época, como Boccaccio, que fora seu amigo. Escreveu obras tanto em latim quanto em língua vulgar, sendo nesta última que compôs o **Cancioneiro**, obra que immortalizou seu amor por Laura, além de influenciar intensamente grandes poetas como Camões e, por consequência, toda a tradição lírica ocidental. Faleceu em 18 de julho de 1374.

trecho

CANCIONEIRO

*Não cansei até agora de te amar,
Senhora, nem enquanto eu tiver vida;
Mas de me odiar na mais alta medida
Estou cansado sim, e de chorar*

Nesse território onde o Amor é onipotente, o eu lírico agiganta-se num *páthos* tão avassalador que se impõe, em sua dor, ao sofrimento universal:

*Era o dia em que o sol escurecia
Pesaroso da morte do Senhor(...)
E, desatento aos golpes de Amor,
Segui, de mim seguro: e minha dor
Na dor universal assim nascia.*

Nesse universo, Laura é a força motriz que fecunda variações de um mesmo tema e também a semideia que incorpora a tradição da dama cristã virtuosa, guia do poeta à virtude, mas que também o atrai à consumação carnal, tal as figuras mitológicas — embora Laura, em seu recato e altivez, seja por vezes comparada à Diana, deusa da castidade.

O “louro” é outra imagem recorrente, tanto aquele que fora Dafne, a amada do deus Apolo, como o laurel que consagra os poetas. A metáfora é expressiva, porque em Laura reside a esperança artística contra o ocaso:

*Se eu aqui me demorar
Pode ser que o gentil renome dela
Eu consagre com esta exausta pena*

E de fato, Laura representa uma nova noção do feminino na literatura; não é ela a Beatriz dantesca, esta quase a quarta pessoa na Trindade Divina. Em paralelo, Laura é mais real, o eixo de elevados anseios espirituais conjugados ao apelo material do desejo.

A obra expressa sutilmente tais nuances, sendo dividida em antes e depois da morte de Laura. Num primeiro momento sua pintura divide espaço com a imersão no universo interior do poeta; descida pungente que vai se acentuando mais com o envelhecer dele (disso os versos fazem direta menção) e com os pressentimentos da morte dela. O ápice é quando formalmente

a razão é obliterada, num jogo de contrastes do qual o soneto acima é bom exemplo.

Mas a esperança e o enleio à beleza ainda se fazem presentes. Após a morte de Laura, a melancolia reina, restando as lembranças e a indiferença pela vida:

*Mas tu, nobreza que do céu me chamas,
Pela memória de tua morte e dores
Pedes que eu despreze o mundo de vez*

É nesse momento que Petrarca refina o recurso alegórico, tão presente em Dante, e que é o esplendor da canção CCCXXIII, onde a morte de Laura é representada em seis distintas visões. Afora o tema central, a obra segue os rumos da vida do poeta, registrando seu exílio em Valchiusa por oposição à corte papal de Avignon e o turbulento ambiente político da época, entre as tradicionais casa aristocráticas da Itália.

A tradução

Questão espinhosa a tradução de poesia. Por definição o fenômeno poético se materializa na transcendência da linguagem, explorando todos seus recursos, e submeter esse trabalho de ourivesaria a outra linguagem é temerário. O problema se eleva se o escritor é eminente.

Petrarca é um poeta de muitos recursos. Não raro recorre ao trocadilho (como em “Laura” e “*laura*”, isto é, “aura”, em português), o que dificulta muito, além de outros recursos estéticos:

*Verdi panni, sanguigni, oscuri e persi
(Verdes panos, onde rubro tingidos)*

Aqui a assonância se perde, o que por certo é inevitável. Em outros poemas o encadeamento das rimas é modificado, e não raro o tradutor apela para a ordem inversa.

Mas em que pesem tais contratemplos, o trabalho de Pozenato é um digníssimo feito. O leitor poderá constatar, nessa edição bilíngue, como a fluidez se mantém, as dificuldades sendo contornadas com brio. O trabalho editorial não fica atrás, ilustrado inclusive com belas gravuras de Enio Squëff e contando com notas explicativas em todos os poemas.

Assim, essa edição do **Cancioneiro** deve ser saudada pelo leitor brasileiro que nela encontrará não apenas um momento vital para toda a tradição poética ocidental como também motivos de sobejo para aquietar as ânsias do poeta:

*E se esta rima não cair no abandono
Por nobres intelectos consagrada,
Terá teu nome aqui memória eterna!*

NICOLAU SEVCENKO

ELENA DE TROIA, ELENA DE NOVA YORK

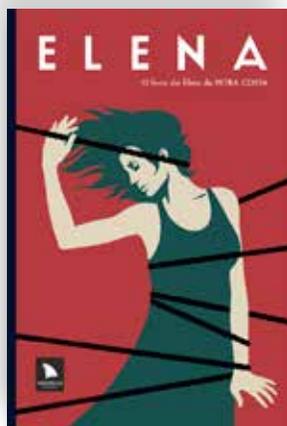
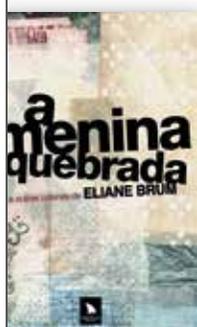
Eu penso em como esse filme parece um sonho e em como o título é composto apenas pela palavra “Elena” e nada mais. Um nome grego que ressoa lendas e mitos – Elena, aquela que foi sequestrada. Elena de Troia e Elena de Nova York; Elena, aquela que desapareceu. Elena, cuja tristeza impulsiona a maior e mais épica guerra que já aconteceu na humanidade.

A ausência de Elena é fonte de tanto sofrimento e tragédia. Mesmo que se destruam cidades e culturas inteiras, toda uma civilização... ainda assim não se pode restituir seu amor perdido. Nesse sentido, ela é o exemplo maior da inextricável evanescência do desejo. No filme, isso se torna algo ainda mais misterioso, uma vez que essa evanescência sobrepõe-se em três personagens diferentes – a própria Elena, sua irmã Petra e sua mãe.

Em vários sentidos e dimensões esses três personagens misturam-se, compartilham sentimentos, emoções e afeições... Há um grau de intimidade tanto que não se distingue mais uma da outra. Esse é o grande mistério do filme **ELENA** – que certamente tem muitos outros, mas dos quais esse se destaca dos demais. Como pode tanto sofrimento, tanta dor, tanta desolação transformarem-se em algo tão lindo, poético e inspirador para todos? Novamente, se fizermos referência à Elena mitológica, podemos ter alguns insights. A palavra Elena, aliás, em grego quer dizer tocha, luz... Ela é então a luz que foi roubada da Grécia, que foi entregue a um povo diferente, a uma cidade diferente, a uma cultura diferente. E é isso que essa história conta. Para os gregos, Elena era primariamente um símbolo de tragédia. Para os românticos do século 19, por outro lado, Elena representa a epítome e a síntese de todas as artes e, nesse sentido, ela é o próprio significado da guerra.

ELENA _ O FILME

Nicolau Sevcenko
em



#descubraArquipélago





Qual o seu pintor favorito? O meu tem sido Sérgio Sant'Anna, aquele, o escritor.

Antes que você dê um Google e verifique que o carioca nunca pintou um quadro ou, vá, uma parede, me explico: não vejo alguém que escreva de modo tão plástico. Tudo bem que não tenho ido muito a galerias e museus, o que pode me deixar mal-falado nas rodinhas e tornar a predileção bastante questionável para alguns, mas, dentro do que ousou opinar, os poucos livros que não abandono, desconheço outro autor que explore as belas artes de modo tão natural. Seus textos, arrisco resumir, são como quadros que tratam de outros quadros. Metaquadros, eu diria, caso fosse mais corajoso.

Tenho como ilustrar. Como qualquer resenhista ou coisa que pouco valha, nutro algum tipo de obsessão literária. A minha é de grau leve, acho: digito minhas passagens favoritas de livros em um documento do Word como se o ato me fizesse incorporá-las ou me ensinasse a escrever de modo parecido. (Não configura plágio, ok? E se vocês acham isso estranho é por que não conhecem a fundo outros resenhistas do **Rascunho** cujos hábitos envolvem

Não é fácil ser Sérgio (ainda bem)

Contos de **Sérgio Sant'Anna** mostram o caráter plástico e subversivo de um gênio das narrativas curtas

GUILHERME PAVARIN | SÃO PAULO – SP

fotos de escritores falecidos, velas, farofa, enfim, melhor deixar pra lá.) O primeiro parágrafo que anotei nesse arquivo, de nome MINHANOSSA.doc, é uma belíssima passagem de Sant'Anna no livro de contos **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**, de 1982, e que, por acaso ou boa ação dos editores, acaba de ser relançado pela Companhia das Letras. Ei-la do mesmíssimo jeito que tecliei:

esse tom que deverá existir no original e que é precisamente o que este escritor busca para si e que se encontra sempre mais além, talvez pq não caiba em palavras, e sim nas obras dos pintores raros que conseguiram captar o tal momento, o tal cenário, a tal cor, que é aquilo que estamos sempre desejando para as palavras, escrevendo, para logo depois saber que não, não é bem isso.

Deslocada, a frase pode não fazer o leitor soltar um “minha nossa!” como ocorreu comigo. Ainda assim, pode servir como chave para entrar na, vamos dizer, plástica poética de Sant'Anna. O trecho está contido do segundo conto do livro, o bem conhecido (ao menos por meus amigos a quem não canso de falar a respeito) *Cenários*, em que o autor evoca, a cada bloco de texto, atmosferas literárias

para uma nova narrativa. Uma coisa bem Sérgio Sant'Anna, você pode dizer, para parecer entendido. Nessas buscas por ambientes ou situações que toquem sua alma — um casal de manequins em uma triste peça na vitrine, uma enlameada musa que se entrega a um poeta ascético, um cineasta que mixa o som do zumbido das moscas... — o escritor arremata: “não, não é bem isso”.

O trecho que copieie e cole se refere a um homem que ambiciona um texto “buscando palavras para cenários talvez por palavras indizíveis, como se sua realidade fosse esta, buscar o impossível”. Este cara, que sem dúvida é Sant’Anna de um lado para outro no seu apê nas Laranjeiras a rasurar maços de papel, parece se encontrar ao ver a foto de um quadro de Edward Hopper dentro de um livro. Mas o achado logo perde o encanto. Para angústia do autor, o retrato está em preto e branco. Ele sabe que nunca conseguirá chegar ao tom que o comoveu. E escrever, afinal, não é isso?

Sant’Anna sabe bem de sua missão impossível e reflete durante todo **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**, com pinceladas aqui e acolá, sobre as limitações da literatura e do próprio texto. (Se você acha isso mais da mesmice pós-moderna, bem, vale lembrar que o livro é de 1982, isto é, antecede em dois anos **O nome da Rosa**, em que Umberto Eco traça algumas das características que guiarão o estilo, escola, tendência ou sei lá o que isso virou.) Ainda que de fácil leitura, a obra é, por mais contraditório que seja, bastante experimental. Todas as narrativas possuem o aspecto de inacabado. Não por desleixo ou distração; o ato de levar os textos ao limite torna o fim algo impossível. O autor se expõe como um processo em construção e grande parte dos contos, se não todos, trata do ato de arquitetar, montar, ligar e desligar os pontos. O narrador tenta construir textos, imagina casas, discorre sobre cenários possíveis e impossíveis, como o contato místico com o músico João Gilberto. A cada nova folha em branco, surge uma nova tentativa — que fracassará, claro — de dizer, como ele repete, o indizível.

A inquietude e a beleza dos contos estão nas tentativas de subverter a forma, romper molduras, misturar tons e cores: reinventar-se sem o peso do acerto. E fazer arte, ora, não é isso?

Claro que reduzir o talento de Sant’Anna a esse aspecto, digamos, estético e formal da arte, é pouco. Suas qualidades técnicas e poéticas vão muito além da pinta de artista — aliás, sei que é chato ler uma resenha que só enaltece, sem intrigas ou cutucões, por isso aviso ao leitor que talvez seja o caso de dar uma fuçadinha nas últimas do Facebook e depois voltar para cá. De um jeito ou doutro, os trunfos narrativos do escritor estão sempre associados a esse aspecto do olhar de artista plástico, de quem caça minúcias de toques, imagens, sons e associações que passam despercebidos ou soam, para os mortais apressados que não vão muito a muses, como traços ordinários.

A melancolia no primeiro plano

No seu livro mais recente **O homem-mulher**, lançado junto do citado acima, Sant’Anna parece chegar ao auge dessa sensibilidade ímpar. Sem perder o ar provocativo, ele parece atingir o rigor que buscava de modo ímplosivo em **O concerto...** A nova obra até que se assemelha às anteriores em formato e busca: são reuniões de narrativas curtas, um tanto experimentais, que falam de trepadas homéricas, fantasias, futebol, contemplação e amores com humor que alternam o sublime e o grotesco. Mas há duas características essenciais que só estão na mais recente: a arrebatadora sensação de fim e a consequente melancolia.

O fio condutor de **O homem-mulher** são os inescapáveis finais. O primoroso conto que dá título e abre o livro, um grande exemplo, conta a história de um melancólico jovem parense que sente tesão por se vestir de mulher. Heterossexual mas inseguro, o personagem só usa calcinhas em duas situações: escondido no quarto das irmãs ou no Carnaval. Nos festejos de rua, fantasiado da cabeça à calcinha como uma moça, o jovem, excitadíssimo, encontra uma menina turista e virgem por quem se apaixona entre bebidas e jatos de lança-perfume nas roupas íntimas. Lá pelo terceiro dia, o garoto vestido de garota a leva para o cemitério e ambos vivem uma cena de sexo passional, com elementos soturnos e ricos em signos típicos da prosa do autor. O caso de libertação e êxtase acaba com juras eternas. “E nunca mais se viram”, pontua.

Seria um fim já bastante melancólico, certo? Pois Sant’Anna, no finzinho do livro, depois de 18 contos, retorna a história. Não resta dúvida: o autor quer finalizar, terminar, sacramentar o que vem dizendo por todo o caminho. O menino travestido de menina ganha mais substância: vira um cara de espírito livre, um ator querido pelas putas e pelos boêmios de Belém, mas que, para seguir sua vontade de virar um artista conhecido, se muda para o Rio. Na capital fluminense, o homem não tem nenhuma sorte e vive como um artista maldito pelas ruas da Lapa. Um dia, cansado do desprezo alheio, encontra uma forma de se expressar e de chamar atenção das pessoas ao redor: veste-se de mulher igual fazia nos Carnavais. A diferença é que agora andava com vestidinho, os pelos do peito à mostra, dia e noite, para baixo e para cima, enquanto começa a escrever uma peça de teatro. Não demora para que o homem-mulher arrebanhe seu elenco: uma atriz companheira, com quem mantém caso amoroso, um ator imigrante cubano homossexual, que representa o papel das minorias, e um ajudante faz-tudo, capaz de cuidar da iluminação e representar al-



O CONCERTO DE JOÃO GILBERTO NO RIO DE JANEIRO

Sérgio Sant’Anna
Companhia das Letras
224 págs.



O HOMEM-MULHER

Sérgio Sant’Anna
Companhia das Letras
184 págs.



o atuar

SERGIO SANT’ANNA

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1941. Iniciou sua carreira de escritor em 1969, com os contos de **O sobrevivente**, livro que o levou a participar do International Writing Program da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos. Teve obras traduzidas para o alemão e o italiano e adaptadas para o cinema. Recebeu quatro vezes o prêmio Jabuti.

trecho

O HOMEM-MULHER

O nome dele era Adamastor Magalhães, mas ele preferia ser chamado de Fred Wilson, que era o nome que usava no grupo amador de teatro em que era ator, em Belém do Pará, cidade onde nascera e vivia. Para simplificar, as pessoas passaram a chamá-lo de Fred.

Sant’Anna sabe bem de sua missão impossível e reflete durante todo O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro, com pinceladas aqui e acolá, sobre as limitações da literatura e do próprio texto.

guns tipinhos menores no palco.

Acaba que o grupo de teatro se torna a própria peça. Atores vivem ensaiando um texto maleável debaixo do mesmo teto apertado para, meses depois, levar a proposta de serem eles mesmos num teatro no centro da capital. Sem explicitar a peça por inteiro, expondo apenas conceitos e cenários, Sant’Anna cria uma dramaturgia vanguardista que nem mesmo o mais polêmico dos teatrólogos proporia, o que por si só traz uma leitura deliciosa sobre, perdão pela repetição, limites e vulgarização da arte. Ele, o autor de carne e osso, também narra as reportagens, a recepção do público e como a peça acaba virando a própria doença do Homem-Mulher, que, arrasado pela incompreensão do público e motivado pela sua extrema filosofia, realiza o único fim possível para sua dramaturgia: mata-se no palco. A pecinha malquista, então, a partir do suicídio, é reencenada pelo mundo todo, vira um marco, coisa de gênio. Não consigo pensar em nada que traduza mais a bile negra de um artista do que esse fim. (Ah, e presumo que esse tipo de *spoiler* não tire a graça da leitura, correto? Somos bem grandinhos.)

Outros exemplos que não me saem da cabeça, de como a melancolia está impregnada neste novo livro, são os contos *Lencinhos*, *Um retrato* e *Eles dois* — isso para não citar os mais óbvios: um de título *Melancolia* e *Madonna*, que trata dos quadros angustiantes de Edward Munch.

Lencinhos, o primeiro, retrata um homem à beira da morte que busca arranjar um marido substituto à esposa; embora tenha lá suas sujeiras, o conto é de uma delicadeza estonteante: a apaixonante mulher tece lencinhos que são descritos em minúcias como verdadeiras obras de arte e o fim, esperado desde as primeiras linhas, ocorre em meio a divagações sobre a transitoriedade da vida. Já o segundo, mais curto, é uma descrição de um retrato da falecida mãe de um narrador que mal chegou a conhecê-la. Esta narração tem efeito de um soco na amígdala cerebral, onde dizem se formar nossas emoções, o que me fez questionar se talvez não fosse o caso de se chamar *Lencinhos*, para meio que avisar o leitor a se equipar para possíveis derramamentos de lágrimas. Anote aí pra próxima, Sant’Anna!

O terceiro também é bom ler em local imune ao julgamento alheio: trata-se de uma bela narrativa de um casal que muito se amou durante a juventude e, anos depois, viram apenas lembranças de um grande e impossível caso. Este em especial me soou bastante autobiográfico, mas não posso afirmar pois, infelizmente, nunca sentei num bar com Sant’Anna para lamentar amores perdidos.

Vozes da experiência

A revista *piauí* trouxe um excelente perfil de Sant’Anna na edição de abril deste ano. Como eu sei que você vai ler não só os dois livros que citei, mas também essa grande reportagem, poupá-lo-ei de citar os detalhes da vida do autor. O que nos interessa é que ele está com 74 anos. E, convenhamos, é bem impressionante que, mesmo depois de décadas de prêmios e elogios muito mais valiosos do que os dessa resenha, o autor consiga manter a aura de inquietude e subversão.

De uma forma muito peculiar Sérgio consegue, em meio a muitas vozes, imprimir um estilo próprio em seus livros, como um talentoso ator que encena diferentes papéis com um único traje. Se a reinvenção de si próprio aos trinta não é mole, imagina depois dos sessenta? O título que sugeri ao editor do **Rascunho** não podia ser outro: “Não é fácil ser Sérgio”. Me parece um pouco exagerado agora. O que vocês acham? De certo o editor terá uma sugestão melhor.

Sant’Anna também não aprovaria, acho. Não que eu o conheça. Na única vez que tive a oportunidade de falar com o autor, para uma entrevista jornalística por telefone, Sant’Anna tinha acabado de lançar seu livro anterior a **Homem-mulher**, o **Páginas sem glória**, uma reunião de contos que achei bem interessante. Li a prova do livro na revista pela qual trabalhava e pedi, de São Paulo, entrevista a ele, que me atendeu com voz pacata no seu apartamento no Rio. Eu já era fã, mas soube disfarçar bem. Ele me explicou o processo de criação e disse que aquele era seu livro mais bem acabado. Eu não sabia se concordava pois, embora tivesse lido todos, gostava muito de **O voo da madrugada** e, como vocês sabem, **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro**, e achava que estavam todos no mesmo patamar. Publiquei a frase autoelogiosa na entrevista e ele não chiou; disse até que curtiu a matéria, mas pediu com bastante educação para eu consertar o nome da universidade na qual se formou. (É, errei uma informação bem em frente ao mestre, fazer o quê. Custou-me apenas 200 chibatadas e um ritual de purificação que um colaborador do **Rascunho** me ensinou.)

Hoje, se eu pudesse falar com Sant’Anna, diria que ele estava errado. Falaria que sua melhor obra ainda estava por vir. Vida longa, Sérgio! 🍷

Romance à brasileira

Coletânea de ensaios aborda a produção e a recepção de romances em território brasileiro ao longo do período oitocentista

HENRIQUE MARQUES-SAMYN | RIO DE JANEIRO - RJ

É ainda frequente, mesmo em meios acadêmicos, a ingênua crença de que as formas literárias emergem e se desenvolvem de forma arbitrária e inteiramente espontânea, sem que haja quaisquer relações entre esses processos e as estruturas históricas, sociais e culturais que os viabilizam. Perspectivar desse modo a literatura implica recair em uma leitura fragmentária e naturalizante, incapaz de perceber de que modo os mecanismos de expressão literária — bem como as produções culturais em geral — respondem a demandas epocais particulares, o que acaba por ensejar avaliações anacrônicas, quando não casuísticas. Uma compreensão pertinente das transformações pelas quais passaram as formas literárias exige, por conseguinte, que se considere sua inscrição em um âmbito histórico específico, o que faculta uma análise mais aprofundada do conjunto de fatores que favoreceu a sua emergência.

O volume assinado por Fernando C. Gil, professor da Universidade Federal do Paraná, vem favorecer precisamente esse segundo, e mais profícuo, tipo de procedimento analítico. **Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836-1901)** compila mais de meia centena de textos que abordam, direta ou indiretamente, a produção e a recepção de romances em território brasileiro ao longo do período oitocentista. Duas observações devem ser feitas, a respeito do título — ambas devidamente comentadas pelo autor no texto prefacial: primeiro, o termo “ensaio” é empregado em sentido lato, uma vez que a obra compila não apenas escritos propriamente ensaísticos, mas também prefácios, artigos críticos, discursos e textos diversos; segundo, entre o material reunido há também escritos sobre teatro e poesia, além de textos historiográficos ou reflexões mais amplas sobre a literatura brasi-

leira, que não obstante abordam questões relevantes para as narrativas romanescas. Com efeito, a heterogeneidade do volume está entre os seus méritos: guiando-se fundamentalmente pela relevância dos textos antologados, Fernando Gil logra oferecer um vasto panorama dos elementos mais importantes para o entendimento do acidentado percurso trilhado pelo romance, no decorrer de sua aclimação ao cenário cultural brasileiro. A capa do livro é assinada por Rachel Pavim, que optou pela segura solução de elaborar uma colagem das capas de obras das quais foram extraídos textos compilados, produzindo um instigante efeito estético; o projeto gráfico de Reinoldo Weber é bem-sucedido ao assegurar uma boa legibilidade ao volume — a esse propósito, ressalve-se que a opção editorial por um livro de formato maior talvez fosse mais conveniente, sobretudo em se tratando de uma obra direcionada principalmente a pesquisadores que em geral recorrem a marcações e anotações.

Fernando Gil optou por organizar o material disponibilizado na antologia em quatro seções, amenizando sensivelmente a heterogeneidade dos textos reunidos. As duas seções iniciais têm cunho temático — “as funções do romance” e “o nacional no romance”, essa última a única subdividida em três subseções, o que atesta a importância da nacionalidade nas reflexões oitocentistas em torno do romance: “a representação do nacional e a formação da tradição literária”, “nacionalismo e linguagem” e “nacionalismo e regionalismo”; as outras duas seções, intituladas “o romance na crítica” e “reflexões sobre literatura e romance”, reúnem textos produzidos a partir de uma perspectiva mais crítica ou historiográfica. Não sendo possível tratar minuciosamente dos escritos coligidos nesta revisão, buscarei apenas abordar um par de assuntos entre os que me parecem mais relevantes.



ENSAIOS SOBRE A FORMAÇÃO DO ROMANCE BRASILEIRO: UMA ANTOLOGIA (1836-1901)

Fernando C. Gil
Editora UFPR
510 págs.



o organizador

FERNANDO CERISARA GIL

É doutor em Teoria da Literatura e História Literária pela Unicamp. Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Paraná. Autor de **O romance da urbanização** (2ª ed.: Editora UFG, 2014) e **Do Encantamento à Apostasia** (Editora da UFPR, 2006).

trecho

ENSAIOS SOBRE A FORMAÇÃO DO ROMANCE BRASILEIRO

Se as poucas narrativas dos anos 30 já potencializavam na sua estrutura elementos do romance, é a partir da década de 50 que este toma corpo na literatura brasileira. O romance demonstrava ser o gênero mais afeito ao espírito “objetivo” e de análise requerido pela “jovem nação” sedenta de (auto)conhecimento das diferentes dimensões de sua vida, a social, a histórica, a natural e a racial.

Nacionalismo literário

O mais antigo texto presente na obra é o fundamental *Discurso sobre a história da literatura no Brasil*, assinado por Gonçalves de Magalhães e originalmente publicado em **Niterói: revista brasiliense**, em 1836 — no qual já assomam a defesa da especificidade nacional e o necessário enfrentamento das influências estrangeiras, entaves à constituição de uma literatura autenticamente brasileira: “A poesia brasileira não é uma indígena civilizada; é uma grega vestida à francesa e à portuguesa e climatizada no Brasil; é uma virgem do Hélicon que, peregrinando pelo mundo, estragou seu manto, talhado pelas mãos de Homero, e sentada à sombra das palmeiras da América, se apraz ainda com as reminiscências da pátria, cuida ouvir o doce murmúrio da Castalia, o trépido sussurro do Lodon e do Ismeno, e toma por um rouxinol o sabiá que gorjeia entre os galhos da laranjeira” —, texto com o qual Magalhães procurava lançar-se como vulto fundador; como lemos na versão do discurso posteriormente publicada em livro, a “patriótica ideia” ensinaria o aparecimento da “originalidade do engenho brasileiro”. Os questionamentos em torno desse tema ocupariam ainda muitas páginas, não deixando de acusar a suposta falta de nacionalismo em vozes pátrias — inclusive na obra de Magalhães, acusado por Bernardo Guimarães de imitar os autores românticos: “em lugar de empregar o gênio que lhe coube em sorte para estrear entre nós uma carreira inteiramente nacional, nada mais fez que furtar-nos ao jugo do classicismo português para nos impor outro mais pesado”. Como bem sabemos, a senda aberta por Guimarães, privilegiando o resgate do passado e a valorização do presente como caminhos para a construção de um nacionalismo literário, ensinaria posteriormente seminais reflexões de José de Alencar e Machado de Assis, estas já abordando a especificidade do romance — também presentes no volume organizado por Fernando Gil.

Concomitantemente aos debates em torno do elemento nacional, nosso mundo literário discutia a função social do romance. *A Carta a Emília* que abre **O filho do pescador** (1843), de Teixeira e Sousa, já manifesta o desejo de juntar a “moral” às “belezas da literatura”; uma década e meia mais tarde, José de Alencar escrevia para defender **As asas de um anjo** de acusações de imoralidade, indagando: “Será imoral uma obra que mostra o vício castigado pelo próprio vício; que tomando por base um fato infelizmente muito frequente na sociedade, deduz dele conseqüências terríveis que servem de punição não só aos seus autores principais como àqueles que concorreram indiretamente para a sua realização?”. De outro lado, são particularmente interessantes as discussões em torno da formação de um público leitor feminino, contempladas no livro por dois escritos do mesmo ano, 1889, ambos assinados por mulheres. Anna Bittencourt, poetisa e romancista, reconhecia a importância do romance para “aquelas que não querem restringir-se à vida insípida e material de donas de casa”, mas afligia-se com o “verdadeiro perigo” de leituras que poderiam comprometer a “moralidade” e o “bem-estar das famílias”, desejando a produção de “romances morais que falem ao espírito e ao coração”; já a professora, poetisa e romancista Anália Franco, em texto no qual alude elogiosamente ao artigo de sua contemporânea, revelava especial preocupação com a situação das “raras senhoras que no Brasil se dedicam às letras”, “afrontando os preconceitos da sociedade, a indiferença e o desdém esmagador que votamos às obras de arte, especialmente das nossas patrícias”; nesse cenário, como esperar que as mulheres pudessem escrever os desejados “romances morais e científicos”? Se aos homens se impunha a elevada tarefa de lidar com problemas em torno da expressão literária e da nacionalidade, às mulheres era imprescindível enfrentar o mais mesquinho desafio de combater o legado patriarcal que as condenava ao tolhedor decoro, ao recatado silêncio e à menoridade intelectual — que indiscutivelmente contribuíram para que, entre os quase quarenta nomes que assinam os textos publicados no volume, apenas Anna e Anália representem o gênero feminino. 🗨

Outro dia circulou pelas redes sociais a notícia de que um lugar na Patagônia chilena busca novos habitantes. Os governantes querem explorar o potencial turístico daquele cantinho do fim do mundo chamado Pampa Guanaco. E que o número de interessados, de vários países, surpreendeu o prefeito. Os humanos se aproximam rapidamente dos oito bilhões na Terra — estamos nos sentindo apertados. Há um disseminado desejo de fuga das multidões, de escape das grandes cidades, como se o grande mal da sociedade fossem justamente as pessoas. A frase já traz o estranhamento necessário ao momento. A má notícia para quem sonha com o sossego é que mesmo Pampa Guanaco também deverá ter seus problemas de trânsito e lixo. Cada vez menos haverá pontos isolados aos insatisfeitos. E então chegamos ao livro **A vida em comum**, onde Tzvetan Todorov convida a enxergar a sociedade não como um desastre, um castigo, mas como uma inescapável condição humana, até com chance de felicidade. Mas sobretudo a obra é um gigantesco espelho.

Todorov faz uma costura de várias formas de pensamento, com uma linha que chama de Antropologia Geral. Logo no prefácio ele explica como sendo “o meio do caminho entre as ciências humanas e a Filosofia; uma ponte que permite uni-las ou um espaço intermediário que facilita sua articulação”. Tem filosofia, psicologia, sociologia e literatura na receita. Se o leitor tiver alguma alergia aos componentes, pode tentar a cura persistindo um pouco. Uma das características de Todorov é o texto claro e bem ritmado.

O livro é dividido em cinco partes. Na primeira, o autor pesca entre pensadores ocidentais de tempos diversos quem tratou mais profundamente da necessidade de o Homem viver em sociedade e também do contrário disso. Cita Montaigne, Hobbes, Maquiavel, La Rochefoucauld, Pascal, Adam Smith, Kant, Sade, Nietzsche, entre outros, ora usando trechos de obras deles para fundamentar ou contextualizar, ora para discordar abertamente dos argumentos. Concordar mesmo, Todorov concorda com Rousseau. Justo o pensador marcado pela experiência do isolamento. Mas é nas reflexões do iluminista que Todorov encontra boa parte das conclusões sobre a necessidade de o Homem viver em sociedade: “A solidão absoluta é um estado triste e contrário à natureza”, reproduz dos **Diálogos**.

Essa primeira parte de **A vida em comum** o tempo todo convida o leitor a pensar na vida contemporânea, que desenvolveu a um ponto muito evidente o individualismo. A ideia de que o ser humano tem tendências naturais pela violência, pe-

Tentemos não fugir de nós mesmos

Tzvetan Todorov convida a enxergar a sociedade não como um desastre, mas como uma inescapável condição humana

ANDRÉ ARGOLO | SANTOS – SP

lo domínio, pelo poder, ainda é muito disseminada. Todorov se opõe a isso:

estamos sempre prontos a receber, como uma revelação audaciosa, como uma verdade subversiva, a afirmação de uma natureza humana má, ou seja, egoísta, solitária. Aqueles que resistem a tal redução são ainda acusados de moralismo, de fraqueza, de pusilanimidade: eles não ousam encarar a verdade.

Não é menos significativa a segunda parte *Ser, viver, existir*. Freud entra no meio de campo nesse momento, dá o pontapé inicial com as pulsões sexuais e de autoconservação. Todorov considera mas não se atrela ao que insinua ser um reducionismo da condição humana. Para isso, pede ajuda a Victor Hugo, que escreveu: “Os animais vivem, o homem existe”.

Reconhecimento

Nesse capítulo é que Todorov começa a tratar da necessidade humana de reconhecimento pelo outro. E que nisso reside nossa noção de existência. Para discorrer mais sobre o assunto, recorre aos primeiros meses de nossas vidas, com a necessidade da criança, além de leite, de proteção, de atenção, muito comumente revelada pela busca do olhar da mãe.

Por que um livro como este não é um best-seller se revela tanto sobre a vida? Não é difícil pensar que justamente por que não dá respostas fáceis, não dá fórmulas prontas, levanta mais questões do que oferece respostas. Faz pensar. Hannah Arendt já dizia na década de 50 que a ausência de pensamento era um dos grandes males da Humanidade, já naqueles tempos.

A terceira parte do livro aprofunda a questão do reconhecimento. Está na página 129: “O reconhecimento de nosso ser e a confirmação de nosso valor são o oxigênio da existência”. Aqui, o autor discorre sobre diversas formas de reconhecimento, algumas polêmicas porque até mesmo os maus-tratos em alguns casos resultam em forma de reconhecimento social, em detrimento à invisibilidade — esta, cruelíssima, avassaladora, desumana.

É inevitável o quanto os valores da sociedade incidem sobre essa necessidade humana e criam distorções perigosas. Se definimos que é importante o que se veste, o tênis da moda não é mais apenas algo que proteja os pés, mas é tão importante quanto comida. E se tendemos a perdoar o ladrão de galinhas, porque o faz por fome, temos de admitir que o ladrão de tênis é movido por algo muito parecido e intenso quanto a fome. Na página 116:

aquele que não mais pode exercer controle sobre suas roupas (em decorrência da pobreza, por exemplo) sente-se paralisado em relação aos outros, privado de dignidade.

Publicado pela Unesp em 2014, o livro foi escrito em 1995. Era o começo da internet. Estávamos longe do Orkut e do Facebook (o que virá depois?). Mas não é difícil também entender que a necessidade de reconhecimento tem a ver com a força das redes sociais. Ter um comentário “curtido” é o mesmo que ser visto? O escritor Marcio Vassallo costuma usar um termo que aprofunda a noção de contato social: reparar. O reparo é uma atenção

rara por conta da pressa que domina os dias das pessoas, entre a necessidade de ganhar dinheiro e cuidar da casa, ou mesmo a pressa em se divertir (ou sentir que está se divertindo).

A contribuição mais evidente deste livro de Todorov é o convite à dúvida sobre a natureza do Homem, minar a ideia de que somos malvados, que somos mais bichos e que só vivemos em sociedade por fraqueza. Na necessidade de reconhecimento da existência pelo olhar dos outros estão nossa felicidade e ao mesmo tempo sofrimento. Mas Todorov indica que não haja outro caminho possível para a evolução da sociedade senão esse reparo. E indica que os valores calcados no consumo distanciam as pessoas desse ideal.

Um, dois, muitos

Todorov não facilita o entendimento da essência humana. Nenhuma linha de pensamento tem toda a razão. Nenhuma pessoa é só de uma jeito. A multiplicidade e a contradição são qualidades extremamente humanas. A criança, por exemplo, segundo o autor, “quer ao mesmo tempo sentir-se segura e desperta para o mundo, encontrar, portanto, o conhecido e descobrir o desconhecido”. Em tempos de intolerância ainda em voga, apesar das vivências terríveis dos séculos 19 e 20 com a escravidão e o holocausto, tempos de violência urbana, crianças recrutadas para o tráfico de drogas, para o terrorismo ou para guerras, intenções de redução da maioria penal no Brasil, há no pensamento de Todorov uma luz de emergência acesa: precisamos nos olhar mais e melhor, de lupa e de binóculo, no espelho e em redor. 📖



o autor

TZVETAN TODOROV

É búlgaro, radicado na França. Nasceu em 1939. É um dos mais influentes pensadores em atividade neste início de século, intelectual de muitos tentáculos, que alcançam a literatura, a filosofia, a história, a antropologia. Autor, entre outros livros, de **A conquista da América** e **A beleza salvará o mundo**.



A VIDA EM COMUM

Tzvetan Todorov
Trad.: Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer
Editora Unesp
224 págs.

trecho

A VIDA EM COMUM

Uma melhor compreensão da existência humana é útil não somente em si mesma, mas também porque ela influencia os objetivos que a sociedade determina para seu desenvolvimento. É em decorrência de algumas concepções antropológicas subjacentes que dizemos que o objetivo da existência é, de um lado, o desenvolvimento do indivíduo, a realização de si; ou, de outro, o progresso da sociedade, ainda que este implique o sacrifício de certas vantagens do indivíduo.

TODA (BOA) SEDUÇÃO EXIGE APURO TÉCNICO

[[Nos tempos confusos em que vivemos, as questões técnicas, pelo menos no Brasil, tendem a desaparecer.” A advertência, em tom de desabafo e desolação, é de Graciliano Ramos em artigo sobre a escritora Diná Silveira de Queiroz, lamentando que os romances no Brasil sejam tão descuidados, principalmente na linguagem e na estrutura. Notável defensor das técnicas para a construção artesanal da obra de arte de ficção, ele sempre analisou os livros dos contemporâneos, demonstrando conhecimento dos elementos internos da narrativa. O artigo pode ser encontrado nas páginas 162 e 163 do livro **Linhas tortas** (Record), e compõe a segunda parte do volume. Ali, o autor de **Angústia** lamenta, justamente, a ausência das técnicas e faz muitas análises curiosas.

Começa destacando a questão da linguagem, reconhecida hoje como a única técnica de destaque na narrativa brasileira. Este começo é fulminante: “O romance de estreia da senhora Diná Silveira de Queiroz merece um ataque. Primeiramente, a jovem paulista não escreve bem: ‘Letícia olhou para a fila de pereiras, para a estrada que levava para longe, para lugares escondidos para sempre’”.

E continua: “Eu não devia falar em semelhantes coisas, alu-

dir às receitas fáceis da cozinha literária, mostrar ao público a inadvertência de alguém que, no preparo de duas linhas, meteu a mão na lata das preposições e encarçou um período com repetições desnecessárias”. E reforça com a frase já clássica: “Isto é um simples reparo, feito apenas porque as questões de técnica, nos tempos confusos em que nos encontramos, pelo menos no Brasil, tendem a desaparecer”.

Em outro artigo, desta vez sobre o livro **Porão**, de Newton Freitas, ele mostra como, tecnicamente, o escritor deve montar o personagem. O que diz ele, do alto de sua autoridade de autor consagrado e de crítico emérito, mestre de todos nós em qualquer circunstância? “O autor nos mostra a parte externa dos indivíduos. As suas personagens andam bem, falam, mexem-se. Notamos os seus movimentos e vemos onde elas pisam, mas não percebemos o interior delas. Estão atordoadas, evidentemente, não podem pensar direito, mas teria sido bom que os acontecimentos se apresentassem refletidos naqueles espíritos torturados. Seria preferível que, em vez de vermos um soldado empurrando brutalmente os presos por uma escada com o cano duma pistola, sentíssemos as reações que o soldado, a pistola e a escada provocaram na mente dos prisioneiros.” Isto

é técnica absoluta, uma verdadeira oficina literária que explica como um personagem deve ser conduzido pelo autor, através do narrador, para que o leitor perceba a grandeza da cena. Portanto, uma aula de cena e de personagem, algo que Graciliano realizava muito bem, com a maestria de um estudioso que rejeitou um livro de Guimarães Rosa e que, mais tarde, ensinou-o a aperfeiçoar **Sagarana**. Sem técnica, e isto é definitivo, não se escreve uma grande obra. Com a vantagem de que estou aqui falando de dois gênios.

Não adianta falar apenas em inspiração, intuição e estranhamento. É decisivo que o autor conheça e realize as técnicas que o levam a seduzir o leitor.

Mas como é possível realizar esta lição de Graciliano? Veremos em **Vidas secas**, por exemplo. Na abertura desse romance, Graciliano usa a técnica do olhar do personagem na posição de narrador — ainda na primeira página identificamos este narrador, com absoluta clareza. Está escrito assim: “Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes”.

Parece, em princípio, apenas uma narrativa exterior, com cenário muito claro, mas está apresentada aí a agonia do personagem — narrativa interior, para ressaltar a exigência de Graciliano com relação à montagem

do personagem. Onde estaria a agonia do personagem? Exatamente na humanização do verbo alargar. Cena cinematográfica: planície vermelha com manchas verdes e um verbo enigmático porque o olhar do personagem é que sente os juazeiros alargando as manchas verdes. Como as árvores não têm sentimento, o personagem passa a agonia — fome e cansaço —, num desmaio que acontecerá mais tarde. Esta frase pertence, claramente, ao menino mais velho que desmaia e é fustigado por Fabiano, com a bainha da faca para que acorde e se levante.

Vejamos como isso fica bem claro, logo diante. Na narrativa do menino:

“Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se.” Genial. Os verbos fazem aflorar o sentimento do personagem.

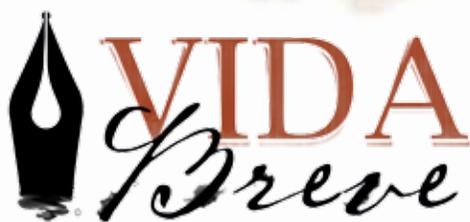
Em seguida: “O menino mais velho pôs a chorar, sentou-se no chão”. E adiante: “Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos”.

A grandeza do autor está no fato de que ele não diz, mas mostra. O fundamental disso tudo é que o autor consciente de sua missão, não só aconselha como realiza. O domínio da técnica, que o Brasil abandonou para contar historinhas de terno e gravata, faz a grande literatura ou apenas a literatura, como nos ensinaram Machado, Guimarães, Clarice e, é claro, Graciliano.

Fique em paz, mestre Graça. Há ainda quem pense em técnicas neste Brasil confuso. 🍷

NOTA

O texto *Toda (boa) sedução exige apuro técnico* foi publicado originalmente no suplemento *Pernambuco*.



UMA CRÔNICA. UMA ILUSTRAÇÃO.
QUASE TODO DIA.

SEGUNDA-FEIRA
Rogério Pereira
Theo Szczepanski

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

Prosa delicada

A luz difícil, do colombiano Tomás González, é um romance sobre o sofrimento e a sua superação

RAFAEL GUTIÉRREZ | RIO DE JANEIRO - RJ

Cachipay é um pequeno povoado a 60 quilômetros de Bogotá incrustado no meio das montanhas que margeiam a cordilheira oriental da Colômbia. Uma de suas casas rodeada do verde intenso das montanhas alberga um inquilino famoso, mas que, até pouco tempo atrás, era quase um desconhecido no campo literário. Tendo publicado seu primeiro romance, *Primero estaba el mar*, em 1983, quando trabalhava como garçom em um bar de salsa em Bogotá, as relações de Tomás González com a fama têm sido esquivas e conflituosas. Etiquetas como “escritor *cult*” ou “o segredo mais bem guardado da literatura colombiana” rodeiam a mitologia criada em torno a seu nome e sua figura.

Magro, alto, de barba branca e espessa e olhar penetrante, González confirma nas poucas entrevistas realizadas sua mínima afeição por toda a parafernália que comumente deve ir atrelada à divulgação de seus livros. “O importante são os escritos, não o escritor”, diz em alguma ocasião. “A fama também pode arruinar a obra porque antes que escrever para aprofundar se escreve para andar mostrando habilidades que poderiam prejudicar o texto.” Próximo de gestos como os de Salinger, Thomas Pynchon ou Rubem Fonseca, González se vincula à tradição de escritores que decidem optar por um relativo afastamento dos meios e do público.

Tomás González nasceu em Medellín em 1950, cidade onde passou sua infância e juventude. Começou estudos de engenharia química, que depois abandonou para se formar em filosofia. A cultura vinculada a sua terra natal, Medellín e o Estado de Antioquia de um modo geral (a chamada “cultura paisa” na Colômbia), aparece de maneira central nos romances que escreveu em seus anos de residência nos Estados Unidos, para onde migrou a finais de 1983: *Para antes del olvido* (1987), *La historia de Horacio* (2000), e *Los*

caballitos del diablo (2003). Personagens ligados ao campo e às atividades rurais, famílias numerosas e conflituosas, culto à bebida e episódios de violência conformam o magma destes romances, alguns deles derivados de histórias de sua própria família. *Primero estaba el mar*, por exemplo, conta a história de seu irmão Juan, que decide abandonar a cidade para morar perto do mar em uma região isolada do litoral caribe colombiano e acaba assassinado em circunstâncias um tanto enigmáticas. *Para antes del olvido* também se baseia em histórias familiares a partir de um diário deixado por seu tio Alfonso González.

Além dos romances mencionados, durante sua permanência fora da Colômbia, Tomás González publicou um livro de contos, *El rey del Honka-Monka*, e a primeira versão de seu livro de poemas, *Manglares*, que teve uma segunda versão publicada em 2006. Após seu retorno ao país em 2002, publicou *Abraham entre bandidos*, um romance sobre o tema do sequestro e a violência, ambientado nos anos 1950.

Primeiro sucesso

Até 2011, González permanecia ainda como um autor para os *happy few*, um grupo pequeno, mas fiel de leitores, que reconhecia a qualidade de uma proposta literária sólida e que compartilhava seu nome como uma senha secreta entre membros de uma seita. Nesse ano as coisas mudaram com a publicação do romance **A luz difícil**. O livro se transformaria em seu primeiro sucesso de vendas e lhe daria uma maior visibilidade no campo literário colombiano e hispano-americano. Com isso, González deixava de ser um segredo e passava a ocupar lugares de primeira fila no reconhecimento do público e da crítica. Mas isso não fez com que mudasse sua postura em relação à exposição pública da figura do autor. Embora seu nome deixasse de ser apenas conhecido por

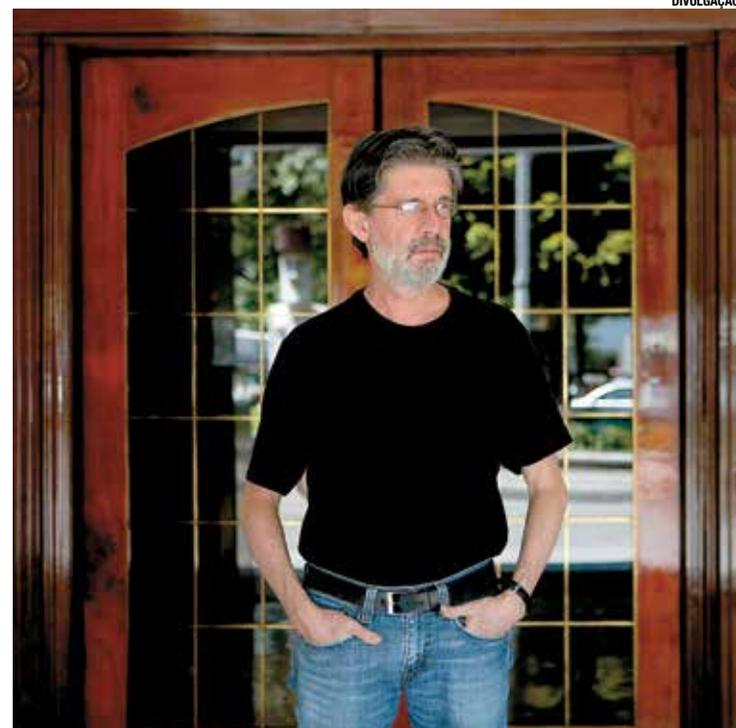
alguns, sua imagem continua longe dos holofotes. Em uma entrevista publicada na revista *El Malpensante* da Colômbia, González se compara com dois de seus personagens, o pintor David de **A luz difícil** e Leon de *Para antes del olvido*: “Com ambos compartilho a extrema desconfiança e relativo desinteresse pela fama e pelo que chamam ‘a glória’ [...] Quase ninguém se salva das poses ou dos imbecis óculos escuros. Jovens e velhos fazem o ridículo por igual”.

David é o narrador de **A luz difícil**, um pintor que teve que abandonar sua arte porque estava perdendo pouco a pouco a visão. Voltou ao seu país depois de viver nos Estados Unidos e, após a morte de sua esposa, mora sozinho em uma casa no campo rodeado de plantas e animais. Ali decide escrever sua história. Mas o que lemos em **A luz difícil** corresponde somente ao capítulo dedicado à morte de seu filho, Jacobo, que decide tirar a vida para acabar com a dor física produzida por um acidente de trânsito em Nova York que o deixou paraplégico. O romance narra os momentos prévios ao suicídio assistido de Jacobo, aproximando o leitor ao sofrimento de sua família e amigos íntimos e também aos pequenos momentos de alegria, amor e solidariedade possíveis em meio à tragédia. Segundo o autor, o romance seria “um estudo sobre o sofrimento e a superação do sofrimento”.

É possível descrever a dor? Jacobo e seu amigo Michael, também paraplégico, procuram infrutuosamente metáforas para conseguir-lo:

É como se pegassem um serrrote e começassem a me serrar devagar a pélvis [...] Às vezes é como se minhas pernas estivessem congeladas e ao mesmo tempo envoltas em tições acesos [...] ou como se lhe tivessem dado um soco perpétuo no estômago.

As descrições dos jovens parecem chegar ao limite mesmo da linguagem, ali onde as palavras se tornam inúteis.



o autor

TOMÁS GONZÁLEZ

Nasceu em Medellín, Colômbia, em 1950. Estudou filosofia na Universidade Nacional de Bogotá e trabalhou como barman. Em 1983, publicou seu primeiro romance, **Primero estaba el mar**. Nesse mesmo ano, partiu para os Estados Unidos, onde viveu três anos em Miami e dezesseis em Nova York. Voltou para a Colômbia em 2002 e atualmente mora em Cachipay. Foi vencedor do Prêmio de Romance Plaza y Janés, e **A luz difícil** é sua estreia no Brasil.



A LUZ DIFÍCIL

Tomás González

Trad.: Joana Angélica d'Ávila Melo

Bertrand Brasil

126 págs.

Toda a obra de Tomás González parece sinalizar essa impossibilidade da linguagem para expressar a dor e o sofrimento. Em algumas ocasiões essa impossibilidade vai ao encontro das potências da natureza, em outras ao encontro da violência e do trágico. A natureza é central em sua obra, não só como tela de fundo de suas histórias, senão como forças que irrompem na narrativa e que permitem por instantes certo ultrapassar de limites: o mar, a floresta, os jardins, ou alguns animais domésticos que geram encontros e momentos de epifania dos personagens, frequentes em seus relatos e romances.

A pintura de um ferry-boat abandonado perto da praia, desgastado pela força das on-

das, se torna a obsessão de David nos momentos em que seu filho se aproxima da morte. A procura dessa luz difícil que permita plasmar na tela do quadro a potência da imagem em que se misturam a natureza e o artificial: “a luz que contém as trevas, a morte, e também é contida por elas”. É essa luz difícil que dá o título ao livro. A pintura então surge como defesa da morte e permite a David fazer comparações com Goya e com El Bosco, no sentido em que a harmonia do mundo não se perde nem sequer nos momentos de pior horror.

Ao contrário do que acontece em uma obra como a de seu conterrâneo Fernando Vallejo, na qual há uma luta e uma intranquilidade permanente ante a morte e o envelhecimento que se traduz em uma prosa raivosa e impulsionada pelo ódio, no caso de González parece se impor uma certa aceitação da morte e da adversidade, traduzida em uma prosa serena, contida e delicada.

Uma das epígrafes de **A luz difícil** pertence ao poeta budista Lin-Chi: “O mundo é instável como uma casa em chamas”. González é praticante do budismo zen e de alguma forma a prática se manifesta em sua literatura. Tanto no sentido de configurar uma certa filosofia por trás de sua obra e alguns de seus personagens, como também na própria materialidade de sua escrita, na secura e sobriedade de sua prosa que consegue, a força de economia e subtração, fazer vibrar a linguagem com uma intensidade inusitada. Talvez a mesma intensidade que se manifesta em sua obra na atenção aos pequenos detalhes: o reflexo da luz sobre um rosto, um quarto em silêncio, o canto de um pássaro, os matizes das cores de uma planta no jardim.

Depois de **A luz difícil**, González publicou dois romances **Temporal** (2013) e **Niebla al mediodía** (2015), e um livro de contos **El lejano amor de los extraños** (2013). Continua morando em sua casa na montanha. Continua desconfiando da fama. 🍷

Neste mundo não há cercas

David Grossman

retrata a insegurança e a formação da identidade durante a infância e a adolescência

GISELE BARÃO |
PONTA GROSSA - PR



David Grossman
por Fábio Abreu

Nem toda infância é doce. Crescer também é duvidar de si mesmo, buscar a própria identidade, enfrentar a família. Na ficção de David Grossman, o crescimento chega com a perturbação e a insegurança. Esse lado obscuro do amadurecimento está em **Garoto zigue-zague**, publicado originalmente em 1994, e **O livro da gramática interior**, de 1991. Como protagonistas, os dois romances têm meninos prestes a completar o bar mitzvah — chegada da maturidade religiosa para os garotos no judaísmo, aos 13 anos.

Grossman está entre os principais escritores e ativistas políticos de Israel. Integra uma geração de intelectuais que vê nas histórias o poder de discutir alternativas para o conflito. Mas a qualidade de seus livros ultrapassa a ideia de uma literatura engajada. Especificamente essas duas obras do autor abordam os temas políticos de maneira mais sutil do que outras. Sua maior força está na descrição de dramas familiares e individuais.

Em **Garoto zigue-zague**, conhecemos Nono Feierberg. Uma semana antes de seu bar mitzvah, o pai e a madrasta o enviam de Jerusalém até Haifa para passar dois dias com o tio Shmuel e ouvir alguns conselhos sobre a nova fase da vida. Mas a viagem não segue o trajeto esperado por Nono. No trem, ele conhece Felix Glick, que com muita confusão vai ajudá-lo a entender sua verdadeira história.

Mesmo relatando acontecimentos do passado — Nono nos conta sobre eles 27 anos depois, já aos 40 —, o narrador prioriza o ponto de vista do menino que está crescendo. A perspectiva infantil rende belas passagens, principalmente no convívio de Nono com os amigos e na descrição do comportamento dele, que tem uma vontade irresistível de desobedecer a qualquer ordem.

Em determinada fase da infância, Nono quer se mostrar corajoso e desafiador para ganhar o respeito dos amigos. Na cena mais emblemática, ele lidera uma brincadeira de mau gosto que sua turma decide fazer com a vaca de um vizinho, e passa dos limites. A personalidade de Nono se resume ao leitor nesse momento. Mais uma vez, o desejo de fazer o que é proibido o consome. Em outra ocasião, ele compete obsessivamente com um amigo para ver quem sabe mais sobre touradas — o nome correto das ferramentas, dos participantes, qualquer conhecimento extra que possa torná-lo especial.

Nono sabe muito pouco a respeito da mãe, Zohara, que morreu quando ele era bebê. O pai se recusa a falar sobre ela, e o suspense criado pelo autor fortalece o mito. Mesmo antes de o menino conhecer essa história por completo, ela dita boa parte de seu comportamento. Nono herdou de Zohara a sensação de deslocamento, o desvario, a desobediência de quem considera o mundo inseguro demais para si e para os outros, características que atormentaram a mãe desde a infância.

Certa vez na classe, no meio da aula, de repente se pôs de pé, e com o olhar dilacerado, como se tivesse saltado de um pesadelo, gritou: “Não há cerca! Não há cerca!”. E quando a professora tentou acalmá-la, abraçá-la, descobrir o que a tinha deixado tão assustada, Zohara se libertou de seus braços e começou a correr pela sala como um bicho assustado, gritando com voz estridente que não há cerca, em torno do mundo não há cerca, as pessoas podem cair.

Para Nono, as cercas que faltam ao redor do mundo, que poderiam mantê-lo seguro, são a sua própria história. A memória dos antepassados dá mais firmeza aos seus passos. Na aventura perigosa que vive com Felix, acaba amadurecendo. Já o amadurecimento de Aharon Kleinfeld, protagonista de **O livro da gramática interior**, é muito mais conturbado. Diferente do grupo de amigos, que já sentia os primeiros sinais da puberdade, Aharon permanece com o tipo físico dos dez anos de idade. Mas o garoto pequeno, de aparência indefesa, vive com uma turbulência dentro de si.

Grande parte dessa insatisfação pessoal é fruto do ambiente familiar. Os pais problemáticos de Aharon são personagens fundamentais. O capítulo que descreve a cerimônia de bar mitzvah talvez seja o

melhor do livro. Nele se concentra a essência da crise da família Kleinfeld: o comportamento obsessivo da mãe, que deixa o filho ainda mais retraído ao obrigá-lo a usar um sapato com salto para parecer mais alto, o desconforto do convívio social.

Feminino

Grossman dá o protagonismo aos meninos. Mas as mulheres são definitivas na formação deles. Em **Garoto zigue-zague** esse fenômeno tem uma peculiaridade: a pessoa mais influente do romance, Zohara, já morreu. Não convive com os personagens. Mesmo assim, está presente do início ao fim, sua lembrança tem influência sobre eles. Nono também é encantado pela madrasta Gabi, que ajuda a desvendar sua identidade — com uma participação talvez maior do que o leitor imagina no início do livro. Gabi e Nono têm algo em comum: a necessidade de conquistar a qualquer preço a admiração das pessoas que amam. E de defendê-las.

“Aquilo que aos seus olhos são limitações, eu considero vantagens!”, ela declarava para a professora, investindo como uma cobra protegendo suas cobrinhas: *“Sim, e podemos chamá-las de vantagens de, por exemplo, uma alma de artista! Sim! Talvez nem todo mundo se encaixe exatamente nessa estrutura escolar quadrada! Pois há garotos redondos, minha senhora, e há garotos gordinhos, e há garotos com formato de, digamos, triângulo, por que não?, e há —”*, Gabi baixava a voz, erguia a mão bem alto no ar, como fazia a famosa atriz Lola Ciperola na peça *Casa de bonecas*, e sussurrava baixinho: *“E há garotos zigue-zague!”*

Em **O livro da gramática interior**, a mãe neurótica e invasiva de Aharon impede o seu amadurecimento. Em alguns momentos, só de olhá-lo nos olhos ela adivinha o que Aharon está sentindo ou planejando. A sensação é de vigilância constante. Essa postura compulsiva pode incomodar o leitor, mas não deixa de ser compreendida como resultado da vida amarga que a mulher leva em Israel.

Ficou de pé na cozinha, de avental, apoiada no mármore, cuja face manchada, rachada, se configurara ao longo dos anos como o espelho fiel, nada lisonjeiro, de sua vida.

Quando a vizinha Edna Blum contrata o pai de Aharon para derrubar algumas paredes de seu apartamento, a mãe convoca os dois filhos, Aharon e Iochi, para acompanhar o trabalho de perto e inibir qualquer relação mais íntima entre o marido e a vizinha. Essas incursões deprimentes na casa de Edna mostram como a família está dominada pelas fixações da mãe.



o autor

DAVID GROSSMAN

Nasceu em Jerusalém, em 25 de janeiro de 1954. É um dos principais escritores de Israel e, ao lado de Amós Oz, defensor de uma saída pacífica para o conflito entre Israel e a Palestina. Formou-se em Filosofia e Teatro. Também escreveu livros como **Alguém para correr comigo**, **Mel de leão**, **Ver: amor**, **Desvario**, **Duelo**, **Fora de tempo**, o infantil **Boa-noite, girafa**, e **A mulher foge** — história de uma mãe que percorre Israel para não receber em casa a notícia da morte do filho na Guerra do Líbano. **O livro da gramática interior** foi adaptado para o cinema por Nir Bergman e em 2010 ganhou o prêmio Sakura do Festival Internacional de Cinema de Tóquio. **Garoto zigue-zague** virou filme em 2012.

Já o pai, que entra em uma espécie de transe durante o trabalho na excêntrica reforma do apartamento, só volta ao seu estado normal quando precisa cuidar da própria mãe, outro personagem feminino com nenhuma voz na família e bastante influência na vida de Aharon. Idosa e debilitada, vovó Lili mal se lembra de quem ele é, mas o autor dá pistas de uma proximidade anterior com o neto. Durante o período em que ela está internada no hospital, o menino que só pensava em seus problemas de crescimento de repente se concentra nos cuidados com a avó e reflete sobre a velhice.

Narração

A maneira de contar escolhida por Grossman é agitada, principalmente em **O livro da gramática interior**. A voz do narrador em terceira pessoa, os diálogos, as reflexões dos personagens sobre si mesmos e sobre os outros, tudo acontece ao mesmo tempo, com quase nenhuma distinção formal.

A impressão é de que cada frase quer esgotar em si toda a ideia que começou. Os parágrafos são longos, com pouca pontuação e muita velocidade. Em alguns momentos, o narrador conta pequenas histórias dentro do enredo. E como se tivesse pouco tempo para contá-las, acelera o ritmo, para o leitor não se distrair, não tirar o foco do

desfecho principal. Outra marca presente na obra é o uso de expressões do hebraico e do iídiche, que não chegam a prejudicar a leitura. No final do livro, há um glossário com cerca de 80 expressões dessas línguas utilizadas na história.

Identidade

Os livros têm fortes dramas familiares, mas Grossman discute principalmente a formação da individualidade. **Garoto zigue-zague** tem vários momentos em que Nono se pergunta “quem sou eu?”. Ele vive cercado por essa dúvida. Deseja saber quanto da sua personalidade é herança do pai, da mãe, ou se é algo único, que ele mesmo inventou. E quanto mais conhece o próprio passado, com o auxílio de Felix, mais segurança Nono ganha para crescer.

Tudo bem. Que ele conte. Eu queria ouvir, e não queria. Já não sabia o que queria. A cada palavra dele a minha vida se transformava completamente. Minha vida ficou estranha para mim. Veja, eu mesmo já estou me transformando. Quando ele terminar de contar, vou precisar começar a me conhecer de novo. Nono Feierberg, muito prazer. Ou talvez não seja tanto prazer assim.

O que para Nono é aventura e descoberta, para Aharon é angústia. Há o agravante da puberdade tardia, que o colocava em uma posição incômoda em relação aos colegas, mas mesmo seu amadurecimento pessoal era feito de dor. Se a vida ao redor não oferecia possibilidade de calma, ele buscava dentro de si, em uma gramática interior, alguma solução.

Ele não gostava do próprio nome. Aharon, Aharon, Aharon, pronunciou várias vezes para si mesmo, centrado e concentrado, um nome difícil, como o som daquele o, que o envolvia como um pesado casaco, herança de um velho parente, Aharon, Aharon, e sentia como num leve latejar sua individualidade, viva, o chamava de lá, a brilhar na profundidade desse nome obscuro, como a pupila de um olho lampejante, como o pingo de um i rindo e se escondendo dentro de um o, mas aos poucos, à medida que tornava a pronunciar o nome, a pequena individualidade se afastava (...), e chegou um momento em que Aharon disse Aharon e nada se moveu em seu coração, e então ele parou.

Os livros apresentam uma juventude mais conflituosa do que lúdica — embora **Garoto zigue-zague** seja muito menos angustiante para o leitor, e tenha o tom de aventura juvenil. Grossman cria protagonistas com dilemas tão profundos quanto dos adultos. Meninos que têm medo de ficar desamparados em meio a toda confusão que é crescer. Como um desejo de se esconder até que a adolescência passe. 🍷



GAROTO ZIGUE-ZAGUE

David Grossman
Trad.: George Schlesinger
Companhia das Letras
417 págs.



O LIVRO DA GRAMÁTICA INTERIOR

David Grossman
Trad.: Paulo Geiger
Companhia das Letras
535 págs.

trecho

O LIVRO DA GRAMÁTICA INTERIOR

Mas que alternativa você tem, e ele suspirou um suspiro amargo, acalme-se, você no momento está um pouco histórico, está exagerando um pouco, tem muitas crianças na sua idade que ainda não começaram a crescer, isso pode começar com você a qualquer momento. Talvez já esteja a caminho.

trecho

GAROTO ZIGUE-ZAGUE

Durmam, durmam tranquilos. Pequenas famílias. Em cada casa, pai, mãe e dois filhos. O que vocês sabem sobre a vida real, e sobre como é fácil destruir tudo de vocês? O que entendem vocês da luta pela sobrevivência? E da grande e eterna luta entre a lei e o crime? Durmam, cubram-se bem. Cubram as orelhas.

CURITIBA
EM TEMPO
REAL, NA
PALMA DA
SUA MÃO.

**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 a cobertura das notícias locais, que mantém você informado sobre tudo o que acontece na cidade, em tempo real, onde quer que você esteja. Interatividade, aplicativos, notícias e muita informação. Isso também é Gazeta.

GAZETA DO POVO
O tempo todo com você.

gazedopovo.com.br

Entre, por favor

Consagrada como romancista, Margaret Atwood mostra-se uma poeta segura e sublime em **A porta**

ARTHUR TERTULIANO | SÃO PAULO - SP

Ainda me surpreendo com nossa capacidade de descobrir coisas novas. O livro sobre o qual escrevo, por exemplo, me apareceu na encruzilhada de duas buscas literárias — nesse sentido é quase como se o livro tivesse me escolhido, não o contrário, não importa o quão isto soe na original.

A primeira de tais buscas era por um livro de poesia. Porque há algum tempo deixei de acreditar que não gostava de poesia só por não diminuir o passo quando abordado na Flip por poetas vendendo seus peixes — deve haver boas descobertas no ato de parar e escutar, mas nunca me permito. E deixei de ter medo de não entender, um dos tantos medos bobos que perdemos pelo caminho.

A segunda tem a ver com um projeto pessoal que estabeleci para o ano: conhecer mais livros de ficção científica. Como o gênero permanece uma lacuna nas minhas leituras, decidi que em 2015 leria pelo menos um a cada mês. Creio ser esse preenchimento de lacunas — essa vontade de conhecer mais — um dos principais motivos para sempre estar com um livro ao alcance da mão e gostar tanto de ler.

“It chooses you”, diria Miranda July. A encruzilhada se deu quando, na seção de poesia da livraria, encontrei um título de autoria de Margaret Atwood. “Ué”, pensei, “ela não era uma escritora de ficção científica?”. Porque, sim, eu já tinha recebido indicações nesse sentido — **O conto da aia** é uma lembrança constante — e porque eu já começara a procurar outras escritoras que escrevessem sci-fi, principalmente desde que achei **A mão esquerda da escuridão**, de Ursula K. Le Guin, bem superior a **O homem do castelo alto**, de Philip K. Dick.

Dei uma lida na orelha do livro e nela Celina Portocarrero enfatiza o acerto na escolha da tradutora: Adriana Lisboa. As duas autoras — Atwood e Lisboa —, mais conhecidas mais por seus livros de prosa do que por suas incursões no terreno da poesia, se uniram em uma obra

que me pareceu de indispensável leitura. Sendo assim — e me lembrando da linguagem poética que há uns cinco anos me conquistou em **Rakushisha**, de Adriana — levei o livro para casa.

Ou seriam os livros? Dividido em cinco partes, **A porta** se assemelha a uma antologia poética, como se os melhores versos de cinco livros distintos fossem reunidos no mesmo volume. Cada parte finge ser a respeito de alguma coisa e depois muda de ideia, sua unidade temática se esclarece apenas com as releituras. E se me expesso assim é porque tento condensar a experiência de leitura: não creio que poesia seja matemática, como se houvesse uma equação poética a ser solucionada; como se, não havendo uma “unidade temática”, um princípio organizador, os poemas colecionados no livro não pudessem ser considerados bons.

Na primeira parte, há todo o apreço pelas coisas que definham, das quais só restam memórias: o pai, a mãe, uma casa de bonecas, a visão de uma iridescente mancha de gasolina. Há algo bíblico, mais especificamente de “Eclesiastes”, quando ela decide que:

*Este é o ano de classificar,
de jogar fora, de devolver,
de peneirar os amontoados, as pilhas,
os detritos, as dunas, os sedimentos,*

*ou, dito com menos poesia, as prateleiras, os baús
os armários, caixas, cantos
no sótão, nos esconderijos e guarda-louças —
o lixo, em outras palavras,
que foi soprado lá para dentro, ou atirado
no meu caminho por ondas despercebidas.*

Na segunda parte, a poeta canadense explora o êxtase provocado pela literatura. Partindo de alguém que “vende o coração. Era isso ou a alma.”, há referência à experiência mística que move tanto leitores quanto o próprio vendedor. O que há de idealizado nesta seção ganha cores mais realistas no poema *Uma mulher pobre aprende a escrever*, uma referência fácil a tantas mulheres invisíveis na literatura, que escreveram na lama que a História teima em apagar.

*O que diz a lama?
Seu nome. Não podemos lê-lo.
Mas podemos adivinhar. Olhe para o seu rosto:*

Flor Alegre? Radiante? Sol sobre a Água?

A terceira parte talvez seja a de tom mais pessimista — e a que mais me lembrou das sinopses dos romances de ficção científica da escritora. Se na primeira parte o definir é visto de modo pessoal, aqui há um lamento pelo definir do planeta, pelas marcas indelévels da busca pelo progresso e das guerras. Entre os momentos mais marcantes, há uma nota sobre a versão de quem perde um combate — “Perder, contudo. É diferente/ A derrota cresce como um vegetal mutante, /inchando com o não dito./ Acompanha-o sempre, espalhando-

-se sob a terra,/ alimentando-se do que já não há mais:/ seu filho, sua irmã, a casa de seu pai, a vida que você deveria ter tido.” — e os poemas *Santa Joana D’Arc num cartão-postal* e *Lamento de urso*, que contrapõem a plasticidade das imagens que imaginamos à dureza da realidade.

Na quarta parte há menos deslumbramento e êxtase ao narrar o fazer poético. Atwood fala das dúvidas de antes, durante e após a escrita. Em *Atividades possíveis* ela imagina um jeito mais tranquilo de escrever: “Você poderia sentar-se em sua cadeira e catar o idioma/ como se fosse uma tigela de ervilhas./ Muita gente faz isso./ Poderia ser educativo./ Sequer precisa da cadeira,/ poderia fazer malabarismo com pratos de ar.” Mas faz parte de seu ofício o incômodo: seja o próprio, de *Interrogar os mortos*, seja o dos leitores. Em *A linha: cinco variações*, estes dialogam com a parte anterior:

*Mas que conversa fiada
você nos fez engolir! Que história ruim!*

*Veja se não mexe em nada
da próxima vez! Não toque nesse papel!
Não precisamos de lorotas extravagantes sobre
os excessos da guerra por aqui. Não
precisamos de mais “E então”.*

*Mas você nunca escutava.
Acha que é algum tipo de poeta
Agora veja o que fez,
você e seu maldito verso —
se emporcalhando com a criação.*

*Tinha que mexer nessa história.
Não podia deixá-la em paz.*

Por fim, a autora dedica a última parte do livro a um longo adeus: “Há empurrões e tumulto,/ coletes salva-vidas de menos”. Funciona como um epílogo, como notas de fim de texto, como uma conversa franca, sobre a vida e o que dela você tira, da autora com o leitor que perseverou até o fim. Há um retorno aos toques que chamei de bíblicos, em especial no poema que dá título ao livro.

No mesmo ano em que **A porta** foi originalmente lançado (2007) se deu a publicação de **Nesta cidade e abaixo de seus olhos**, de Annita Costa Malufé. O eu lírico da obra diz:

*preciso desesperadamente falar, te falar
hoje não acordei tendo fé no universo, não acordei
e fui para a esquina te esperar com o envelope repleto
de folhas mal escritas, eu precisava apenas falar,
apenas dizer da minha angústia, [...]*

Ainda que tenha apreciado a leitura de Malufé, gosto de saber que se tem publicado uma poesia que não trata apenas do indizível, mas vai lá e diz. E não só “diz”, como fala ao leitor com uma limpidez de Angélica Freitas, abrindo uma porta a quem pensa não gostar de poesia. Esse é um dos principais méritos do livro de Atwood. 🍷



A PORTA
Margaret Atwood
Trad.: Adriana Lisboa
Rocco
128 págs.



a autora
MARGARET ATWOOD

É canadense e graduou-se em Artes na Universidade de Toronto. Recebeu o Man Booker Prize por **O assassino cego** e o Príncipe de Astúrias pelo conjunto de sua obra. Seus livros — entre eles **O ano do dilúvio**, **A Odisséia de Penélope** e **O conto da aia** — já foram traduzidos para mais de trinta idiomas.

Japonesas em *chamas*

Três poetas que revolucionaram a história cultural do Japão com seus versos cheios de erotismo e de desejo

ROBERTO PINHEIRO MACHADO | PORTO ALEGRE – RS

Se você é daqueles que ainda acreditam que as japonesas são submissas, que vivem escondidas atrás dos seus elegantes quimonos de seda esperando para seguir as ordens de seus homens, que são sempre bem comportadas e tímidas, caia na real. Você se enganou. As japonesas são as mulheres mais independentes, fegosas, e sublimemente desafiadoras que qualquer um de nós jamais conheceu.

Veja os exemplos de Ono no Komachi, de Izumi Shikibu e de Yosano Akiko. As três poetas revolucionaram a história cultural do Japão com seus versos cheios de erotismo e de desejo, e também com seus comportamentos imorais e despidos. Ono no Komachi viveu no início do período Heian, que vai de 794 a 1185 da nossa era Cristã. Considerada uma das mulheres mais belas de seu tempo, ela contribuiu para que o período viesse a ser considerado como o do florescimento da literatura feminina no mundo. A partir do declínio da influência chinesa no Japão, decorrente das reviravoltas causadas na corte Tang pela Rebelião de An Lushan, no final de 755, as mulheres passaram a dominar as letras japonesas, utilizando-se do idioma vernacular, que passou a difundir-se em oposição ao chinês clássico. O uso da língua local permitiu-lhes melhor expressar sua profunda sentimentalidade e sexualidade.

De Komachi sobreviveram cerca de 100 poemas coletados no *Kokin Wakashū*, ou *Coletânea de poemas antigos e modernos*, publicado por ordem do Imperador Daigo em 905. A bela poeta, que como todas as japonesas possuía irresistível e

arrebatadora sensualidade, tendia a mesclar sonho, realidade e desejo em seus versos, devendo portanto ser considerada uma precursora do surrealismo, ainda que André Breton certamente a teria expulsado do movimento por ser mulher:

思ひつつ
寝ればや人の
見えつらむ
夢と知りせば
さめざらましを

*Omoi tsutsu
nure baya hito no
mietsu ran
yume to shirise ba
samezara mashi o*

*Repleta de desejo
Adormeci
E ali estava ele
Houvera sabido ser sonho
Jamais teria acordado*

De acordo com crenças populares da época, uma mulher que dormisse com a lingerie pelo avesso apareceria nos sonhos do seu amado. Fustigada pelo látego da paixão, Komachi escreve:

いとせめて
恋しき時は
むばたまの
夜の衣を
かへしてぞ着る

*Ito semete
koishiki toki wa
mubatama no
yoru no koromo o
kaeshite zo kiru*

*Quando já não posso suportar
A intensidade do desejo
Em meio à escuridão
Retomo a seda noturna
E a visto ao contrário*

Komachi não se envergonhava de falar do fogo que lhe percorria o corpo. Neste outro poema ela abre o jogo, sem se importar com a censura que certamente sofreria na corte Heian, núcleo de poder dominado por homens extremamente machistas e vingativos:

人に逢はむ
月のなきに夜は
思ひおきて
胸はしり火に
心やけをり

*Hito ni awan
Tsuki no naki yo wa
Omoiokite
Mune hashiribi ni
Kokoro yake ori*

*Sem ter podido encontrá-lo
Nesta noite sem lua
Fico acordada e o desejo
Queimando em meus seios
Meu coração em chamas*

Aqui a palavra “tsuki” funciona como o que se chama uma *kakekotoba*, um termo de duplo sentido que amplia os significados possíveis do poema. Enquanto substantivo, “tsuki” pode significar “lua”, mas também pode ser lido como derivação do verbo “tsuku”, que quer dizer “pressionar” ou... “enfiar”. Sem “tsuki”, Komachi ficava com o corpo todo em chamas.

Pois é, imagine então a Ono no Komachi, uma das mulheres mais lindas de toda a corte japonesa, com seus longos cabelos negros e sedosos como a noite, com sua pele branca de porcelana oriental, com seus seios duros transcendendo em imponência o altaneiro Monte Fuji, contorcendo-se de úmido desejo por você e querendo te ver em sonhos. Obviamente isso

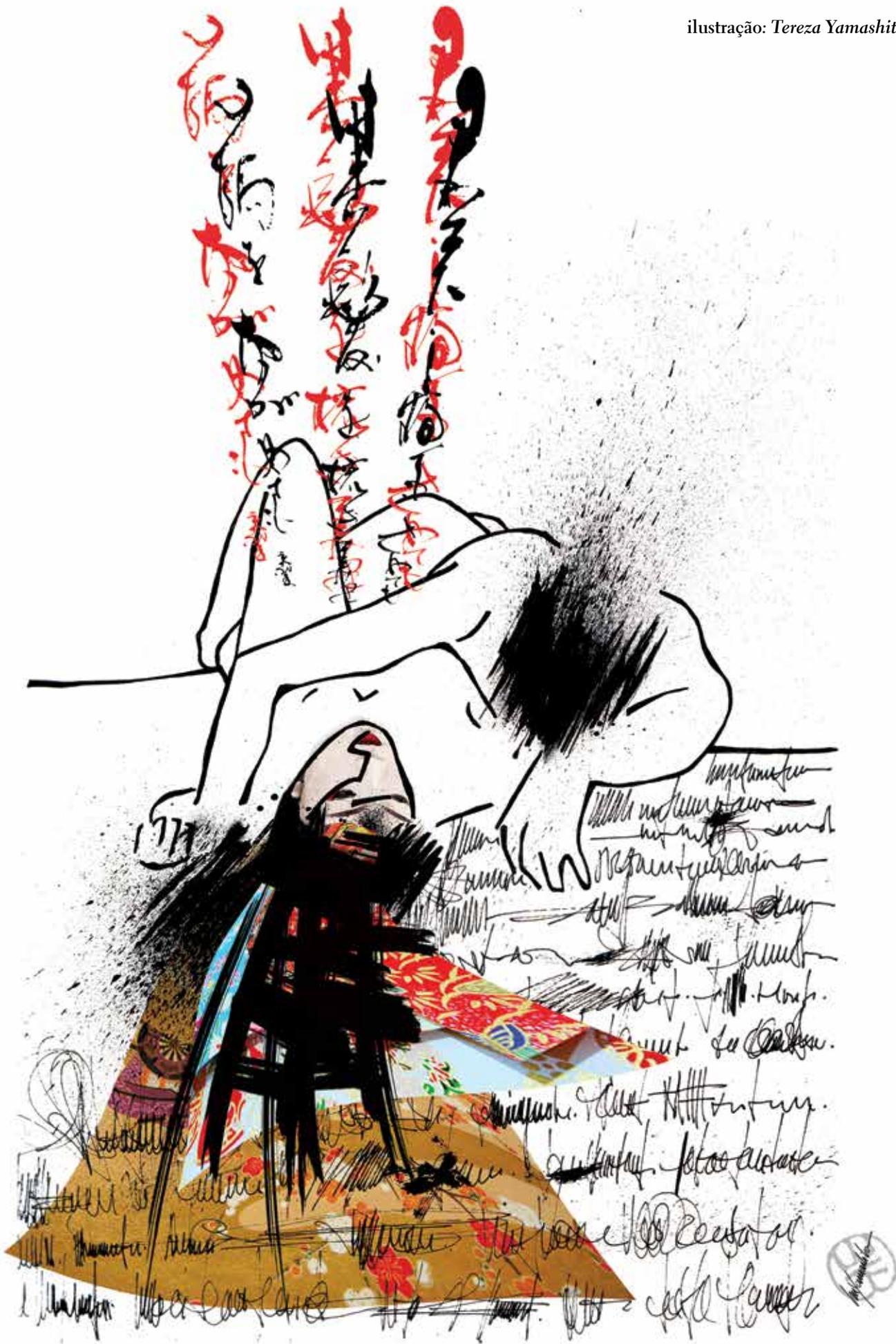
levaria à loucura não apenas os nobres japoneses, mas sem dúvida todo e qualquer homem de quaisquer latitudes.

Note que considerando a data da obra, início do século 9, o descaro de Komachi é talvez comparável apenas ao de Safo, que no entanto viveu em climas bastante mais quentes, e que provavelmente costumava nadar nua no mar Egeu (talvez daí venha o termo “safada”). Assim a transgressão da japonesa, guardadas as devidas proporções, representa algo bastante mais escandaloso. E por isso ela sofreu as consequências. Ou você estava achando que os homens iam permitir que ela simplesmente mergulhasse em seus anseios libidinosos sem sofrer nenhuma forma de repressão? Afinal, é para isso que somos homens.

No final do século 14, Zeami Motokiyo, mestre da dramaturgia clássica japonesa, escreveu três obras de teatro Não retratando Komachi. A mais famosa delas é *Sekidera Komachi*, onde a poeta aparece já em idade avançada, sofrendo de solidão e pagando pelo pecado de ter seduzido e rejeitado muitos homens. Ou seja, além de tudo, Komachi era daquelas malandrinhas que gostam de nos provocar e depois nos deixar na mão. E isso que ela não era nem francesa. Seja como for, obviamente a história não poderia deixá-la sem alguma forma de retratação.

Izumi Shikibu era outra japonesa ardente do período Heian. Nascida por volta de um século e meio depois de Komachi, mais detalhes de sua vida ficaram registrados, e um número muito maior de poemas subsiste. De criança, seu nome era Omotomaru. Aos 20 anos, casou-se com Tachibana no Mi-

ilustração: Tereza Yamashita



chisada, governador da província de Izumi, de onde recebeu o nome Izumi Shikibu (Shikibu era a denominação de mestre de cerimônia que acompanhava o nome de seu pai). O casamento com Michisada levou-a da corte de Quioto para uma vida na província. Shikibu, no entanto, tinha uma personalidade de Emma Bovary: aborrecida com a vida no interior, mostrava-se disposta a qualquer tipo de jogo baixo para sair do buraco em que havia se metido. Passou a ter um caso com o príncipe Tametaka, um dos filhos do Imperador Reizei. O escândalo resultou em divórcio, e na rejeição da li-

terata pela família desonrada. Shikibu conseguiu que Fujiwara no Michinaga, um velho e poderoso político que exercia virtual controle sobre o império por meio de sua filha, a Imperatriz Shōshi, a empregasse como dama de companhia na corte. Shikibu conseguiu assim estabelecer-se novamente na capital. Agora perto de Tametaka, ela passou a dar vazão a todo aquele calor poético que tinha dentro de si. Com os seguintes versos, inaugurou a imagem violenta da japonesa que fica com os cabelos desarrumados depois de momentos incontidos de paixão arrebatadora:

黒髪の
みだれもしらず
うちふせば
まづかきやりし
人ぞ恋しき

*Kurokami no
midare mo shirazu
uchifuseba
mazu kakiyarishi
hito zo koishiki*

*Tendo deitado só
Esquecendo a desordem
De meus longos cabelos negros
Meu desejo é por aquele
Que os deixou em tal estado*

A partir desses versos, as palavras *kurogami* (黒髪) e *midare* (みだれ), cabelos negros e desordem, respectivamente, passaram a ter fortes conotações sexuais na cultura japonesa, simbolizando o fogo feminino e a capacidade das japonesas de chegar à loucura e ao desespero por amor e desejo.

A jovem e bela cortesã divorciada passou a arrebatador corações na corte com seus poemas auto-eróticos. Note que a concorrência com a qual ela se comparava era acirrada. Juntamente com Izumi-sama, serviam em Quioto nada mais nada menos do que Murasaki Shikibu,

a grande escritora venerada hodiernamente como inauguradora do gênero romance (ainda que a ideia seja questionável), e Sei Shōnagon, a literata que escrevia sobre a vida na corte e cuja afiada pena poderia facilmente destruir a carreira de uma competidora.

Mas Shikibu tinha sorte. Sua beleza fazia com que os homens a venerassem. E como muitos deles eram do tipo que não se importam com o passado de uma mulher, sabe quem resolveu investir em Shikibu após a morte de Tametaka em 1002? O próprio irmão do falecido, o Príncipe Atsumichi. Realmente não é de se surpreender que as mulheres acabem se tornando feministas.

Shikibu começou a pegar pesado diante de tanta liberdade. Empolgada com Atsumichi, assim como com seus vários outros amantes, olha só o que ela escreveu, para escândalo da corte:

世の中に
恋といふ色は
なけれども
ふかく身にしむ
ものにぞありける

*Yo no naka ni
koi to iu iro wa
nakere domo
fukaku mi ni shimu
mono ni zo arikeru*

*Neste mundo
O amor não tem cor
Mas ainda assim
Você deixou manchas
Em meu corpo*

Com tanta animação, Atsumichi, que para pegar a viúva do irmão já não devia estar bem de saúde, acabou morrendo. Shikibu seguiu em frente. Escreveu mais de 200 poemas sobre Atsumichi, misturando luto e erotismo:

涙川
おなじ身よりは
ながるれど
恋をば消たぬ
ものにぞありける

*Namidagawa
onaji mi yori wa
nagarure do
koi o ba ketanu
mono ni zo ari keru*

*Mesmo o rio de lágrimas
Que corre por este corpo
É incapaz de apagar
A chama do amor
Que queima*

A falta de recato da literata começou a custar-lhe o apreço do poderoso Michinaga. Na ocasião de uma cerimônia na corte, o energético Mido Kampaku, ao vê-la na companhia de um novo amante, pegou o leque de Shikibu e nele escreveu: “Leque de uma mulher mundana”. Em japonês a palavra escrita foi *ukareme* (浮かれ女), o que equivalia a chamar Shikibu de piranha. >>>

Descontente com a denominação, a literata resolveu desafiar o caudilho, respondendo com um poema no qual reclamava a maravilha do amor como válida justificativa para todo e qualquer deslize. As coisas, no entanto, começaram a desandar para o lado da nossa poeta. Diante de tanta rebeldia, as portas do ostracismo começaram a se abrir. Assim como Komachi, Shikubu acabou também solitária e deprimida, seu tom passiona foi finalmente controlado, algo como se ela houvesse levado um banho de água fria:

ぬきすてむ
かたなきものは
からころも
たちとたちぬる
なにこそありけれ

*Nukisuten
kata naki mono wa
karagoromo
tachi to tachi nuru
na ni koso ari keri*

*Quero me desvencilhar
Deste quimono chinês
Mas não importa o quanto
Eu continue cortando
Ele continua sujando meu nome*

No período Heian o “quimono chinês” (*karagoromo* 唐衣) simbolizava a má reputação de uma mulher. O poema começa com uma *kakikotoba*, “nukisutemu”, que no japonês moderno aparece com dois significados diferentes de acordo com o kanji utilizado, 脱 ou 拭, despir ou remover, apagar algo como uma mancha ou uma vergonha. Mas por mais que Shikibu quisesse desvencilhar-se daquele quimono, parece que ela havia ido longe demais, e que já não havia volta:

ものをのみ
おもひのいへを
いててふる
いちみのあめに
ぬれやしなまし

*Mono o nomi
omoi no ie o
idete furu
ichimi no ame ni
nure ya shina mashi*

*Esta casa em chamas
Repleta de desejos incessantes
Devia eu deixá-la
Para receber em minha pele
A chuva da verdade?*

Pouco a pouco Shikibu vai assumindo um tom budista, reconhecendo que havia passado dos limites, e que era hora de livrar-se de tanto fogo. A imagem da casa em chamas alude ao Lótus Sutra, onde o caráter ilusório da realidade é explicado como resultado do apego e do desejo. “Ichimi” (一味) é um termo budista que

significa a verdade última de que todas as coisas são uma só.

Graça a Deus, Shikubu, assim como Komachi, não se tornou uma coroa exibida, do tipo que ameaça ficar pelada caso seu time de futebol ganhe o campeonato. Imagine que tipo de poemas elas teriam nos deixado.

A mesma noção de proibidade de Komachi e de Shikibu verifica-se também no caso de nossa terceira poeta, a não menos fogosa Yosano Akiko. Nascida em Osaka em 1878, Akiko interessou-se por poesia muito cedo. Aos 22 anos, começou a enviar poemas para a recém-fundada revista *Myōjō*, que surgiu em Tóquio em 1900. A revista era dirigida pelo poeta Yosano Tekkan e propunha uma renovação na poesia japonesa. Os membros do que passou a chamar-se *Myōjō-ha*, ou Grupo Myōjō, buscavam estabelecer o romantismo na poesia do país, seguindo os passos de Shimazaki Tōson, que publicara a primeira coleção de versos românticos escritos em japonês em 1897 em um volume chamado *Wakanashū*. Com a virada do século 20, Tōson preferiu seguir carreira como romancista, tornando-se um dos principais naturalistas japoneses. Os membros do grupo de Tóquio então tomaram para si a bandeira do romantismo poético.

Yosano Hiroshi, ou Tekkan, como era conhecido o editor da revista *Myōjō*, costumava viajar pelo país oferecendo palestras e cursos sobre a nova poesia. Em Osaka, sua aluna mais dedicada foi Akiko, que logo resolveu atacar o professor, como costumam fazer as mulheres mais inteligentes. Daí o seguinte poema:

やは肌の
あつき血汐に
ふれも見で
さびしからずや
道を説く君

*Yawa hada no
atsuki chishio ni
fure mo mi de s
abishikarazuya
michi o toku kimi*

*Na pele suave
Da quente sensualidade
Que corre em minhas veias
Nunca estou só
Enquanto me ensinas o caminho*

Atacar o professor é sempre algo saudável e recomendável, só não quando o professor é casado. Akiko não teve pena. Agiu como uma destruidora de lares, levando o pobre Tekkan ao divórcio. O tempo todo ela tinha consciência de seu crime:

むねの清水
あふれてつひに
濁りけり
君も罪の子
我も罪の子

*Mune no kyomizu
Afuturete tsui ni
Nigorikeri
Kimi mo tsumi no ko
Ware mo tsumi no ko*

*O líquido límpido
De meu corpo
Aflora e se corrompe
Você é filho do pecado
Eu sou filha do pecado*

Akiko tinha muita autoconfiança. Foi difícil para Tekkan resistir àquela coisinha linda de 20 anos:

その子二十
櫛にながるる
黒髪のお
おごりの春の
うつくしきか

*Sono ko hatachi
Kushi ni nagaruru
Kugogami no
Ogori no haru no
Utsukushiki ka na*

*Ela tem vinte anos
Em seus cabelos negros
Desliza a escova
Celebrando a luxúria
Da primavera*

Akiko conseguiu o que queria. Os dois se casaram e Tekkan a levou para viver em Tóquio. Nas décadas seguintes, a produção de Akiko viria a ofuscar a do marido. Tekkan viria a tornar-se importante no meio literário japonês sobretudo pelo poder de que desfrutava enquanto líder do Grupo Myōjō. Já a partir da publicação de *Midaregami*, de Akiko, em 1901, no entanto, seria obrigado a viver na sombra literária da esposa.

Midaregami revolucionou a poesia japonesa, escandalizando a sociedade da época e trazendo uma nova dimensão de erotismo à forma clássica da lírica japonesa, o *tanka*. A forma é a mesma usada por Ono no Komachi e por Izumi Shikibu: o poema de 31 sílabas que existia como padrão dominante na história da poesia japonesa desde tempos imemoriais. A ideia de que o *tanka* subdivide-se em versos de 5-7-5-7-7 sílabas é geralmente aceita, ainda que alguns estudiosos, o caso mais notável sendo o de Masataka Shiki, tenham afirmado que tal subdivisão em verdade não existe, e que o *tanka* se define somente pelas 31 sílabas. Seja como for, nenhuma das nossas três poetisas dispôs-se a subverter a forma tradicional do *tanka*. A revolução que elas operaram ocorreu no âmbito do conteúdo. Veja como em *Midaregami* Akiko dá uma passo adiante em termos de possibilidade expressiva ainda dentro da forma clássica:

くろ髪の
千すぢの髪
みだれ髪
かつおもひみだれ
おもいみだるる

*Kurogami no
Sensuji no kami no
Midaregami
Katsu omoimidare
Omoidaruru*

*Os cabelos negros
De inúmeras faixas
Os cabelos indômitos
De indômitos pensamentos
E desejos*

Aqui, repetição e abstração conferem caráter renovado à forma tradicional. O desatino do corpo e dos sentimentos não é mais simplesmente relatado pela poeta, mas expressado na forma do poema, que apesar de manter as 31 sílabas ganha em expressividade pela reiteração de vocábulos e imagens. No poema de Akiko, a irracionalidade do desejo emerge de forma direta pela repetição das palavras *kami*, *midare* e *omoi*, que produzem um ritmo evidentemente sexual, sugerindo êxtase e erotismo.

A poética de Yosano Akiko baseia-se no que a autora chamou de *jikkan* (実感), um sentimento real que deve emergir no poema em contraposição a qualquer forma de artifício linguístico ou expressão pré-concebida. Akiko media a qualidade de um *tanka* pelo teor de *jikkan* que este possuía. Sem *jikkan* o poema não passava de uma construção verbal essencialmente falsa e desprovida de valor.

Claro que com o alto conteúdo erótico contido no sentimento poético direto e imediato que Akiko buscava exprimir em suas obras ela também não poderia ficar sem receber uma alta dose de repressão imposta por algum homem. Assim como para Komachi esteve Zeami, e para Shikibu esteve Michinaga, para Akiko o próprio Tekkan operou como elemento de controle e de dominação. Akiko teve 12 filhos do homem que escolheu como mestre e senhor de seu lar e de sua vida. Apesar de toda sensualidade que continha dentro de si, foi para Tekkan que reservou todo o seu *jikkan*. Obviamente, nem por isso Akiko foi menos passional.

Os exemplos de Komachi, Shikibu e Akiko mostram que no Japão quem manda são os homens, mas que ainda assim as japonesas estão longe de ser submissas. Se você pensava que este era o caso, está na hora de rever seus conceitos. Fique certo de que por trás de toda japonesinha bem comportada que você encontra, esconde-se um vulcão pronto para entrar em erupção.

Veja que assim como Komachi, Shikibu e Akiko, as japonesas são todas elegantes, passionais, e maravilhosas. Sem dúvida aquelas doze camadas de robes de seda intensificam qualquer fetiche, mas mesmo sem elas a alvura da pele em contraste com o negro dos cabelos é suficiente para te hipnotizar. E quando elas vêm para o Brasil então, meu amigo, se segure: quando elas aprendem a dançar samba, sinto muito, mas não tem mulata que se garanta. É realmente hora de revermos nossos conceitos.

PS: Este artigo é dedicado a Sabrina Sato, musa dos meus sonhos mais sublimes. 🍷

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

1. Morre o autor

Em 1968 (não foi em um ano qualquer), Roland Barthes, num pequeno ensaio de cinco ou seis páginas, deu a notícia de que o Autor tinha morrido. Não era precisamente uma novidade. Desde que algumas cabeças reais rolaram na Bastilha a verdade deixara de ser anunciada por uma só criatura inspirada por Deus — o qual, aliás, também havia um tempo estava sendo substituído pelos elementos naturais, pelas máquinas a vapor e pelas dissecações.

No entanto, e paradoxalmente, para Roland Barthes é justo no fim na Idade Média que a figura, ou melhor, “a personagem do autor”, surgiu. Essa entidade seria, portanto, um fruto do pensamento racionalista e empírico que acreditava na inteireza das coisas (no indivíduo) e não por acaso contemporâneo ao nascimento do capitalismo. Se a literatura já não era mais o resultado dos sussurros de Deus ou das musas, agora ela vinha do gênio dos pensamentos conscientes de uma só pessoa, específica e inteira, de um só indivíduo genial, como se fosse possível que cada texto originasse do nada a si mesmo.

Mas sem milagre nada pode ser a origem de si mesmo, de modo que uma escritura sempre é, relembra Barthes, a mescla de outras escrituras, e o que um escritor faz é sempre imitar os mesmos gestos daqueles que o precederam. “Eu sou a verdade” é um tipo de enunciação que demanda uma fé um tanto démodé. “A literatura (seria melhor passar a dizer *escritura*)”, diz Barthes, “recusando-se a designar ao texto (e ao mundo como texto) um ‘segredo’, isto é, um sentido último, libera uma atividade que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é recusar Deus e suas hipóteses, a razão, a ciência e a lei”.

E quem ocupou esse vazio que antes era Deus?

2. Espaço vazio

Mas na nossa velha conhecida sociedade do espetáculo essa não é uma perspectiva muito óbvia. Escrevo este ensaio há uns dias de começar a Flip deste ano. E não há nada mais poderoso para rebater a argumentação da morte do Autor que uma festa literária feita especificamente da presença material de Autores. Vivos — pelo menos em sua maioria. Nada contrariaria mais a notícia barthesiana que uma fila de autógrafos.

E talvez seja por isso, quer dizer, pela importância que até hoje é dada à imagem e à presença física, real e um tanto espetacular dos escritores, que o caso como o de Elena Ferrante seja mais noticiado pelo mistério que o envolve do que apenas pelas questões estritamente literárias.

Elena Ferrante é o pseudônimo de uma escritora italiana, provavelmente napolitana,



Apagar os vestígios

Chega ao Brasil **A amiga genial**, primeiro volume da série napolitana da excêntrica autora italiana Elena Ferrante

VANESSA C. RODRIGUES | SÃO PAULO – SP



A AMIGA GENIAL

Elena Ferrante
Trad. Maurício Santana Dias
Biblioteca Azul
336 págs.

cuja fama tem se espalhado pelo mundo desde que seus livros começaram a ganhar o mercado literário americano. Recebeu críticas de fôlego e muito elogiosas do poderoso crítico literário da *The New Yorker*, James Wood, muitos escritores americanos e de outros países citaram seu nome e o entusiasmo pela leitura dessas traduções e até John Waters publicou um vídeo indicando um de seus livros. Sem contar que, segundo uma resenha italiana (mais desconfiada que as internacionais), os romances de Ferrante foram citados por aí como acessórios indispensáveis para todos os que pretendessem parecer *cool* pelas ruas do Brooklin — um latte do Starbucks numa mão e o último da Ferrante na outra.

E apesar de toda essa excitação ao redor dela, não sabemos

seu rosto. Não podemos curtir suas fotos no Instagram nem reutilizar suas considerações sobre as polêmicas diárias. Elena Ferrante não só renuncia contatos pessoais com leitores e interessados, como nem chega a ser propriamente uma pessoa. Ela nada mais é que aquela que escreve e só existe *durante* a leitura. É a criação da artista que a sustenta. Não se trata apenas de mais um caso de autor recluso, não é um tipo italiano de Dalton Trevisan. Elena Ferrante talvez seja um adequado exemplo do “escritor moderno” de Barthes, aquele que “nasce ao mesmo tempo que seu texto”.

Em uma carta ao crítico Goffredo Fofi, Elena, justificando sua escolha de jamais aparecer, nem em lançamentos, nem em qualquer evento, nem mesmo em fotografias, diz crer que o mercado editorial, para tornar

o escritor vendável, precisa inventar um personagem, um ser cativante, presente. E nessa condição de vendável, ele é incluído no pacote em que se comercializa o livro que leva seu nome.

No entanto, Elena (mas aqui seria melhor dizer a pessoa que está por trás desse nome) acabou criando ela mesma uma personagem-ausente de si. E impossível que é de se separar da época em que se vive, é claro que sua ausência é explorada comercialmente. Boa parte da #FerranteFever é sustentada por esse mistério. O mistério desse corpo que ninguém vê, a não ser os seus editores, é por si só uma interessante (vendável) notícia. Mas como as tentativas de decifrações não persistem por muito tempo, chega uma hora em que é preciso olhar para a escritura, esta indubitavelmente presente.

3. A amiga genial

Amiga genial é o primeiro volume da série napolitana em quatro partes de Elena Ferrante, publicado pela primeira vez na Itália em 2011 e que chegou neste ano ao Brasil pela Biblioteca Azul, em tradução de Maurício Santana Dias. O romance conta a história da infância e da adolescência das amigas Elena Greco e Rafaella (ou Lila) Cerullo, e é como que um simultâneo plano e resultado do relato de Elena Greco, que começa a ser escrito quando ela descobre que Lila, a essa altura já uma senhora, sumiu de casa sem deixar vestígios. Motivada por esse acontecimento, por esse desaparecimento, ela escreve (mas ao mesmo tempo escreveu e escreverá) o texto que lemos.

Ou seja, o livro é todo virtualidade. Apesar das descrições das cenas, dos diálogos em citação direta, não é uma abertura àquilo que acontece, não são palavras que magicamente nos transportam para um presente, mas um relato daquilo de que Elena Greco se lembra ter acontecido. Em alguns trechos, descobrimos certos aspectos do passado junto com a narradora. “De fato esta é a primeira vez que busco palavras para aquele meu inesperado fim de férias”, escreve a certa altura.

A matéria do livro são as palavras. É para palavras escritas que apontam as palavras escritas ali. Eram as palavras que matavam (“crupe, tétano, tifo exantemático, gás, guerra, torno, escombros, trabalho, bombardeio, bomba, tuberculose, supuração”), eram as palavras que, ordenadas, indicavam quando a vida de Elena ia bem.

De novo me senti capaz, como se algo tivesse atingindo minha cabeça fazendo irromper imagens e palavras.

Lila desde sempre fascinou Elena. Lila era a primeira aluna da escola primária, tinha coragem de se enfiar por umas frestas no escuro porão da casa de Dom Achille (ele mesmo um tipo de encarnação do mal) e de enfrentar a professora. Seu rosto não era o mesmo rosto mas sudo das outras pessoas daquele bairro, e suas pernas finas eram ágeis, o oposto das roliças e claudicantes pernas da senhora Greco, a mãe por quem Elena sentia quase uma repugnância.

Era um grande privilégio. Oliviero sempre tinha a seu lado uma cadeira vazia, para onde convidava as melhores, como prêmio. Nos primeiros tempos, eu sentava a seu lado continuamente. Ela me exortava com muitas palavras encorajadoras, elogiava meus cachinhos louros e assim reforçava minha vontade de fazer bem feito, bem ao contrário de minha mãe, que, quando eu estava em casa, me cobria de críticas e até de insultos, que eu só queria era me meter num canto escuro e esperar que não me achasse nunca mais. Depois acon-

a autora

ELENA FERRANTE

É o pseudônimo de uma escritora italiana cuja verdadeira identidade ela tem preservado desde que publicou seu primeiro livro na Itália, **Amore molesto**, em 1991. Tem sido considerada uma das mais importantes escritoras contemporâneas tanto pela crítica italiana quanto pela internacional. Seu mais recente romance, **Storia della bambina perduta**, o último volume da série napolitana, ficou entre os finalistas do Strega de 2015, um dos grandes prêmios literários italianos.

trecho

A AMIGA GENIAL

Lila apareceu em minha vida no primeiro ano do fundamental e me impressionou logo, porque era muito levada. Éramos todas meio levadas naquela turma, mas apenas quando a professora não podia nos ver. No entanto ela era levada sempre, pior que os meninos. Uma vez reduziu a pedacinhos o mata-borrão, meteu os fragmentos um por um no buraco do tinteiro e então começou a pescá-los com a caneta e a atirá-los na gente.

teceu que Dona Cerullo veio até nossa classe e a professora Oliviero nos revelou que Lila estava muito à frente de nós. Não só: chamou mais vezes a ela que a mim para sentar ao seu lado. Não sei dizer o que aquele rebaixamento causava dentro de mim, acho difícil, hoje, dizer com fidelidade e clareza o que senti. De início, talvez não tenha sentido nada, só um pouco de ciúme, como todas nós. Mas o certo é que justo naquele período me surgiu uma preocupação. Pensei que, embora minhas pernas funcionassem bem, eu corria o risco permanente de me tornar manca. Acordava com essa ideia na cabeça e me levantava logo da cama para ver se minhas pernas ainda estavam em ordem. Talvez por isso me tenha fixado em Lila, que tinha pernas magérrimas, ligeiras, sempre em movimento, balançando-as mesmo quando se sentava ao lado da professora, tanto que esta se irritava despachando-a para seu lugar. Algo me convenceu, então, de que se eu caminhasse sempre atrás dela, seguindo sua marcha, o passo de minha mãe, que entrara em minha mente e não saía mais, por fim, deixaria de me ameaçar. Decidi que deveria regular-me de acordo com aquela menina e nunca mais perdê-la de vista, ainda que ela se aborresse e me escorraçasse.

E foi assim, numa mistura de competição e inveja que Elena começou a seguir os passos seguros de Lila. E por muitos anos esta seria para aquela a esperança de escapar daquele bairro barulhento, mesquinho e cheio de violência. Para tentar acompanhar Lila, Elena estudava cada vez mais, tentava, sem muito sucesso, ler tantos livros quanto Lila e nada nunca parecia o suficiente. “Acho que estudava não tanto para a escola, mas para ela.”

Lila parecia saber de tudo, em tudo ela chegava primeiro, e mesmo na época em que Elena a ultrapassou nos anos de estudo, mesmo quando o assunto eram as lições do ginásio, que Lila nunca chegou a cursar, mesmo assim era sempre Lila que parecia a mais apta a ensinar.

E por muitas vezes Elena achou que os conhecimentos dos livros não eram suficientes. Não apenas para diminuir sua distância de Lila, sempre à frente de tudo, quanto para escapar do seu bairro, para definitivamente se distanciar de ser o que sua mãe era. Porque Lila, “por seu rosto anômalo ao bairro e talvez para toda a cidade de Nápoles”, não pareceria ser feita da mesma natureza que ela, Elena, porque o segredo do escape, se não estavam nos livros difíceis do ginásio nem nas lições de latim, só poderia vir de sua amiga genial.

Tanto em português quanto italiano, “gênio” tem um sentido antigo que remete a anjos que perderam a graça, a espíritos maus. É justamente a um gênio da natureza que Doutor Fausto, fazendo uso dos mistérios que aprendera com seu pai, evoca quando o pavor de não encontrar um sentido para sua vida, apesar daquele apinhado de livros que o sufoca em seu laboratório, o apavora. E é um outro tipo de gênio que aparece para oferecer ajuda. Mefistófeles, o gênio que tudo nega, o ser maligno do outro mundo, que aposta com Deus a corrupção de Fausto, parece sugerir que as respostas às suas angústias eles encontrariam em um passeio fora daquele lugar cheio de livros e instrumentos da ciência. O conhecimento verdadeiro seria, portanto, alcançado lado a lado com a maldade. Vinha de “recusar Deus e suas hipóteses, a razão, a ciência e a lei”.

E também Lila era má. “Faço as pessoas fazerem coisas erradas”, diz a certa altura do romance. E também sabia exercer seu poder. Nos momentos bons, quando Elena se sentia finalmente dona de um conhecimento só dela, sabia que bastava uma palavra, bastava qualquer palavra de reprovação para desfazer essa sutil segurança e seus temores da infância retornavam.

Por minha livre escolha resolvi a ajudar minha mãe a limpar a casa, a cozinhar, a arrumar a desordem deixada por meus irmãos, a cuidar da pequena Elisa. [...] e eu pouco a pouco sentiria

que os romances que leio são inúteis e que minha vida é esquilada, e em que me tornaria no futuro: uma vendedora gorda cheia de espinhas na papelaria em frente à paróquia, uma empregada solteirinha da prefeitura, mais cedo ou mais tarde estrábica e claudicante.

Pois até o romance em si só existe por causa de Lila. Não apenas porque foi seu sumiço a motivação para Elena se lembrar da época em que se conheceram. Foi Lila, justamente nesses anos de formação, que ensinou a Elena como escrever, que a motivou a se “libertar dos tons artificiosos, das frases muito rígidas; experimentar uma escrita fluida e envolvente como a de Lila na carta de Ischia”. Foi Lila que retocou o texto que Elena enviaria a uma certa revista, foi a versão escrita com as letras de Lila que Elena enviou aos editores. “Decidi deixar o texto na grafia de Lila.”

E talvez seja por isso que maior que o temor de perder Lila de sua vida ou de continuar a ser eternamente a segunda em tudo foi a decepção de Elena quando começou a perceber que Lila pouco a pouco tinha desistido de ser quem sempre fora e se emaranhava nos jogos esperados às meninas com quatorze ou quinze anos daquela época. Ficou noiva de um homem rico, passou a frequentar mesas mais elegantes, a ter preocupações mais mundanas e a se emaranhar cada vez mais à vida regular do bairro. “Nela, em seus passos, eu me mirava desde pequena, para escapar de minha mãe. Tinha fracassado.”

Lila ia mesmo casar. Faria de fato uma festa enorme, chamaria todos os vizinhos. Lila estaria lá, ao lado da família do noivo, Stefano, filho do Dom Achille.

“Você acha que estou cometendo um erro?”

“Em quê?”

“Em me casar.”

[...]

[Lila] Ficou um tempo calada, mirando a água que brilhava na bacia, e então disse:

“Qualquer coisa que aconteça continue estudando.”

“Mais dois anos: depois pego meu diploma e terminou.”

“Não, não termine nunca: eu lhe dou o dinheiro, você precisa estudar sempre.”

Dei um risinho nervoso e disse:

“Obrigada, mas a certa altura a escola termina.”

“Não para você: você é minha amiga genial, precisa se tornar a melhor de todos, homens e mulheres.”

E então Lila casou. E naquela festa todos agiam como se tivessem um papel. Inclusive, principalmente, Lila. E por alguns poucos instantes o vazio que Lila deixou quase foi preenchido por Nino, o filho do poeta, por quem Elena tinha se apaixonado e cuja inteligência ela também admirava. “Nino, sim, podia tudo.” Ele era o responsável por ter indicado o texto de Elena àquela revista, mas que no fim não foi escolhido. Mas ele deixou a festa antes do fim. “Quando foi embora, tive a impressão de que desaparecera a única pessoa que tinha energia suficiente para me tirar daquele salão.”

Mas a violência, um tanto esperada mas nem por isso inconveniente, irrompeu na festa, calçada com os sapatos a que Lila tinha se dedicado por anos — logo depois de ter perdido o interesse em estudar, Lila desejou com muita força produzir sapatos elegantes na oficina de seu pai. E foi por causa dessa violência que Lila, como que saindo do transe em que tinha vivido nos últimos meses, voltou a contrair os olhos em fissura, como antes, quando ela indicava sem saber a Elena os caminhos para fora daquele bairro, fora daquela vida, e se tornou, súbito, indecifrável, como sempre tinha sido. Foi a violência que ali, no final do romance, nas últimas linhas do romance, deu uma mesma notícia dada por Mefistófeles a Fausto, logo depois de terem firmado a aposta.

No fim sereis sempre o que sois.

Por mais que os pés sobre altas solas coloquês,

E useis perucas de milhões de anéis,

Haveis de ser sempre o que sois. 🍷

hq | RAMON MUNIZ



rabisco

literatura infantil e juvenil

Às vezes ler a biografia de Sir Isaac Newton (1642-1727) pode desanimar um pouco. Olho seus teoremas, leis e afins com a mesma expressão de uma girafa olhando um Matisse (posso até ter um aspecto minimamente respeitável e inteligente mas vamos combinar que não estou entendendo nada). Fico lá vendo o quanto o cara revolucionou a ciência e o mundo e eu aqui vendo foto de gatinhos no Facebook. Ainda bem que a coleção *Mortos de fama* é bem-humorada.

Meu filho adora essa coleção e tem vários títulos. São todos bons, mas hoje quero falar do Newton. O título é **Isaac Newton e sua maçã** e as ilustrações do Philip Reeve são responsáveis pela leitura fácil até mesmo de conceitos matemáticos que, para mim, beiram o incompreensível. Por outro lado, sou de Humanas e não sei nem somar. Talvez sejam óbvios para alguém um pouco mais inteligente.

Então, Newton nasceu prematuro. O médico disse que não tinha esperança que ele vivesse e que não sobreviveria um dia sequer. Talvez só para prová-lo errado, viveu mais de 80 anos.

Foi o último de sua classe e tornou-se um cientista respeitado ainda em vida e presidente da The President, Council, and Fellows of the Royal Society of London for Improving Natural Knowledge (mais conhecida apenas como Royal Society), uma importante instituição da ciência até hoje.

Gosto de gente teimosa. Empatia e identificação, dirão as más línguas. Não ligo.

O capítulo *Aristóteles e alguns outros caras* traz um panorama de quem são os gigantes nos ombros de quem Newton ficou de pé. Em ordem: Aristarco, Copérnico, Johannes Kepler e Tycho Brahe, Galileu, Descartes. Parece-me importantíssima a noção de que precisamos estudar o que veio antes. Volta e meia vejo um adolescente perguntando qual a utilidade de estudar algo ocorrido séculos antes. Eis o porquê.

O livro brinca com a velocidade de Newton em desenvolver suas teorias e o coloca como se estivesse em uma corrida. Na verdade dá certo cansaço só de olhar:

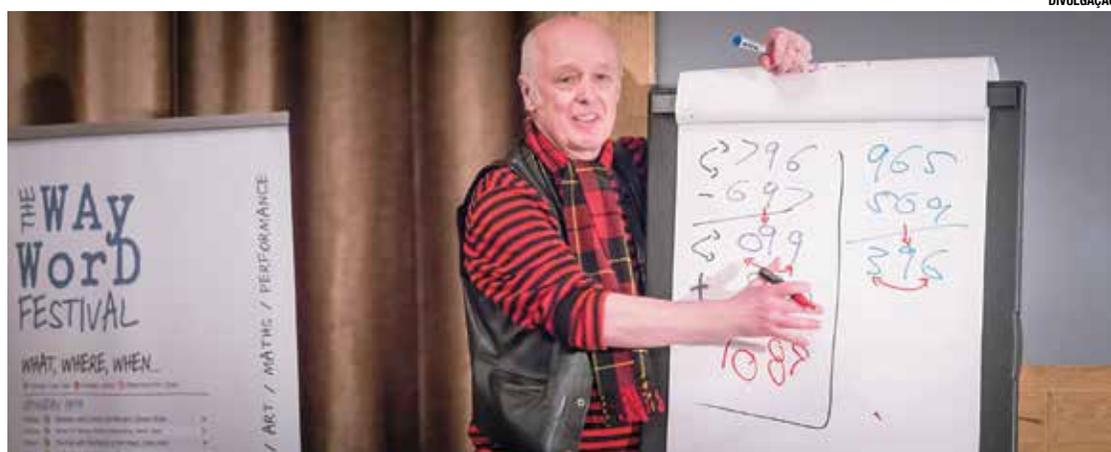
Teorema do binômio – fevereiro de 1665
Tangentes – maio de 1665
Gravidade – setembro de 1665
Cálculo diferencial – novembro de 1665
Cores – janeiro de 1666
Cálculo integral – maio de 1666

Ou seja, ele desenvolveu tudo isso em pouco mais de um ano. E isso, só lembrando *enquanto* acontecia a peste bubô-

O gênio da maçã

Livro infantojuvenil apresenta a animada e genial vida de Isaac Newton

CAROLINA VIGNA | SÃO PAULO – SP



DIVULGAÇÃO

o autor

KJARTAN POSKITT

É autor infantojuvenil e apresentador de TV. Escreveu vários livros para jovens leitores sobre áreas próximas à matemática e às ciências de uma forma geral. Gosta também de escrever sobre truques de mágica. É mais conhecido pela série paradidática **Saber horrível** (Murderous Maths), que recebeu uma recomendação na revista *Scientific American* em 2011. É também o autor da série **Agatha Parrot**, que fala do cotidiano escolar com humor (britânico).

trecho

ISAAC NEWTON
E SUA MAÇÃ

Alice deixou cair um de seus frutos do alto de seus galhos. Ela sabia que a força natural o levaria para baixo, na direção do chão, e que ele ganharia velocidade com uma aceleração constante, mas será que a sua mensagem seria entendida? E então a maçã caiu.

nica, também conhecida como *A Grande Peste de 1665*.

Em 1666, Newton completou 24 anos. Vinte e quatro. Vou deixar esta informação aqui um pouco até você se acostumar com ela.

O autor explica o necessário para entendermos estes conceitos, incluindo as leis de Kepler. E quando digo “para entendermos”, estou me incluindo. Eu, uma anta matemática colossal. Se eu consegui extrair algum sentido daquilo, qualquer um consegue.

Gosto do humor na ciência. Ao explicar a aceleração constante de Galileu, o autor arredonda o valor de g: “(Para dizer a verdade, simplifiquei um pouco a coisa. Não são 10 m por segundo: o número exato é 9,80665, mas não vou chatear ninguém com esse tipo de detalhe num livro tão agradável como este.)” Ele tem razão. Livro muito agradável.

As cores

Em seguida, cores. O método utilizado por Newton para decompor a luz branca é muito similar ao princípio da fotografia. Nisso o livro não fala, mas é um paralelo que merece ser feito. Newton utilizou um prisma e uma fresta na cortina. Daí para a câmera escura é um pulo.

Lentes, aliás, era um as-

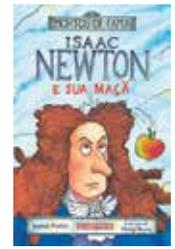
sunto de que Newton também entendia. Ele construiu um telescópio (melhor do que os que existiam na época, ele não inventou o telescópio) e fez tudo sozinho, incluindo polir lentes, fez as ferramentas, etc. Tenho cá pra mim que ele só não inventou a fotografia por falta de interesse.

No capítulo *O livrão da ciência*, que trata do **Philosophiae naturalis principia mathematica** (1686), o autor nos conta algo que conhecemos bem: “O primeiro problema é que publicar livros custa um dinheirão, e é sempre uma incógnita se um livro vai dar retorno ou não. (...) Deve-se lembrar que, quando saíram, os **Principia** também não venderam muito, mas acabaram virando leitura obrigatória no mundo todo”. Ou seja, meus amigos, há esperança. É bom lembrar que foi nele que Newton publicou as suas leis do movimento, as famosas “leis de Newton”.

Primeira Lei de Newton: Todas as coisas permanecem em repouso ou se movem em linha reta na mesma velocidade, a não ser que uma força aja sobre elas.

Segunda Lei de Newton: A mudança de movimento depende da intensidade da força.

Terceira Lei de Newton: A toda ação corresponde uma reação igual e oposta.



ISAAC NEWTON E SUA MAÇÃ

Kjartan Poskitt

Ilustração: Philip Reeve

Trad.: Eduardo Brandão

Cia. das Letras

192 págs.

O cara tinha, então, minha idade hoje, 44 anos. E tinha escrito leis da física. Leis. Da física. Vou ali chorar um pouco e já volto.

Toda a obra do Newton está disponível, na íntegra, online, no *The Newton Project* (www.newtonproject.sussex.ac.uk), uma iniciativa conjunta de várias universidades, incluindo Cambridge, onde ele estudou. Aproveitando que estou falando de internet, recomendo o site do Science channel (www.sciencechannel.com/games-and-interactives/newtons-laws-of-motion-interactive), onde tem joguinhos sobre as leis de Newton. Com uma rápida busca, você encontrará outros tantos projetos, vídeos e sites interativos sobre o Newton. Ele é um cara bem popular.

Nem tudo são flores, é claro. No final da vida, Newton escreveu dois livros estranhos, publicados postumamente. **Cronologia corrigida dos reinos antigos e Observações sobre as profecias de Daniel e o Apocalipse de São João**. Neste último, ele afirma que o mundo acaba em 2132. É importante a gente lembrar a época, permeada por religião e pelo desconhecido, em que Newton viveu. Ele foi, sem dúvida alguma, uma grande luz da ciência, mas ainda assim faleceu em 1727, quando teorias de fim de mundo ainda eram populares.

A coleção *Mortos de fama* tem vários outros títulos. Os meus favoritos, além do Newton, são **Al Capone e sua gangue**, **Cleópatra e sua vibora** e **William Shakespeare e seus atos dramáticos**. Os livros são no formato pocket book, em preto e branco. Fico aqui torcendo por uma edição luxo desses títulos, no estilo do **20.000 léguas submarinas: a mais fantástica de todas as aventuras no fundo do mar**, da mesma editora.

Gosto de biografias bem-humoradas. É importante para a formação de todos nós a noção de que mesmo “os grandes” tropeçaram na vida. Tiveram dificuldades, inimigos e recusas. Esta fantasia contemporânea de que a felicidade plena sem aborrecimentos é possível parece-me, no mínimo, perigosa. 🍎

Quando os pratos chegam (linguado com batatas e açorda com camarões), ela já fala há alguns minutos de um velho manuscrito português. Ela, minha ex-aluna, nascida no Jardim São Luiz, periferia de São Paulo, de onde fugiu agarrada a uma bolsa de estudos, mais ou menos como o pequeno príncipe às aves de arribação. Assim dependurada, atravessou o Atlântico e aterrisou às margens do Douro. De onde, repetiu hoje três vezes, não tem a intenção de voltar.

Diz ela que o manuscrito está sendo avaliado. Foi descoberto há dois anos durante a reconstrução do altar-mor de uma pequena igreja de Évora. É uma crônica-missiva de um frade a um fidalgo da região de Estremoz, e seu conteúdo pretendia ser a história de dois ancestrais deste último, um tio-bisavô e o próprio bisavô. O frade se propõe relatar fatos ocorridos no ano da graça de 1358, portanto vinte e três anos antes da revolução que — destaca o religioso — evitou a entrega daquelas terras aos castelhanos.

Esses fatos históricos são todos conhecidos, o destinatário existiu, sua família foi ativa na revolução. O frade parece que também. Pertencia ao Mosteiro de Nossa Senhora da Azambujeira de Fonte Arcada, era um homem de pobre vida, e com aquela crônica talvez esperasse conseguir algum mecenato, porque ao que tudo indica tinha pendores literários. Comparações filológicas e outras sugerem a possibilidade de serem dele uns poemas anônimos à Virgem, encontrados há 200 anos em Évora. Afirmar a dedicatória da crônica recém-descoberta que com ela seu autor atende a um pedido do fidalgo de Estremoz, e que para a tarefa não se sente tão competente quanto o julga o valeroso senhor. Seguem-se as costumeiras alabanças ao nobre e reiterados protestos de fidelidade e disposição de prestar todos e quaisquer serviços que sejam do agrado e da necessidade de tão alta fidalguia. Tudo dentro do habitual, com exceção talvez das desculpas que ele pede com insistência, por ser obrigado a narrar não só altos feitos, mas também muitas agruras, como se sofrer fosse a sina de alguns. No caso, trata-se do tio-bisavô do fidalgo, e seus sofrimentos são em grande parte decorrentes de um aleijão “que mais incompreensível se afigura porquanto posto pela vontade do ser perfeito que nos criou a todos num corpo que abrigava uma alma nobre e caridosa”. E, enquanto pode evitar, não diz qual era esse aleijão, numa perfeita técnica de folhetim. Mas nem só de reverses será feita a narrativa — ele avisa —, pois a solução definitiva de história tão melancólica foi obra do bisavô do fidalgo de Estremoz, ao qual “cabem todos os louvores conhe-

cidos e mais alguns porventura não alcançados pelos pobres dos [do missivista]”.

Algumas coisas despertam dúvidas nos estudiosos: se a crônica foi escrita para um nobre de Estremoz, por que nunca saiu de Évora? Outro motivo de perplexidade é a identidade do ancestral infeliz. Nunca ninguém ouviu falar de Vasco Castrinho de Alarboão, e muito menos se admite que houvesse algum conde de Redondo antes que D. Manoel I concedesse esse título a Vasco Coutinho em 1500. É intrigante a proximidade entre os nomes Vasco Castrinho de Alarboão e Vasco Coutinho, mas o frade data sua missiva de 1425, portanto 75 anos antes da criação do condado e do conde propriamente conhecido pela História. A data 1425 parece provável, de acordo com os estudiosos, embora sempre haja uma margem de imprecisão, e Gisleine (assim se chama essa que quase se esquece da açorda enquanto fala) não quer se estender nos detalhes técnicos da datação, com medo

de me entediar. Prefere explorar os muitos paradoxos históricos do documento. Por exemplo, na hipótese de ele ser posterior a 1500, teria sido uma temeridade afrontar, com o nome de um usurpador prévio, a vontade régia e a ira de um conde devidamente consagrado e empossado. Outro motivo de discussão é a exata geografia dos fatos. Segundo Gisleine, a toponímia usada pelo frade quando cita dezenas de vilas e concelhos também não bate, ou bate só em parte, pois há lugares que ele põe a noroeste do centro urbano de Évora e na verdade se situam a sudeste, enquanto algumas distâncias parecem excessivas. De tal modo que muitos concluíram que o frade de Évora traça um mapa mental especular, talvez mesmo com a intenção de despistar. Assim, mudando-se para a direita o que ele põe à esquerda, e para o sul o que ele põe ao norte e vice-versa, é possível ter uma visão mais realista das coisas.

Enfim, buscando verificar esses dados, os estudiosos estão deixando de divulgar o conteú-

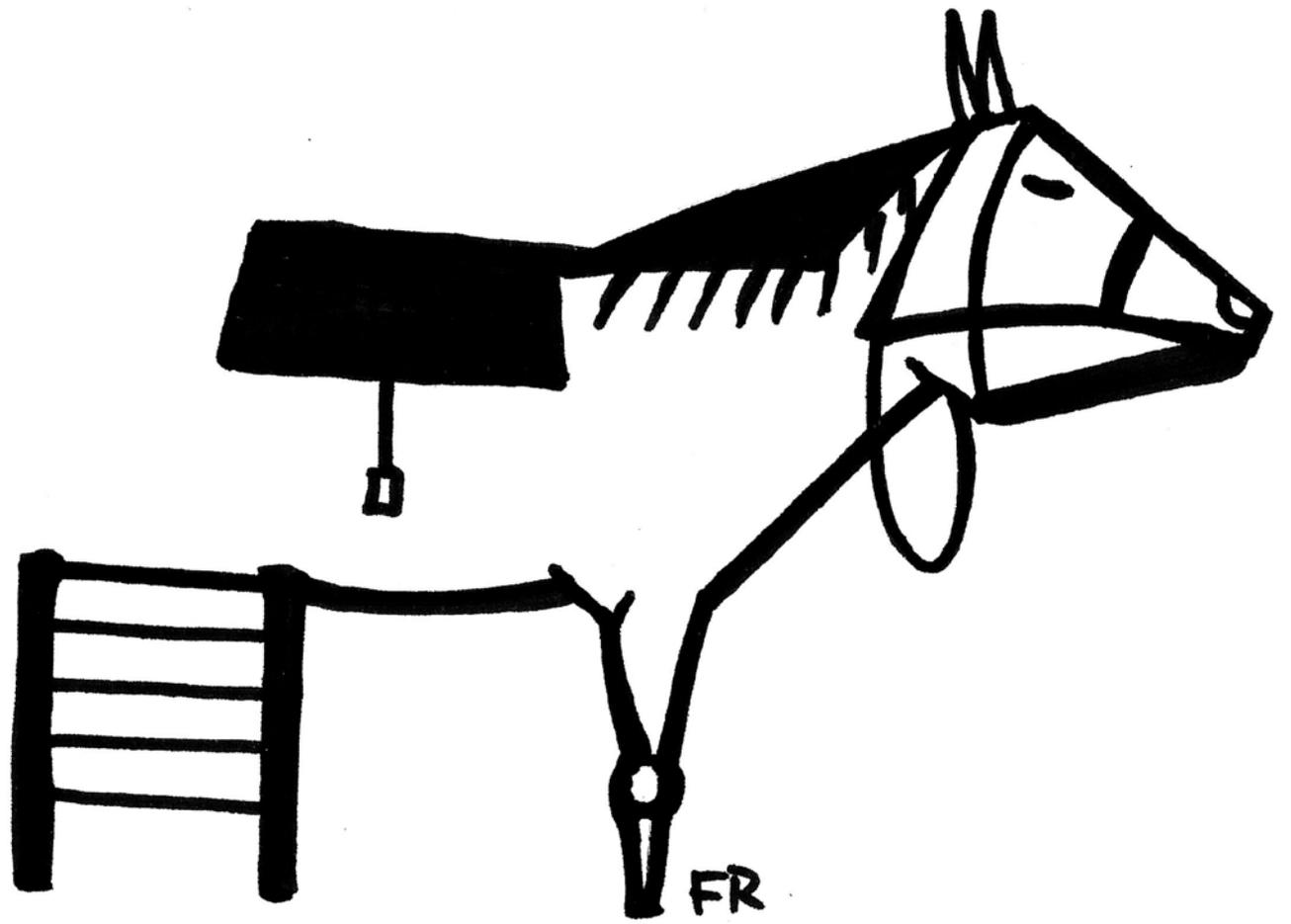
do do documento. Para evitar especulações desnecessárias, é o que dizem, mas, se a veracidade da história não for comprovada segundo os moldes científicos modernos, o texto no mínimo pode valer como uma bela peça de ficção. E, afinal, o que mais é a História?

E Gisleine limpa os lábios com um guardanapo vermelho, toma um gole de vinho. Eu, dependurada dos sons daqueles lábios, como ela de sua bolsa de estudos, espero a continuação dilacerando um pobre linguado.

Diz o frade que as propriedades do pai de Vasco Castrinho de Alarboão (e aí ele dá detalhes das origens, com nomes que abrangem três gerações, alguns comprováveis) se estendiam por grande parte da região situada entre “Évora e vossos senhores e mais além” (ou seja, entre o que se conhece hoje por Évora e Estremoz), sendo suas terras famosas pela “abundância e fartura, por produzirem tudo o que nelas se plantasse ou criasse, pois a bondade e a virtude de seu senhor eram reconheci-

das por servos, criados e até escravos mouros, que trabalhavam com diligência para a grandeza dele e do reino”. Mas tanta ventura findou em 1348, quando o conde se foi desta vida, sob os golpes da peste que afligiu toda a Europa. E o frade acrescenta que o conde foi duas vezes vencido pelo mal pestilencial: a primeira quando, enfraquecido pela doença, perdeu para um vizinho pró-castelhano uma batalha em que se mostrava superior; a segunda quando a doença lhe ceifou a própria vida. Mas, antes de entregar a alma, quis a vontade divina que ele voltasse para casa, e em certa tarde de um domingo de outubro do infausto ano, já muito derreado, com cancos negros por todo o corpo, chegou carregado por uns poucos soldados que o deixaram com os guardas do castelo (e devia ser um castelete — comenta Gisleine) e logo partiram apressados, alguns em busca de alívio para os primeiros sintomas do mesmo mal, outros pelo medo de acabarem daquele jeito miserável.

Vasco, o filho, mal teve



O cavaleiro de pernas curtas

IVONE BENEDETTI

ilustração: *FP Rodrigues*

tempo de ouvir as últimas palavras do pai, as únicas que ele lhe dirigiu naquele derradeiro dia: “toma as rédeas deste senhorio e casa-te com a filha de Fernão Fernandes Vidal, nosso vizinho e amigo, conforme prometido e confirmado quando ela nasceu”. E morreu.

Vasco tinha dez anos.

Mas a vil doença, escolhendo sem preconceitos suas vítimas e atingindo com igual severidade ricos e pobres, nobres e plebeus, agressores e agredidos, meses depois levou para o outro mundo também o inimigo do conde, com pelo menos um efeito benéfico: a trégua naquela guerra infame. Mas para aquela família o que se seguiu foi muito danoso, pois ali se acumularam infortúnios diversos, “como se fosse da ordem natural das coisas que a mal nunca se some algum bem”. Porque, não bastasse terem morrido inestimáveis amigos, parentes, aliados, soldados; não bastasse o empobrecimento geral pela falta de braços para a lavra e a defesa das terras; não bastasse a perda de colheitas para salteadoras de toda laia; não bastasse tudo isso, com o passar do tempo se acentuava um estranho fato, para o qual o conde pai já atentara, sem poder explicar, muito menos sanar, e esse fato era que o jovem conde, à medida que crescia e ganhava corpo no tronco e nos braços, parecia perder comprimento nas pernas.

De modo que, em 1358, com vinte anos, a deformidade estava mais agravada. E o casamento tinha dado em água de bacalhau (assim se expressa agora Gisleine). Não que a condessa tivesse deixado de apresentar o documento firmado pelos dois varões, com a disposição de cumprir todas as formalidades exigidas, dentro daquilo que lhe permitiam as minguadas riquezas remanescentes, mas é que, por crueldade da sorte, à proporção que o conde se afeava, a prometida se aformoseava e era cobijada por diversos varões das redondezas, entre os quais ninguém mais, ninguém menos que o filho do mesmo nobre senhor pró-castelhano que outrora tinha o mau costume de depredar as terras do conde-pai-falecido-na-pestes. De modo que, entre um conde nanico e empobrecido e um senhor robusto e enriquecido, a família do vizinho e amigo Fernão Fernandes Vidal preferiu aliança com a robustez e a riqueza. Ignoraram-se os atos formais, pois a uma viúva e a um nanico ninguém se achava no dever de dar satisfações, e as pompas do casamento com o outro, o robusto, foram alardeadas por todo o reino, para humilhação do pobre Vasco e consternação perene da mãe, que a partir de então nunca mais gozou de juízo pleno, entregando-se dia e noite ao ato de fiar, no que era ajudada por uma sua velha e fiel escrava moura. “Co-

mo se, a não poder fiar nos homens, não pudesse parar de fiar, solitária e muda” — diz o frade.

E aos poucos Vasco Castri-nho de Alarboão começou a ser conhecido como “o cavaleiro de pernas curtas”, pois administrava os bens que lhe restavam percorrendo suas terras no lombo de um vistoso palafrém douradilho descendente dos mais belos ganhões do reino, com que seu pai tivera o privilégio de fazer cruzar suas éguas, um dos remanescentes de uma rica cavalaria, escolhido a dedo para ficar entre os poucos (ainda) não vendidos a fidalgos mais afortunados ou mesmo a algum plebeu remediado que aparecesse com bons reais na algibeira. E todos sabiam que no palafrém ele montava (e apeava) por via de uma escadinha, e que a sela e os arreios tinham sido expressamente moldados para seu corpo anômalo. As noites, porém, eram muito solitárias, e ele as passava num grande salão, de onde podia ouvir o canto monótono da roca da mãe no aposento ao lado, horas depois que a escrava moura já se tinha recolhido.

Mas eis que o fidalgo que lhe roubara a noiva, não contente com o que já tinha — “porque é da natureza dos cobiçosos não se satisfazer jamais” —, decidiu completar o que o pai tinha começado e invadiu de vez as terras do nanico rival. Postou seus homens acintosamente em pontos vitais, ocupando moradas já meio derruídas, pilhou viçosas messes, desviou rebanhos e impediu que os servos entregassem ao legítimo senhor a parte avençada dos frutos de seus trabalhos.

Então o cavaleiro, asfixiado, com o próprio sustento em risco, abandonou sua natural resignação, resolveu reagir. Palafrém digno de batalha ele tinha. Contava também algumas centenas de homens dedicados, dispostos a morrer pela honra de seu senhor (pois esses sempre aparecem, por mais desesperada que seja a causa). Tinha a armadura do pai, ou melhor, a par-

te de cima dela, que lhe servia quase sem ajustes (desde que ele engordasse em bocadinho), mas não tinha a de baixo, que aquela era grande demais. E então se lembrou com saudade e desamparo do dia em que o pai lhe dissera, um ano antes da malograda batalha e da malfadada peste, que encomendaria ao melhor artesão de Milão uma armadura feita sob medida para o filho. Intenção que nunca se realizou. E não só essa. Tinham sido tantos os infortúnios, que o cavaleiro aceitara o desvanecimento de todos os sonhos, negligenciara os bens morais e assistira à perda dos materiais sem reação nem pranto, como um sonâmbulo. Mas naquele momento era preciso agir. Em jogo estava sua própria honra e a de seus ancestrais, coisa abstrata que sempre assenta em algo bem concreto, no caso suas terras. Portanto, só lhe faltava a armadura.

Recorreu à mãe. Perguntou onde ela guardava os reais que o pai lhe deixara, mais as joias, mais uns haveres recebidos com as colheitas e safras generosas de vinho que tinham conseguido extrair de suas vinhas nos últimos anos. A mãe apontou um cofre sobre a arca, o cavaleiro foi lá e achou reais de prata, não tantos quantos imaginava, mas não achou as joias, de que a mãe nem se lembrava. E não houve como recordá-la, pois a palavra joia tinha sumido de sua cabeça junto com a presença do objeto. O cavaleiro achou também o retrato da irmã mais velha, que tinha partido para a França antes da peste, casada com um fidalgo poderoso, numa das melhores transações jamais feitas pelo pai. E se recorresse ao fidalgo francês?

— Pô, mas só aí ele se lembrou da irmã? — interrompi.

— Pode ser que sim. Ou pode ser que o frade não ousasse dizer ao nobre de Estremoz que seu bisavô, apesar dos apelos do cunhado, nunca se dignou dar um pulinho em Évora, porque devia estar muito ocupado com assuntos mais rentáveis. Enfim, sei lá... Continuando. Ele nem

sabia se o cunhado estava vivo. E, se estivesse vivo e disposto a ajudar, poderia eu — perguntasse o fidalgo pela voz do frade — resistir enquanto ele atravessa todas as Espanhas? Fosse como fosse, recolheu os reais da mãe, juntou os seus, chamou seu ex-camareiro, agora magarefe em Avis, e o pôs a par de seus planos. Mas o que o ex-camareiro lhe disse foi um balde de água fria. Aqueles reais não comprariam nem meia armadurazinha no pior artesão de Milão. Poderiam, sim, pagar nalgum dos artesãos da região uma reforma da armadura do velho guerreiro-morto-de-pestes. E ainda sobriaria troco: ele mesmo conhecia um bom ferreiro em Évora que... enfim, que podia encurtar coxotes e grevas da armadura do senhor-seu-pai-que-Deus-o-tenha.

O cavaleiro, naturalmente resignado, resignou-se de novo e decidiu empregar uma parte de seus haveres na reforma da armadura pelo tal ferreiro. Separado o valor necessário, entregou uma parte maior ao ex-camareiro-agora-magarefe, para que ele fosse pessoalmente transmitir um pedido de socorro ao cunhado francês, nobre senhor de grande poderio e glória, guerreiro denodado e até cruzado, descendente de valentes destruidores da heresia do catarismo na região de Carcassonne.

O magarefe saiu com os reais e nunca mais voltou. O conde ficou à espera da armadura. Que não veio, e não se sabe se nunca viria ou se não houve tempo hábil para a entrega. Sabe-se que o infeliz fidalgo morreu dentro de seu castelo, em meio ao incêndio que os homens do rival atearam quando já tinham vencido todas as resistências e alcançado o último reduto. Pereceu, diz o frade, tentando salvar a mãe, ali posta a fiar, sempre a fiar, alheia às chamas que lhe chegavam à porta. O rival levou tudo o que sobrou, até o palafrém.

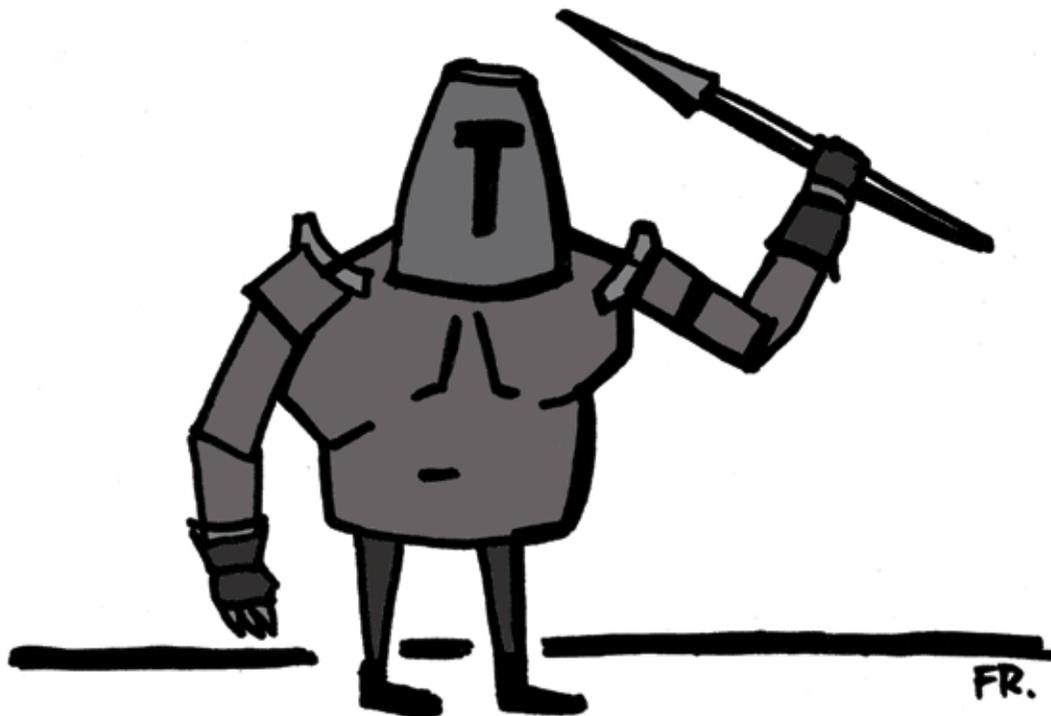
O frade conclui melancolicamente que o fidalgo foi traído pelo magarefe. Mas nem disso se tem tanta certeza, pois se sa-

be que um ano após a tragédia chegou à região um mensageiro de certo conde francês, vindo de Carcassonne, com uma mensagem de seu senhor: ele queria negociar com o conquistador a entrega daquelas terras à esposa, legítima herdeira de tudo, na santa paz de Deus, como convém a todo cavaleiro cristão. O rival do cavaleiro nanico, porém, não se sentiu tocado pela generosa oferta, e o conde francês, como resposta, arregimentou em poucos meses gente de armas em tão grande número que, enfileirados, seus homens formavam uma muralha de ida e volta entre Évora e Estremoz. Não restou ao adversário senão a alternativa de render-se e retirar-se daquelas terras, e delas o carcassonês tomou posse, restabelecendo a antiga pujança. Etc. etc.

Linguado e açorda terminados, estamos na nata do céu. Gisleine pensa alto: o frade ficou tempo demais na triste figura do nanico e foi muito sucinto nos feitos do herói, ascendente direto de quem supostamente lhe encomendou a crônica. Por quê? Porque os episódios infelizes condiziam mais com a natureza melancólica e compassiva do autor, e ele esquecia que as histórias dos fracassados têm o dom de tapar os ouvidos e fechar os olhos dos leitores, talvez num movimento de autodefesa? Ou tinha demorado demais na primeira parte e lhe faltava tempo e ânimo para a segunda? De qualquer modo, nunca enviou a crônica, que termina de repente, parecendo sem arremate. Talvez tenha achado que em troca de uma narrativa tão chorosa não iria mesmo conseguir proteção. Vai saber se nesse meio-tempo não achou algum mecenas que o poupou do trabalho de escrever proezas e preferiu ler seus poemas... Ou pode ter sentido receios: da reação das famílias envolvidas, por exemplo, ainda poderosas e atuantes na região. E também não escapam aos estudiosos algumas frases dele, que traem certa perigosa desconfiança em relação à perfeição divina...

Nosso almoço tinha se estendido até as quatro. O sol de maio ainda era quente lá fora. O olhar de Gisleine atravessou a vidraça e pousou na rua, depois se voltou para mim, tristonho:

— Sabe o que me lembra esse cavaleiro? Um anão lá do Jardim São Luiz. Morreu com um tiro da polícia, tentando pular um muro. 🍷



IVONE BENEDETTI

É escritora, tradutora e professora. Autora do romance **Immaculada** (finalista do Prêmio São Paulo de Literatura em 2010), e do livro de contos **Tenho um cavalo alfaraz**, ambos pela WMF Martins Fontes. É doutora em língua e literatura francesa pela USP. Vive em São Paulo (SP).

O SUMIÇO

Um esboço de La disparition

GEORGES PEREC

tradução: Vinícius Gonçalves Carneiro

ilustração: Hallina Beltrão

21

Tônio Voguel

Que, no começo, tem o jeito de um livro conhecido de um homem que vive dormindo.

Insone, Tônio Voguel, com um toque no interruptor, enche de luz o dormitório. No relógio de Bolso de Zurique: cinco e quinze. Depois dum profundo suspiro, ergue-se do leito e estende-se sobre um coxim. Escolhe um livro, percorre, lê, só compreendendo um imbróglgio confuso, sempre colidindo num termo desconhecido.

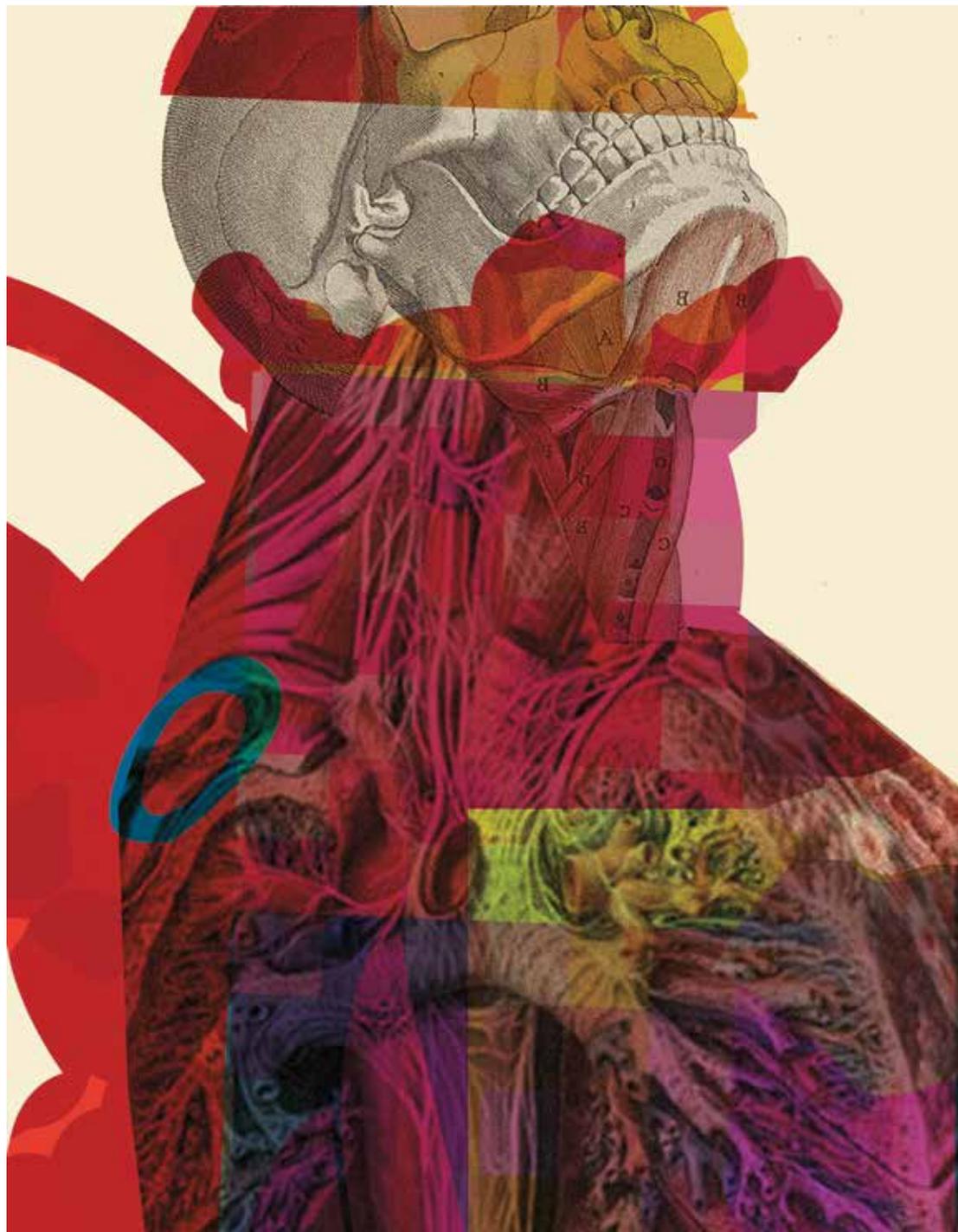
Põe o livro sobre o edredom. Dirige-se pro box, embebe um lenço no chuveiro e umedece o rosto, o pescoço, os ombros.

Seu pulso deve ser de cento e vinte por minuto. Ferve. Entre o chuveiro e o espelho, um postigo por onde com zelo entrevê o céu escuro, sente um frescor. Um rumor indiscernível vem do subúrbio. Sons tipo bordões, tensos como um sino, profundos como um gongo, doloridos como um estribilho, bem perto, por três vezes. Do porto, o ruído do movimento de um bote.

Sobre o peitoral, um bichinho de peito índigo e pelugem ocre, nem um percevejo, nem um gorgulho, e sim um tipo de grilo, provido de um filete de folhelho. Tônio se move, tendo em mente destruí-lo com um forte peteleco, porém, em voo ligeiro, o bicho some no céu escuro.

Restou-lhe repetir com o dedo o ritmo dum hino sobre o molde oblongo do postigo.

Escolhe um copo do escorredor, enche-o de leite fresco e bebe um longo gole. Menos tenso, no pufe e sem muito interesse, lê um periódico. Consome um crivo por inteiro, mesmo com o cheiro incômodo. Tosse.



Sem muito critério, percorre diferentes emissões de Fm: ouve um bolero típico seguindo-se um swing, e um twist, e um foxtrote e um xote de sucesso. Toquinho revê um choro de Vinícius, Chico um prelúdio de Debussy², os três tenores um solo de *Rigoletto*.

Deve ter dormido por um segundo, pois despertou de repente com os “Últimos Informes”. Nenhum de enorme relevo: no Chile, um túnel recém-construído fez vinte e cinco mortos; em Zurique, o rei Norodom excluiu-se do próximo encontro de líderes do mundo em Berlim³; em 10 Downing Street, o primeiro ministro prometeu correções no seguro desemprego — espécie de *white lie*, em bom inglês. No Kosovo, conflitos étnicos; em Freetown, zunzunzum dum golpe. Tufões em solo nipônico, e foi previsto o ingresso do ciclone de belo nome Mercedes no Território do Reino Unido no Índico, o que fez com que os residentes do perímetro em perigo fossem proscritos por helicópteros do tipo rotor gêmeo. Por fim, em Wimbledon, McEnroe vence Boris Becker em jogo decisivo por seis-três, um-seis, dez-oito, oito-seis.

Ele diminui o volume. Estende-se no solo, enche os pulmões e conclui cinco ou seis flexões, porém logo perde o fôlego e sucumbe de joelhos, murcho, com os olhos perdidos num misterioso croqui que, conforme o foco, surge ou some dos motivos déco em gesso do teto:

Por vezes vê um isósceles imperfeito, com um dos riscos pouco visível, bem pro centro: pode-se dizer um enorme V invertido.

Ou, níveo como neve, emergindo de um límpido nevoeiro, o espectro de um bispo de indumentos puros, com um cibório cônico de vidro, meio que cheio de leite.

Ou, por segundos, de três troncos estreitos, o surgimento de um esboço insuficiente: contornos espúrios que podem ser, num inútil exercício do intelecto, o Pico Cilindro, do Monte Perdido, quinto ou sexto cume dos Pireneus.

Ou, se impondo de repente, em voo sem jeito, o vulto de um grilo que tem sobre o peito negro um polígono de três segmentos, lívido como um lírio.

Ele foi longe. Perdido em reflexões, escrutinou o teto e viu surgir cinco, seis, vinte, vinte e seis composições, esboços incríveis, porém tênues, desvios inconsistentes, desenhos obscuros que ficou pondo e repondo em ordem, perseguindo o surgimento de um signo preciso, de um signo inteligível cujo sentido logo pudesse compreender; um signo que preenchesse seu desejo cognitivo em vez desse circuito de riscos incongruentes, um monte de esboços imperfeitos, em que todos, deve-se dizer, contribuem em urdir, em construir o molde de um primeiro esboço que quer fingir, reproduzir, convergir, porém que sempre diverge:

um torcedor, tiete ou tribo;

um girino, som do choque dos corpos ou Deus grego dos pegureiros;

o Deus do Sol do Egito;

um pelo de ovino;

ou o gesso dos dentes perversos, engolindo o servo rebelde de Deus, prendendo o primeiro

criminoso, seduzindo o dono do Pequod: descendentes divinos detentores de um segredo proibido, substitutos dúbios revolvendo-se sem fim em torno de um conhecimento, de um poder perdido que, mesmo sumido, Voguel quer ver ressurgir.

Ele pirou. Os olhos fixos no teto produzem um tormento sem precedentes. Submerso por um monte de ilusões que seu cérebro lhe sugere de modo ininterrupto, crê discernir um nó, um núcleo desconhecido que segue com o dedo, e só com o dedo, pois sempre longe no momento do toque.

Birrento, prossegue. É impossível vencer o feitiço. Pode-se dizer que, num dos vértices do teto, um encontro de fios tece um ponto obscuro X enciclopédico, espelho do Imenso Todo que, de modo copioso, fornece o Infinito Cosmos, origem de onde comumente surge um horizonte irrestrito, poço sem fundo zero, terreno desconhecido em que Voguel circunscreve limites incríveis, confins sinuosos, turbilhões, muros enormes, presídio, cerco que ele nem por um segundo rompe...

Oito noites preso nesse universo, esmorecendo, embrutecendo, decompondo-se sob o teto oblongo, corpo e mente perdendo-se no empreendimento, no zelo dispendido. Com esforço, distingue um contorno, confere-lhe um nome, o veste, o constrói, ergue tudo o que envolve o enredo dum conto, olhos tristonhos, sem rumo, perseguindo o delírio dum momento divino em que tudo se expõe, em que tudo se dispõe.

Ele perde o fôlego. Nem esteio, nem leme, nem luz, somente vinte composições que restringem seus movimentos, que o impedem de fugir, mesmo que se considere perto dum desfecho, de bulir o fim do enredo: por vezes isso o fez se mover, pressentindo o desconhecido, querendo entendê-lo (e entende, sempre entendeu, pois tudo tem um jeito simples, comum, corriqueiro...), porém viu tudo se obscurecer, sumir: sobrou um murmúrio discreto, um fuzuê furtivo, um discurso prolixo. Um eclipse oculto. Um imbróglia.

Nem dormir ele pôde.

Por um longo tempo, deitou cedo, tendo bebido infusões com ópio, hipérico, sonífero ou outro tipo de entorpecente; tentou cobrir o rosto, listou bichinhos, pensou no zunido do grilo.

Depois de um momento dormiu, ou cochilou, pois nem deu vinte minutos e se pirulitou do leito, trêmulo. É o surgimento, o envolvendo, se inserindo, do espectro que persegue de modo obsessivo e, por um momento, por um breve momento, entende, vê, prende.

Ou empreende, pois nem tem como, sempre nem tem como: olhos fixos no teto, tudo some, exceto o ódio dum gozo interrom-

pido, exceto o desgosto dum conhecimento incompreendido.

Com o vigor de um homem que dormiu o sono dos deuses, corre do dormitório, move-se, bebe, distingue os por menores do céu, lê, ouve um pouco de Fm. Tem vezes em que se veste, foge, se perde, submerge num boteco, num puteiro ou no ronco do motor do seu veículo, que dirige (terrivelmente, é bom dizer) sem rumo preciso, por todos os sentidos, seguindo seus impulsos: em Neuilly ou Courbevoie, Limours ou Clichy, Montrouge, Orly. Esteve mesmo em Cerisy, onde ficou por três noites, insone.

Querendo dormir, fez tudo que pode. Pôs um robe com sinos, e um colete, e um lenço com nó no pescoço, e um pulôver fininho, e um short preso com um tope, e ficou nu em pelo. Trocou os lençóis pelo menos vinte vezes. Locou, por um preço obscuro, um dormitório; tentou dormir em leitos de feno, leitos de morte, leitos de pregos, leitos com mosquito, beliches, colchonetes, redes, berços.

Tremendo sem cobertor, ferve com lençol, de linho ou nylon. Estende-se todo, depois como feto, depois como bebê com bumbum erguido; vê um hindu que oferece seu leito de pregos, e um iogue que lhe sugere erguer-se, pés um metro longe um do outro, tronco pendido e dedos dos membros superiores prendendo os dos inferiores.

É inútil. É impossível. Crê que pode conseguir e, pronto, vem tudo de novo, cobrindo-o, consumindo-o por dentro, zunindo por tudo. Oprimindo-o. Suprimindo o oxigênio.

Um vizinho compreensivo segue com ele direto pro Centro Clínico de Cochin. Voguel diz seu nome e o número do seguro. O médico confere o fundo dos seus olhos, mede o pulso e pede tomos do cérebro. Ele consente, e logo ouve do doutor:

— Você sente dor?⁴

— Um pouco — diz ele.

— O que você tem? Sem sono? Você tomou infusões? Tônicos?

— Sim, sem surtir efeito.

— Teve conjuntivite recentemente?

— De modo nenhum.

— Tosse?

— Isso sim.

— Sente dores no pescoço ou frente?

— Sim

— Dor de ouvido?

— Nem é bem isso. Só posso dizer que de noite ouço o zum-zum-zum dum zumbido.

— Você ouve o zumbido dum grilo ou um zum-zum-zum fortuito?

Sem compreender, Voguel se omite.

É conduzido prum otorrino, um jovem risonho, de corte curto, rente, com um bigode longo e ruivo, óculos redondos,

um lenço cinzento com pontinhos néveos e, entre os dedos, um crivo com cheiro de vinho. O otorrino vê o pulso, sente o fluxo, introduz um espelhinho redondo entre os dentes, mexe no pescoço, revolve o septo, conferindo se pode ser sinusite ou rinite ou bronquite. O procedimento clínico é um primor, porém seu silvo ininterrupto é um estorvo.

— Ui, ui, ui! — diz Voguel. Isso dói...

— Silêncio — responde o otorrino. É preciso que investiguemos melhor os pulmões.

Ele põe Voguel de peito pro teto num leito néveo e brilhoso, bule os dedos em três botões, mexe num interruptor, escurece tudo, obtém três fotos e enche de novo de luz o recinto. Voguel quer se mover no leito.

— Quietinho! — repreende o otorrino. Eu nem terminei, espere, pode ser que o senhor se intoxicou, e tenho que descobrir se existem indícios disso.

Põe um plugue num circuito e inflige no occipício punções de irídio com um instrumento que é como um tipo de bic, depois conclui o *check-up* com um tensiômetro, perquirindo o movimento do rotor de um relógio preso no bíceps.

— O ponteiro sobe muito — diz o otorrino desferindo petelecos no instrumento e mordendo o filtro do crivo. É sinusite que o constribe. Isso requer um procedimento cirúrgico.

— Cirúrgico! — interrompe Voguel inquieto.

— Sim, cirúrgico! — subscreve o doutor. Sem isso, o senhor pode ter pseudo-crupe.

Disse isso em tom jocoso. Sem entender bem se o médico zouou com ele ou foi somente objetivo, Voguel teve medo do seu humor negro. Pegou um lenço, cuspiu nele um pus vermelho e espumou de ódio:

— Bendito veredito, letrudo impostor! — conclui. Por que nem pensei em ver um neuro!?

— Ok, ok — responde cortês o otorrino. Depois de cinco ou seis doses de soro de vinte e cinco centilitros, veremos com melhor nitidez, porém primeiro verifiquemos o que temos.

Mexe no interfone, e logo surge o enfermeiro com um suéter violetoso:

— Sorel — diz o otorrino —, busque urgentemente nos centros clínicos de St-Louis, Croix St-Simon ou Courbevoie um remédio inibidor de trombos venosos.

Depois o doutor descreve o prospecto pro médico residente:

— Nome: Tonio Voguel. *Check-up* de oito de fevereiro: gripe leve, comprometimento dos cornetos, risco de extinguir o sentido odorífico, estenose do septo superior direito e infecções do epitélio que se estendem pelo tecido conjuntivo por onde corre o oxigênio; bloqueio de glote e epiglote pode ser um tipo de crupe. Remover o muco do septo deve impedir o mutismo.

Depois contém o desconforto de Voguel: remover o muco é um procedimento longo, minucioso, porém seguro. É conhecido desde Luís XVIII. Voguel nem deve esmorecer: menos de um mês e o incômodo some.

Em outro centro clínico, Voguel é disposto num dormitório onde tem vinte e seis leitos, sendo vinte e cinco com indivíduos meio que moribundos. Deve ingerir um sonífero poderoso (Clorprotixeno, Sibelium ou Nolotil). De noite, vem o Glorioso Preceptor com um séquito de futuros doutores, embebidos no seu discurso leitoso, rindo-se dos seus sorrisos. Por vezes interrompe o périplo num enfermo em crise, por um fio, produzindo no moribundo, com um toque no pulso, um ricto contorcido, gemente. Porém sempre vem com um consolo ou um dito jocoso; oferece bombons prum pequerrucho dodói, sorri pros progenitores. Nos cinco ou seis doentes crônicos, profere pros residentes um conjunto de conclusões e os porquês: Convulsões, Herpes, Enterocolite, Meningite, Torcicolo, Esclerose, Sífilis, Neurosífilis, Tuberculose.

Três noites depois, Voguel é conduzido num leito pro núcleo cirúrgico. O clorofórmio o entorpece, e otorrino introduz um tubo no seu focinho, depois vem o corte no furúnculo. Um feixe de pus escorre, permitindo que o médico limpe o septo. Segue-se o expurgo dos dejetos com um buril e, sem tremer, o bloqueio do fluxo, servindo-se dum tipo de torniquete prescrito por um inglês tem só três meses. Prossegue com punções no seio do septo, de onde é removido com um bisturi um fungo funesto, e depois o último ponto do procedimento: cozer com fogo o tumor modorrento.

— Muito bem — diz no fim pro enfermeiro embebido em suor —, o ferimento ficou bom. Sem infecções.

Ele pole com cotonete, cose com vicryl, cobre com mercúrio. O enfermeiro temeu por choques ou crises. O ferimento, sem imprevistos, fechou de vez.

Oito noites depois, Voguel pode ir: e foi mesmo. Temos que dizer que dormir continuou difícil; porém com menos sofrimento. 🍷

GEORGES PEREC

Nasceu em 1936 e foi um dos grandes inovadores da literatura no século 20. Filho de judeus poloneses que emigraram para a França, perdeu o pai na frente de batalha, durante a Segunda Guerra, e a mãe num campo de concentração. Em 1965, recebeu o prestigioso prêmio Renaudot por **As coisas**, seu primeiro romance, e, em 1967, passou a integrar o centro de literatura experimental Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), fundado por Raymond Queneau. Sua prosa extremamente lúdica recorre à lógica e à matemática para lançar uma luz surpreendente sobre os detalhes mais repetitivos das sociedades de consumo. Perek morreu em 1982.

o tradutor

VINÍCIUS GONÇALVES CARNEIRO

Nasceu em Porto Alegre (RS), em 1982. É mestre em Literatura Francesa e Lusófona pela UFRGS e doutor em Teoria Literária pela PUCRS com tese sobre a OULIPO, para a qual começou a tradução de **La disparition**. Faz parte do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da UnB. No momento, vive na França onde traduz o romance de Alfred Jarry inédito no Brasil, **Gestos e opiniões do doutor Faustroll, Patafísico**, com bolsa da Fabrique Des Traducteurs, do Collège International des Traducteurs littéraires.

NOTAS

- No romance, diversos elementos estão conectados à ausência do "e". Exemplo: o livro possui vinte e seis capítulos (número de letras do alfabeto francês), divididos em cinco partes (o número de vogais), sendo que não há nem o quinto capítulo (o "e" na série alfabética) nem a segunda parte (o "e" na série de vogais). Seguindo essa lógica, em português excluiu-se o primeiro capítulo (a posição do "a" no alfabeto e entre as vogais). Ou seja, após o Prólogo temos o capítulo dois. Além disso, em alguns momentos introduziu-se o artigo indefinido "um" para sinalizar, mesmo discretamente, o elemento ausente. Diversos outros jogos ocorrem no livro e desafiam a tradução. Apenas como exemplo, o nome "Tônio", que abre este capítulo em português, vem de Antônio, sem "a", e Voguel vem de vogal, assim como Voyl, no francês vem de *voyelle*. Ao longo da tradução, muitas escolhas assim tiveram que ser feitas. As mais marcantes estão assinaladas em breves notas ao longo deste capítulo.
- "Toquinho revê um choro de Vinícius", "Chico um prelúdio de Debussy" e "Barbara um madrigal d'Aragon" são escolhas perfeitamente coerentes, tendo em vista o universo da canção popular do trecho original, conservando-se um jogo entre músicos e escritores.
- Há aqui uma correspondência sutil que foi conservada na tradução: se Washington do original é a capital de um país que começa por "e" (EUA), Berlim é a de um que começa por "a" (Alemanha).
- Tal como a tradução em espanhol, preferiu-se aqui montar um diálogo com travessões.

Adrienne Rich



tradução e seleção: *André Caramuru Aubert*

Desde Emily Dickinson, os Estados Unidos não pararam de gerar uma sucessão de poetas fantásticas. Hilda Doolittle, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Sylvia Plath, Denise Levertov, Anne Sexton, Maxine Kumin, Diane Di Prima, Alice Notley, Bernadette Mayer, Barbara Guest, Sharon Olds... A lista encheria, fácil, esta página. E Adrienne Rich (1929-2012) estaria, sem dúvida, entre os primeiros nomes.

Ainda assim, Rich não escapa da mania norte-americana por indexações reducionistas: ela é, quase sempre, descrita como uma poeta feminista e lésbica. Ora: Adrienne Rich era, sim, feminista e lésbica. E era também uma mulher de esquerda com uma vida rica e personalidade complexa, que se refletiram na sua obra. Teve problemas com o pai, casou-se, teve filhos, divorciou-se (após o que o ex-marido se suicidou), assumiu a homossexualidade, lutou pelos direitos civis, se opôs à guerra do Vietnã, depois à do Iraque etc. E sua poesia, se com frequência é politicamente comprometida, é porque Rich não distinguia as esferas pública e privada, e afirmava que toda arte é, de alguma forma, política. Mas jamais, em seus poemas, veremos aquelas obviedades tão comuns na arte engajada.

Adrienne Rich foi uma das poetas mais lidas e influentes de sua geração, e chamou a atenção desde a primeira coletânea, *A change of world*, de 1951, que foi premiada por indicação de W. H. Auden. Daí até o último livro, *Tonight no poetry will serve*, publicado em 2011, seus poemas jamais passaram em branco.

Tonight no poetry will serve

Saw you walking barefoot
taking a long look
at the new moon's eyelid

later spread
sleep-fallen, naked in your dark hair
asleep but not oblivious
of the unslept unsleeping
elsewhere

Tonight I think
no poetry
will serve

Syntax of rendition:

verb pilots the plane
adverb modifies action

verb force-feeds noun
submerges the subject
noun is choking
verb disgraced goes on doing

now diagram the sentence

Esta noite nenhuma poesia servirá

Te vi andando descalça
dando uma longa olhada
para as pálpebras da lua nova

depois esparramada
dormindo pesado, nua em seus cabelos negros
dormindo mas não ignorante
dos que não dormiram não dormem
por aí

Hoje eu penso
nenhuma poesia
servirá

Sintaxe da rendição:

verbo pilota o avião
advérbio modifica a ação

verbo alimenta o substantivo à força
submerge o sujeito
substantivo sufocando
verbo desgraçado segue fazendo

agora diagrame a frase

Behind the motel

A man lies under a car half bare
a child plays bullfight with a torn cloth
hemlocks grieve in wraps of mist
a woman talks on the phone, looks in a mirror
fiddling with the metal pull of a drawer

She has seen her world wiped clean, the cloth
that wiped it disintegrate in mist
or dying breath on the skin of a mirror
She has felt her life close like a drawer
has awoken somewhere else, bare

He feels his skin as if it were mist
as if his face would show in no mirror
He needs some bolts he left in a vanished drawer
crawls out into the hemlocked world with his bare
hands, wipes his wrench on an oil-soaked cloth

stares at the woman talking into a mirror
who has shut the phone into the drawer
while over and over with a torn cloth
at the edge of hemlocks behind the bare
motel a child taunts a horned beast made from mist

Atrás do motel

Um homem está debaixo de um carro seminu
uma criança brinca de tourada com um pano rasgado
pinheiros enlutados envoltos na névoa
uma mulher fala ao telefone, olha no espelho
brincando com o puxador metálico da gaveta

Ela viu o seu mundo esfregado e limpo, o pano
que o limpou desintegrado na névoa
ou dando o último suspiro na crosta de um espelho
Ela viu sua vida se fechar como uma gaveta
acordou em algum outro lugar, nua

Ele sente sua pele como se ela estivesse na névoa
como se seu rosto se mostrasse em espelho algum
Ele precisa dos parafusos que largou numa gaveta perdida
rasteja para dentro do mundo dos pinheiros com suas mãos
apenas, esfrega sua chave-inglesa com um pano encharcado de óleo

encara a mulher falando no espelho
a qual trancou o telefone na gaveta
enquanto de novo e de novo, com um pano rasgado
na beira do pinheiral atrás do motel depauperado
uma criança provoca a besta chifruda feita de névoa

Ideal landscape

We had to take the world as it was given:
The nursemaid sitting passive in the park
Was rarely by a changeling prince accosted.
The mornings happened similar and stark
In rooms of selfhood where we woke and lay
Watching today unfold like yesterday.

Our friends were not unearthly beautiful,
Nor spoke with tongues of gold; our lovers blundered
Now and again when most we sought perfection,
Or hid in cupboards when the heavens thundered.
The human rose to haunt us everywhere,
Raw, flawed, and asking more than we could bear.

And always time was rushing like a tram
Through streets of a foreign city, streets we saw
Opening into great and sunny squares
We could not find again, no map could show —
Never those fountains tossed in that same light,
Those gilded trees, those statues green and white.

Night watch

And now, outside, the walls
of black flint, eyeless.
How pale in sleep you lie.
Love: my love is just a breath
blown on the pane and dissolved.
Everything, even you,
cries silently for help, the web
of the spider is ripped with rain,
the geese fly on into the black cloud.
What can I do for you?
what can I do for you?
Can the touch of a finger mend
what a finger's touch has broken?
Blue-eyed now, yellow-haired,
I stand in my old nightmare
beside the track, while you,
and over and over and always you
plod into the deathcars.
Sometimes you smile at me
and I — I smile back at you.
How sweet the odor of the station-master's roses!
How pure, how poster-like the colors of this dream.

Vigilância noturna

E agora, do lado de fora os muros
de rocha negra, sem ver.
Com que palidez, dormindo, você jaz.
Amor: meu amor é só um suspiro
soprado na vidraça e dissolvido.
Tudo, até mesmo você
clama silenciosamente por socorro, a teia
da aranha é rasgada pela chuva,
os gansos voam para dentro da nuvem negra.
O que eu posso fazer por você?
o que eu posso fazer por você?
Pode o toque de um dedo remendar
Aquilo que o toque de um dedo quebrou?
Olhos azuis agora, de cabelos amarelos,
eu permaneço em meu antigo pesadelo
ao lado dos trilhos, enquanto você,
e de novo e de novo e sempre você
se arrasta para os vagões da morte.
Algumas vezes você sorri para mim
e eu — eu sorrio de volta.
Quão doce o aroma das rosas do chefe da estação!
Quão puros, quão de pôsteres as cores deste sonho.

Paisagem perfeita

Nós precisávamos aceitar o mundo como ele era:
A babá sentada passiva no parque
Era raramente abordada por algum príncipe de mentira.
As manhãs pareciam iguais e imutáveis
Nas salas da individualidade nas quais acordávamos e ficávamos
Observando hoje se desdobrar como ontem.

Nossos amigos não eram beldades do outro mundo,
Nem sabiam seduzir com palavras; nossos amantes falharam
Agora e sempre quando o que mais buscamos é a perfeição,
Ou nos esconder no armário, quando os céus trovejavam.
A humanidade surgia para nos assombrar em todos os lugares,
Crua, defeituosa e exigindo mais do que podíamos dar.

E o tempo estava sempre em disparada como um bonde
Pelas ruas de uma cidade estrangeira, cidades que vimos
Se abrindo em grandes e ensolaradas praças
Nós não encontraríamos novamente, nenhum mapa poderia mostrar —
Jamais aquelas fontes jorraram sob aquela mesma luz,
Aqueles árvores douradas, aquelas estátuas verdes e brancas.

November 1968

Stripped
you're beginning to float free
up through the smoke of brushfires
and incinerators
the unleafed branches won't hold you
nor the radar aerials

You're what the autumn knew would happen
after the last collapse
of primary color
once the last absolutes were torn in pieces
you could begin

How you broke open, what sheathed you
until this moment
I know nothing about it
my ignorance of you amazes me
now that I watch you
starting to give yourself away
to the wind

Novembro de 1968

Desnudado
você está começando a flutuar, livre
por cima da fumaça do fogo dos arbustos
e dos incineradores
os galhos desfolhados não poderão segurá-lo
nem o farão as antenas de radar

Você é o que o outono sabia que aconteceria
depois do último colapso
de cor primária
depois que os últimos absolutos foram despedaçados
você pôde começar

Como você abriu caminho, o que o cobriu
até esse momento
eu nada sei sobre isso
minha ignorância a seu respeito me assusta
agora que eu o observo
começar a se entregar
para o vento 🌀

QUANDO A NOITE CHEGA

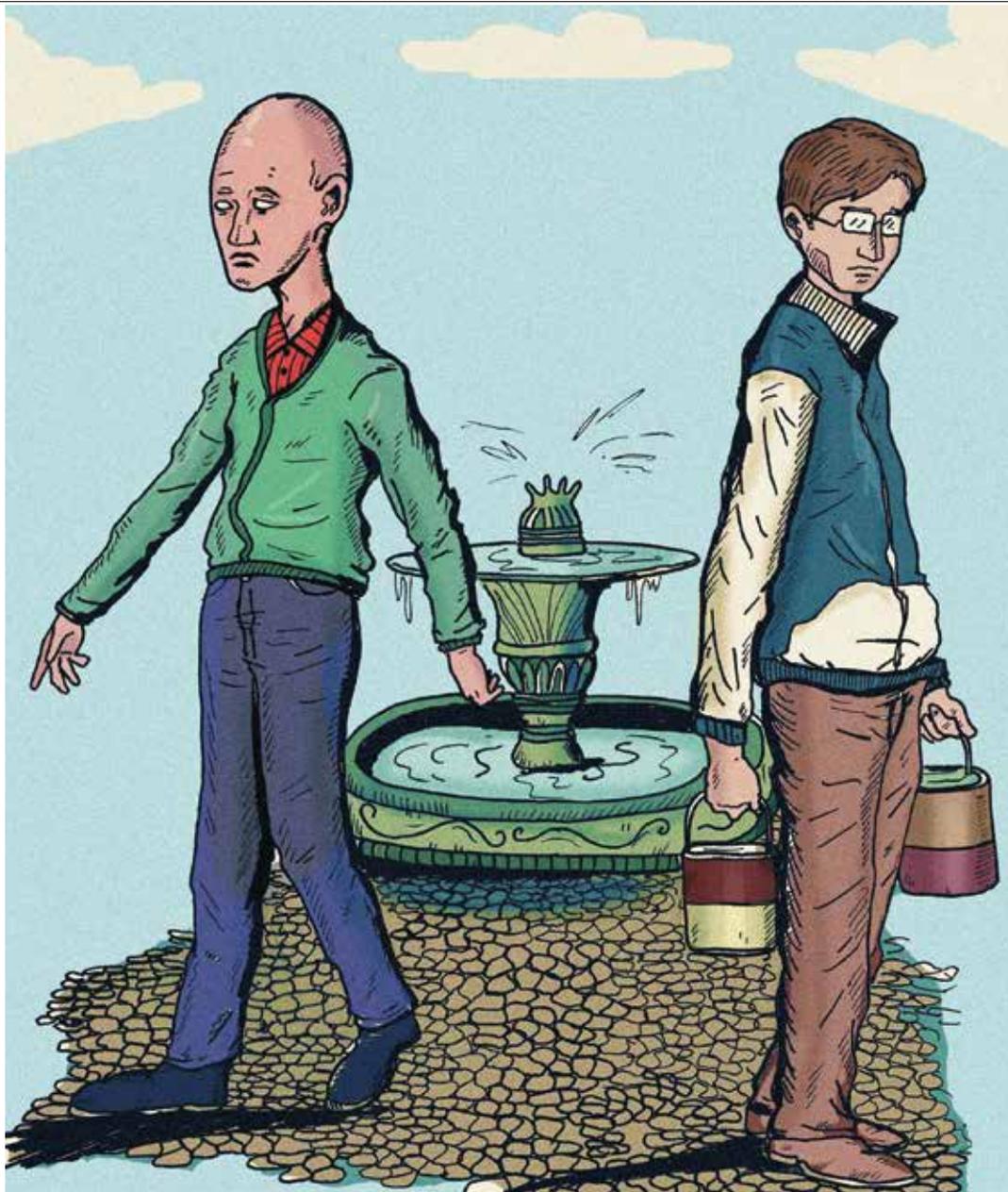


ilustração: Dé Almeida

Eu o vi cortar apressado a praça. No chafariz, os meninos de rua fingiam alguma felicidade. Era ele: o corpo magro, a cabeça grande, meio oval, o jeito serelepe de andar. Estava careca, uma calvície precoce e luzidia. Não me viu. Ou fingiu. Ou, provavelmente, não me reconheceu. Nunca saberei. Seguimos em direção contrária. Um de costas para o outro. Cada qual com a urgência de uma vida distinta, sem qualquer ligação. Não éramos mais os meninos de dez anos de idade na escola pública de carteiras rabiscadas, evisceradas pelo estilete a esculpir cicatrizes na madeira. Não éramos mais os melhores amigos um do outro. Éramos homens ultrapassando o limite da última metade da vida que nos resta. Tínhamos pressa.

Quando nos despedimos, não houve choro. Houve espanto. Em breve, as férias escolares nos levariam para muito longe. Por volta dos 13 anos, eu iria estudar à noite e trabalhar o dia todo numa mambembe fábrica de móveis de bambu às margens da rodovia. Diante do parque onde muitos pisoteiam a pista de asfalto em busca de uma vida saudável. Estava preparado para ser homem, ajudar a manter a família. Éramos cinco — pai, mãe e três filhos. Tinha a opção de desistir. Da escola. Do trabalho, nunca. O irmão, um homem atarracado de 14 anos, não aguentou o repuxo. Abandonou a escola

para passar a vida sobre telhados a colocar calhas e rufos. Segue por lá, nas alturas. Eu, acrofóbico, jamais ousei ultrapassar os limites da terra firme.

Descia cedo — o dia às margens do mundo — a ladeira no lombo da bicicleta azul. Sem freios, a sola do kichute em atrito com o pneu traseiro me protegia nas ladeiras. A infância passara muito rápido. Pulei a adolescência. A velhice me alcançou na juventude. À noite, a escola me esperava. Novos amigos notívagos, cigarro, álcool e a possibilidade do sexo me arrastavam para longe de uma sala de aula quase inóspita.

Meus amigos solares — crianças a brincar no pátio no recreio — ficaram para trás. Não nos víamos. Os novos interesses de quase adulto me seduziam. Tentei preservar os dois melhores amigos — uma menina loira de sobrenome italiano; e um menino magro de origem polonesa. Mas nunca fui bom em preservar amizades. No início, trocávamos cartas. Longas cartas em papel almaço. Aos poucos, as linhas se reduziram a míse-

ras palavras. A caligrafia perdera o viço. A letra secara no deserto das noites infinitas. Um dia, transformaram-se em silêncio.

Ele ampara um menino nas bordas do balcão. O vendedor esparrama as centenas de opções de cores. Aos meus olhos daltônicos, tudo parece uma brincadeira de mau gosto, uma piada cujo final não entendo. A criança afaga os dedos da mãe. Uma pequena família de três pessoas. Talvez um cachorro os espere no portão de casa. Estou sozinho na seção de tintas. Tenho certeza de que ele notara minha presença. Temos 40 anos. Quase três décadas nos separam da infância de longas cartas em papel almaço.

A mãe acabara de morrer. Era necessário comprar tinta para pintar o interior da casa onde eu encontrara o corpo torto, mergulhado na solidão do fim, naquela manhã ensolarada de segunda-feira. A casa ganharia vida nova após a morte. Paredes derrubadas, pintura, móveis. Tudo em ordem para esperar o próximo cadáver.

Quando me aproximei do

balcão, ele já estava lá. A poucos metros a careca luzidia. Era sábado. Olhei para a parede em frente, sem conseguir distinguir a cor. Ele parecia prestar atenção nas explicações sobre a tinta a ser comprada. O filho e a mulher eram bons coadjuvantes. O vendedor garante que em breve me atenderá. Continuo olhando para lugar nenhum. A loja é grande, especializada em materiais de construção. Fica próxima ao terreno que abrigava a fábrica de móveis. Hoje, apenas um descampado vazio às margens da rodovia. O parque segue ali, cada vez mais lotado de gente atrás de saúde, de uma ilusória eternidade. Aos poucos, os ruídos na loja aumentam. Os compradores buscam a solução para seus problemas. As casas precisam ser reformadas. Ele segue escolhendo as cores que mais lhe agradam. Será que ainda guarda alguma das nossas cartas?

Desisto de esperar. Caminho lentamente para o estacionamento. Não adianta ter pressa. É muito difícil para um daltônico escolher sozinho a tinta ideal para uma parede. 🖌️