



desde abril de 2000

o jornal de literatura do Brasil

rascunho

edição
185

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

ARTE DA CAPA: ADRIANA PELIANO



Alice, 150 anos

• 24

NOSSA BUSCA DO AUGE NO PASSADO

negável que o auge do prestígio do texto se localiza no passado. Passado recente ou remoto, pouco importa. Não se trata de qualidade literária, mas de prestígio. O passado do texto sempre parecerá ter sido melhor. A primeira edição. O original. O texto verdadeiramente histórico, a salvo de quaisquer interferências espúrias. E são tantas as possíveis interferências espúrias...

Daí a degradação que naturalmente se atribui à tradução, por mais esmerada e cuidadosa. A tradução como distorção tardia, no texto que se pretendia perdurar incólume. Alheio à passagem do tempo e mesmo à previsível indiferença futura dos leitores. Acima de tudo, haveria que mantê-lo sempre igual a si mesmo, como saíra da pena do autor.

De fato, é difícil resistir ao fascínio do original lido pela primeira vez. A sensação irrepetível de arrebatamento. O frescor do original e o ineditismo das primeiras sensações. Como descrever o êxtase da primeira leitura, que faz o leitor deixar o

volume de lado para entregar-se à contemplação da originalidade em forma mais pura, densa e impactante? Como poderá a tradução competir com tamanho assombro?

O prestígio do original radica, em parte, no auge natural atribuído ao passado. Ao tradutor, cabe acreditar que o melhor ainda está por vir.

Caberia achar, no original, as ideias que de fato produzem tração. Destacá-las — como, talvez, o quis o próprio autor — e trazê-las para a ribalta. Restabelecer o modelar arranjo radial de significados, a fim de realçar o núcleo. Deter também o esfacelamento do texto, natural no desgaste de leituras e releituras. Pinçar sentidos capitosos que agitavam a malha do texto, para dar-lhes o brilho e a importância de antanho. Recuperar a pujança que só o original parece ter. Realizar, ao mesmo tempo, a mais justa adequação do texto ao novo ambiente.

Pois a tradução pareceria vertiginosa sucessão de ajustes em ambientes cambiantes. Cabe

dar coerência aos ajustes, a fim de criar pontos de soldagem entre o original e a tradução: textos de mesma origem, com visíveis e sólidos vínculos entre si.

Original e tradução como vasos comunicantes, não compartimentos estanques. Original e tradução como textos que dialogam entre si. Textos entrosados. Textos que caminham juntos, às vezes lado a lado, sincrônicos, às vezes em lenta sucessão: a morte do original legando tradução. Tradução ganhando vida própria. No natural cotejo entre textos, aferir o grau de autonomia da tradução em relação ao original — sua maior ou menor (sã) infidelidade.

Na frieza da tradução, conter o calor natural do verbo — a tendência à digressão de toda língua — para fixá-lo em meras palavras escritas. Palavras que, ao mesmo tempo, não estiolem a riqueza de sentidos do verbo original. Palavras que não signifiquem a decantação dos mesmos velhos sentidos, tantas vezes já lidos, já de longe conhecidos. Surpreender a consciência em suspensão, à flor do texto, antes que se esfume, para retê-la em signos. Captar a imagem que percorre o texto, dando-lhe, com sua seiva, a própria natureza do literário. Milagres, nada menos.

Diante de tamanho esforço, natural a demanda por reconhecimento — que, em geral, não vem. Ao contrário, natural é o apagamento da tarefa do tradutor — como cansamos de ver na crítica de obras traduzidas. 🍷

ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (25)

Há, em **Quarenta dias**, de Maria Valéria Rezende, uma espécie de “elogio da cordialidade”.

Alice, embora andando por lugares que não conhece, alguns supostamente perigosos, ou potencialmente violentos (“Porto Alegre é uma cidade enorme, moderna, metrópole, violenta” — está dito logo no segundo capítulo), não tem maiores dificuldades para fluir, para encontrar guarida, atenção — enfim, cordialidade. Exemplo de cordialidade que ampara a pro-

tagonista: “[...] deixe minha filha chegar, ela leva a senhora por aí, aqui tem muito paraibano, sim, minha filha conhece todos, eu conheço também as famílias, vai com ela, perguntando [...]. Olha ela chegando aí, minha filha vai levar a senhora, não leva, Suelen?// Suelen me conduziu de casa em casa, gente do sertão, do litoral, da Várzea, do Brejo da Paraíba, uns tantos Cíceros, por certo, mas nenhuma notícia de Cícero Araújo, nem nas casas de outros Araújo. Comi tapioca com coco, tomei café, refresco de cajá [...]”. Outro exemplo

de cordialidade que alcança a protagonista em sua rota pela periferia: “[...] acordei [num sofá velho em que Alice se recostara] já com o dia escurecendo e uma mulher jovem, com uma fala que não era dali, me apertava o ombro perguntando se me sentia mal, se queria uma água ou que chamasse alguém. Envergonhada, recusei, disse que não era nada, apenas um pouco de tontura porque tinha andado demais, Mas já passou, já estou bem, preciso ir embora, estou atrasada. Levantei-me de um pulo e já saí andando, Tem certeza?, não quer mesmo nem um pouco de água?”. A periferia de Valéria Rezende, reitero, é cordial, afetiva. Periferia prestativa, da boa convivência. E Alice, até pelo que virá acontecer com ela, soa como uma personagem *franciscana*. 🍷



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

Wilberth Salgueiro

Projeto gráfico e programação visual

Rogério Pereira / Alexandre De Mari

Colaboradores desta edição

André Argolo

André Caramuru Aubert

Carolina Vigna

Edson Cruz

Gisele Barão

Gisele Eberspächer

Haron Gamal

Jacques Fux

Leonardo Padura

Luiz Horácio

Martim Vasques da Cunha

Maurício Melo Júnior

Miguel Sanches Neto

Ovídio Poli Junior

Paula Dutra

Vanessa C. Rodrigues

Vilma Arêas

Wilson Torres Nanini

William Carlos Williams

ILUSTRADORES

Adriana Peliano

Dê Almeida

Fábio Abreu

FP Rodrigues

Oswalter

Rafa Camargo

Ramon Muniz

Theo Szczepanski

Tiago Silva

15

Escuta

Eucanaã Ferraz

29

Inquérito

José Luís Peixoto

33

Um grão de trigo

Ngũgĩ Wa Thiong'o



43

5 poemas

Wilson Torres Nanini

eu, o leitor

cartas@rascunho.com.br

SAUDADE DE GURGEL

O ano sabático de Rodrigo Gurgel resultará em uma enorme lacuna nas edições do **Rascunho**. Creio que as páginas de Gurgel, invariavelmente, estavam entre as minhas primeiras leituras ao receber o jornal. As avaliações de Gurgel sobre livros capitais da literatura brasileira são ricas em visões originais, tantas vezes inusitadas, sempre acertadas. Ciente de que a crítica pode ser tanto o elogio quanto a censura, ao terminar a leitura do parecer de Gurgel, eu me lembrava da máxima do poeta e ensaísta Wystan Auden: “Alguns livros são injustamente esquecidos, nenhum livro é injustamente lembrado”.

Gerana Damulakis • Salvador – BA

ÚLTIMO REDUTO

O **Rascunho**, formato papel (aprovadíssimo o novo formato), me é indispensável. Parabéns por conseguir manter o jornal sempre em alto nível (eu diria até: o último reduto da crítica, nos outros veículos é só resenha).

Pedro Negreiros Tebyriçá • Rio de Janeiro – RJ

O MELHOR

Excelente a edição de julho do **Rascunho**, com destaque para os textos de Vivian Schlesinger sobre Patrick Modiano e Antônio Cescatto sobre F. Scott Fitzgerald. Parabéns à equipe que trabalha no melhor veículo de divulgação de literatura do país.

Sofia Lopes • Recife – PE

NAS REDES SOCIAIS

Jornal de literatura super demais.

@adribuzzetti • Instagram

O jornal que assinei quando fico impulsiva nas compras on-line.

@gabidavila • Instagram

Rascunho é muito foda. Gosto muito da revista *Coyote* também.

Adriana Ranha • @adrianaranha • Instagram

Texto excelente de Raimundo Carrero no sempre imperdível @jornalrascunho. “Toda (boa) sedução exige apuro técnico.” Amo este jornal!

Stella Maris Rezende • @stellamr • Twitter

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

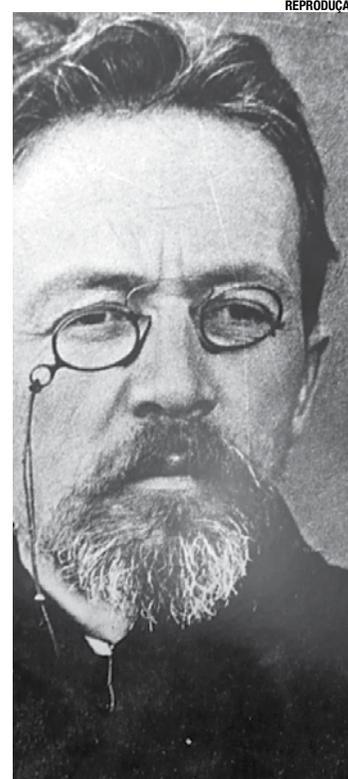
instagram.com/jornalrascunho

a literatura na poltrona | JOSÉ CASTELLO**DO QUE FUGIR?**

Tão importantes quanto as coisas que fazemos são aquelas que não fazemos. Que — para nos proteger e para chegar a nós mesmos — optamos por não fazer. Na arte do não-fazer, o russo Anton Tchekhov também foi um mestre. O que evitar? A que se negar? O que recusar? Em que situações é melhor ficar imóvel e quieto, a simplesmente agir? Escrevendo a Ivan Leóntiev, em junho de 1888, e referindo-se a uma crítica feita pelo amigo a **Fogos**, Tchekhov diz: “Não é obrigação do psicólogo compreender o que ele não compreende. Além disso, não é obrigação do psicólogo aparentar compreender aquilo que ninguém compreende”. A lição não serve apenas aos psicólogos, mas a todos nós. Muitas vezes, a afirmações incertas — como as de Leóntiev — é bem melhor o silêncio.

Encontro as palavras sábias de Anton Tchekhov em **Sem trama e sem final** (Martins Fontes, 2002), coletânea de pensamentos do autor russo organizada por Piero Brunello. Além de grande contista e dramaturgo, Tchekhov foi também um corajoso pensador. Um escritor que não se limitou apenas à literatura, mas que pensava sobretudo suas relações com a vida e com a realidade. “Somente os imbecis e os charlatães é que sabem e compreendem tudo”, ele insiste na mesma carta a Leóntiev. Disso certamente devemos fugir (e não só os escritores): da pretensão, ou da simulação de “tudo saber”. Ao contrário, Tchekhov não se esforçava para disfarçar os próprios erros. Em outra carta, a Vukol Lavrov, de 1890, ele diz claramente: “Toda a minha atividade literária tem consistido numa série ininterrupta de erros, por vezes grosseiros”. Mais à frente, sem nenhuma autopiedade, continua: “Tenho muitos contos e artigos de fundo que de bom grado jogaria fora por não prestarem, mas não há uma só linha de que agora deva me envergonhar”.

Mais do que fugir dos erros (dissimulá-los, renegá-los), um escritor, diz Tchekhov, deve



REPRODUÇÃO

fugir dos julgamentos. O escritor não é um juiz. A ficção não existe para proferir veredictos, ou verdades absolutas. Em carta ao editor Alexei Suvórin, Tchekhov é claro: “Você me repreende pela objetividade, chamando-a de indiferença para o bem e para o mal, de ausência de ideais e de ideias. Você quer que, ao representar ladrões de cavalos, eu diga: roubar cavalos é um mal”. Não: o escritor não escreve para julgar. Não emite avaliações, ou sentenças. “Deixemos aos jurados julgá-los, a minha função é apenas mostrar como eles são.” Sabia Tchekhov que as coisas nunca são uma coisa só. A realidade é múltipla e traiçoeira. É preciso sabedoria para respeitá-la. “O roubo de cavalos não é um simples roubo, mas uma paixão”, ele afirma. Dizia escrever para incorporar seus personagens, isto é sentir como eles sentem. “Quando escrevo, eu confio inteiramente no leitor, supondo que ele mesmo acrescentará os elementos subjetivos que faltam ao conto.”

Um escritor, acrescenta Tchekhov, deve também fugir do exibicionismo. Não deve pontificar sobre os assuntos com que trabalha. Não deve “escon-

der algo” e, assim, trair a si mesmo. Aconselhava aos escritores, ainda, que fugissem do transitório. Do passageiro, dos modismos, das tendências. “O bom romancista deve passar ao largo de tudo o que tenha significado transitório”, aconselha. Deve fugir de “todas as observações críticas que se pretendem certeiras e atuais”. O que antes era “profundo”, como é insignificante hoje em dia! Atento ao real, o escritor não deve, porém, deixar-se por ele hipnotizar. Até porque o real é também feito de máscaras, de disfarces, de armadilhas. Melhor centrar-se em si — e deixar que a realidade siga seu caminho.

Diz ainda: o escritor deve fugir dos ornamentos, preferindo ser simples e sincero. Os principais atrativos de um conto, afirma, são a simplicidade e a sinceridade. Deve fugir, ainda, dos jargões especializados — seja em nome da ciência, do direito, da religião —, fugir da língua dos burocratas e preferir a linguagem comum. Considerava expressões como “outrossim” e “em conformidade com” meras “invenções dos burocratas”. Arremata: “Leio e tenho engulho”. Não poupa, sequer, os escritores mais novos: “Os jovens, particularmente, escrevem muito mal. São obscuros, frios e deselegantes; escrevem como se estivessem mortos e enterrados”. Sempre defendeu uma linguagem viva, que fuja das ideias prontas, das frases de efeito e da argumentação pedante. O segredo principal seria: “não ter medo de parecer estúpido”. Conclui: “Não tenho medo de parecer estúpido; o livre-pensamento é necessário e só é livre-pensador quem não teme escrever bobagens”. Em resumo: não ter medo da liberdade. Liberdade de ser o que se é. Diz Tchekhov, em outra carta, a Leóntiev: “Trate de si mesmo e de seu dom”. E isso deve bastar. 🍷

NOTA

O texto *Do que fugir?* foi publicado originalmente no blog *A literatura na poltrona*, do caderno *Prosa*, em *O Globo*.

fora de sequência | FERNANDO MONTEIRO

OS LIVROS DO ESCÂNDALO (1)

A grande inveja que eu tenho dos eróticos cuja expressão é o próprio erotismo! São estes os verdadeiros mestres do mundo físico, os executores perfeitos de uma espécie de metafísica das altas obras onde se resume, para mim espectador, toda a espécie de moralidades.

A cona de Irène – Louis Aragon

A bela cortesã que escreveu **Contos de Genji**, no século 11, teria sido a primeira romancista do mundo, segundo reivindicam os japoneses orgulhosos das narrativas eróticas de Murasaki Shikibu, escritora *number one* a gozar da liberdade de escrever livremente, entre outras curiosas liberalidades do Japão clássico (onde tabus sexuais, mais tarde, só poderiam ser, mesmo, uma espécie de moralismo importado).

Um lema de tónus moder-

namente milleriano como, por exemplo, “sexo e estômago”, seria perfeitamente compreendido na era Heian (749-1184) e na era Kamakura (1185-1333), evidentemente antes do contato estreito do chamado “País do Sol Nascente” com as hipocrisias do nosso Ocidente-velho-de-guerra, quando só então os antigos leitores de Shikibu passariam a se sentir mais ou menos *escandalosos* (nada mais oportuno do que lembrar, desde já, o fato do já antigo filme *O império dos sentidos* ter chegado à vizinha China somente há poucos anos — e que o filme de Nagisa Oshima percorreu a Europa nas primícias da liberação (?) dos anos 80, como se o encaixe de um ovo cozido nas “partes femininas” fosse algo, digamos, por nós ainda não imaginado, ó “inocentes!”).

O que se quer insinuar aqui é o tema de um Japão que sempre foi mais antípoda cultural — nosso e dos seus vizinhos

asiáticos — em muito mais do que expressões artísticas franca e frequentemente “eróticas” (para não dizer pornográficas), enquanto nós patinhamos, praticamente a perguntar, ainda, o que são de fato erotismo e arte “suja” – ?? — um pouco como se o corpo não pudesse ser ouvido sem algum conceito cristão enfiado na mente ocidental pudibunda (a “bengala” das palavras de Aragon).

O Ocidente conhece, aliás, mais as palavras do que as verdades. “Escândalo” (e quem ainda se “escandaliza”???) foi uma que, desde a primeira tradução inglesa da *Bíblia*, ficou comparando em quase todos os sermões dos séculos seguintes, apertada entre o moralismo da época do rei James e o eco do mundo judaico primitivo de mistura com a “mensagem nova”, bebida no meio essencial e demais sociedades talhadas na rocha, pouco dispostas a aprovar o *Cântico dos*

Cânticos e outras passagens mais francas do mesmo santo Livro.

Nossa moral veio daí — e tudo se tornou pecado debaixo do sol a queimar “a carne rejeitada” de Paulo, Antão, Agostinho e uma fila de padres menos votados. Por bem e por mal, no confessional e nas fogueiras da Inquisição, aprendemos a sufocar e reprimir a sensualidade o mais possível, trancando o conhecimento do corpo na jaula repressora daquela cristandade medievo-escatológica muito bem descrita no filme *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman. A mudança — na era do supostamente não-escandaloso etc. — entretanto permanece mínima no fundo do mais de fundo de certos território que nos perturbam — porque, de fato, ainda não alijamos o receio, atávico, da sexualidade como linguagem ou como via de ascese transposta dos limites do *erotismo* burguês para o clima dos antigos festivais orgiásticos eleu-

sinos, capazes de salvar as civilizações “doentes de palavras”.

Para quem quiser entender diferenças sutis (erótico, pornográfico etc.) o agora já velho livro de Bataille **O erotismo** talvez tentasse apenas nos esclarecer mais sobre (falsa?) inocência do que sobre a virtude ao contrário que se lê, quase monotonamente, em coisas como **História de O, Madame Edwarda** e **Divinus Deus** — numa época em que Paris se agitava com polêmicas a respeito do lançamento de livros malditos, filão editorial aberto por Jack Kahane e logo seguido — com menos ou mais timidez — por Jean-Jacques Pauvert, Alexander Trocchi e Maurice Girodias (filho do “desbravador” Kahane e editor de gosto bem mais duvidoso, na escolha do catálogo da sua Olympia Press).

Pauvert começou por editar o melhor Sade — que sempre pareceu o pior, para a crítica da margem direita (igual à que começou a mostrar a cara mais abertamente, neste Brasil desconcertante que “avança” para trás, alegremente, no meio da segunda década do século 21) —, recolado em circulação por Girodias, naquelas edições inglesas da sua especialidade. 🍷

(CONCLUI NA PRÓXIMA EDIÇÃO)

quase diário | AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

LADURIE, COLLOR, PROBLEMAS

06.06.1991

Visitei logo na terça-feira o Emanuel Le Roy Ladurie, diretor da Biblioteca Nacional da França. Isso foi às oito, antes de começar o expediente. Nenhum funcionário lá. Ele, que viajaria às 9 horas para os EUA, à minha espera, meio desligado, espontâneo, se divertindo no computador e no gabinete empilhado de livros. Achou no computador doze livros meus na BN da França, o que aumentou logo o meu prestígio junto a ele.

Ficou encantadíssimo com a promessa de trazê-lo ao Rio para um seminário sobre carnavalização, conforme velha ideia minha e do Da Matta.

10.11.1991

Aeroporto Charles De Gaulle, 3h10 da tarde. Cheguei do Cairo há uma hora e só partirei às 10 horas. Perdi os óculos ao sair do Egito, não sei como.

Leio *Le XI Commendement*, de Andre Gluksmanm, que comprei na vinda. Não gostei muito do modo como abordou o tema. Fisicamente, seu penteado me desagradou. Isso de botar o cabelo de jovem sobre o rosto enrugado é patético.

07.12.1991

A entrevista de Cleto Falcão — deputado do grupo de Collor —, na *Veja*, foi um horror. Confessa que “ganha” tudo de presente dos amigos. Como acreditar que Collor seja um “puro” no meio dessa corja de Maltas, Falcão, PC, etc.? É desanimador.

26.12.1991

Numa exposição de encenações aparece na FBN uma pessoa que me contou uma dessas coisas folclóricas sobre a BN: que há uns oito anos havia um russo misterioso que ia todo dia à BN e era o último a sair. Tinha cabelo branco e óculos. Depois começaram a aparecer lá dois funcionários do consulado russo. Descobriu-se depois que a página da enciclopédia com a história da Rússia (qual?) havia sido cortada e as páginas sobre a história russa substituídas por outro texto.

Ontem Gorbachev renunciou à presidência da URSS, que foi extinta há dias, quando Yeltsin deu um golpe branco criando a Comunidade dos Estados Independentes¹.

A tevê mostrou a cena da bandeira com a foice e o martelo sendo arriada no escuro inverno e nova bandeira (da velha

Rússia imperial) subindo.

23.01.1992

Amarga sensação: certos funcionários públicos não têm solução. Uma dose de irracionalidade nas manifestações. Nunca nenhum diretor deu a eles tanto.

07.02.1992

Fui resolver problemas pendentes na Secretaria de Administração. Uma loucura! Me digo: estão querendo me enlouquecer... e conseguirão! Nada do que um funcionário diz combina com o que o outro informa. Pior: a mesma pessoa, com intervalo de cinco minutos, pode dar uma informação contraditória.

A crise no país é braba. Não mandaram os 400 milhões que nos creditaram no ano passado, com os quais já compramos os novos aparelhos de ar refrigerado e estamos tocando obras. Estão ameaçando contingenciar 50% de novo. Conversei com o Rouanet, mas ele não consegue resolver isso, deveria conversar com o Governo, não podem mexer na verba da cultura que é só de 0,04% do orçamento.

15.02.1992

Recordando: terminou on-

tem a Rio 92. Não sei se Collor aguenta a revelação do esquema de corrupção mondato em seu governo. Claro que ele deve ter participado de tudo. É uma situação esquizofrênica. Pudessem, escreveria um ensaio/artigo “O retrato de Dorian Collor” — a sua face bela de governante que fala com firmeza, com o pé no primeiro mundo e o outro, corrupto e violento com substrato de Alagoas, que os jornais denunciam.

E uma situação esquizofrênica.

Duas coisas podem ocorrer: o “impeachment” ou ele se tornar refém da oposição até o fim do governo.

15.02.1992

Conversa com Sérgio Telles em Brasília, diretor do Departamento de Cultura do Itamaraty. Falávamos da ajuda do Itamaraty para enviar a “Bibliografia Brasileira” da BN, já que não temos orçamento suficiente e eles têm a “mala diplomática”. Seria uma forma de outras instituições no exterior saberem o que publicamos. Estava eu reclamando que o Itamaraty não estava enviando a publicação conforme o combinado. Sérgio Telles pega o telefone e conversa com um

funcionário para saber por que a coisa não era enviada. Explicam-lhe que era por causa do tamanho da publicação que excedia a mala diplomática. Pediu então que lhe dissessem qual era o tamanho da mala diplomática.

Resposta que o seu secretário trouxe: “Não podemos informar, porque é segredo de estado”.

Espanto e riso generalizado. Ele deu uma bronca, ordenou e lhe informaram o tamanho da mala, “aproximadamente”.

12.04.1992

Estou voltando de uma viagem ao Chile e Argentina. O Embaixador brasileiro no Chile, Guilherme Leite Ribeiro, me diz que a situação financeira do Itamaraty e das embaixadas é braba. Ouço dele o que ouvi do embaixador Alberto da Costa e Silva, na Colômbia, de que estão tirando dinheiro do próprio bolso para pagar despesas das embaixadas. Nosso embaixador na Argentina me manda um fax dizendo que não tem gasolina no carro para mandar me pegar no aeroporto.

Sugiro que comece a alugar as embaixadas para festas, ia render um bom dinheiro. 🍷

NOTA

1. Gorbys esteve com sua esposa Raissa no Rio anos depois e num jantar eu lhe dei o livro 1991 - Estávamos em Moscou. Ele olhou a capa, estranhou e disse: “Mas tem torre demais nessa reprodução do Kremlin”. Tive que revelar que Ziraldo é que inventou mais torres para o desenho ficar mais equilibrado.

Prêmio Sesc de Literatura

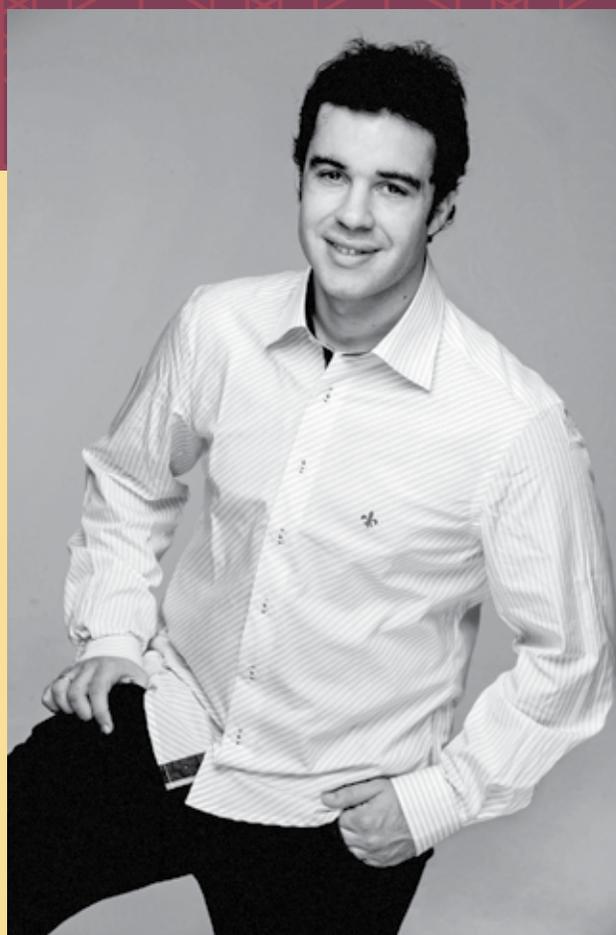
ESPAÇO ABERTO

"O Prêmio Sesc de Literatura abriu minha gaveta e divulgou meus originais para muitos leitores. Sem o Prêmio, a gaveta estaria, ainda, abarrotada."

Marcos Peres venceu a edição 2013 do Prêmio Sesc de Literatura com o romance *O evangelho segundo Hitler*, livro com o qual ganhou no ano seguinte o Prêmio São Paulo de Literatura.

Se você tem um romance ou uma coletânea de contos inéditos, organize seu material e participe do Prêmio Sesc de Literatura. As inscrições estão previstas para janeiro de 2016.

Acesse
www.sesc.com.br/premiosesc



Parceria

Realização

 facebook.com/premiosescdeliteratura



ilustrações: *Dê Almeida*



Precursores da *autoficção*

Com **O Ateneu**, Raul Pompeia é o primeiro grande romancista a lançar mão de material autobiográfico de maneira tão desinibida e arriscada

MIGUEL SANCHES NETO | BRAGA - PORTUGAL

Publicado entre abril e maio de 1888, na *Gazeta de Notícias*, quando Raul Pompeia contava 25 anos, **O Ateneu** é um romance-síntese, súpula das conquistas literárias do período, o que o leva a um lugar central na literatura brasileira. Fazendo-se confluência de linguagens e temáticas, foi erigido a partir de hibridismos, em uma arquitetura aberta, que aponta para várias latitudes artísticas.

Se sua matéria narrativa — os meandros da educação de meninos em um colégio interno — e o seu desejo de desnudamento dos episódios vividos e testemunhados pelo narrador cabem perfeitamente no projeto naturalista, então em voga, a sua linguagem remete às poéticas simbolista-parnasianas, diferenciando-o de outros romances da escola de Zola, em que havia uma naturalização da linguagem literária. Dizendo de outra forma, ao realismo temático do romance não corresponde um realismo de linguagem, e sim uma estrutura simbólica e uma escrita altamente artística, numa elevação de tom que se credita ao desejo de colocar véus sobre a matéria sexual.

Embora tal recurso cumpra esta função, os investimentos em linguagem também funcionam no sentido contrário, chamando a atenção para o que se quer revelar. No primeiro encontro do menino Sérgio com Ema, a jovem esposa de Aristarco, o tecido do vestido dela tem um caráter denunciante: “Vestia cetim preto justo sobre as formas, reluzente como pano molhado; e o cetim vivia com ousada transparência a vida oculta da carne”¹. Num romance marcado por um rosário de metáforas, esta imagem sedutora de Ema pode figurar como representação da natureza reveladora de um estilo reluzente como cetim molhado, que mais denuncia do que mascara.

Desde os primeiros parágrafos, o narrador deixa claro que não empregará eufemismos. Isso só é possível, dentro da linguagem escolhida, na medida em que os recursos literários são usados para desnudar episódios que desfilam diante do leitor. Ao mesmo tempo em que se vale de um arsenal poético para desenhar este mundo, o narrador olha todos os eventos como uma criança que desmonta seus brinquedos para compreender o funcionamento. A metáfora não tem uma função prioritariamente estética (como no Parnasianismo) nem de turvamento da percepção do real imediato (como no Simbolismo), servindo para definir com precisão poética os acontecimentos e o caráter dos personagens, desempenhando assim um papel crítico.

Obra totalizadora

Outro nível de superposição se encontra na concepção do autor do que seja romance. Renunciando à maquinaria da ação



O ATENEU
Raul Pompeia
Zahar
264 págs.

e do diálogo, tão comum na prática naturalista, **O Ateneu** cresce em círculos concêntricos, a partir principalmente de reflexões do narrador, como se cada capítulo tivesse uma independência do todo. Contra o presente encenado para o leitor, temos uma ruminação a posteriori do narrador. Assim, tempos e personagens voltam, há saltos e recuos cronológicos, surgem personagens do nada.

Os próprios capítulos contam geralmente com dois núcleos temáticos que funcionam em atrito, dentro de uma perspectiva irônica. No capítulo 11, por exemplo, quando sabemos da morte do solitário Franco, algo que comove a escola, também aparecem o episódio da entrega do busto de Aristarco e seus delírios de imortalidade. Pompeia vai mostrando a fachada das ações humanas e suas reais motivações.

Este dualismo narrativo está dentro do projeto de um romance em que outros gêneros literários se cruzam. Há tanto os recursos líricos, com versos belíssimos (“Entrei pela geografia como em casa minha”), como uma gramática da reminiscência neste romance de formação. Cada episódio é a crônica de um momento do fim da infância, quando o personagem perde a inocência, tudo reelaborado pelo narrador adulto. O menino Sérgio é assim um personagem do narrador, já distante dele. Além da poesia em prosa, da crônica, de contos, compõem a narrativa trechos ensaísticos, pois as conferências próprias de uma rotina escolar permitem a construção de pequenas peças teóricas a partir dos lugares comuns da época. Quero acreditar que os discursos do dr. Cláudio, eivados de preconceitos, não podem ser tomados como ideias do autor. São antes um resumo de ideologias epocais, tal como manifesto em outras vozes fixadas no romance, e operam numa frequência crítica, para denunciar o ideário pedagógico da época, embora em alguma medida apresentem pontos de contato com o pensamento do autor. Um destes casos é o da definição de romance que Dr. Cláudio faz em sua conferência sobre estética: “romance, feição atual do poema no mundo”. É este conceito totalizador que busca Pompeia com **O Ateneu**, em que o romance se faz resumo de todos os gêneros, de todas as tendências, que se sobrepõem para dar conta da diversidade das experiências de uma época em processo de modernização.

Dentre as muitas faces do romance, uma será a porta de entrada de minha leitura: a sua propalada natureza autobiográfica. O livro seria obra de memórias disfarçadas das experiências de Raul Pompeia no internato.

Esta relação biográfica só pode ser buscada de maneira ampla, como uma verdade cruel sobre aquele mundo, uma vez que a índole altamente li-

terária do romance o retira do plano histórico e o localiza numa estrutura estético-simbólica que atende a outros princípios que não os da fidelidade aos fatos. Ao escrever sobre a própria vida, o escritor está sempre fazendo ampliações, sem as quais inexistiria o romance.

Se não podemos ler a biografia de Raul Pompeia na história de Sérgio, podemos tentar compreender qual o procedimento narrativo que deu origem a este romance e quais suas consequências.

Autoficção em alta

Uma das grandes linhas de força da ficção brasileira é a autoficção, que tem nos legados grandes narrativas, pois está em nossa corrente sanguínea. A partir desta modalidade talvez fosse possível compreender melhor a dimensão autobiográfica de **O Ateneu**, tomando-o como o grande precursor de uma corrente contemporânea.

A conceituação de autoficção é recente. O termo foi cunhado, em 1977, pelo escritor teórico e francês Serge Doubrovsky, em resposta a Philippe Lejeune², para quem na autobiografia o nome do autor coincide com o nome do narrador, coisa que não aconteceria no romance. Doubrovsky resolve escrever um romance sobre si, fazendo com que o nome próprio apareça espelhado, dentro e fora da narrativa. Na nota introdutória desta obra, ele disse que, além desta vinculação do nome do narrador com o do autor, o que distingue esta modalidade em relação aos relatos de vida ou autobiografias comuns é a aventura da linguagem³. Na mesma linha, Philippe Willemart vai estudar a questão do fim da autobiografia tal como a conhecemos, que acaba corroída por tal desconfiança sobre a verdade ao ponto de se conceber como ficção. Depois de mostrar que o eu sofre uma mudança em sua natureza, tornando-se cada vez mais móvel na modernidade, este autor trata das várias formas de autobiografia, questionando se é possível buscar a verdade sobre um eu tão fluido. Refinando a ideia de Doubrovsky, Willemart acredita que o que distingue a autobiografia propriamente dita da autoficção é a presença de um terceiro eu na escrita, o *scriptor*, que representa a força estética. No momento de narrar a história pessoal, entra uma entidade autônoma, constituída pelo instrumental literário. Esta terceira pessoa é que dota o autobiográfico de uma autonomia artística: “O limite entre os dois gêneros dependerá da convicção de que o poder da escritura transforma o escritor em autor e manda escrever outra coisa além do que o seu eu havia pensado ou acreditado ter vivido”⁴. Se contemporaneamente a desconfiança em relação aos fatos narrados é comum à autobiografia e à autoficção, o que as distingue é a pressão de linguagem.

Esta leitura de O Ateneu talvez desfaça um preconceito crítico que tende a achar que a literatura baseada explicitamente nas experiências autobiográficas carece de valor literário, figurando como arte menor.

Eus espelhados

Uma pressão muito forte em *O Ateneu*, latitude estética em que os fatos vivenciados por Raul Pompeia são moldados por uma linguagem que a todo momento está se dizendo literária, tanto em seu acabamento de forma quanto na sua estrutura imaginativa. Para que seja inscrito nesta modalidade de nova, falta ao romance de Pompeia a repetição do nome do autor no do narrador. Veremos mais adiante como se dá indiretamente este entrelaçamento. O fato é que, pela primeira vez, na ficção brasileira, um grande romancista lança mão do material autobiográfico de maneira tão desinibida e arriscada para erguer obra ficcional.

Isso só foi possível por sua concepção totalizadora do romance.

Ao incorporar traços da crônica, Pompeia estava abrindo uma nova perspectiva narrativa, perdendo todo e qualquer pejo na hora de usar o material vivido. Em um texto sobre a crônica como especialidade da casa, gênero brasileiro por excelência, Ivan Lessa (1935-2012) lista algumas das razões de isso ter acontecido. A primeira delas é uma consciência nacional “da extraordinária violência com que o tempo vai levando as coisas e as gentes, daí a necessidade de registrar, de alguma forma, o que se passou e passa no âmbito pessoal e intransferível”. Nos trópicos, onde tudo se deteriora mais rápido, onde os prédios antigos sobrevivem pouco ou mal, onde as pessoas envelhecem e morrem cedo, haveria um aguçamento desta violência a ferir permanentemente a sensibilidade do cronista. A outra razão seria a tendência para a valorização do eu. “Somos muito pessoais, vemos e vivemos muito a nossa vida e a celebramos quase no próprio instante em que ela se passa. A crônica é uma autobustificação, por assim dizer”⁵.

Apenas uma década depois de ter saído do Colégio Abílio, Pompeia vai nos apresentar um romance que, um tanto ironicamente, se quer como crônica de saudades. No próprio relato há esta filiação ao mecanismo da crônica, território dominado pela primeira pessoa, pela presença forte do autor no corpo do texto e pelo desejo de registrar experiências recentes.

Também a poesia lírica brasileira se destaca pela alta pessoalidade, chegando em alguns casos a haver a sobreposição do nome do autor com o da pessoa que se manifesta no poema. Lembremos aqui o estribilho meio fantasmagórico de *A catedral*, de Alphonsus de Guimaraens:

*E o sino geme em lúgubres resposos:
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”*⁶

Outro exemplo é o volume *Eu*. Embora Augusto dos Anjos pregue a dissolução do indivíduo na matéria universal, tudo ali denuncia o poeta e seu nome aparece como solução de rima para um poema de circunstância de 1901, *Soneto*:

*Enquanto outros que podem, dão-te enganos,
Joias, bonecos de formoso busto,*

*Eu só encontro no primor da rima
A justa oferta, a joia que te exprima
O amor fraterno do teu mano
Augusto*⁷

O presente de aniversário é a rima, metonímia da literatura, da grandeza da arte, que, pelo recurso gráfico, se duplica nas duas últimas palavras: enganos/mano; busto/Augusto. Pela escrita do nome, Augusto dos Anjos se faz inteiro no poema-homenagem.

Já no Modernismo, Mário de Andrade vai dedicar *Paulicéia desvairada* (1922) ao seu mestre Mário de Andrade e um Carlos Drummond de Andrade coloca na voz de um anjo errado a exortação irônica a si mesmo, comprometendo o poeta e não apenas um eu lírico impessoal na empreitada revolucionária:

*Quando nasci, um anjo torto,
Desses que vivem na sombra
Disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida*⁸.

Cito estes casos apenas para frisar a insinuação do eu tanto na crônica, prato típico da culi-



Ao mesmo tempo em que se vale de um arsenal poético para desenhar este mundo, o narrador olha todos os eventos como uma criança que desmonta seus brinquedos para compreender o funcionamento.

nária brasileira, quanto na poesia lírica, cuja matéria-prima é a experiência vivida, submetida a uma energia de linguagem ora mais forte ora mais fraca.

Em *O Ateneu*, este mesmo aproveitamento do material autobiográfico, processado por uma linguagem de alta voltagem, vai identificar e explorar uma modalidade nova de ficção.

Assinar a narrativa

Logicamente, no final do século 19, o narrador de *O Ateneu* não poderia assumir o nome do autor, nem os demais personagens teriam como exibir seus nomes próprios. Esta limitação teórica para inscrever o romance na categoria de autoficção pode ser contornada por outras formas de assinatura da história pessoal de Pompeia no livro.

As relações indiretas estabelecidas entre o *Ateneu* e o Colégio Abílio são claras — a localização geográfica, o histórico da escola e do educador, a recente passagem de Raul Pompeia por ela. Tudo isso permite que o leitor entre no Colégio Abílio pelas portas do *Ateneu*, criando uma comunicação subterrânea entre eles. Abrimos o livro de Pompeia e chegamos ao Colégio do Barão de Macaúbas. Na época em que o livro foi publicado, tanto no jornal como em volume independente, Abílio Cesar Borges (1824-1891) ainda era vivo, tinha grande poder no meio educacional brasileiro e seu colégio gozava de prestígio. Era autor de diversos títulos didáticos, com circulação nacional. Seria facilmente reconhecido pelo leitor, mas Pompeia não se contenta em apenas sugerir quem seria o modelo para o seu Aristarco. Ele o desenha, para não deixar dúvidas.

É pelas ilustrações que Raul Pompeia assina a história, fazendo com que Sérgio seja Raul e Aristarco, Abílio no espaço da ficção.

Dentro da ideia que estamos defendendo aqui, de um romance totalizador, as ilustrações são partes constitutivas da narrativa, servindo para criar uma versão plástica dos nomes próprios, tanto do autor como do personagem opositor e opressor do livro. O leitor é informado destas identidades através das ilustrações. E é, dessa forma, que o livro se deixa ler como uma autoficção.

Validade desta abordagem

Esta leitura de *O Ateneu* talvez desfaça um preconceito crítico que tende a achar que a literatura baseada explicitamente nas experiências autobiográficas carece de valor literário, figurando como arte menor. Contamos com uma grande produção autoficcional que precisa ser lida e entendida dentro de um projeto estético e não como crispções egóticas, próprias dos tempos de Facebook.

A história de Sérgio, réplica ficcional de Raul, nesta perspectiva, ajuda a localizar um dos centros semânticos do romance, que é a defesa do perfil de ação intelectual, que Raul Pompeia levou às últimas consequências, matando-se para não deixar que atos seus ficassem sob suspeita.

Ao narrar a sua passagem pela escola, na qual vê metonimicamente a sociedade brasileira (os alunos eram oriundos de várias províncias), Pompeia faz o elogio da verdade como instrumento de mudança, opondo-se a qualquer edulcoração pacificadora.

Na abertura das recordações, Sérgio conhece o *Ateneu*

pela fachada, em um momento de festa, e se encanta. Extremamente sensível, ele busca um modelo a seguir. Este modelo não pode ser Sanches, seu primeiro protetor, que o leva a uma busca apaixonada pelo saber. Os seus instantes de estudo são uma descoberta do mundo, um dos poucos idílios do livro. Mas logo ele descobre as segundas intenções do colega e sua perversidade. Decepcionado com o mundo baixo das amizades, dedica-se às aulas de astronomia de Aristarco, percebendo o total despreparo do mestre na cena em que ele identifica as estrelas do Cruzeiro do Sul apontando para o lado oposto. Aproxima-se então de Franco, o aluno imbuído de uma humildade religiosa, mas o interesse do outro descamba também para o sexo e ele se afasta. Um novo encantamento, agora na contemplação conjunta da natureza, se dá com Egbert, interrompido pela paixão não efetivada que Ema desperta. Assim vão sendo todas as suas relações, ao ponto de, já adulto, na hora de começar a moer suas reminiscências, Sérgio definir a vida como “enfada de decepções que nos ultrajam”. Não há estudos, não há amizades, não há amor, não há caráter. Sob total desproteção, ele se faz órfão ao deixar a casa dos pais para viver no internato.

No final do quarto capítulo, depois de reconhecer as más intenções de Sanches, ele tem uma revelação. Só lhe restava buscar a independência. É esta a última palavra do capítulo, destacada com os dois pontos que a antecedem. “Saltou-me nisto, às avessas, o relâmpago de Damasco: independência”. Tal iluminação determinará a sua sobrevivência no meio corrompido. Para manter-se livre, enfrenta os amigos, brigando com Franco, e se rebela contra Aristarco, desfazendo a distância hierárquica entre o menino e o velho mestre, entre o aluno e o diretor. Ao arrancar uns fios de bigode de Aristarco, ataca o centro de seu poder, sua insígnia, recebendo o anátema de parricida. O seu crime maior será o desnudamento das intenções pecuniárias de Aristarco, sempre preocupado com os rendimentos do colégio, mudando seu código de conduta quando é para salvar alunos pagantes. Os jovens perversos e egoístas que Sérgio encontra na escola tem uma continuidade em Aristarco — são as duas pontas temporais de uma sociedade que se retroalimenta. Sérgio decide opor-se vigorosamente a ela, assumindo a insolência e a violência, não se deixando seduzir pelo brilho falso do sistema pedagógico nem se rendendo à adoração cega a Aristarco.

Selvageria da boa vontade

Se o mundo dito civilizado tem tal organização para a mentira, para a idolatria dos poderosos e bem nascidos, para a corrupção da juventude, para a opressão, resta ao narrador valo-

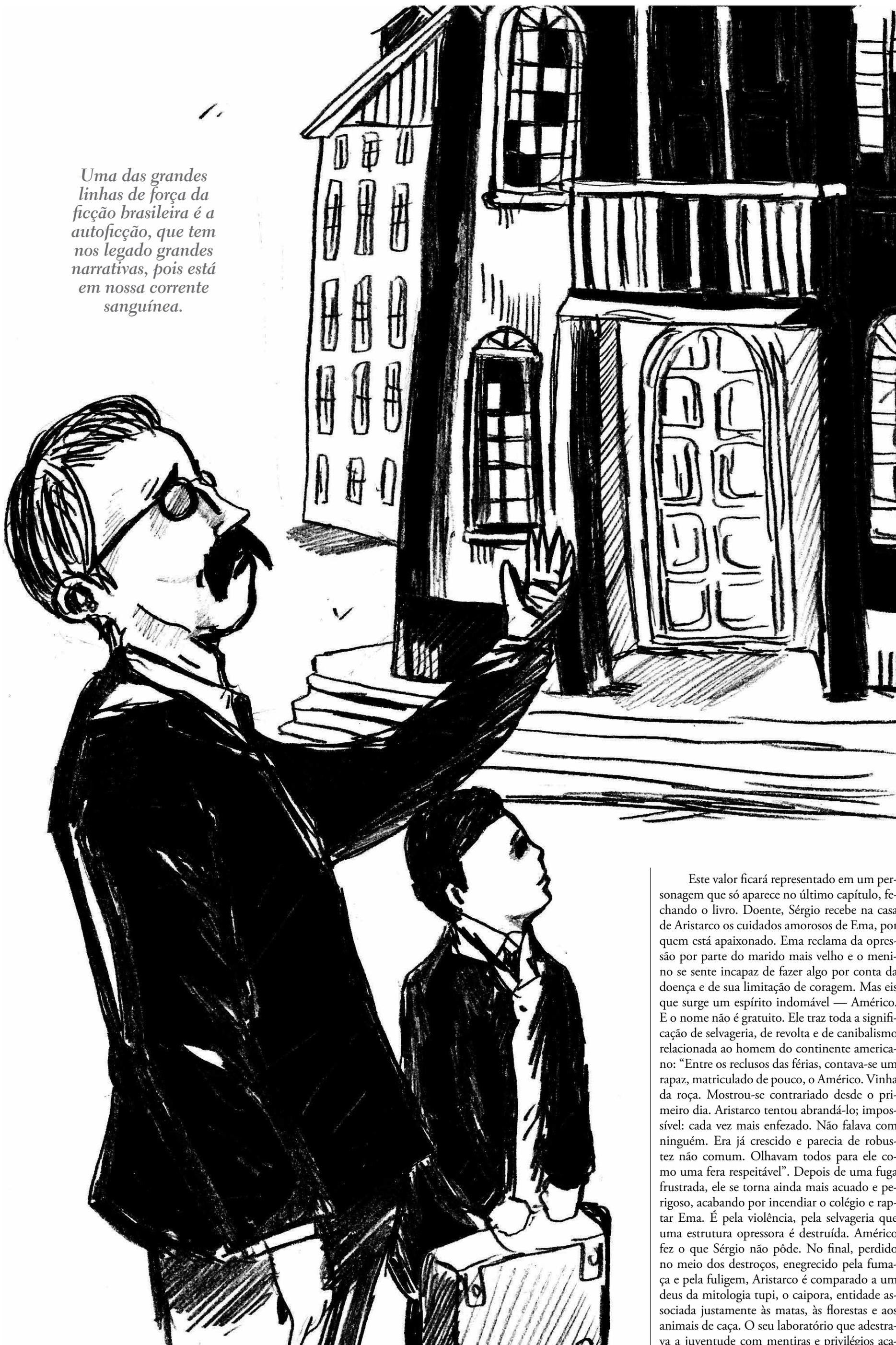


rizar, dentro de uma estrutura de dualidades, a selvageria. Os ecos do naturalismo no discurso do Dr. Claudio servem para formar uma crença na índole indomável da arte. Sérgio o ouve afirmar que “cruel, obscena, egoísta, imoral, indômita, eternamente selvagem, a arte é superioridade humana”. Nos passeios rumo à floresta da Tijuca, escalando morros, ou na excursão escolar no Jardim Botânico, há uma comunicação com este mundo primitivo, que restaura nos alunos o selvagem. Estes afastamentos aconteciam em ritmo marcial, ao som da banda, tentando impor uma ordem militar. E acabavam em confusão, pândega, numa entrega ao caos. “Voltávamos de um dia alegre como soldados batidos.” Depois de um destes passeios, no piquenique no Jardim Botânico, há uma nova manifestação da potência primeva, seja pela chuva que de-

Ao realismo temático do romance não corresponde um realismo de linguagem, e sim uma estrutura simbólica e uma escrita altamente artística, numa elevação de tom que se credita ao desejo de colocar véus sobre a matéria sexual.

sorganiza a solenidade seja pelo repasto rabelaisiano que ritualiza o canibalismo: “Quando os rapazes sentaram-se, em bancos vindos do Ateneu de propósito, e um gesto do diretor ordenou o assalto, as tábuas das mesas gemeram. Nada pôde a severidade dos vigilantes contra a selvageria da boa vontade. A licença da alegria exorbitou em canibalismo”. Canibalismo simbólico que cifra o descontrole de indivíduos criados sob um regime militar, hierárquico e pervertidamente civilizado. Dentro das dualidades estruturais, é neste capítulo que são narrados dois episódios de insurreição. A agressão física de Sérgio contra Aristarco e a revolução da goiabada, revolta estudantil contra a falsificação da goiabada cascão, feita com bananas — símbolo da pedagogia de Aristarco. A desordem experimentada no contato com a natureza gera reivindicações.

Uma das grandes linhas de força da ficção brasileira é a autoficção, que tem nos legados grandes narrativas, pois está em nossa corrente sanguínea.



Este valor ficará representado em um personagem que só aparece no último capítulo, fechando o livro. Doente, Sérgio recebe na casa de Aristarco os cuidados amorosos de Ema, por quem está apaixonado. Ema reclama da opressão por parte do marido mais velho e o menino se sente incapaz de fazer algo por conta da doença e de sua limitação de coragem. Mas eis que surge um espírito indomável — Américo. E o nome não é gratuito. Ele traz toda a significação de selvageria, de revolta e de canibalismo relacionada ao homem do continente americano: “Entre os reclusos das férias, contava-se um rapaz, matriculado de pouco, o Américo. Vinha da roça. Mostrou-se contrariado desde o primeiro dia. Aristarco tentou abrandá-lo; impossível: cada vez mais enfezado. Não falava com ninguém. Era já crescido e parecia de robustez não comum. Olhavam todos para ele como uma fera respeitável”. Depois de uma fuga frustrada, ele se torna ainda mais acuado e perigoso, acabando por incendiar o colégio e raptar Ema. É pela violência, pela selvageria que uma estrutura opressora é destruída. Américo fez o que Sérgio não pôde. No final, perdido no meio dos destroços, enegrecido pela fumaça e pela fuligem, Aristarco é comparado a um deus da mitologia tupi, o caipora, entidade associada justamente às matas, às florestas e aos animais de caça. O seu laboratório que adestrava a juventude com mentiras e privilégios aca-

ba destruído pela manifestação da violência das selvas, com as quais o colégio antes apenas se comunicava em excursões inocentes. As forças desordenadoras invadem o Ateneu e o destroem. Este espírito destrutivo tem por finalidade um desejo de construção, como diz Walter Benjamin: “O caráter destrutivo está no fronte dos tradicionalistas. Alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis, conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as. Estes são os chamados destrutivos”⁹.

Os doces

A independência de Sérgio (e ele tem consciência disso) só é possível porque ele vem de uma família abastada e adquiriu, contra a mediocridade do meio, instrumentos de linguagem. Os alunos do Ateneu podem ser divididos em quatro grandes grupos. Os ricos e socialmente bem postos (filhos e netos de capitalistas ou de políticos), os que pagam em dia as mensalidades mas não pertencem a famílias poderosas, os que atrasam a mensalidade e, por fim, os gratuitos. Diante de qualquer necessidade de punição para servir de exemplo aos demais, Aristarco procura alguém entre os dois últimos grupos, para não mexer em seu orçamento. Os com mensalidade atrasada sofrem todo o seu desprezo, e os gratuitos só o são por sua submissão, porque eles se fazem crentes nos valores transmissíveis da casa. No capítulo 7, Pompeia os define:

Havia no Ateneu [...] alunos gratuitos, doces criaturas, escolhidas a dedo para o papel de complemento objetivo de caridade, tímidos como se os abatesse o peso do benefício; com todos os deveres, nenhum direito, nem mesmo o de não prestar para nada. Em retorno, os professores tinham obrigação de os fazer brilhar, porque caridade que não brilha é caridade em pura perda.

Ao desmontar mais esta hipocrisia, Pompeia reforça a vocação financeira e publicitária de Aristarco. Será justamente um gratuito, Clímaco, quem erguerá um busto ao diretor, congregando os demais colegas de seu grupo, para externar a gratidão da acolhida. Aos poucos, Clímaco percebe que os pagantes estavam dispostos a dar dinheiro, e só deles vieram as colaborações. Para Pompeia, é um papel de mitificação da classe dominante que se exige daqueles que usufruem da caridade.

E um exemplo real disso se dá com o poeta e memorialista Luiz Edmundo, que ocupou na Academia Brasileira de Letras a cadeira 33, cujo patrono é justamente Raul Pompeia. O grande memorialista do Rio também estudou no Colégio Abílio, na rubrica de gratuito. Seu pai era contador da escola e o diretor acolheu amistosamente o menino curioso. Seu depoimento sobre o educador é vazado nas palavras de mais puro agrade-

mento: “O bem, o grande bem que eu queria a este velho”. Após sofrer a perseguição dos alunos ricos, por sua roupa rústica, selvagem, que lhe rende o apelido de João Urso, Luiz Edmundo recebe a proteção de Abílio, tornando-se um dócil perene. Mesmo depois que ele se forma e constrói sua vida e seu nome, não consegue se livrar da gratidão. Luiz Edmundo termina o depoimento censurando o seu patrono. **O Ateneu**, segundo ele, “dessora um pegajoso fel de mau humor e de injustiça. Fui aluno de Abílio Cesar Borges, Barão de Macaúbas. Não sei quem no Brasil melhor mereça os louros de grande educador que lhe cercavam a frente, de um outro que tão alto elevasse entre nós os princípios da pedagogia. Era pai e era mestre. Conheci-o de perto”¹⁰. Eis o retrato esperado que um gratuito faz do mestre, recolocando a coroa de louros que Pompeia lhe tirara pela ironia. Luiz Edmundo conheceu o diretor de perto, mas em posição subalterna, que lhe proibiu, pela chantagem da gratidão, de olhar o homem, tendo visto e reproduzido apenas o mito.

Verdades ferinas

Talvez seja possível afirmar que a autoficção cumpre um papel desmitificador dos mecanismos sociais. O autoficcionista não se contenta em localizar em espaços neutros as suas narrativas. Ele as situa em um tempo, em um espaço e em uma estrutura social, permitindo que, por meio de uma linguagem literária simbólica, o leitor se aproxime do motor oculto da sociedade. A autoficção não seria apenas jogo de revelação e de ocultação de identidades reais e sim uma forma de exercer de modo insolente, desabusado e, portanto, selvagem aquela que, para Michel Foucault, é a mais perigosa das atribuições humanas: a coragem da verdade. Uma enunciação que coloca o seu autor e o leitor em perigo: “A *parresia* é, portanto, em duas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que pensa, mas é também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ferina que ouve”¹¹.

Assim, a violência exercida por Sérgio/Pompeia contra a escola só vai acontecer uma década depois de sua saída. Todos sabemos que o Colégio Abílio não foi queimado, tal como o Ateneu. A violência de Pompeia se manifestou no âmbito da estrutura simbólica e o seu romance é o incêndio de um mundo de mentiras.

Quando Sérgio está adoecido, recebe uma carta de seu pai, que o exorta a não aceitar falsidades. “Para que a mentira prevaleça, é mister um sistema completo de mentiras harmônicas. Não mentir é simples.” E, na página seguinte: “Todos mentem. Os que se aproximam são os mais traidores”. Pompeia vai exercer este direito extremo de dizer de forma amplificada e ferina a verdade. Ele encarna a força selvagem de Américo e, com seu romance, atea fogo à escola, transformando-a num amontoado de objetos semidestruídos, “mil fragmentos irreconhecíveis de pedagogia sapecada”.

Isso só foi possível porque usou um cenário reconhecido — O Colégio Abílio —, tratado impiedosa e ficcionalmente. Ao renunciar às armadilhas amortecedoras, esta ficção em funcionamento de verdade rompe com a harmonização das mentiras, liquidando-as. 🍷

As ilustrações são partes constitutivas da narrativa, servindo para criar uma versão plástica dos nomes próprios, tanto do autor como do personagem opositor e opressor do livro.

NOTAS

1. POMPEIA, Raul. *O Ateneu*: crônica de saudades. Apresentação Ivan Marques; notas Aloisio Leite. Rio de Janeiro: Zahar, 2015, p. 41. Todas as citações do romance serão desta edição.
2. LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Organização de Jovita M.G. Noronha e tradução de Jovita M.G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Humanitas/UFMG, 2008.
3. FIGUEIREDO, Eurídice. “Autobiografia, ficção ou autoficção”? In: Interfaces Brasil/Canadá. Disponível em: <http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1173617264.pdf>. Rio Grande, n. 7, 2007.
4. WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 146.
5. LESSA, Ivan. *Ivan vê o mundo*: crônicas de Londres. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999, p.87.
6. GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia completa*. Org. Alphonsus de Guimaraens Filho, Alexei Bueno e Afonso Henriques Neto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2001, p. 375.
7. ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 43ª edição, 2001, p. 222.
8. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Poema de sete faces”, in *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 15.
9. BENJAMIM, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 237.
10. EDMUNDO, Luiz. *De um livro de memórias*. Vol. I. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958, p. 244.
11. FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 13.

NOTA

Este texto é a palestra de encerramento do ciclo *Os ficcionistas*, sob coordenação de Domicio Proença Filho, apresentada na Academia Brasileira de Letras no dia 30 de junho de 2015. As palestras dos ciclos — sob a coordenação-geral de Antônio Carlos Secchin — ocorrem toda terça, às 17h30, e podem ser acompanhadas em tempo real ou posteriormente em www.academia.org.br.

A verdade às escuras

Turismo para cegos, de Tércia Montenegro,
constrói um universo em que as palavras predominam

HARON GAMAL | RIO DE JANEIRO – RJ

A visão talvez seja um dos bens mais preciosos aos seres humanos, pois através dela é possível a contemplação do mundo. Nada mais errado, no entanto, classificar aquele que não enxerga como deficiente. Este terá outras formas de percepção e, quem sabe, mais reveladoras. Aproveitando o título, poderíamos perguntar: o que levaria um cego a viajar, seria a ele possível contemplar o que há de mais belo, apreciar aquilo que nos move a ir tão longe? O cego pode viajar, sim, e poderá perceber o mundo de modo mais intenso do que aquele que vê, porque, se não lhe é possível a utilização dos olhos, mostra-se a ele mais acessível o horizonte da alma. Esta é a questão principal do livro de Tércia Montenegro.

Turismo para cegos, nome sugestivo para um romance, parte da impossibilidade da imagem com a intenção de, em seguida, construir um universo em que predominam as palavras. Mas, no final, volta-se ao ponto de partida. A cegueira (não a visão) é recuperada. Através desta atitude, consegue-se explorar melhor e com maior profundidade os sentimentos humanos e, talvez, almejar o entendimento.

O enredo, entre outras personagens, apresenta uma professora que pouco a pouco vai perdendo a visão devido a uma doença degenerativa que lhe atinge as retinas. Trata-se, por ironia, de uma professora de pintura. Laila retira-se do ensino e, de modo ambíguo, passa a viver com um dos seus ex-alunos. Ele, um funcionário público de vida insípida, procura oferecer uma nova vida à mulher. Mas o que se vê é a recusa dela própria à estabilidade que ele lhe quer proporcionar. Na verdade, ela deseja a aventura. Outro ponto que Laila recusa é a compaixão das demais pessoas.

Ao negar à personagem a visão, a autora remete o leitor ao universo interior de qualquer ser humano, não apenas daquele que não usufrui deste precioso

sentido. Tal atitude desloca o foco narrativo. A personagem, muito complexa, acaba revelando-nos que as palavras também comportam uma espécie de cegueira; ao mesmo tempo em que substituem o objeto, deixam entrever um ponto omissivo. As palavras, apesar da única referência que temos para nos identificarmos como humanos, transformam-nos em seres faltantes, demonstrando que não são um terreno tão seguro. É esta falta que nos revela a verdadeira personagem. Nada de errado com o livro, somente uma demonstração de que por mais que alguém se estenda num discurso, jamais será capaz da comunicação plena. O romance de Tércia Montenegro torna-se então um romance de tese. **Turismo para cegos** indica que todos, de certa forma, perdemos a visão. Seja pela impossibilidade de ver imagens, seja pela impossibilidade do diálogo. A relação entre os seres humanos jamais será completa.

O tema da cegueira já é mencionado no início. O avô de Pierre, um andarilho, levava sempre consigo um grande mapa, onde marcava as cidades por onde passava e o itinerário percorrido entre elas. Quando está velho, já não enxerga. Pierre, então, encomenda a um carpinteiro um mapa miniatura em alto relevo. Através do tato, seu avô poderá lembrar as viagens e os caminhos que trilhou durante toda a vida. Após a morte do velho, o neto herda este mapa tátil e, com ele, presenteia a mulher. Mas ela não dará a mesma importância ao objeto. Mais uma vez, a incompletude, mesmo que estejam aqui envolvidos outros sentidos.

Por conta própria

O interessante disso tudo é que a narradora é alguém distante da personagem sobre quem descreve, trata-se de uma empregada de pet shop que atende Pierre quando este sai em busca de um cão guia. Esta narradora, que ouve a história contada pelo homem e a transcreve, constrói, dentro do faz de conta da lite-



TURISMO PARA CEGOS

Tércia Montenegro
Companhia das Letras
220 págs.



a autora

TÉRCIA MONTENEGRO

Nasceu em Fortaleza, onde vive atualmente. É fotógrafa e professora do curso de letras da Universidade Federal do Ceará. Dentre outros livros de contos e crônicas, publicou **Linha férrea** (2001), que recebeu a Bolsa para Escritores Brasileiros com Obras em Fase de Conclusão, concedida pela Biblioteca Nacional, e o prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira. **O tempo em estado sólido** (2012) foi finalista do prêmio Jabuti e do prêmio Portugal Telecom. Seus textos integram várias antologias nacionais e estrangeiras. Escreveu também obras voltadas para o público infantil e juvenil. **Turismo para cegos** é seu primeiro romance e foi selecionado pelo programa Petrobras Cultural.

trecho

TURISMO PARA CEGOS

Hoje é domingo, e bem no início da tarde tocaram a campainha. Pierre tomava banho, e eu terminava um texto, sentada no sofá. Fiquei assustada, embora pudesse ter evitado a sensação: num segundo, o cão já levantava as orelhas, antecipando o barulho, a presença atrás da porta. Era um aviso, mas não reparei, de tão envolvida com as palavras no papel.

ratura, uma história também às cegas, chegando a deduções por conta própria.

A autora nos mostra que todas as pessoas são passíveis de sedução quando expostas a uma história bem articulada. Ao mesmo tempo em que a narradora é seduzida pela narrativa de Pierre, numa espécie de jogo de espelhos, somos nós, leitores, seduzidos pela história de Tércia Montenegro. É bem verdade que o seduzido é sempre aquele que se presta a ouvir e a se apaixonar pelas narrativas.

Outro ponto interessante, bem explorado no romance, é a questão do possível fetiche no relacionamento de alguém considerado normal e uma pessoa deficiente visual. Isto servirá de motivo ao empreendimento final da narradora. De ouvinte (ou leitora, como nós), ela deseja promover-se ao lugar de quem não possui a visão. Nada mais temerário do que desejar viver a literatura. Mas é assim que as descobertas são possíveis.

No começo da primeira parte há uma epígrafe de Cortázar: “o tempo nasce nos olhos”, uma referência clara a Emanuel Kant, quando diz em sua crítica sobre a intuição tempo/espaço. Poderíamos perguntar: e quando não se tem olhos, não teríamos o tempo? A resposta pode ser descoberta na epígrafe da terceira parte, desta vez de Marcel Proust: “Ela ainda estava ali, como uma bolha irisada que se mantém”. A permanência, revelada no ato de estar, marca a premissa do tempo e, quando falamos de Proust, a recuperação deste tempo por intermédio das palavras, outra maneira de enxergar o mundo e de não deixar que ele seja esquecido.

A discussão sobre artes plásticas também está presente no livro. Assim como tem acontecido a muitos autores, Tércia Montenegro envereda pela discussão sobre o que é arte, sobretudo na contemporaneidade. Através de Bent, um personagem até certo ponto obscuro, a autora nos revela o embate entre o clássico e o contemporâneo, este último muitas vezes esvaído de sentido e vendido ao capital, debate importante, porque nele também está implícita a literatura.

Outros personagens apresentam-se na narrativa, como o pai e a mãe de Pierre, nas oportunidades em que o casal visita a família ou parte para uma aventureira exposição de obras da autora numa cidade distante da capital. Sobre a família de Pierre ressalta-se o jogo de aparências em que as pessoas estão mergulhadas e do qual não querem se libertar. Em relação à família de Laila, o casal usufrui do dinheiro do pai da moça, já que os recursos de Pierre se esvaem na sua meticulosa dedicação a ela.

O livro é desenvolvido em três partes, com pequenos capítulos, todos eles com títulos, o que indicia o assunto a seguir.

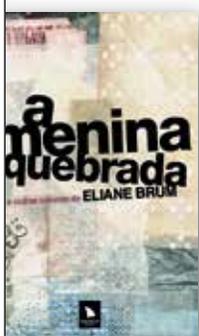
Turismo para cegos é um romance que pode ser visto como um romance urbano contemporâneo e, ao mesmo tempo, um romance introspectivo. Na verdade, por mais que se tente descrever o que olhos veem (ou não veem), o que predomina é o que pode ser descoberto através da negação da imagem. O momento em que a narradora passa a negar a própria visão é revelador, pois enquanto usou os olhos não foi capaz de enxergar plenamente, sua negação demonstra uma tentativa de ir além, mesmo que este além, de início, seja apenas um passo dentro da escuridão. Quem transita neste caminho, porém, não sairá impune. 🗨️

Capitulina

- Me chama de Capitu.
- Me chama de quê?
- De Capitu. Me chama de Capitu, diz que eu te traí, me chama de vagabunda.
- Você abusou do floral de novo?
- Que floral, criatura, que floral. Tô falando de uma coisa muito mais sexy, quente, proibida, pervertida. Do Machado de Assis.
- Peraí, peraí. Viu o que você fez? Isso nunca tinha me acontecido antes.
- Quer dizer: nunca tinha acontecido nessa semana.
- O sujeito se incomoda o dia inteiro na Secretaria e quando chega em casa, na única noite em que está combinado que vai rolar um lesco-lesco... porque nas outras a madame tem dor de cabeça, ou tem que passar roupa, ou tem que fazer o tema com o filho que já tem barba na cara e mesmo assim não estuda sozinho... depois que o sujeito vence isso tudo ainda tem que ouvir da mulher: me chama de Machado de Assis.
- Eu disse: me chama de Capitu. É muito diferente.

139

Claudia Tajés
em



#descubraArquipélago



Uma guerrilha sem voz

Palavras cruzadas, de Guiomar de Grammont, trata dos conflitos ocorridos durante a ditadura brasileira no Araguaia

MAURÍCIO MELO JÚNIOR | BRASÍLIA - DF

Os grandes traumas nacionais, como Canudos, a guerra do Contestado e a revolta dos Muckers, por exemplo, têm gerado belas obras de ficção. Canudos, além do clássico *Os sertões*, uma ampla reportagem escrita por Euclides da Cunha, encantou Vargas Llosa em *A guerra do fim do mundo* e José J. Veiga em *A cascata da serpente*. Contestado ganhou seu romance em *O bruxo do Contestado*, de Godofredo de Oliveira Neto, e os Muckers, *Videiras de cristal*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. Em todos os textos, além de uma forte dose de contestação social, sobressai a intensa desigualdade entre as forças legais e a base armada da resistência, um conflito que Machado de Assis descreveu como a guerra entre o Brasil oficial e o Brasil real.

Pródigo na produção de episódios traumáticos, a ditadura militar que durante mais de vinte anos se apossou do país, passada a fase do memorialismo, vem ganhando cores e interpretações ficcionais que também salientam desigualdades bélicas e sociais. Assim não chega a ser surpresa que os escritores procurem uma versão romanesca para a guerrilha do Araguaia, uma dramática e frustrada tentativa de reproduzir nas florestas amazônicas um espelho da revolução cubana. Guiomar de Grammont, em seu novo romance, *Palavras cruzadas*, se debruça sobre o tema para mostrar um país desestruturado entre o sonho da resistência e a violência real dos senhores do poder, embora faça isso centralizando o drama na figura de uma jornalista que procura o irmão desaparecido no conflito.

Não é esta a primeira vez que o movimento do Araguaia ganha uma versão romanesca. Em 1993, ainda sob o impacto das revelações de fatos tão recentes, Pedro Correa Cabral, um capitão que pilotou helicópteros no palco da guerrilha, lançou o romance *Xambioá — A guerrilha no Araguaia*, no qual conta atrocidades profundas praticadas por militares e guerrilheiros. O

livro, no entanto, não chegou a se consolidar literariamente. Falta ao autor pujança narrativa para dar um tratamento qualificado à sua narrativa.

Guiomar de Grammont também não acerta de todo a mão ao ficcionar a guerrilha. A forma meio edulcorada como ela busca contar a paixão de dois guerrilheiros, Leonardo e Mariana, não parece ser a mais apropriada. Talvez o problema esteja na escolha do ponto de partida, um diário escrito pelo casal de guerrilheiros e lido pela jornalista Sofia, irmã de Leonardo. Falta à linguagem usada pelos narradores iniciais, uma derivação entre a poesia e o sofrimento, dramas e sangues mais inerentes à própria condição física dos protagonistas; uma matéria que Erich Maria Remarque nos ensinou a admirar já na primeira metade do século passado. Esta parte inicial de *Palavras cruzadas*, aliás, aos poucos apaga todo o desenrolar de suspense do romance, quando Sofia persiste em encontrar as verdades sobre a guerrilha.

Pouca força

O próprio enredo, enfim, ao se escudar de maneira muito direta na verdade histórica, perde força, afinal esta representação foi cunhada pelos vencedores. E há vários exemplos deste diálogo mais intenso entre “realidade” e ficção. O mais gritante deles conta que Mariana praticamente foge da zona de conflito para se livrar da pressão dos companheiros para que aborte a criança concebida com Leonardo. Um leitor atento não deixará de lembrar o estudante Pedro Albuquerque, preso sem documentos no aeroporto de Fortaleza em 1971. Pedro fugia do Araguaia para livrar a namorada Ana Cristina de um aborto imposto, e terminou por denunciar seus camaradas.

Leonardo não chega à condição de delator, mas ao se deixar apanhar com um diário — uma imprudência imperdoável — e ainda informar aos militares o endereço da própria família — uma suposição escrita nas entre-

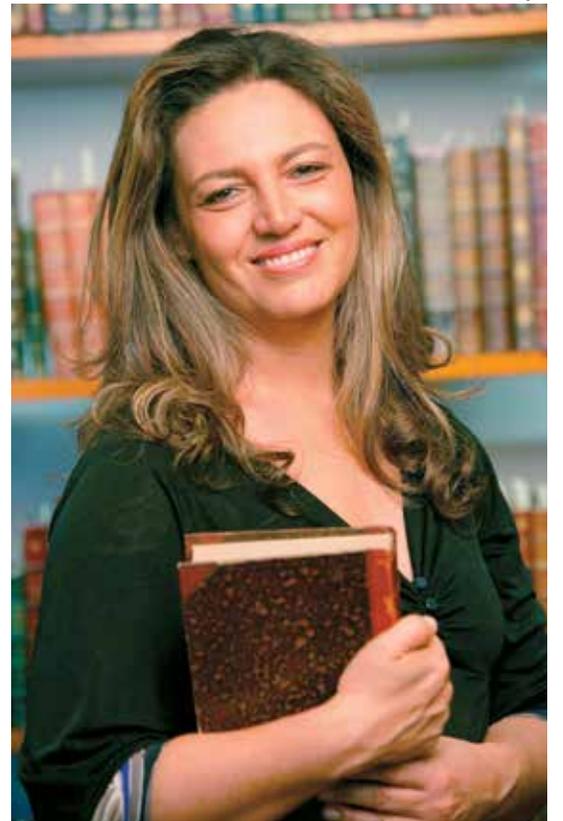
linhas do romance — perde um tanto de sua condição heroica. A desconstrução talvez involuntária do personagem se manifesta ainda em sua própria narrativa. Guiomar frequentemente descreve as várias formas de sobrevivência na selva encontradas pelos guerrilheiros. O tom, no entanto, perde a dramaticidade ao se aproximar do relatório, da quase transcrição de um manual de instruções. Encaixam-se aí a permanente fome e o constante medo de animais noturnos que assolam o espírito de Leonardo.

Passsei dias ainda mais difíceis, querida, andei desesperado, pois não encontrava comida. Comia coco-babaçu e palmito selvagem. Venci a repugnância e comecei a comer até as lagartas brancas que se desenvolvem dentro da cascata dura do babaçu. Com a marcha apressada e a barriga vazia comecei a ter tonteiras.

Outros tantos relatos ficcionais de guerra falam da superação quase imediata de todas as condições fisiológicas — até mesmo da fome e do medo do ambiente — diante das incertezas nascidas da situação de encurralado.

O romance chega a ganhar uma dimensão mais consequente quando fala das angústias geradas pelas incertezas de Sofia. Ao percorrer o mundo — do Araguaia a Cuba, de Minas à Europa — a personagem dá provas de sua obstinação, que outra não é senão aquela que move as vítimas de insondáveis injustiças. Mas aí o romance já percorreu mais da metade de seu caminho e o leitor se encontra plenamente envolvido com Leonardo e Mariana, e até o surpreendente desfecho de toda trama fica perdido, encoberto pelo protagonismo do casal de guerrilheiros.

Um bom enredo para falar de um tema fascinante. Pena que tenham faltado uma linguagem mais adequada e uma linha de suspense mais intensa. Estes dois pecados, desta vez, prejudicaram a condição de boa escritora que tem Guiomar de Grammont. 📖



a autora

GUIOMAR DE GRAMMONT

É escritora, dramaturga e professora universitária. Publicou, entre outros, a pesquisa histórica *Aleijadinho e o aeroplano*, o romance *A casa dos espelhos*, e os livros de contos *Sudário*, *Corpo e sangue* e *O fruto do vosso ventre*, pelo qual recebeu em 1993 o Prêmio Casa de Las Américas. Criou e dirige desde 2005 o Fórum das Letras de Ouro Preto.



PALAVRAS CRUZADAS

Guiomar de Grammont

Rocco

239 págs.

trecho

PALAVRAS CRUZADAS

Osvaldão, Sofia pensou. Era o temido e respeitado combatente, um dos chefes, tido pelos militares como o líder da guerrilha. Era mineiro como Sofia, um negro de um metro e noventa de altura, ex-soldado, com muita experiência de vida na mata. Carismático, despertava confiança nos guerrilheiros e fazia amigos por onde passava, muitas vezes, com caça na mão.

O fotógrafo de miudezas

Livro de **Eucanaã Ferraz** exige do leitor uma escuta acurada da poesia estranha que há no mundo

EDSON CRUZ | SÃO PAULO – SP

O panorama da poesia brasileira contemporânea é marcado pela diversidade, tanto nas formas de expressão que arregimenta quanto nos conteúdos temáticos presentes em sua produção. Uma abundância de poéticas exige um olhar informado (que dialogue com a tradição) e ao mesmo tempo generoso da recepção crítica. A análise crítica dessa extensa produção pós-modernista e pós-vanguardas ainda está por se fazer. Grande parte das edições de poesia ainda está fora dos supermercados da mídia e das gôndolas de seus possíveis leitores.

Não é o caso do livro de poemas mais recente de Eucanaã Ferraz, **Escuta**. O livro é o sétimo de um autor que já passou pelo filtro consagrador de grandes prêmios e de uma grande editora. Já nos chega, por assim dizer, com seu lugar garantido no mercado das recepções literárias. O que não torna nossa tarefa mais fácil, nem passível de menor rigor. O livro, pelo contrário, exige uma leitura com ouvido acurado e sem filtros.

Seu novo trabalho é abraçado por duas seções denominadas de *Orelhas* (com quatro poemas), uma no início, outra no final. Partes que fecham a concha de seu zunido poético. Entre elas, as seções: *Ruim* (com 24 poemas); *Alegria* (com 27 poemas) e *Memórias Póstumas* (com 20 poemas).

A poesia presente em **Escuta** é cheia de pressentimentos e perplexidades que parece estar em busca de uma linguagem mais adequada à sua expressão. Uma sucessão de reflexos, imagens e cacos de cenas que exigem uma “escuta” atenta e livre de visões já formadas e formatadas do que seria ou não poesia.

Eucanaã Ferraz é professor de Literatura Brasileira na UFRJ e organizador de antologias de Caetano Veloso e Vi-

nicius de Moraes. Além disso, organizou uma antologia com poemas e canções contra o tédio. Em outras palavras, conhece o *métier* e é um autor que sabe valorizar o que há de melhor na lírica de nossa MPB.

Apesar dessa notória ligação com a música e a exigência metafórica do título de seu livro (“escuta” pode ser a ação de escutar, mas também a exigência, o imperativo afirmativo, de que se escute algo), seus poemas (pra usarmos um dos aspectos essenciais da poesia identificados por Ezra Pound) escamoteiam a melopeia (ou a anula em dissonâncias), aquela modalidade em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o significado do poema.

A exigência da escuta, talvez, se dê em outra chave. A narratividade de seus poemas, muitos deles rasgados por um lirismo que dialoga com a morte e com as perdas e dúvidas afetivas, exige do leitor uma particular imaginação visual (fanopeia) e uma apreensão da dança intelectual do autor entre as palavras (logopeia). Escuta, então, pode ser entendido como “se liga!”, preste atenção ao essencial.

(...)
(o mundo é de onde a felicidade pôs-se a caminho e não regressa). Ser feliz sei onde passa: dura algumas horas
Nós dois
sob o céu de um hotel sem estrelas.

A leitura de seus poemas me trouxe logo de cara a figura poética estudada por Michel Deguy, a diérese, aquela hesitação entre corte e prolongamento, embora aqui (diferente do recurso da figura estudada por Deguy, própria da versificação) no âmbito do que arrisco chamar de “prosaísmo poético” — algo que não chega a ser “prosa poética”, nem exatamente prosaico (no sentido de destituído de poesia), mas com um pré-texto que poderia ser lido na chave da prosa, porém, por ser cirurgicamente recortado em *enjambement*, numa sintaxe desarticulada e carente de conectivos, explode com imagens e significações próprias da poesia.

Posso ver nitidamente minha solidão cresce a cada minuto posso ver o nosso desamparo cresce a cada minuto posso ver eu sinto uma tensão cresce a cada minuto posso ver os minutos que se quebram contra a fuselagem.

Em sua busca de uma sintaxe própria, talvez mais adequada ao nosso tempo veloz e pós-moderno, irradia uma particular afetividade que contamina os seres e as coisas e fotografa com delicadeza o desenrolar dos acontecimentos, congelando e iluminando miudezas.



ESCUITA
Eucanaã Ferraz
Companhia das Letras
129 págs.



o autor
EUCANAÃ FERRAZ

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1961. É professor de literatura brasileira na UFRJ e autor, entre diversos outros, de **Sentimental**, livro vencedor do prêmio Portugal Telecom em 2013.

(...)
Sem notícias tuas as horas são muitas e apodrecem no meu pulso.
Mas sei que existem horizontes como existem violinos trens abelhas nebulosas de estrelas novas

e é para lá que meus olhos se voltam: o telefone.

Dar conta de algo

O poema *Sem saber o que fazia* salta como um exemplo de linguagem que busca dar conta de algo que a mera descrição da “realidade” não alcançaria. Revela-se uma bela e estranha canção expressionista. O tema se desenrola como uma fábula, ou canção, do homem que saiu para caçar uma lebre e dormiu; a lebre apanhando sua arma passou a caçá-lo. Não sabemos se há um desvio psicológico do homem que passa a pensar e a sentir como a lebre, ou se no fundo é sempre assim, a indiferenciação total entre caçador e caça, observador e ser observado, amor e destruição, vida e morte.

Em *O Ruby Passion*, escrito em dísticos, compõe-se uma exímia elegia narrativa, cinematográfica, do suicídio.

Senta-se em frente à televisão
Ou melhor, antes disso
vai ao cabeleireiro cobre as raízes brancas com o louro intenso número 8
(...)
cuidadosamente. Em casa,
senta-se em frente à televisão liga
Naquele programa que dá informações valiosas de beleza e saúde fáceis
(...)
enquanto aperta com a mão direita o revólver que o marido esconde
(...)
diz a si mesma é preciso tentar eu sou uma mulher
tem que dar certo diz baixinho encostando o cano no lado do coração que bate alto acelerado posso ouvir daqui.

Eucanaã consegue traduzir em seus poemas uma pungente incapacidade humana de comunicação, ou aquela quase impossibilidade de expressar na linguagem as emoções profundas. O desafio da poesia, talvez mais do que a prosa, é exatamente este: expressar aquilo que se julga inexprimível e que não se pode calar.

Para conseguir isso, o autor se utiliza de uma sintaxe e prosódia próprias, com a desconstrução dos versos, cortes cirúrgicos, repetições e recorrências, procedimentos que exigem do leitor uma reconfiguração constante das possíveis significações. Nesse sentido, podemos dizer que há muito de arquitetura na elaboração de seu trabalho, um artifício para gerar tensões e revelações muito apropriado à poesia.

Na seção *Memórias póstumas*, encontramos poemas de amor e morte que se potencializariam se fossem lidos com um fado português tocando ao fundo. Os títulos são monossilábico, balbucios (*Eis, Que, Sem, Se, Nem, Quem, Ao, Por, Lhe, De, Te, !, Des, Sob, E, Os, Ou, Me, A*) a nos dizer que diante de temas tão comoventes não se é possível titular, nomear, identificar ou individualizar as experiências.

No mais, a escuta da poesia que há no mundo, exige ouvidos que não estejam apenas habituados aos sons da esfera celeste, com seus cantos maviosos tecidos pelas musas de alta estirpe...

(...)
eu te digo que é preciso aceitar o verso ruim dar a outra face ao silêncio do poema no poema e ver partir sem pena os verbos que sagrados só se digam sob o teto de jamais os pronunciarmos:
(...)

O poeta, outrora o “príncipe das alturas”, precisa agora sujar suas alvas asas no chão, junto com a turba ignara. É nesse espaço/tempo privilegiado que a poesia contemporânea nutrirá suas odes e cantos essenciais à vida. 🍷

O POETA MALDITO QUE VAI AOS BARES VOMITAR POESIA

Um deus está entre nós, dominando corpos & mentes. O deus da usura? Ou o deus da poesia? Ambos são vigorosos. Seu modus operandi é de mesma intensidade, mas de sentidos opostos. Um deus é sombrio-centrípeto, o outro é luminoso-centrípeto. Apolo e Dioniso, princípio da realidade e princípio do prazer, chame da maneira que preferir. Essa força centrífuga-centrípeto move as engrenagens do cosmo.

Três são os temas centrais na obra passional-fervorosa, às vezes irreverente-zombeteira, de António Pedro Ribeiro: anarquismo, boemia e garotas (mais precisamente, a falta delas). O que distingue esse poeta-embriaguez dos demais videntes-do-verbo portugueses é o ethos exaltado-demolidor. Contra o Estado, contra o capital, a favor da utopia social-afetiva. Dos confins do século 19, Nietzsche insufla sua fúria inconformista. Do outro lado do oceano, Whitman inspira sua comção humanista.

Mas o diálogo intertextual-estilístico não está restrito a um grupo pequeno de autores. Esse diálogo-liquidificador incorpora muito mais que apenas três falas dissonantes, a de Nietzsche, Whitman e, é claro, Alberto Pimenta. Também enriquece essa troca de ideias o discurso descentralizador da música pop e do cinema.

Negar e combater a autoridade, qualquer autoridade, sempre foi uma das funções da melhor literatura. Então, é certo que os membros da problemática família anarquista também fornecem munição para a lírica utópica do António. Além de Kropotkin, nos versos-transversos desse poeta-performer discursam Max Stirner, Proudhon, Bakunin, Malatesta e outros, para quem “a propriedade é um furto” e “o impulso destrutivo é também um impulso criador”.

Não existe justiça social no Estado-nação, afirma a esquer-

da extrema. Também a poesia-liberdade do António preconiza o mundo livre, descentralizado, sem leis draconianas ou exploração social. Sua irreverência libertina-libertária reivindica, entre outras coisas, o amor livre, a resistência ativa, o fim do direito à propriedade hereditária (herança) e a abolição dos partidos políticos (mesmo que, num primeiro momento, seja necessária a fundação de seu próprio-impróprio partido surrealista).

Sátira e paródia se revezam sem a menor cerimônia na maioria dos cruzamentos oblíquos do António. Em seus manifestos debochados, a linguagem coloquial esvazia o discurso pomposo ou severo, um arremedo de sermão & exortação evangélica logo dá lugar a anedotas boêmias e comentários econômicos.

“A alternância entre o racional e o emocional coloca em evidência a ira de quem enxerga nos detentores do poder o expoente máximo da hipocrisia” (Cláudia Sousa Dias). A liberdade tempestuosa de Walt Whitman, sem métrica nem rima, reverbera. Troveja. Amaldiçoa. É a voz de trombeta do Juízo Final, “derrubando muros e silêncios dissimulados, atacando as contradições da sociedade mercantilista” (idem). Os agentes coletivos de controle fogem da inocência-que-ataca.

Linda Hutcheon notou, em seu estudo sobre a paródia moderna, que muitos pontos conectam essa modalidade intertextual ao que Bakhtin chamava de *realismo grotesco*. Os móveis catalisadores do António também subvertem as convenções autoritárias por meio da carnavalização avacalhada da realidade política. Sua arma mais eficaz é o humor circense que rebaixa tudo (poder, dinheiro, religião, hierarquia, propriedade privada, megacorporações, luta de classes, amor romântico, lírica afetada), arma tão apreciada por Breton e seus comparsas surrealistas.

Contra o mal-estar e o medo, nada de poemas enfeitados, nada do bom gosto soporífero da classe média: o riso e o escárnio são o melhor remédio. Os bares e os cafés são o cenário ideal para esses sermões profanos. Zarustra bebe e brada, brada e bebe, repreendendo os surdos que se recusam a enxergar e os cegos que se recusam a ouvir. Regularmente, entre uma invectiva e outra, entre uma cerveja e um uísque, o profeta da utopia lança um olhar às tetas das gajas, essa região afrodisíaca-paradisíaca da anatomia feminina.

A libido é uma tortura, uma condenação. As gajas não se entregam alegremente ao poeta maldito. Toda a ação-reação carece de sexo-sucesso. As gajas copulam de bom grado com o jogador de futebol, mas não com o poeta anarquista.

António cultiva em si mesmo a lascívia literária de Henry Miller e Bukowski. Tesão e poesia são antigos amantes, não há tesão sem poesia, não há poesia sem tesão. Nos cafés, o poeta bebe, escreve e espreita as mulheres. São diferentes umas das outras, formam uma fauna heterogênea. “Umás mais atiradiças, outras mais reservadas; umas mais apagadas, outras mais vistosas; todas, no entanto, desorientadas neste mundo mecânico de homens” (Facebook).

Mas as gajas não dão muita trela ao libertino-libertário. Algumas apreciam seus divertidos jogos-de-azuis-vermelhos-verdes, dão boas risadas, mas depois vão embora. Vão transar com homens mais bem-sucedidos: empresários, pop stars, jogadores de futebol, astros e executivos da tevê. O bardo underground concorda com Arrabal: “Cada vez que eu declamo meus poemas as gajas deviam me beijar na boca; gasto o cérebro, gasto a alma, gasto a mão, gasto os olhos, gasto a caneta; o artista tem de ser recompensado de uma maneira ou outra”

(*Queimai o dinheiro*).

Energia formante e gesto formativo são a base também do casulo-verdade financeiro. Os mecanismos-de-controle industriais querem formar apenas consumidores. O mendigo é um avatar do bardo underground, um estorvo socioeconômico, uma figura sem função prática no sistema capitalista.

A santidade civil não recebe vale-refeição nem tem direito a férias. António não tem um emprego fixo, um bom salário, com todos os benefícios. Diferente da maioria dos escritores, ele não é um jornalista ou funcionário público. Não trabalha numa estatal. Plano de carreira? De jeito algum. António é o mendigo-malandro-gato-surrealista desse equilíbrio permeável de natureza movediça.

A liberdade não tem preço. A independência intelectual não pode ser comprada, ela precisa ser conquistada. Mas até quem se recusa a viver na servidão total precisa de uns trocados para o pão e a cerveja. “As mulheres, algumas mulheres, apreciam a nossa literatura e a nossa conversa. Contudo, veem-nos sem dinheiro... Enfim... Dificilmente deixaremos descendência” (Facebook).

Na irreverente persona lírica desse poeta-vagabundo há certa inocência-ingenuidade juvenil que se expressa dramaticamente. Suas queixas são quase sempre sentimentais, até chorosas. São habitadas por personagens planos, sem profundidade. A distribuição de bênçãos & maldições é maniqueísta. Essa suposta *falha de caráter* reforça mais ainda seu ethos cômico.

A renovação-sacralização do real-cotidiano pode ser uma experiência engraçada. Sorrimos da desgraça alheia, que é também a nossa desgraça. Esse é o sentido do *humor benigno* de que fala Vladimir Propp: a infração de uma regra social implícita, no plano da linguagem, e a percepção de que essa infração é aceitável-desejável, proporcionando uma repentina-inesperada descoberta.

O melhor caminho para incriminar a elite é se fingir de idiota, afinal a carnavalização reduz o risco de represália (Hutcheon). Com seu jeitão extravagante, não é o bobo da corte quem sempre denuncia os pecados e os vícios do rei e da nobreza? Um alter ego, uma máscara ou uma persona pode ser a pessoa empírica em estado de êxtase alcoólico. “Estarei a me converter num astro? É o António Pedro Ribeiro, dizem. O poeta maldito que vai aos bares vomitar poesia” (Facebook). 🍷

A TÉCNICA DO ROMANCE EM GRACILIANO

Graciliano Ramos
por Osvalter

Além da técnica do romance, que cultivou com incrível obstinação conforme afirma em artigos e entrevistas, sobretudo nos livros **Linhas tortas**, **Conversas com Graciliano** e **Garranchos**, o escritor Graciliano Ramos, um dos mais sofisticados da América Latina, era um inquieto experimentalista, sempre procurando encontrar fórmulas novas para escrever seus textos. É verdade que não gostava das metáforas, por

motivos mais políticos do que estéticos, nem admitia o planejamento rigoroso e inalterado da obra de ficção, considerando, no entanto, as questões íntimas do romance que chamava de “elementos essenciais da narrativa”.

A crítica sempre procurou passar a ideia de um Graciliano fechado, zangado e difícil, sem abertura para o novo e para a vanguarda. O que não é verdade, em absoluto. Ele experimentava muito, aliás, experimentava demais. No artigo *Visões de Graciliano Ramos*, por exemplo, Otto Maria Carpeaux destaca que a estreia do alagoano “excepcionalmente tardia, com mais de quarenta anos, deve ter sido precedida de vagarosos preparativos de um experimentador, e depois continuou a experimentar sempre. O nosso amigo comum, Aurélio Buarque de Holanda, chamou-me a atenção para a circunstância de cada uma das obras de Graciliano Ramos representar um tipo diferente de romance. Com efeito, **Caetés** é de um Anatole France, **S. Bernardo** é digno do Balzac, **Angústia** tem algo de Marcel Jouhandeau, e **Vidas secas** algo dos recentes contistas norte-americanos”. Uma constatação no mínimo revolucionária porque revela a busca incessante de Graciliano para encontrar sua voz, seu ritmo, sua pulsação, e desmonta a ideia de um escritor sempre linear, sempre repetitivo, sempre lógico.

Mas isso é incompreensível porque o autor sempre indicou, em artigos, os caminhos de sua obra, visto apenas como conteudística, uma espécie de manifesto sobre os sertanejos e o seu destino no dorso do mundo. O que impressiona muito porque **Vidas secas** é uma obra revolucionária, a partir da distribuição de capítulos. A respeito da criação deste livro, Graciliano revelou como compôs os personagens: “Os meus

matutos são calados e pensam pouco. Mas sempre devem ter algum pensamento e isto é o que me interessa. Não gastei com eles metáforas ruins que o Nordeste infelizmente produz com abundância. Também não descrevi o pôr do sol, a madrugada, a cheia e o incêndio, que são obrigatórios”.

Além de rejeitar esses elementos narrativos que ele chamava de folclóricos e exibicionistas, **Vidas secas** ainda apresenta um elemento narrativo fortemente revolucionário não conhecido na prosa de ficção brasileira: o personagem inominado. Assim nascem o menino mais velho, o menino mais novo e o soldado amarelo, além do animal que pensa: a cadela Baleia. Um avanço extraordinário, que fez o romance brasileiro atingir um novo patamar. No lançamento o livro foi muito aplaudido, mas as inovações literalmente desconhecidas, até por causa da disputa que havia entre o Regionalismo e o Modernismo, destacando-se equivocadamente que Graciliano seria regionalista.

A qualidade mais destacada do livro é a criação do “romance desmontável”. Ele mesmo explica: “A narrativa foi escrita sem ordem. Comecei pelo nono capítulo. Depois vieram o quarto, o terceiro, etc. Aqui ficam as datas em que foram arrumados: ‘mudança’, 16 de julho; ‘fabiano’, 22 de agosto; ‘cadeia’, 21 de junho; ‘sinhá Vitória’, 18 de junho; ‘o menino mais novo’, 26 de junho; ‘o menino mais velho’, 8 de julho; ‘inverno’, 14 de julho; ‘festa’, 22 de julho; ‘baleia’, 4 de maio; ‘contas’, 29 de julho; ‘O soldado amarelo’, 6 de setembro; ‘O mundo coberto de penas’, 27 de agosto; e ‘fuga’, 6 de outubro”. Confirma-se, dessa forma, o experimentalismo e a técnica na obra magistral de Graciliano Ramos.

Em artigos esparsos, Graciliano também destacou uma poética de romance, revelando a importância fundamental do personagem no centro da narrativa. Eis os três pontos relevantes da poética de Graciliano:

1. Personagens

Este é um dos pontos mais importantes da criação literária do autor de **Angústia**. Os personagens somos nós. E o autor deve mostrar a reação do personagem na cena e não apenas registrar o exterior.

2. Cenas e cenários

As cenas são decisivas, mas os cenários são dispensáveis. Caso existam, cabe ao narrador permitir que o personagem os interprete.

3. Diálogos

Os diálogos devem ser simples e objetivos, próximos da realidade, mas sem imitação.

Graciliano frequentemente escrevia textos para colunistas literários, revelando suas preocupações técnicas. Esses textos agora estão reunidos nos livros **Conversas com Graciliano Ramos** e **Garranchos**. A respeito de criação de personagens, recomenda-se a leitura do livro **Viventes das Alagoas**, onde se destacam os caboclos Libório e Ciriaco. Impressiona o fato de um escritor criado no Sertão das Alagoas ter tido ideias tão sofisticadas a respeito do romance moderno e contemporâneo. 📖

NOTA

O texto *A técnica do romance em Graciliano* foi publicado originalmente no suplemento *Pernambuco*.



A OBRA DE ARTE SEM AURA: POTÊNCIAS E IMPASSES

Arte desaturizada?

Principio, desta vez, relendo uma carta.

No início de sua amizade epistolar, Mário de Andrade ofereceu um curioso conselho ao jovem estudante de medicina e desenhista amador, Pedro Nava. O futuro memorialista-chave da literatura brasileira deveria assinar, com urgência, a revista *Der Querschnitt*. O fato de o alemão ser grego para o jovem Nava não constituiria um obstáculo insuperável; afinal, nas palavras de Mário, a revista valia pelas ilustrações dos quadros dos principais artistas das vanguardas europeias.

Criada pelo marchand Alfred Fleichtheim em 1921, a revista promovia a arte moderna: difundia a literatura de Proust, Joyce e Pound, reproduzia fotografias de telas de Picasso e outros tantos artistas contemporâneos, constituindo assim um museu imaginário para os que, do outro lado do Atlântico, não conheciam as obras *diretamente*.

O conselho de Mário evoca, involuntariamente, a desilusão de Alice — no país das maravilhas. Ao folhear um livro, ela não escondeu sua contrariedade, expressa numa pergunta que bem poderia estimular a assinatura da revista alemã pelo desenhista aprendiz:

(...) what is the use of a book without pictures or conversation?

Em alguma medida, no século 19 e nas primeiras décadas do seguinte, o diálogo de Mário de Andrade, Pedro Nava e dos inventores de culturas não hegemônicas com o cânone europeu, e, posteriormente, norte-americano, teve como interlocutor um intermediário em aparência onipresente: a reprodutibilidade técnica das imagens originais: gravuras, xilogravuras, litografias, por fim, fotografias e filmes — em todos esses casos, a percepção da obra de arte, no fundo, a própria experiência estética, formou-se num universo radicalmente *desaturizado*, constituindo o primeiro de inúmeros desafios da mimesis em contextos não hegemônicos.

Sem dúvida, você conhece muito bem a noção de *perda da aura*, proposta por Walter Benjamin em célebre ensaio; por isso, recordo somente um ponto.

Por favor, ao reler a citação, enfatize a ressalva crítica, evidente na formulação. Boa parte do que proponho exige que se vire pelo avesso essa reticência:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que ela se encontra (grifos meus).

Ora, como conceituar uma experiência estética que desde sempre conviveu com a fruição desaturada de modelos não obstante adotados como *autoridades*?

Eis o desafio de todo inventor não hegemônico, especialmente se pensarmos na vivência oitocentista e no campo artístico das primeiras décadas do século 20.

Centros tratáveis

Contudo, em lugar de acomodar-se à facilidade dos binarismos, trata-se de tornar a experiência de pensamento sempre mais complexa.

Você já se deu conta de que, nesta coluna, evito usar os termos mais comuns: *centro e periferia*. A recusa se justifica por uma proposta: por que você não começa a pensar em termos de circunstâncias hegemônicas e não hegemônicas? Sobretudo, perceba o emprego do plural.

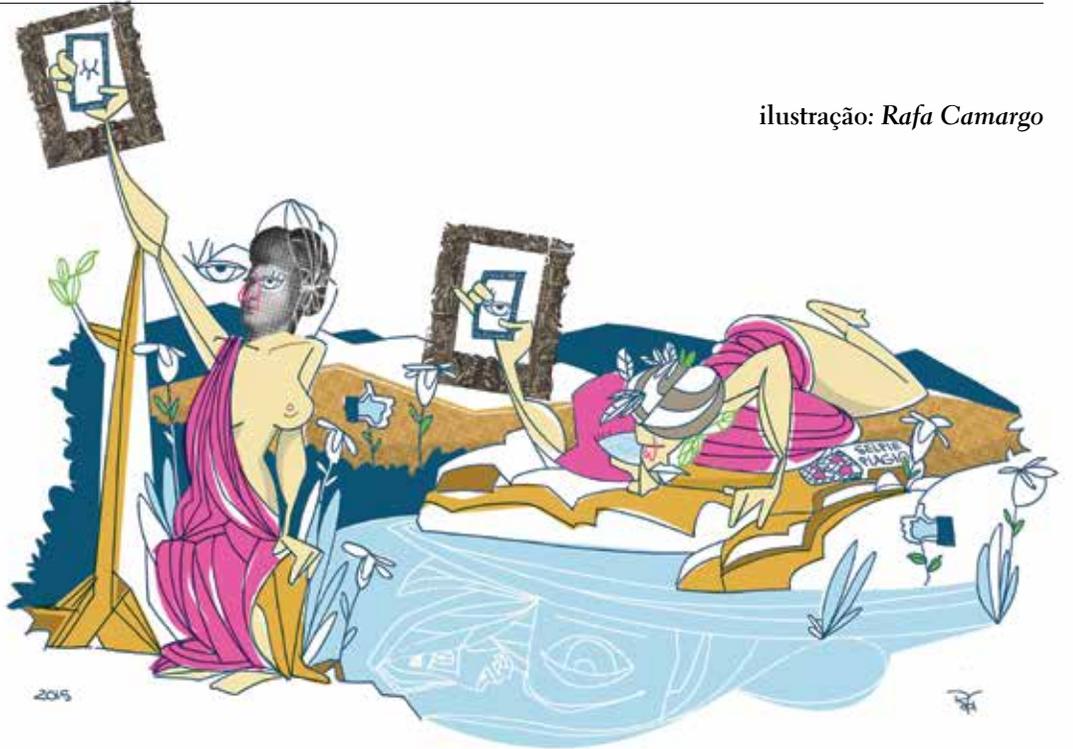


ilustração: Rafa Camargo

Explico-me.

Os conceitos de centro e periferia evocam imagens espaciais, sugerindo uma localização precisa e, em boa medida, estável, como se fossem pontos fixos numa relação paradoxalmente dinâmica. Pelo contrário, todo centro possui zonas periféricas e cada periferia apresenta regiões centrais.

Os exemplos desse dinamismo são legião.

Retorno a Mário de Andrade.

Em 19 de maio de 1930, o autor de *Macunaíma* enviou uma carta mal-humorada ao amigo e confidente Manuel Bandeira. Não é que o Recife seria o palco da primeira exposição de *obras* de Picasso, em lugar da mera circulação de *fotografias* em preto e branco?

Mário acusou o golpe e deu o braço a torcer, pois o tom da carta não escondia a surpresa e a contrariedade com o acontecimento:

(...) São Paulo é o único centro tratável no país, está claro. Ai no Rio, sensibilidade moderna mesmo, isto é, capaz de se apaixonar pra comprar, se tiver uns três, terá? (...) Rego Monteiro tinha primeiro que vir para São Paulo, mas essa gente vive sonhando com a terra natal, parece incrível! Ora imagine você o Recife do sr. Gilberto Freyre comprando um desenhinho de Picasso por três contos (de catálogo)!!! Depois, se São Paulo não rendesse nada, então tentasse a capital da República e só depois, se de todo não quisesse pôr de banda o coração, então fosse pra terra natal (grifos meus).

A frase é bem intransitiva e nada amorosa: *São Paulo é o único centro tratável*; e, como se houvesse dúvida possível, o paulista Mário de Andrade completa com impaciência: *está claro*.

Sejamos justos: Mário pensava em termos financeiros; sem embargo, um triângulo nada sutil se arma, com sua hierarquia bem definida: São Paulo, a capital da República, a terra natal — e nesta ordem, pois, aqui, a ordem dos fatores altera, e muito, o sentido do enunciado.

Eis a complexidade típica da circunstância não hegemônica: de um lado, centro; de outro, periferia. E tudo ao mesmo tempo.

Museu de cópias originais

Façamos um pequeno desvio, visitando o Museo de Historia del Arte, bem no centro de Montevideú.

Para um visitante, digamos, brasileiro, a experiência é desconcertante, pois o acervo do Museo é tão rico como abrangente; como se fosse uma miniatura de grandes instituições europeias e norte-americanas.

Benedict Anderson destacou o impulso especular na denominação de cidades na América colonial: a região de *New England*, as cidades de *New York* e *New Hampshire*. Nesses casos, o *new* se desmente: o alvo é antes a reprodução do *old*: o centro idealizado do qual se parte.

De igual modo, seria instrutivo observar as miniaturas que se espalham pelo continente, espelhando modelos a serem nem tanto emulados quanto pura e simplesmente imitados.

Pensemos no Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, e seu esforço de evocar a Ópera Garnier, de Paris. Vejamos o Teatro da Paz, em Belém, e seu desejo de reproduzir o La Scala, de Milão. Tais miniaturas compõem uma metonímia, por vezes brutal, das assimetrias do sistema-mundo projetadas no espaço simbólico.

Referia-me ao Museo de Historia del Arte, de Montevideú.

No Brasil, não dispomos de nada similar; no máximo, mencionaremos o Masp, essa reunião ambiciosa das obras menos felizes de alguns artistas canônicos.

Outro universo se abre no Museo de Historia del Arte: há

um pouco de tudo em seu acervo.

O visitante é recebido por objetos do paleolítico, do epipaleolítico, do neolítico; encontra esculturas de figuração animal e humana, bastões variados, ornamentos e utensílios cotidianos: a chamada pré-história ao alcance dos olhos.

Na sequência, o visitante se depara com máscaras e esculturas africanas; objetos figurativos dos esquimós; vasos chineses e imagens japonesas; deusas e deuses da Índia e da Indochina.

E, como sempre, a vedete do acervo é a coleção egípcia, que impressiona pela qualidade da seleção: há desses objetos que fazem parte obrigatória de catálogos e de histórias da arte. O visitante brasileiro recorda-se de ensaio de Emir Rodríguez Monegal, no qual o crítico considerava a distribuição de renda e o acesso a uma educação de alto nível como sendo os fatores decisivos da sociedade uruguaia nas primeiras décadas do século 20: a Suíça sul-americana, por assim dizer. O acervo do Museo parecerá um instantâneo desse momento histórico favorável.

No entanto, o encantamento se torna suspeito quando o visitante descobre o famoso, como identifica o catálogo, *Retrato de la Reina Nefertiti*, datado do século 14 a.C., oriundo da XVIII dinastia. Um curto-circuito se instala: redescoberto pelo arqueólogo alemão Ludwig Borchardt, e depois de uma acidentada história de peregrinações, o “Busto de Nefertiti” encontra-se atualmente no Neues Museum, em Berlim.

O mistério se esclarece facilmente: basta ler a nota introdutória da seção de pré-história do catálogo do Museo. O texto

bem poderia ter sido escrito por Jorge Luis Borges. Você julgará se tenho razão:

Los ejemplares que se exhiben son, en su casi totalidad, calcos patinados de preocupada y preciosista fidelidad por relación con los originales. (...) Dicha colección se hizo en 1951 (...). Terminada la misma y fallecido su autor casi inmediatamente, la Dirección del Museo precitado resolvió prohibir que se volvieran a realizar nuevas réplicas de aquellos modelos. Estos son de gran fidelidad y así resultan tanto del notable dominio artesanal como de la solvencia que denuncia el conocimiento directo de los objetos.

Eis, então, a grande novidade do Museo de Historia del Arte: seu acervo é composto de cópias originais e não apenas pela *preciosista fidelidad*, mas, sobretudo, porque essas cópias são, rigorosamente, os originais das últimas cópias dos modelos originais! Nesse caso, a originalidade possível da cópia se reveste inclusive de um dado sombrio: com precisão detetivesca, o texto do catálogo informa que, após terminar a coleção das cópias, seu autor faleceu “casi inmediatamente”.

Está claro, diria Mário de Andrade: *cópias originais*.

O enredo pode tornar-se ainda mais borgiano. Recentemente, explodiu uma controvérsia sobre a autenticidade do *Busto de Nefertiti*. Alguns especialistas sugeriram uma hipótese incrível: a peça teria sido involuntariamente forjada pelo arqueólogo alemão. Isto é: ele experimentava com pigmentos antigos, a fim de reconstruir, hipoteticamente, a técnica de coloração egípcia. O *Busto*, no entanto, chegou às mãos do príncipe prussiano Johann Georg, que se encantou com a peça, deixando o arqueólogo numa saia justa. Receoso de ofender o príncipe, um renomado colecionador e, sobretudo, um pretenso erudito, especialista em artes plásticas, Borchardt deve ter pensado: *deixa a vida me levar*, e, daí, viu-se obrigado a confirmar a autenticidade da peça.

Eis as voltas que a vida dá: se for assim mesmo, então a cópia do museu uruguaio é bem uma *cópia original*.

Original copy, aliás, é o título de instigante livro de Robert MacFarlane, no qual se discutem de forma inovadora as noções de plágio e de originalidade na literatura inglesa oitocentista, registrando um debate que posteriormente foi negligenciado, praticamente esquecido e que muito interessa aos inventores de culturas não hegemônicas. Esse debate teve em Oscar Wilde um defensor decidido do *self-plagiarism* como forma superior de criatividade: a leitura e a reescrita se afirmam como a cópia original de todo escritor de talento.

Coda

Saliento ainda que a potência da poética da emulação, noção que já discuti nesta coluna, permite fugir de um hipotético império da imitação, ao qual a mimesis teria sido reduzida. A *imitatio* nunca teve valor em si, consistindo antes em momento de um processo dinâmico que inclui o gesto posterior de *aemulatio*.

Hora de concluir retornando ao conselho de Mário de Andrade ao desenhista aprendiz, Pedro Nava.

Melhor: projeto anacronicamente o conselho nos primórdios da arte pictórica novo-hispana.

Para tanto, recorro a uma impressionante exposição, *Identities compartidas: pintura de los reinos. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVII*. Tratou-se de uma autêntica exposição-pes-

quisa que apresentou para o grande público o trabalho de Juana Gutiérrez Haces. Em sua obra, a pesquisadora mexicana identificou o vocabulário pictórico comum ao império espanhol como um todo, mas isso sem negligenciar a presença tanto da tradição europeia, em sentido amplo, quanto do desenvolvimento de traços singulares aqui e ali no domínio novo-hispano.

A reunião de praticamente cem telas, associada a uma perspectiva multissecular, permitiu elencar formas e temas, assim como favoreceu o mapeamento de sua circulação transnacional por meio de novos suportes, especialmente a técnica da gravura.

Isso mesmo: você deve pensar nas fotografias da revista *Der Querschnitt*, pois o desafio da mimesis delinea o cenário de ambos os momentos históricos.

Não é tudo.

Num dos quadros, no canto direito inferior da tela, como se fosse um código sussurrado entre pares, o pintor novo-hispano inscreveu o termo-chave: *aemulatio*.

Eis a assinatura mais sugestiva, porque seu método de composição se confunde com a reciclagem do alheio.

Pura invenção — portanto.

De fato, a poética da emulação depende de uma operação estética e intelectual que deixe de lado de uma vez por todas a dicotomia *imitatio* versus *creatio*, e isso através da consideração de um terceiro termo, *aemulatio*.

A poética da emulação viceja nessa triangulação, implicando um modo próprio de resgate da *invento*; um modo próprio porque deliberadamente anacrônico.

Trata-se de uma invenção operada, sobretudo, através da circulação transnacional de gravuras das correntes consagradas da pintura europeia da época.

Como disse, tal operação também poderia ter sido realizada por meio de fotografias da pintura europeia da vanguarda das primeiras décadas do século 20.

Eis bem o desenho da experiência estética nas culturas não hegemônicas: trata-se de uma vivência radicalmente desaturizada.

O desafio da mimesis exige uma nova atitude intelectual. É preciso abandonar o eterno retorno de uma deslocada melancolia, que somente tem olhos para uma tediosa “arqueologia da ausência”, que apenas sabe anotar, com paixão de entomólogo, tudo aquilo que não se encontra disponível no horizonte das culturas não hegemônicas. O truque perdeu a graça e a crítica impiedosa do outro finalmente se revela um constrangedor autoelogio.

Pelo contrário, em seu poema *De um leão zen*, Haroldo de Campos reciclou uma lição shakespeariana decisiva, inventando um método no qual a emulação é colocada no centro do palco de uma experiência estética desaturizada:

*O olho não pode ver-se
a si mesmo.*

*O leão de ouro não deixa de ser ouro
do leão de ouro
o ouro leonado não deixa de ser ouro
aurificar-se é o ser do leão não-leão*

*O olho vê-se
no avesso do olho.*

Silêncio: olho do furacão.

(Eis onde estamos: a questão toda, ninguém ignora, é descobrir como chegar ao olho do furacão.)

conversas
ao
da
Pé
é
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 Bornfim

O PROCESSO DE CRIAÇÃO E OS FUTUROS LEITORES

Ivar da Col
Maria José Ferrada
Rodrigo Lacerda

CONFIRA A PROGRAMAÇÃO

www.conversapepagina.com.br

ACOMPANHE-NOS NO FACEBOOK

www.facebook.com/ConversaPePagina

E NO INSTAGRAM

www.instagram.com/conversas2014

REALIZAÇÃO



PARCEIROS



APOIO



APOIO INSTITUCIONAL



sob a pele das palavras | WILBERTH SALGUEIRO

MANCHA, DE DRUMMOND

Mancha

*Na escada a mancha vermelha
que gerações sequentes em vão
tentam tirar.*

*Mancha em casamento com a madeira,
subiu da raiz ou foi o vento
que a imprimiu no tronco, selo do ar.*

*E virou mancha de sangue
de escravo torturado — por que antigo
dono da terra? Como apurar?*

*Lava que lava, raspa que raspa e raspa,
nunca há de sumir
este sangue embutido no degrau.*

Este poema de Drummond parece andar esquecido pela fortuna crítica do poeta. Ele é o sexto poema da série *Fazenda dos 12 vinténs, ou do Pontal, e terras em redor*, do livro **Boitempo**, publicado em 1968¹. Na primeira leitura já se entende o teor dos versos: trata-se da lembrança de um trauma histórico nacional, a escravidão. De que forma a memória, matéria-prima de **Boitempo**, se relaciona com o trauma? Márcio Seligmann-Silva aponta: “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal”². Sendo um passado que não passa, o trauma é, no entanto, *atualizado* a cada vez que, pela memória, vem à tona. Os traços nebulosos e lacunares do trauma ganham guarida no movimento da rememoração, também pleno de rasuras e incompletudes. O trauma rememorado se faz via linguagem, que tenta entender aquilo que, repetidamente, repele.

No poema, a mancha e o sangue são metáforas do trauma. Por isso mesmo, aparecem reiteradamente: antecipando sua relevância para o leitor, a “mancha” já se mostra no título, signo fundamental de qualquer obra; no primeiro verso, ganha a cor vermelha, que “gerações” tentarão, em vão, apagar; na segunda estrofe, a mancha está incorporada ao objeto (“em casamento com a madeira”), indicando sua força de permanência; na terceira estrofe, a suspeita se confirma: a mancha é de sangue e pertenceu a um “escravo torturado”, despossuído da terra; por fim, o poema afirma que o “sangue embutido” ficará, qual um trauma, para sempre: “nunca há de sumir”. A repetição de mancha e sangue se desdobra em “raspa que raspa e raspa”, expressão que, isomórfica, encena o que diz, pois a ação de raspar o sangue se multiplica na reiteração tripla do verbo e ganha reforço no som rascante do fonema /r/, que, oral e vibrante, faz com que se simule um arranhão que se perpetua — pela memória do poeta, pela história do país. Adriana Albano interpreta de forma similar este recurso: “A repetição dos vocábulos na última estrofe nos remete à impossibilidade de esquecer o passado do qual faz parte. O questionamento do eu poético assinala a necessidade de ‘apuração’, a preocupação em marcar que existem culpados que precisam ser punidos por seus crimes”³.

Em contexto diverso, vale lembrar, a metáfora da “mancha de sangue” serviu a outro escritor em sua fabulação. No conto *A mancha*, de Luis Fernando Veríssimo⁴, o protagonista Rogério vive de comprar e revender prédios em ruína. Certo dia, ele pensa reconhecer o local em que, décadas antes, fora torturado. A pista, que desrecalca epi-

sódios duramente abafados em seu inconsciente, é exatamente a mancha de sangue que outrora, numa sessão de tortura, escorrera dele. Na sua busca por desvendar o passado traumático, é que o presente — cúmplice do autoritarismo político de então — vai se revelando. Rogério descobre que ninguém está interessado em revolver o passado. Como dirá uma antiga moradora, vizinha do prédio que, supostamente, servira de base policial: “Quem é que se lembra dos anos 70? Eu não lembro mais nada”. A memória, ou melhor, a ausência deliberada de memória é o sintoma mais visível da cumplicidade de certa parcela da população que, tacitamente, se calou, consentindo, diante das atrocidades da ditadura iniciada com o golpe militar de 1964. As “manchas” dos títulos apontam, assim, para a alegoria de um Brasil que, de um lado, tenta esconder — lavando, raspando — a sujeira que se espalhou por todo o canto, e, de outro, tenta entender o porquê de tanta sujeira, e talvez limpá-la (“apurar”), como quem exorciza um fantasma. A mancha, na escravidão do poema de Drummond ou na tortura do conto de Veríssimo, é o trauma. Trauma, se recorde, vem do grego τραύμα e significa “ferida”, herança que toda barbárie humana imprime e embute, para usar expressões do poema, nas coisas e nas pessoas. Como escreveu Borges, não se pode abolir o passado⁵.

Mas voltemos a **Boitempo**. E voltemos ao poema *Negra*, da série *Pretérito-mais-que-perfeito*: “A negra para tudo/ a negra para todos/ a negra para capinar plantar/ regar/ colher carregar empilhar no paiol/ ensacar/ lavar passar remendar costurar cozinhar/ rachar lenha/ limpar a bunda

dos nhozinhos/ preparar./// A negra para tudo/ nada que não seja tudo tudo/ até o minuto de/ (único trabalho para seu proveito exclusivo)/ morrer”. Como se sabe, **Boitempo** dá robustez à poesia memorialística de Drummond, que, desde **Alguma poesia**, elegeu a memória, a infância e a família como matéria de sua escrita. Como já indicaram alguns estudiosos de **Boitempo**, há aqui um híbrido de história social e de reminiscências individuais, que se misturam inextricavelmente. A trajetória de Drummond — crescido em ambiente rural, escravocrata e patriarcal, e indo para a cidade se tornar funcionário do Estado e “fazendeiro do ar” — diz muito de um processo de opressão que senhores brancos poderosos exerceram sobre uma multidão de negros escravos: “torturados” e mortos em *Mancha*, estupradas e coisificadas em *Negra*. O poeta adulto filtra, e agora fala, as lembranças do infante, “as lembranças bobocas de menino”, como registra em *Intimação*, um dos quatro poemas que abrem o livro. Com perspicácia, dirá Alcides Vilaça que “o menino fala pelo poeta, o poeta fala pelo menino (...) a maturidade se esclarece com a infância, a infância se reilumina na maturidade”⁶. Fala, esclarece, reilumina, mas isso não resolve ou repara o mal, não raspa o sangue ancestral.

Boitempo é um neologismo que reúne a ideia de ruminação à de memória. O poeta pensa o passado, que testemunha em versos. Theodor Adorno, no final de sua **Teoria estética**, diz que “valia mais desejar que um dia melhor a arte desapareça do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua expressão e na qual a forma tem a sua substância”⁷. É exatamente isto que realiza o poema *Mancha*: não deixa esquecer a dor que fere a memória do menino e do poeta, que conspurca a história do país e dos opressores, dor e memória que se estendem ao leitor, mas, sobretudo, o poema apura e não

deixa esquecer a dor, o sofrimento, a tortura, a morte de milhões de seres humanos que durante séculos foram barbaramente tratados como coisas, barbaramente destratados como escravos. 🖤

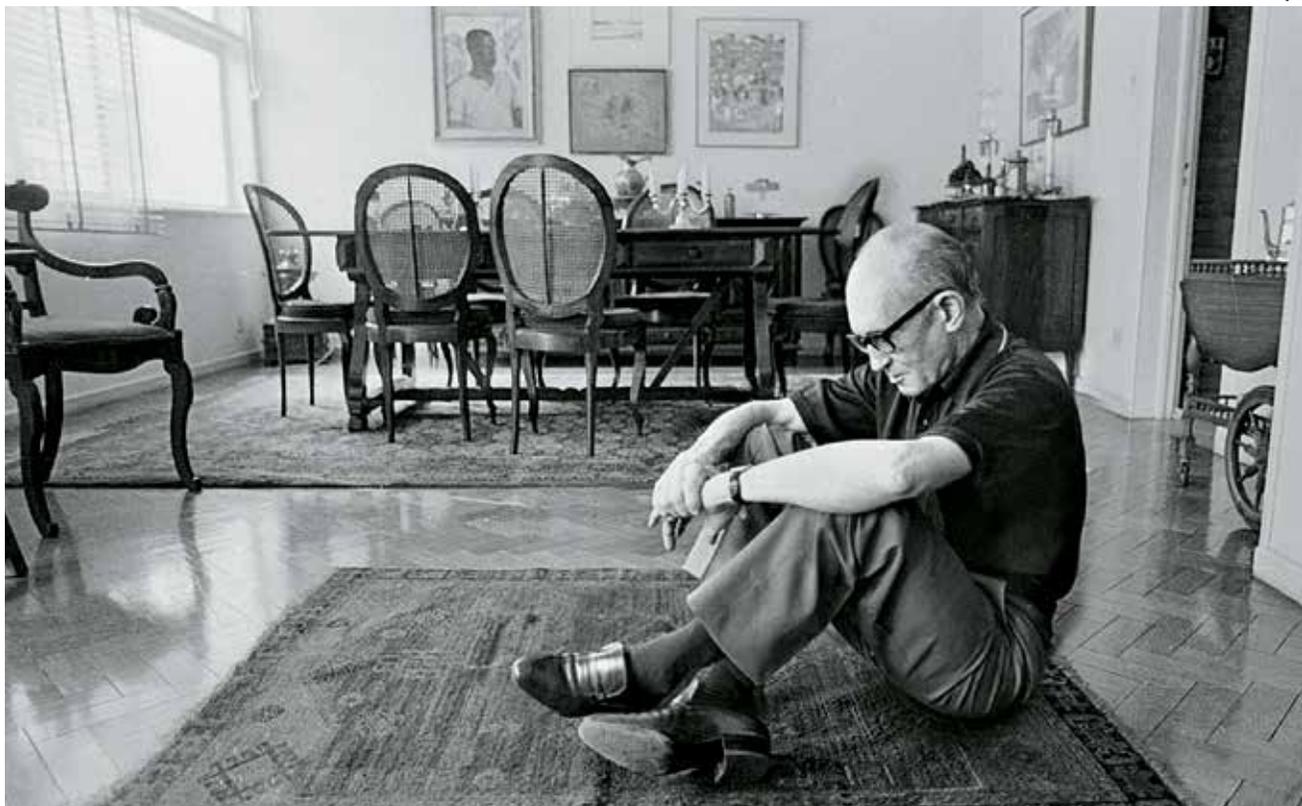
NOTA DO EDITOR

A coluna *Sob a pele das palavras*, do poeta e crítico literário Wilberth Salgueiro, será dedicada a analisar poemas brasileiros, buscando apontar neles algumas cifras e códigos que ali, a um tempo, se escondem e se expõem — privilegiando o diálogo entre história e forma.

NOTAS

1. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Mancha. Boitempo. Carlos Drummond de Andrade – poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 906.
2. SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 79 [p. 73-98].
3. ALBANO, Adriana. “O pilão de pilar lembranças”: a retórica confessional na poética memorialista de Carlos Drummond de Andrade. Tese. Unesp – São José do Rio Preto, 2010, p. 127.
4. VERÍSSIMO, Luis Fernando. *A mancha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (Coleção Vozes do golpe)
5. BORGES, Jorge Luis. Nathaniel Hawthorne. *Outras inquisições – Obras completas, vol II*. São Paulo: Globo, 2000. A frase de Borges é: “o propósito de abolir o passado já ocorreu no passado e – paradoxalmente – é uma das provas de que o passado não pode ser abolido. O passado é indestrutível; cedo ou tarde, todas as coisas voltam, e uma das coisas que voltam é o projeto de abolir o passado” (p. 50).
6. VILLAÇA, Alcides. Poética da memória. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 107-123.
7. ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 392.

REPRODUÇÃO



Cinquenta e cinco anos depois da publicação de **O sol é para todos**, de Harper Lee, a discriminação racial ainda é um tema sempre em pauta e que merece ser discutido. Apesar dos avanços democráticos arduamente conquistados ao longo do tempo, ainda nos deparamos diariamente com fatos e notícias que revelam o quanto ainda não aprendemos a entender e a respeitar o outro, exercendo a tolerância diante das diferenças. Diferenças que deveriam ampliar a nossa visão de mundo, e não ser o motivo de violência e de injustiças. Talvez seja esse um dos motivos de **O sol é para todos** continuar sendo sucesso em todo o mundo, mesmo tantos anos depois. Ou talvez seja a identificação que sentimos diante do olhar de impotência e de decepção que as crianças protagonistas do romance sentem quando constatarem as injustiças que ocorrem ao redor, sem nada poder fazer, cientes de que o caminho para a igualdade ainda é longo.

Ao retratar a sociedade estadunidense dos anos 1930 através do olhar inocente de uma menina de nove anos, Harper Lee conseguiu conquistar milhões de leitores no mundo inteiro. E ao narrar a vida de uma família que se distingue das demais pela possibilidade plena de diálogo e compreensão, a autora nos mostra a importância da comunicação honesta entre os membros de uma família para formar pessoas melhores. Pessoas capazes de conviver com as diferenças, aceitando opiniões e visões de mundo diferentes das suas e respeitando o direito que cada um tem de pensar de acordo com seus próprios valores e experiências.

Você só consegue entender uma pessoa de verdade quando vê as coisas do ponto de vista dela.

Ambientado no Alabama, sudeste dos Estados Unidos, nos anos 1930, o romance é narrado por Scout, uma menina de nove anos que vive com o pai, Atticus, um advogado viúvo, e o irmão de treze anos, Jem, em uma pequena cidade no interior do estado. O livro tem como eixo central um caso judicial que retrata o racismo no sul dos Estados Unidos, caso para o qual Atticus foi escalado como advogado de defesa. Paralelamente, somos transportados para a época da infância, quando as fantasias, as brincadeiras e os sonhos compõem os dias, mas não sem pequenos acontecimentos que aos poucos trazem a realidade dessa cidade do interior em atrito com o universo infantil das crianças. Durante toda a leitura somos levados a pensar a alteridade, pois a forma como vemos e imaginamos os outros diz muito de nós mesmos, de nossa formação, de nossa história de vida,

Em defesa da igualdade

O sol é para todos, de Harper Lee, denuncia o racismo e a hipocrisia da sociedade

PAULA DUTRA | BRASÍLIA - DF



O SOL É PARA TODOS

Harper Lee
Trad.: Beatriz Horta
José Olympio
350 págs.



a autora

HARPER LEE

Nasceu em 28 de abril de 1926, no Alabama, Estados Unidos. Em 1961, ganhou o Prêmio Pulitzer por **O sol é para todos**, considerado um dos 100 melhores romances em língua inglesa desde 1900 e eleito pelos bibliotecários dos Estados Unidos em 2006 o livro que todos deveriam ler antes de morrer. O romance foi adaptado para o cinema em 1962 pelo diretor Robert Mulligan.

trecho

O SOL É PARA TODOS

À medida que for crescendo, vai ver brancos enganando negros todos os dias, mas vou lhe dizer uma coisa e quero que nunca esqueça: sempre que um branco faz esse tipo de coisa com um negro, não importa quem ele seja, quanto dinheiro tenha ou quão distinta seja a família da qual ele vem, esse homem branco não vale nada.

de nosso caráter. Se na pequena cidade onde Scout e Jem vivem há fofocas, maledicência e julgamentos antecipados sobre o que se passa com os outros, sem ao menos conhecê-los, há também espaço para a bondade.

Olhar infantil

Na primeira parte do romance, acompanhamos as lembranças de infância de Scout, que pouco a pouco retrata o cotidiano na pequena cidade de Maycomb, que não difere muito das pequenas cidades do interior. O olhar infantil, ainda não corrompido pelas coisas do mundo, revela um lar repleto de compreensão e também uma criança muito madura para a sua idade. Órfã de mãe desde os dois anos, Scout pouco se lembra da presença materna e tem em Calpúrnia o afeto que supre essa ausência. Scout e o irmão encontram no pai, Atticus, um apoio sempre discreto, mas carinhoso e sincero. O diálogo que existe entre os três, somado ao carinho de Calpúrnia, uma empregada negra que cuida das crianças desde que nasceram, é fundamental para a construção das personagens e para o caminho de amadurecimento que percorrem durante o romance. São crianças que ainda estão descobrindo a vida, e que possuem a liberdade de perguntar ao pai sobre as suas dúvidas com a certeza de que terão uma resposta honesta.

Atticus é um homem solitário, que adora ler. O amor pelos livros tem grande influência na vida das crianças que desde pequenas acompanham o pai todas as noites na leitura dos jornais e dos livros. Quando Scout vai para a escola, o fato de já saber ler causa um desconforto na professora, que não sabe lidar com os conhecimentos aprendidos com o pai e também com Calpúrnia. Com isso, a autora provoca a pensar que, às vezes, a escola, com algumas fórmulas prontas, não consegue se adequar e também compreender os alunos como

deveria, valorizando o conhecimento de mundo que cada aluno traz consigo.

Entre as brincadeiras da infância, compartilhadas por Scout, Jem e o amigo Dill, é possível perceber muitas das desigualdades que permeiam a sociedade. Há um colega que não leva o lanche para a escola porque a família não tem dinheiro; outro que só aparece no primeiro dia de aula para despistar a assistente social. O que parece já não ter muita importância para os adultos que se convenceram de que “a vida é assim” volta a ser questionado através do olhar das crianças, que não conseguem compreender a aceitação dessas desigualdades tampouco entender a hipocrisia daqueles que eram capazes de criticar Hitler, e, ao mesmo tempo, tratavam os negros como seres inferiores.

O sol é para todos defende a ideia de que todos somos iguais sob o sol; de que as diferenças que fazem de nós seres únicos não devem ser usadas para estabelecer uma hierarquia social. Em inglês, o título *To kill a mockingbird* (matar um rouxinol) é uma referência a um dos trechos mais bonitos do romance, quando Scout e Jem ganham uma espingarda de presente para caçar passarinhos. Atticus, mesmo tendo sido um excelente atirador no passado, avisa aos filhos para jamais machucarem um rouxinol, pois um rouxinol não faz mal a ninguém. É um lembrete de que devemos preservar a inocência, respeitando os que nos cercam, sem agir (ou reagir) com violência, sem ultrapassar aqueles limites que definem o nosso espaço e o espaço do outro. Uma lição sobre o que significa conviver.

Diante de uma acusação de estupro, ainda que sem provas, um jovem negro é preso e levado a julgamento. Cabe a Atticus defendê-lo na Corte, mesmo sabendo que uma acusação de um branco contra um negro naquela cidade em 1935 dificilmente seria contestada por conta de todo o preconceito enraizado na sociedade e no coração das pessoas. Por se posicionar em defesa do jovem acusado, tanto Atticus quanto seus filhos começam a ser constantemente hostilizados e até mesmo ameaçados.

Todo o processo do julgamento retratado na segunda parte do romance revela mais sobre os habitantes da cidade de Maycomb do que se esperava. Cada novo acontecimento demonstra a hipocrisia dos que julgam fazer o bem, quando na verdade ocultam suas verdadeiras ações e seu caráter por meio do discurso. Com isso, Harper Lee nos mostra o valor das nossas ações e da forma como vemos o outro: não a partir de nossa zona de conforto, mas tendo a humildade de nos imaginar em seu lugar, um passo essencial para compreender aquele ou aquela que é diferente de nós, mas não inferior.

Com uma narrativa extremamente envolvente, Harper Lee nos lembra de que diferença não deve ser sinônimo de inferioridade. E de que, às vezes, precisamos do olhar de uma criança para nos lembrar que “só existe um tipo de gente: gente”. 🐦

Só se vive duas vezes

Com a série **Mad men**, Matthew Weiner cultivou seus sonhos, suas obsessões e, principalmente, seus medos

MARTIM VASQUES DA CUNHA | SÃO PAULO - SP

A té mesmo os grandes podem errar. No livro **Homens difíceis** (Editora Aleph), de Brett Martin, conta-se que o momento de maior vexame para o canal de televisão a cabo HBO foi quando, em meados de 2007, alguém do quadro da diretoria (mais precisamente, Carolyn Strauss, então chefe de programação), todo feliz porque havia atingido os píncaros da glória com o sucesso de *The Sopranos*, resolveu desistir de dois produtos que, se feitos naquela emissora, a levaria aos umbrais da imortalidade: a realização da quarta e última temporada de *Deadwood* e a recusa da proposta de uma série criada por Matthew Weiner — o garoto prodígio descoberto por David Chase —, intitulada *Mad men*.

O cancelamento de *Deadwood* era uma traição para os fãs do seriado, mas era compreensível. Em primeiro lugar, era ca-

ra: ela se passava no Velho Oeste americano, portanto tinha de arcar com uma reconstituição de época nos cenários e nos figurinos em que nada podia ser feito sem esmero; em segundo, tinha um ritmo todo próprio, em que os acontecimentos da primeira temporada chegariam ao seu clímax somente no meio da segunda, além de uma peculiaridade que incomodava alguns temperamentos mais afoitos — como, por exemplo, no meio de uma cena ter um personagem que iniciava um monólogo shakespeariano, com linguagem shakespeariana, algo que nove a cada dez roteiristas falam para evitar como se fosse o diabo; e em terceiro lugar, o temperamento vulcânico e controlador de seu criador, David Milch, um sujeito que foi aluno de ninguém menos que o poeta sulista Robert Penn Warren (autor de *Todos os homens do rei*), obcecado por William Faulkner e que, ao contar a tra-

jetória do canalha Al Swearngen (interpretado com um toque de gênio pelo inglês Ian McShane), mostra como alguém desprezível tem uma função importante na construção de qualquer sociedade, independentemente das suas boas ou más intenções.

Milch era alguém capaz de ficar deitado no chão, com dez roteiristas ao redor, e obrigá-los a transcrever cada nuance do seu pensamento enquanto ele bolava o arco dramático de cada episódio. Era também alguém sensível à linguagem que saía do coração de cada personagem seu e tinha a certeza de que a intenção primeira de qualquer contador de histórias era mostrar como uma alma podia escapar da danação onde se encontrava para descobrir alguma espécie de redenção, mesmo no pior de todos os mundos possíveis.

Nesta obsessão pelo controle e pelo perfeccionismo que levava os outros à loucura, Milch só teria um igual: Matthew

Weiner. Mas não foi apenas nesse aspecto que os dois ficaram no mesmo pódio. Na mesma época em que a HBO decidiu que não produziria mais *Deadwood*, pelos motivos já apresentados acima, a emissora também determinou que não investiria em um roteiro de um piloto a respeito de um grupo de publicitários que viveu os loucos anos 1960 nos EUA, mais especificamente no coração da publicidade — Nova York, em plena avenida Madison. Os motivos foram os mesmos do cancelamento da série de Milch: muito caro, muito literário e a fama de Weiner, vinda desde a última temporada de *The Sopranos*, apesar do aval de David Chase, era o seu rigor à la Stanley Kubrick. Os anos se passaram e hoje sabemos o que aconteceu: nunca mais perdoaram a HBO por não ter mantido *Deadwood* e o canal AMC ficou com o roteiro de Weiner, transformando-a no carro chefe da emissora, com milhares de Emmys nas costas e milhões de espectadores pelo mundo afora.

A comparação de Weiner com Kubrick não é aleatória — e também não é um exagero colocá-lo lado a lado com Milch. Do cineasta de *Laranja mecânica* (1971), ele aprendeu que só tendo o controle absoluto dos meios técnicos é que poderia contar a história que sempre imaginou; para isso, não economizou em uma intensa pesquisa histórica, indo dos detalhes de roupas até as frutas que ficavam dispostas aparentemente ao acaso no cenário do estúdio; ou então, obrigava os seus roteiristas a entregarem o roteiro do episódio só depois da quarta versão — para depois modificá-lo completamente e mandar refazê-lo sem hesitar. De David Milch, Weiner também reconheceu que, para transformar uma série de televisão em uma verdadeira obra de arte, era necessário esquecer as regras cinematográficas que amaram os roteiristas e voltar para a fonte de tudo — a grande literatura que todos nós conhecemos.

Talento e ousadia

Mad men é o ápice do seu talento e da sua ousadia — além de ser uma confirmação do seu próprio recomeço como escritor. Não à toa que o tema principal da série é justamente a capacidade de as pessoas se reinventarem constantemente. Antes de ser o responsável pelas duas últimas temporadas de *The Sopranos* e de criar sua própria série, Matthew Weiner era mais um aspirante a escritor, tendo participado da equipe do sitcom *Becker*, estrelada por um decadente Ted Danson, e querendo ganhar algum dinheiro como roteirista apenas para pagar as contas. O piloto de *Mad men* foi a chance que deu a si mesmo para provar que ainda tinha algo a dizer. Era um projeto que cultivou seus sonhos, suas obsessões e,



principalmente, seus medos.

Essa ambição desmedida é a chave para se entender o personagem principal da série — e o eixo pelo qual a temática da reinvenção terá suas múltiplas variações dramáticas. Estamos falando, é claro, do insaciável Don Draper, o obscuro objeto do desejo de dez a cada dez mulheres e de nove a cada doze homens, interpretado pelo igualmente desejado Jon Hamm, talvez o único ator hoje em dia que consegue o feito de fazer uma esposa ovular enquanto um casal assiste a um episódio da série. Ocorre que Draper não é Draper; ele é, na verdade, Dick Whitman, literalmente um filho de uma puta e de um bêbado e que, na Guerra da Coreia, graças a uma fatalidade de batalha, rouba a identidade de Draper e vai tentar uma nova vida em Nova York, a princípio como vendedor de chapéus e, depois, graças a um encontro com o publicitário grã-fino Roger Sterling, torna-se o diretor de criação da agência Sterling Cooper, uma das mais requisitadas na avenida Madison (daí o título *Mad men*, também um trocadilho com “homens loucos”).

Em torno de Draper, existem mais cinco personagens que gravitam ao redor da sua aura de desejo: além de Sterling, um *bon vivant* que vive de acordo com um estranho estoicismo, temos Peggy Olson, jovem inocente que aprende dolorosamente a sobreviver na selva do mercado da publicidade, amputando boa parte de sua vida emocional; há Pete Campbell, um arrivista de quinta categoria que faz o que todo o arrivista faz no ambiente de trabalho — as eternas intrigas e o eterno “rádio peão” que dão alegria aos empregados do baixo clero corporativo; a mesma coisa faz Joan Harris, ruiva voluptuosa, que não hesita em usar os seus atributos para conquistar sua posição de poder no escritório, ainda que mostre também ter um coração de ouro; e Betty Draper, esposa de Don, igualmente cobiçada por todos, ex-modelo adolescente que decidiu ser a típica dona de casa do final dos anos 1950 porque, bem, era o que aquela época permitia para uma mulher daquele tipo, com duas crianças para cuidar (a adorável Sally e o tímido Bobby) e um marido mulhengo.

Anos 1960

E por falar em época, os anos 1960 é *outro personagem*, que atua como pano de fundo de todos os episódios, ligando-os uns aos outros, e é o que dá chance a Weiner comentar sobre o momento em que a América deixou de ser a terra do mel da década de 1950, repleta de *baby-boomers*, para se tornar a terra dilacerada da luta pelos direitos civis, da contracultura *beatnik* e *hippie*, do assassinato de John e Robert Kennedy e da Guerra do Vietnã. Ao mesmo tempo, ele também fala sobre o nosso presente, igualmente dividido, seja

nos EUA ou no Brasil, em que a publicidade rima com o desejo para criar a ilusão de que você não apenas vive duas vezes, mas *várias* — no caso, a vida vivida para si mesmo e a outra vivida nos seus sonhos.

Para dramatizar essa lacuna entre o que os personagens querem e o que eles podem fazer na realidade, Weiner recupera a mesma estética visual que aprendeu com David Chase em *The Sopranos*: usa e abusa do tempo lento, próximo do literário, em que as nuances da trama surgem nos detalhes ou em um diálogo aparentemente despretensioso, mas carregado de subtexto e insinuações — com a diferença de que, na série de Chase, a intenção era de que cada episódio fosse um filme de uma hora cada, enquanto agora tudo o que Weiner quer é que cada episódio tenha a densidade de um conto assinado por alguém como F. Scott Fitzgerald, Richard Yates e Ernest Hemingway, seus modelos maiores de dramaturgia.

Há um quarto nome, contudo, explicitado pelo próprio criador em uma entrevista dada ao *New York Times*, e que ecoa como um espectro em cada episódio de *Mad men*, tanto na temática como na técnica — ninguém menos que John Cheever, um dos maiores contistas norte-americanos do século 20. Cheever e Weiner usam, cada um a seu modo, uma forma muito específica de contar uma história e que já foi analisada por gente do calibre de um T. S. Eliot: o bom e velho *correlato objetivo*. Trata-se de uma exteriorização do que o personagem sente no seu íntimo, mas não consegue exprimir, ora porque lhe faltam as palavras, ora porque quer esconder a perturbação de si mesmo, e esta é refletida em algum objeto ou pessoa que participa do mundo real — revelando ao leitor que a sua vida interior precisa de uma renovação imediata, caso contrário toda sua existência ficará empacada para sempre.

Podemos ver o ápice de Cheever no uso dessa técnica ao lermos o conto *Canção triste* (*Torch song*). A trama é aparentemente simples: acompanhamos os sucessivos encontros entre Jack Lorey e (olhem a coincidência no nome) Joan Harris no decorrer dos anos. A princípio, parece que vamos ler uma história de amor entre esses dois personagens, mas nada disso acontece. Conforme o tempo mostra o progressivo envelhecimento de Lorey, o narrador em terceira pessoa observa que Joan se mantém jovem, sem uma única ruga, enquanto se envolve com homens que sempre estão a um passo de cair no abismo. Um dia, Lorey, divorciado e sem dinheiro, sozinho em um hotel e extremamente doente, recebe uma visita surpresa de Joan — e começa a perceber que o cuidado que ela lhe dá é muito diferente de uma mulher normal. Então

intui, como se fosse uma iluminação (para ele e para o leitor que está lendo o conto naquele momento), que Joan não é uma qualquer; ela parece ser nada mais nada menos que a própria Morte, que sempre o acompanhou e que agora vem para agarrar sua alma. Jack decide subitamente que não entrará no jogo daquela mulher, expulsa-a do quarto e recomeça a sua vida.

Correlato objetivo

Weiner utilizará do mesmo procedimento em vários episódios de *Mad men*, chegando ao exagero de usá-lo como método na sétima e última temporada. Em *The suitcase* (*A mala*), por exemplo, Don Draper tem de criar uma campanha publicitária para as malas Samsonite, ao mesmo tempo em que sabe que a verdadeira esposa do homem de quem roubou a sua identidade — e com quem mantém um relacionamento repleto de tensão sexual —, Anna, está morrendo de câncer ósseo. Atormentado pelo fato de que a única pessoa que sabe do seu segredo partirá em breve, Draper se afoga na bebida e não consegue trabalhar no projeto, deixando tudo a cargo de Peggy Olson, que, por sua vez, também está em um turbilhão emocional ao ter um caso com Duck Phillips, um funcionário mais velho que a vê apenas como “mais uma puta”. Ambos abalados, Draper deita no colo de Peggy e tem um sonho com Anna, que se despede dele, usando a mesma mala Samsonite que eles têm de vender na campanha. Quando Don acorda, recebe um telefonema da sobrinha de Anna, que o avisa de que ela está morta.

Nos dois casos acima, tanto Weiner como Cheever usam o correlato objetivo para que o espectador e o leitor saibam o que se passa na alma de cada personagem. A sutileza está no fato de que Weiner aprendeu com Cheever que o uso do correlato objetivo só será bem sucedido se for calcado em ambiguidade e sugestão dramática. Em *Canção triste*, jamais sabemos se Joan era a Morte ou se Jack estava tendo uma alucinação; em *The suitcase*, também jamais sabemos se o sonho de Don foi a última conversa que teve com Anna Draper e se não foi por acaso o fato de ele ter de criar uma campanha publicitária justamente para a Samsonite, que simboliza a partida definitiva de sua falsa esposa.

Esse procedimento é eficaz porque, ao lidar com o tema maior da reinvenção, Matthew Weiner quer também mostrar aos espectadores que os seus personagens também podem amadurecer e, o mais importante, se transformarem em pessoas melhores. Neste aspecto, o uso de James Bond, criação imortal de Ian Fleming, como o modelo no qual Don Draper se espelha para continuar a ser um homem desejado por todas e to-

dos, é exemplar. No episódio que fecha a quinta temporada, intitulado justamente *The phantom* (*O fantasma*), vemos Draper acompanhar sua nova esposa, Megan, com quem se casou logo depois de se divorciar de Betty (e que se arrumou muito bem ao se casar pela segunda vez com o político Henry Francis), no meio de uma gravação para um anúncio em que ela será a atriz principal. Ele olha para Megan e se despede, ao som de *You only live twice*, canção de Nancy Sinatra, e que ficou famosa por ser o tema de abertura da adaptação cinematográfica do livro de Fleming, com Sean Connery no papel principal. A mensagem é subliminar, mas exata: Draper imita Bond, o espião que todos querem *ser*, mas não tem uma identidade própria. Ele vive duas vidas porque não passa de um fantasma — e quando uma loira apetitosa lhe pergunta se está sozinho, sua única resposta é o silêncio que mal reconhece a sua infelicidade.

A cada episódio, Matthew Weiner deixa mais claro que a sua primeira intenção era mostrar a inquietude existencial de cada personagem, acumulando tudo na consciência atormentada de Draper. Isso fica explícito na temporada final, em que, num detalhe que poucos críticos conseguiram perceber, fica nítida a homenagem que Weiner faz a Don DeLillo, em especial a seu primeiro romance publicado, *Americana* (1971), precursor de muitas coisas de *Mad men*, da história aos diálogos, passando pela ambientação e até mesmo o arco dramático.

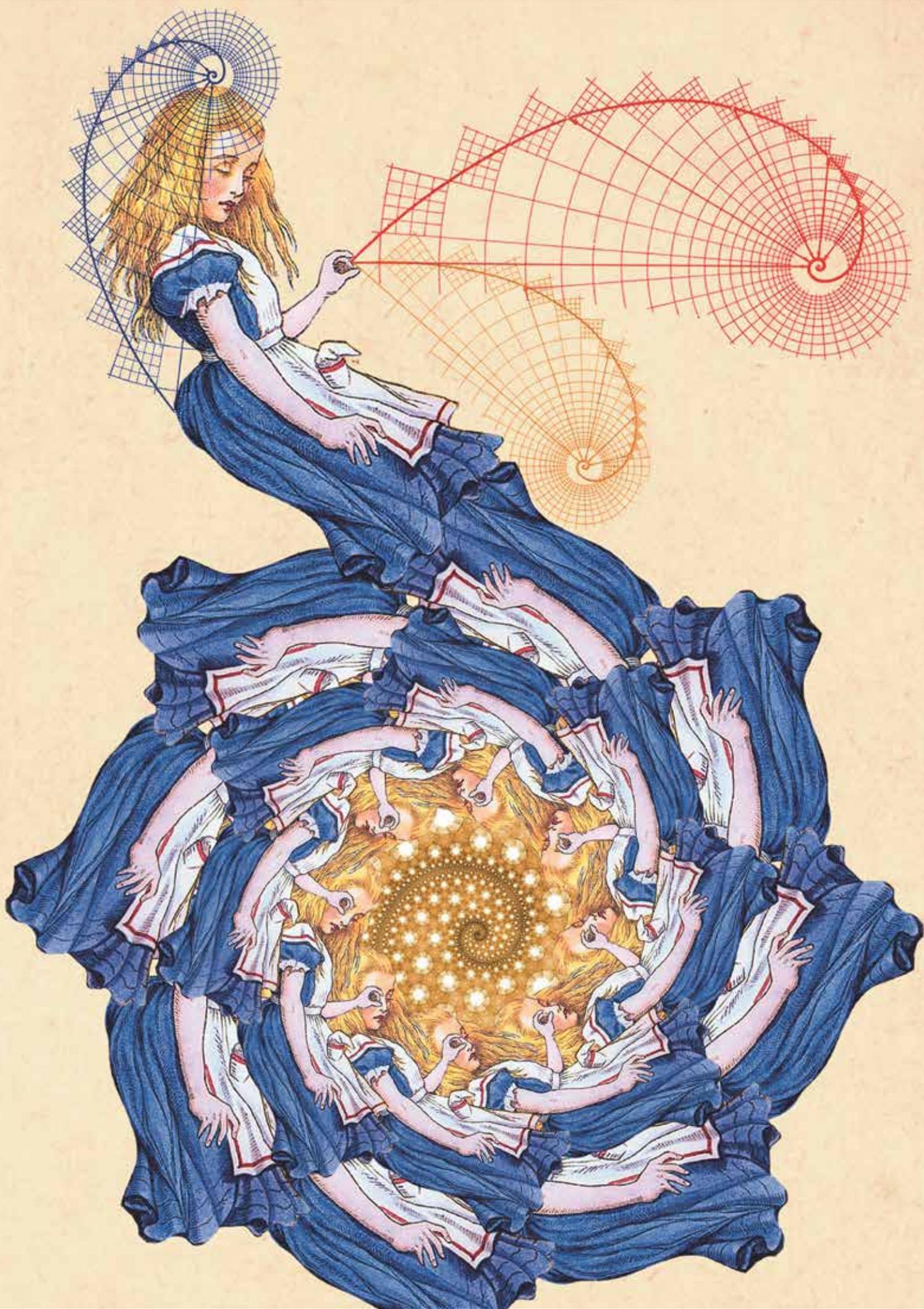
Reinvenção

O mote é o mesmo: o publicitário David Bell passa por uma crise ao ter aquilo que Ernest Becker chamava de “a negação da morte” e resolve abandonar a vida falsa que levava, indo atrás de uma existência mais autêntica nas regiões profundas da América. Weiner faz a mesma coisa não só com Draper, mas também com todos os outros personagens. Cada um deles é obrigado, pelas forças das circunstâncias, a se reinventar novamente, mesmo de forma dolorosa, e descobrir dentro deles o impulso que lhes daria a força para mudarem de vida — e para melhor. É o caso de Roger Sterling, que deixa de ser o *bon vivant* estoico e passa a considerar a possibilidade de ter uma família; o de Peggy Olson, que, após conquistar seu lugar no mercado, pode se abrir para um relacionamento; o de Joan Harris, antes uma mera secretária de escritório e agora uma mulher de negócios; o de Pete Campbell, conhecido como um janota esnobe e que se dá conta que só a mulher e a filha lhe darão a paz tão desejada; o de Betty Francis que, em vez de lidar com uma doença terminal por meio da fuga, como seria o esperado, resolve aceitar o fim com uma dignidade impressionante; e o do próprio Don, largando tudo pelos ares e saindo em busca de sua verdadeira identidade, mesmo que tenha de perder o que já tinha conquistado.

Neste sentido, Matthew Weiner levou à perfeição aquilo que David Milch já tinha feito em *Deadwood*: se um escritor tiver compaixão por seu personagem, até o mesmo o mais desprezível deles tem chance para encontrar a redenção. Contudo, se Milch faz isso dando um tempero de cristianismo agoniado, comum a quem foi influenciado pelos romancistas do Sul, Weiner não hesita em acrescentar um toque de ironia tipicamente judaica. A última cena de *Mad men* nos mostra um Don Draper reconciliado consigo mesmo, mas também retrata que sua vida interior não passa de um comercial feito para vender coca-cola — um momento supremo de sarcasmo agridoce, em que o correlato objetivo é usado para provar que, na hora de contar uma história, a literatura é a única das artes que faz avançar a dramaturgia de qualquer série ou filme. No mundo criado por Matthew Weiner, só se vive duas vezes nesta vida porque todos têm a oportunidade de recomeçar — o que faz um escritor repensar seriamente se o mundo em que nós vivemos hoje em dia daria a mesma brecha a um personagem que vive em um ambiente repleto de malícia, enredado em uma teia de corrupção. Na verdade, o que poucos sabem é que esta é a única pergunta que importa na hora de se criar qualquer história, especialmente aquela que nos obriga a viver uma *única vez*. 🍷

NOTA

Este é o segundo texto de uma sequência de seis ensaios que falará sobre como o sucesso das grandes séries da televisão americana está relacionado com o uso da literatura na criação dos seus enredos e de seus episódios. Em dezembro, texto sobre *The wire*, de David Simon e Ed Burns.



Através de muitos espelhos

Três edições comemoram os 150 anos de **Alice no País das Maravilhas**, de Lewis Carroll

CAROLINA VIGNA | SÃO PAULO – SP

Costumo dizer ao meu filho que ele não é obrigado a gostar, mas precisa conhecer de onde são as referências que vê em filmes, livros e games. Temos, então, uma sessão de “apresentação dos clássicos” que vão de Aristóteles a Madonna. Isso surgiu aqui em casa quando ele, ainda muito pequeno, me perguntou quem era Elvis Presley. A pobre criança foi submetida a dias e mais dias de vídeos e filmes com o rei. Não deve ser fácil ser meu filho.

Não é por acaso que a citação do Google Scholar é uma referência a Sir Isaac Newton: “Se eu vi mais longe, foi por estar sobre ombros de gigantes”. Precisamos desses gigantes. Precisamos dos clássicos.

Na época do Império Romano, *clássico* era tudo aquilo digno de ser copiado e que resiste ao tempo. Acho esse conceito divertido por dois motivos: primeiro por causa da ideia pouco familiar de que mesmo Roma Antiga tinha um antes, um “clássico” e segundo porque isso é tão enraizado em nossa cultura que baseamos a internet inteira nisso (quanto mais ocorrências, ou seja, quanto mais cópias, maior relevância). Eles se referiam à Grécia Antiga, é claro, mas essa ideia pode ser traçada até o Egito e seus artistas copistas.

Essa noção de *clássico* tem um problema: é dominadora, branca e masculina. *Clássico* é também uma forma de imposição de valores. É o conquistador dizendo ao conquistado o que ele deve ou não considerar como *Cultura*. É bom por ser um clássico? Não necessariamente. Um dos historiadores da arte mais respeitados internacionalmente, Sir Ernst Gombrich, só para citar um exemplo, é criticado justamente por sequer falar de arte africana depois do Egito Antigo e por reduzir o Islã e a China, juntos, a um único breve capítulo. Da mesma forma, artistas mulheres são raramente mencionadas em seu *best seller*. Portanto, se estou partindo da ideia de *clássico* e estou inserida em uma cultura ocidental, você já pode rapidamente se transportar geograficamente para a Europa, convivendo com ou pertencendo à classe dominante.

Imagine que você está em um agradável passeio de barco pelo rio Tâmsa e três meninas entediadas precisam ser entretidas antes da invenção do *smart phone*. Se fosse eu, certamente levaria uma bronca e ficaria quieta. Sendo as filhas do vice-chanceler da Universidade de Oxford (que na ocasião ainda se chamava Christ Church College) e diretor da escola de Westminster, com certeza seria mais fácil conseguir alguém para lhes contar uma boa história. As irmãs Lorina Charlotte, Edith Mary e Alice Pleasance Liddell, filhas de Henry George Liddell, em 4 de julho de 1862, ouviram de Charles Lutwidge Dodgson

(mais conhecido por Lewis Carroll e que, na época, trabalhava em Oxford e já era amigo da família) a história de uma menina chamada Alice. A história precisava ser boa. E era. Um clássico.

Camadas

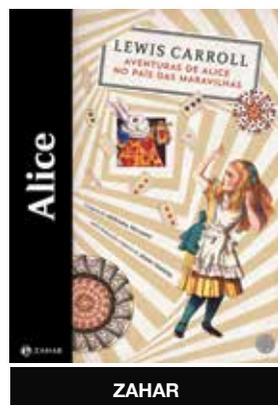
Alice tem ainda muitas camadas de interpretações, inclusive as que dizem respeito à biografia de Carroll. O buraco do coelho, por exemplo, é uma referência à piada particular de Oxford de chamar as escadas na parte de trás do salão principal da Christ Church de “rabbit hole”. Existem interpretações matemáticas também, como por exemplo as multiplicações no capítulo *A lagoa de lágrimas*:

Deixe-me ver: quatro vezes cinco é doze, e quatro vezes seis é treze, e quatro vezes sete é... ai, ai! deste jeito nunca vou chegar a vinte!

A explicação para isso é que estas multiplicações foram feitas em bases diferentes de 10: $4 \times 5 = 12$ (escrito em base 12), $4 \times 6 = 13$ (escrito em base 21), etc. Não, eu também não sei fazer essas contas. Copiei da internet, fala sério.

Por falar nas exatas, Calvin R. Petersen, em **Time and stress: Alice in Wonderland**, faz um paralelo de **Alice** com a teoria da relatividade de Einstein. Segundo o autor, Carroll coloca Alice como um pêndulo durante a queda no início do primeiro livro, ao se encontrar com forças opostas de gravidade. A perda de referência de um espaço-tempo compreensível é também a primeira informação que Alice tem do País das Maravilhas. Petersen

AS TRÊS ALICES



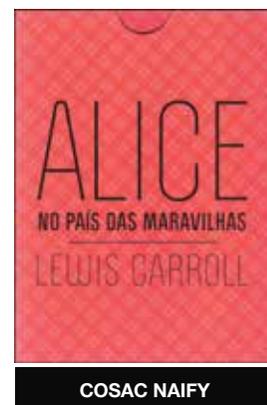
ZAHAR

TRADUÇÃO:
Maria Luiza X. de A. Borges
ILUSTRAÇÕES:
Adriana Peliano



EDITORA 34

TRADUÇÃO:
Sebastião Uchoa Leite
ILUSTRAÇÕES:
John Tenniel
ORGANIZADORES:
Samuel Titan Jr e
Raul Loureiro



COSAC NAIFY

TRADUÇÃO:
Alexandre Barbosa de Souza
e Nicolau Sevcenko
ILUSTRAÇÕES:
Luiz Zerbini e
Rosângela Rennó

afirma que seguir o coelho nos fornece pistas importantes sobre tempo e *stress* (*stress* aqui na acepção da Física, não do meu estado mental). Ele não é o primeiro a perceber esta ligação. Douglas Hofstadter, em **Gödel, Escher, Bach: an eternal Golden Braid**, explica a natureza paradoxal do Tempo como uma “figura metafórica de mentes e máquinas no espírito de Lewis Carroll”.

Há, claramente, uma intenção de Carroll em abordar o assunto. Desde o coelho atrasado até o Chapeleiro e seu relógio que marca a data (dia, mês e ano) e não a hora.

“Se você conhecesse o Tempo tão bem quanto eu”, disse o Chapeleiro, “falaria dele com mais respeito”.

“Não sei o que quer dizer”, disse Alice.

“Claro que não!” desdenhou o Chapeleiro, jogando a cabeça para trás. “Atrevo-me a dizer que você nunca chegou a falar com o Tempo!”

“Talvez não”, respondeu Alice, cautelosa, “mas sei que tenho de bater o tempo quando estudo música”.

“Ah! Isso explica tudo”, disse o Chapeleiro. “Ele não suporta apanhar. Mas, se você e ele vivessem em boa paz, ele faria praticamente tudo o que você quisesse com o relógio. Por exemplo, suponha que fossem nove horas da manhã, hora de estudar as lições; bastaria um cochicho para o Tempo, e o relógio giraria num piscar de olhos! Uma e meia, hora do almoço!”

Difícil encontrar um tempo mais relativo que este.

Fica aqui a lembrança de que tanto Carroll quanto seu pai foram professores de matemática em Oxford. Ou seja, Carroll cresceu neste ambiente.

Assombro

As metáforas de infância, crescimento e amadurecimento são tema recorrente em histórias dessa virada de século. Um pouco depois de **Alice**, Sir James Matthew Barrie escreveu **Peter Pan**, também inspirado em uma criança, no menino Peter Llewelyn Davies. Ser fonte de inspiração de um personagem desses não é uma carga leve e assombrou Peter por toda a sua vida, que terminou em suicídio.

O livro **The story of Alice: Lewis Carroll and the secret history of Wonderland**, de Robert Douglas-Fairhurst, narra um pouco da relação conflituosa da Alice real com a literária e entrelaçamentos biográficos dela, de



Carroll e outros, além da Oxford vitoriana. O livro inclui detalhes sórdidos e insinuações de pedofilia por parte de Carroll, que já me parecem sair do escopo deste artigo mas, se você tiver curiosidade, é uma boa fonte de informação.

Vladimir I. Propp, em **Morfologia do conto maravilhoso**, coloca o início da narrativa quando, depois da definição do espaço ou do tempo, necessariamente, um personagem toma conhecimento de algo através de outro e isto liga a função precedente à que vem a seguir. Como, por exemplo, um coelho de coleite que mostra onde é uma passagem para o mundo mágico.

Essa coisa de passagem, aliás, é repetida *ad nauseam* na literatura desde a saída da caverna de Platão até os mais recentes, como o armário em **As crônicas de Nárnia**. É uma forma de apresentar ao leitor o momento de ruptura entre a “realidade” e a “fantasia” e garantir a possibilidade de retorno ao *status quo* dessa realidade proposta. Falo em *status quo* porque o objetivo original desses contos era bastante reacionário e conservador. Não se iluda: os contos maravilhosos (incluindo os de fada) foram criados com o propósito de assustar (na época eles chamavam de “educar”) as crianças para que não se aventurassem fora dos limites estabelecidos. Os contos eram apavorantes e incluíam assassinatos, mutilações, estupros, canibalismo e mais alguns alimentos para pesadelos. Pode ser difícil de perceber isso hoje em dia por conta das versões açucaradas dessas histórias, criadas pelo Disney, que acabaram se sobrepondo às originais.

Voltando à morfologia, depois da definição espaço-temporal (“era uma vez um reino” e similares) e da passagem para o mágico, temos então a chegada ou a apresentação do herói. Pode ser um evento, como um baile com uma seção de achados e perdidos cheia de sapatos, ou qualquer outro acontecimento. E, logo em seguida, um ciclo de repetições de função. A motivação dessas ações varia muito e pode ser desde um amor idealizado, ser banido de um reino ou até drogas que nos fazem mudar de tamanho. A função perseguição-salvamento é repetida até que chegue a uma conclusão. A solução do conflito, ou seja, a vitória do herói, ultrapassa diversos obstáculos, é claro, caso contrário seria fácil demais e Hollywood não teria material suficiente para copiar. Muitas vezes estes obstáculos são proibições e a consequente transgressão da proibição. A transgressão resulta em punição ou em tragédia para, lembrando, “educar” as crianças. É comum também a utilização de intrigas compostas de informações erradas, cabendo ao herói discernir entre elas. As intrigas possuem, também, uma função “pedagógica”. E, finalmente, terminamos com uma moral.



Em **Alice**, o primeiro livro, por exemplo, termina com a irmã mais velha elogiando suas qualidades inocentes e pueris. Ou seja, moralmente o bom mesmo é permanecer assim.

Em tempo: não considero *spoiler* te contar como termina um livro de 150 anos e popular como este.

Bruno Bettelheim, em **A psicanálise dos contos de fada**, diz que “a tarefa mais importante e também mais difícil na criação de uma criança é ajudá-la a encontrar significado na vida”. Tenho cá minhas dúvidas se isso é verdade apenas para crianças, mas vamos prosseguir.

Para encontrar um significado mais profundo, devemos ser capazes de transcender os limites estreitos de uma existência autocentrada e acreditar que daremos uma contribuição significativa para a vida — se não imediatamente agora, pelo menos em algum tempo futuro. (...) A aquisição de habilidades, inclusive a de ler, fica destituída de valor quando o que se aprendeu a ler não acrescenta nada de importante à nossa vida. (...) Exatamente porque a vida é frequentemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar. Para ser bem sucedida neste aspecto, a criança deve receber ajuda para que possa dar algum sentido coerente ao seu turbilhão de sentimentos. Necessita de ideias sobre a forma de colocar ordem na sua casa interior, e com base nisso ser capaz de criar ordem na sua vida. (...) A criança encontra este tipo de significado nos contos de fadas.

Desculpem a citação enorme. Era importante.

É tão importante que vou repetir: não é no livro didático ou utilitário que a criança encontrará ferramentas para desenvolver significado em sua vida. Este significado vem através da vivência dos arquétipos que encontramos em todas as mitologias.

Volto ao Bettelheim:

A subversão — e genialidade — de Alice começa aqui. A personagem principal é, ao mesmo tempo, inocente, poderosa e idealizada. E, principalmente, poderosa sem ser má. E isso era uma grande novidade.

Quaisquer que sejam os acontecimentos estranhos que o herói do conto de fadas vivencie, eles não o tornam sobre-humano, como ocorre com o herói mítico. Esta humanidade real sugere à criança que, seja qual for o conteúdo do conto de fadas, não são mais que elaborações fantasiosas e exageradas das tarefas com que ele tem que se defrontar, dos seus medos e esperanças.

Perdemos humanidade quando deixamos de entender isso. Perdemos quando não somos mais capazes de diferenciar um mito do humano. Perdemos quando achamos que a magia da literatura é real e nos ameaça. Perdemos quando um segmento significativo da sociedade acredita que histórias bíblicas (só para citar um *best seller*) são relatos fidedignos da História Mundial e não ensinamentos ou metáforas. Ou mesmo explicações de mundo escritas para um público-alvo, na época, de analfabetos.

Tentando fazer uma criança aceitar explicações cientificamente corretas, os pais com muita frequência não levam em conta as descobertas científicas de como a mente de uma criança funciona. As pesquisas sobre os processos mentais da criança, especialmente as de Piaget, demonstram convincentemente que a criança não está apta a compreender os dois conceitos abstratos vitais de permanência de quantidade, e de reversibilidade — por exemplo, que a mesma quantidade de água atinge um ponto alto num receptáculo estreito e permanece baixa num outro largo; e que a subtração inverte o processo de adição. Até que possa compreender conceitos abstratos como este, a criança só pode vivenciar o mundo subjetivamente.



As explicações científicas requerem pensamento objetivo. Tanto a pesquisa teórica como a exploração experimental mostraram que nenhuma criança abaixo da idade escolar é realmente capaz de apreender estes dois conceitos, sem os quais a compreensão abstrata é impossível. Nos seus primeiros anos, até a idade de oito ou dez, a criança só pode desenvolver conceitos altamente personalizados sobre aquilo que experimenta. Por conseguinte, parece-lhe natural, dado que as plantas que crescem nesta terra o alimentam como o fez sua mãe com o peito, ver a terra como uma mãe ou como uma deusa feminina, ou pelo menos como sua morada.

Mesmo tendo vontade de citar o Bettelheim inteiro, paro por aqui. Se você se interessa por esse assunto, leia o livro.

Pelo menos até o final da Era Vitoriana, a mulher podia assumir, basicamente, quatro papéis: inocente e/ou infantilizado (Alice), a ausente (como em Robinson Crusoe), a idealizada (princesas) e a poderosa que era, normalmente, a vilã (bruxas e afins). A subversão — e genialidade — de **Alice** começa aqui. A personagem principal é, ao mesmo tempo, inocente, poderosa e idealizada. E, principalmente, poderosa sem ser má. E isso era uma grande novidade.

As possibilidades de interpretação de **Alice** são tantas que é impossível cobri-las em um único artigo, então a minha seleção foi por empatia. E uma das coisas de que eu mais gosto é o jogo filosófico-linguístico.

Jacqueline Flescher, em **The language of nonsense in Alice**, aponta para a ligação entre linguagem e identidade. Quando Alice está atravessando o bosque onde os nomes não existem (capítulo *Insetos do espelho*, de **Através do espelho**), Alice perde não apenas seu nome mas também sua identidade. Não sabe mais quem é.

Alice encontra muitos obstáculos para se comunicar em ambos os livros. A linguagem é colocada com incongruências e com um jogo entre os sentidos literal e figurado.

Em **Através do espelho**, no capítulo *O leão e o unicórnio*, Alice conversa com o rei:

“(...) Dê uma olhada na estrada, e diga-me se pode ver algum deles.”

“Ninguém à vista”, disse Alice.

“Só queria ter olhos como esses”, observou o Rei num tom irritado. “Ser capaz de ver Ninguém! E à distância! Ora, o máximo que eu consigo é ver pessoas reais, com esta luz!”

Um pouco antes, no mesmo livro, Alice e Humpty Dumpty analisam o significado de palavras inexistentes a partir da semelhança sonora com outras:



“Vertigiro’ é o giro vertiginosamente rápido de uma verruma. ‘Persondar’ é perfurar perscrutando.”

Jogos de linguagem

Alice é recheado de jogos de linguagem, lógica e semiótica. Esta é, para mim, uma das principais graças de ler Lewis Carroll. E este é um prazer adulto, de uma leitura atual, o que faz com que Italo Calvino, em **Por que ler os clássicos**, estivesse certo: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”.

Ludwig Wittgenstein, em **Tractatus Logico-Philosophicus**, propõe a construção de um sistema filosófico para distinguir entre o *sense* e o *nonsense*. Ou seja, encontrar o limite da linguagem em que o sentido se perde e se torna *nonsense*. Paulo Henrique Fernandes Silveira, em **A lógica do nonsense em Carroll e Wittgenstein**, nos diz que “o problema do nonsense é passar despercebido. O que se aprende com Alice é perceber o que há de *nonsense* no mundo dos adultos”.

Esta noção de que a criança leitora pode (e deve) criticar o mundo dos adultos é muito, muito valiosa. E, mesmo que não por todos os outros motivos, só por isso **Alice** torna-se leitura essencial na infância.

Três edições

Comemorando os 150 anos de **Alice**, destaco três edições comemorativas: Editora 34, Cosac Naify e Zahar. As três traduções (Sebastião Uchoa Leite; Alexandre Barbosa de Souza e Nicolau Sevchenko; Maria Luiza X. de A. Borges, respectivamente) mantiveram a brincadeira de Carroll de formar o nome *Alice Pleasance Liddell* com as primeiras letras do poema no final de **Através do espelho**. Imagino que não tenha sido um esforço pequeno. As três traduções, aliás, estão excelentes.

O projeto gráfico da Carolina Falcão (Zahar) é uma delícia. Os dois títulos no mesmo volume, começando um em cada capa, espelhados na encadernação. Ao virar o livro na mão, tem-se a leitura de um e de outro. As ilustrações da Adriana Peliano com colagens das originais do John Tenniel conseguem trazer o clima do texto original para uma linguagem contemporânea. As citações utilizadas neste artigo são da edição da Zahar.

Luiz Zerbini e Rosângela Rennó (Cosac Naify) também utilizam a linguagem de colagem, e optam por uma das leituras possíveis de **Alice**, ao apontar claramente para o baralho de cartas desde o início. A edição da Cosac Naify vem em dois livros separados e Luciana Facchini e Paulo André Chagas assinam o projeto gráfico. Tanto a Cosac Naify quanto a 34 mantiveram a diagramação “concretista” (termo usado aqui de forma totalmente anacrônica) de alguns dos poemas.

A 34 também optou por uma caixa com dois livros e traz as ilustrações originais de Tenniel. Os livros têm ainda uma cuidadosa e elegante sobrecapa e um *look’n feel* perfeito. Em seu ensaio, Sebastião Uchoa Leite apresenta outras leituras possíveis, incluindo Jean Gattégno, Henri Laporte, Bertrand Russel, Géza Róheim e mais outros tantos autores, com muito mais competência do que eu sou capaz. É uma edição que certamente agradará pesquisadores e estudiosos.

Parafraseando o Gato de Cheshire, não importa que edição você escolha, desde que *chegue a algum lugar*. 🐾

o autor

LEWIS CARROLL

Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido como Lewis Carroll (1832-1898), foi romancista, fotógrafo, matemático e reverendo anglicano britânico. Lecionava matemática em Oxford. Seu pai, também professor de matemática e reverendo, era bastante conservador. Teve dez irmãos e cresceu no vilarejo inglês de Crofton-Tees. Foi inicialmente educado em casa e só foi para a escola com 12 anos. Aos 17, teve uma crise de pertússis (tosse convulsa) que, muito provavelmente, foi a responsável pelos problemas respiratórios que o acompanharam em toda sua vida. Como se não bastasse, era gago.

trecho

AVENTURAS DE ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

“Quem é você?”

perguntou a Lagarta.

Não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu, meio encabulada: “Eu... eu mal sei, Sir, neste exato momento... pelo menos sei que eu era quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças deste então”.

(capítulo Conselho de uma lagarta)

A insustentável leveza da morte

Em **Morreste-me**, José Luís Peixoto tece com desencanto e ternura a morte do pai

OVÍDIO POLI JUNIOR | PARATY - RJ

Meu pai morreu em agosto, há exatamente um ano — e digo isso para alertar o leitor de que não escrevo esta resenha com distanciamento ou qualquer pretensão de isenção ou neutralidade, mas ainda profundamente abalado pela partida de alguém próximo. Não fui ao seu funeral: não suportei a ideia de vê-lo deitado em um caixão de madeira com a imobilidade pétre e mineral que emana dos corpos que a vida abandonou. Espero visitar seu túmulo em breve, mas ainda não é a hora: escrever esta resenha é uma primeira tentativa de aproximação em relação a esse universo sinistro e macabro que insisto em enfrentar mais pelas palavras do que com os olhos.

Foi o que fez José Luís Peixoto em **Morreste-me** — seu livro de estreia, publicado em 2000 em Portugal e recém-lançado no Brasil pela editora gaúcha Dublinense. “Escrever é tentar encontrar sentido no caos”, declarou em recente entrevista. O livro não é um relato, mas antes uma lembrança poética sobre a perda e a morte do pai.

O autor escreveu essa novela aos 21 anos envolto em um “pequeno apocalipse cotidiano” e publicou-a integralmente quatro anos depois. “Escrever é soprar vida em objetos mortos”, afirmou António Lobo Antunes. E foi nesse território mágico e desolado da palavra que o jovem autor português quis travar a batalha que o fez nascer escritor.

Traduzida para várias línguas e sucessivamente reeditada em Portugal, a obra vem sendo adaptada para o teatro e atingindo um público cada vez mais amplo. Dividida em quatro partes, é uma espécie de elegia ao que não podemos compreender e ao que podemos apenas chorar. Um monólogo contundente e exasperado — ou, mais precisamente, um diálogo terno e profundo com um interlocutor ausente:

Regressei hoje a esta terra agora cruel. A nossa terra, pai. E

tudo como se continuasse. Diante de mim, as ruas varridas, o sol enegrecido de luz a limpar as casas, a branquear a cal; e o tempo entristecido, o tempo parado, o tempo entristecido e muito mais triste do que quando os teus olhos, claros de névoa e maresia distante fresca, engoliam esta luz agora cruel, quando os teus olhos falavam alto e o mundo não queria ser mais que existir.

No hospital, diante da sala de espera “estagnada de tempo inútil”, a constatação de que a morte atinge a todos:

Enquanto esperava pela minha mãe e pela minha irmã, as pessoas passavam por mim como se a dor que me enchia não fosse oceânica e não as abarcasse também.

Por mais que a cultura ocidental tente negar a morte e nos torne incapazes de aceitá-la, os seus sinais estão em toda parte a nos lembrar que somos mortais, somos fogo a queimar. Hesitamos em encarar a morte mas a sabemos presente através dos outros que se vão. Desse medo se alimenta também toda arte e todo engenho humano — e foi superando esse medo que o autor português nos deu uma narrativa belíssima, o título a nos lembrar que morremos sempre para o outro.

Morreste-me é a um só tempo homenagem e despedida, uma espécie de segundo velório ou ritual de passagem que o autor se impôs para chorar a perda do pai “impossivelmente morto” e honrar o seu nome:

Pai, ter a tua memória dentro da minha é como carregar uma vingança, é como carregar uma saca às costas com uma vingança guardada para este mundo que nos castiga, cruel, este mundo que pisa aquele outro que pudemos viver juntos, de que sempre nos orgulharemos, que amámos para nunca esquecer.

José Luís Peixoto empresta à obra uma sintaxe muito própria, o ritmo caudaloso a demarcar o que se lhe passa na alma e a expandir sua poética crispada de dor:



MORRESTE-ME
José Luís Peixoto
Dublinense
64 págs.

leia também



DENTRO DO SEGREDO – UMA VIAGEM PELA COREIA DO NORTE
José Luís Peixoto
Companhia das Letras
192 págs.

trecho

MORRESTE-ME

Entre e, longe da manhã, o sol embaciou-se numa luz fresca escurecida, como um sol-pôr. E atravessei o corredor de jazigos, de musgo preso ao mármore. Dentro de mim, tu sabes, a dor constante a dor constante. Tu sabes. A capela à minha frente aproximava-se no vagar lento dos meus passos de procissão.

Daqui, recordo o teu rosto no país que habitas, no país branco negro imenso, o teu rosto a seguir-me, perdido perdido a precisar de mim perdido num arquipélago de campas e mágoa e manhã ainda.

Não há como comentar **Morreste-me** sem mencionar a célebre **Carta ao pai** escrita por Franz Kafka e nunca enviada ao destinatário. Kafka talvez tenha sido o escritor que melhor soube retratar situações opressivas e persecutórias — lembremos de Joseph K., protagonista de **O processo**, de Gregor Samsa, de **A metamorfose**, da toupeira aterrorizada em uma galeria subterrânea no conto **A construção** ou do infeliz prisioneiro submetido à monstruosa tortura descrita em **Na colônia penal**. Nessa galeria de personagens figura com atreadora concretude a figura de Hermann Kafka, homem extremamente rude e autoritário cuja presença opressiva teve papel decisivo na formação de sua atormentada personalidade:

Querido pai,

Tu me perguntaste recentemente por que afirmo ter medo de ti. Eu não soube, como de costume, o que te responder, em parte justamente pelo medo que tenho de ti, em parte porque existem tantos detalhes na justificativa desse medo, que eu não poderia reuni-los no ato de falar de modo mais ou menos coerente. E se procuro responder-te aqui por escrito, não deixará de ser de modo incompleto, porque também no ato de escrever o medo e suas consequências me atrapalham diante de ti e porque a grandeza do tema ultrapassa de longe minha memória e meu entendimento.

O contraste entre as duas figuras paternas é marcante. Não que o pai de José Luís Peixoto tenha sido “melhor” que o pai de Kafka: “Não há bom pai, é a regra”, dizia Sartre. A narrativa de José Luís Peixoto é uma peça literária primorosa como a do escritor tcheco, mas sempre atravessada por uma ternura inquietante ao revisitar a morada paterna e toda a simbologia despertada pela perda.

Agora, sento-me no teu lugar de condutor. Lembro o que me ensinaste, o que aprendi. Seguíamos caminhos de areia que levavam, que traziam os homens das herdades e dos montes em carroças e tratores e, ao chegarmos ao campo da bola, paravas a carrinha, trocávamos de lugar, cruzávamo-nos no pára-brisas; liga o motor, e pisava a embraiagem e rodava a chave e ligava o motor. Na aragem crepuscular dos dias longos de verão, íamos devagar. Ensinavas-me. Entre o riso simpático miúdo dos pardais que se levantavam a voar dos campos ralos de palha e o sono pesado que os sobreiros abatiam sobre a terra, os teus ditos de professor a antecederem os meus movimentos.

Como observou José Castello em texto recente sobre a obra, a morte do pai é também a morte do filho e, com sua partida, uma parte do mundo se vai também:

Pai. Deixaste-te ficar em tudo. Sobrepostos na mágoa indiferente deste mundo que finge continuar, os teus movimentos, o eclipse dos teus gestos. E tudo isto é agora pouco para te conter.

Morreste-me não é uma obra niilista, nem tampouco desolada. De minha parte, não conheço uma narrativa tão triste e “tão violentamente doce”, para usar aqui uma expressão cunhada por Cortázar. 🍷

inquérito

josé luís peixoto

PATRÍCIA PINTO



A maior *alegria da vida*

José Luís Peixoto nasceu em Galveias (Portugal), em 1974. Estudou línguas e literaturas modernas (inglês e alemão) na Universidade Nova de Lisboa. É um dos autores de maior destaque da literatura portuguesa contemporânea e sua obra ficcional e poética vem sendo traduzida em vários idiomas. Em 2001, venceu o Prêmio José Saramago com o romance **Nenhum olhar**. Em 2013, recebeu o prêmio Salerno Libro d'Europa por **Livro**. Acabam de ser lançados no Brasil **Morreste-me** (Dublinense) [leia resenha na página ao lado] e **Dentro do segredo – Uma viagem pela Coreia do Norte** (Companhia das Letras).

- **Quando se deu conta de que queria ser escritor?**
Na adolescência. A certeza dessa vocação é das maiores alegrias da minha vida.
- **Quais são suas manias e obsessões literárias?**
Não conto, tenho vergonha.
- **Que leitura é imprescindível no seu dia-a-dia?**
Preciso muito de ter sempre algo para ler. Prefiro livros mas, se não houver, serve qualquer coisa.
- **Se pudesse recomendar um livro à presidente Dilma, qual seria?**
Suponho que estou dispensado de responder a esta pergunta, sou português.
- **Quais são as circunstâncias ideais para escrever?**
Uma sala sem janelas, com uma mesa e uma cadeira.
- **Quais são as circunstâncias ideais de leitura?**
Boa temperatura e tranquilidade.
- **O que considera um dia de trabalho produtivo?**
Depende da hora a que acordar.

- **O que lhe dá mais prazer no processo de escrita?**
A luta.
- **Qual o maior inimigo de um escritor?**
Ele próprio.
- **O que mais lhe incomoda no meio literário?**
Nada me incomoda no meio literário.
- **Um autor em quem se deveria prestar mais atenção.**
Homero.
- **Um livro imprescindível e um descartável.**
Não sou juiz.
- **Que defeito é capaz de destruir ou comprometer um livro?**
A falta de noção.
- **Que assunto nunca entraria em sua literatura?**
Não excluo nenhum assunto daquilo que possa vir a escrever.
- **Qual foi o canto mais inusitado de onde tirou inspiração?**
Os sonhos, talvez.
- **Quando a inspiração não vem...**
O melhor é dormir uma sesta.

- **Qual escritor — vivo ou morto — gostaria de convidar para um café?**
Fernando Pessoa, apesar de me parecer que não teríamos muito que conversar.
- **O que é um bom leitor?**
Aquele que lê com inocência e inteligência.
- **O que te dá medo?**
Os meus filhos.
- **O que te faz feliz?**
Também os meus filhos.
- **Qual dúvida ou certeza guia seu trabalho?**
A certeza é o amor, as dúvidas são tudo o resto.
- **Qual a sua maior preocupação ao escrever?**
Ser fiel à minha visão.
- **A literatura tem alguma obrigação?**
Tem, mas não sei qual é.
- **Qual o limite da ficção?**
O limite da ficção é o limite do humano.
- **Se um ET aparecesse na sua frente e pedisse “leve-me ao seu líder”, a quem você o levaria?**
A ninguém, ele já estaria diante do meu líder.
- **O que você espera da eternidade?**
Espero que continue lá onde está. A eternidade é um horizonte. 🍷

O cenário é a cidade de Milão durante os anos Berlusconi. Os atores: jornalistas. O roteiro: fraco. O diretor: Umberto Eco. O gênero: suposto policial. Sinopse: grupo de jornalistas sob as ordens e patrocínio de uma magnata da mídia tem por objetivo o lançamento do jornal *Amanhã* que pretende reabilitar o conceito de imprensa independente.

Mas o jornal parece não ter futuro, aparentemente não passa de uma farsa criada por seu diretor que, escroque manipulador, busca infiltrar-se e influenciar o mundo das finanças.

— *Claro. Que o jornal não vai sair o Comendador não disse nem a mim, eu simplesmente desconfio, ou melhor, tenho certeza. E os nossos colaboradores não vão poder saber disso; vamos vê-los amanhã: eles precisarão trabalhar achando que estão construindo seu futuro. Dessa história só eu e o senhor sabemos.*

A mediocridade estapafúrdia de uma redação que trabalha para um jornal que jamais será publicado é representada pela pessoa de Bragadoccio, retratado como Kojak e sua teoria da conspiração onde o assassinato é sempre a mola propulsora da trama.

Reuniões de pauta beirando o absurdo, temas grotescos, manual de um jornalismo patético e perigoso, eis o cerne de **Número zero**, um romance alimentado com elementos do romance policial, mas acima de tudo um alerta acerca da fragilidade da mídia.

Amanhã não pretende informar, longe disso, sua finalidade é chantagear, difamar, servir de qualquer maneira ao seu editor. A figura do redator, um tipo nada confiável, tenta revisar cinco décadas de história a partir do cadáver de Mussolini. Ou quem sabe, de seu sócio.

Número zero é uma trama de bastidores e coadjuvantes, tem espaço para uma loja maçônica, o assassinato do papa João Paulo I, a CIA, terroristas, atentados, um duvidoso documentário apresentado pela BBC.

Conforme disse anteriormente, **Número zero** apresenta alguns elementos do romance policial, o clima de permanente suspeita é o mais confiável. A trama beira o primário.

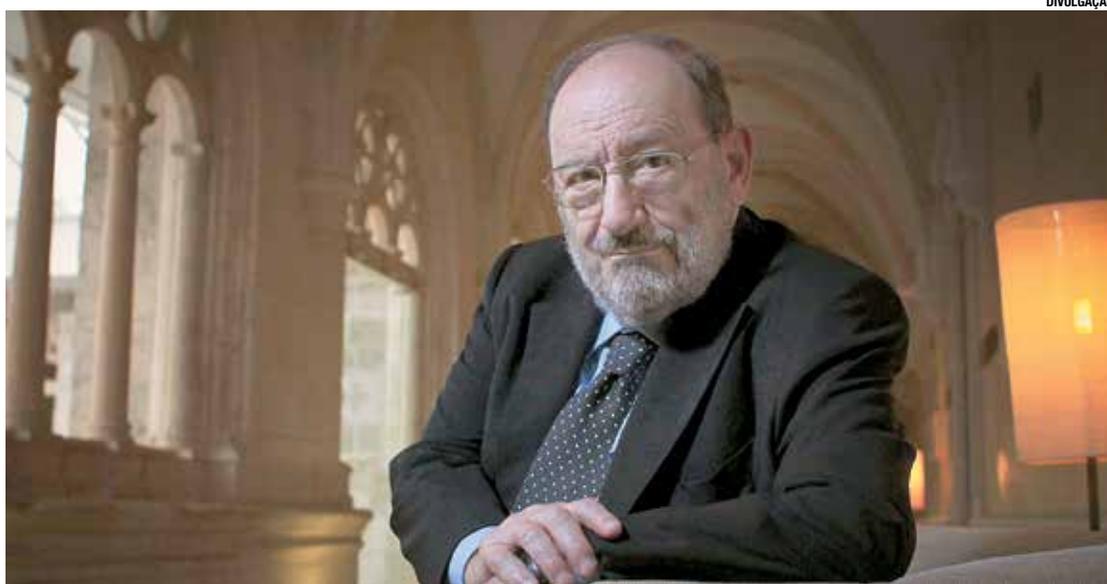
Temos Colonna, o editor-chefe, definido como “assistente de direção”, de um jornal que não existe. Seu patrão é Simei, que também contrata uma equipe de jornalistas. E os problemas de **Número zero** começam a aparecer por essa fresta de inverossimilhança, a nada sutil ingenuidade da redação. Os jornalistas acreditam cegamente que estão a preparar o lançamento do jornal *Amanhã*, apesar das esquizofrênicas reuniões de pauta.

Ninguém percebe as verdadeiras intenções de Colonna

Sonolento e previsível

Número zero, de Umberto Eco, é um romance repetitivo, cansativo e sem a mínima surpresa ao leitor

LUIZ HORÁCIO | FLORIANÓPOLIS - SC



DIVULGAÇÃO

— escrever um livro relatando a experiência do lançamento de um jornal.

— *Um livro? — perguntei-lhe.*

— *Um livro. As memórias de um jornalista, o relato de um ano de trabalho para preparar um jornal que nunca sairá. Por outro lado o título do jornal deveria ser Amanhã, parece um lema para nossos governos: cuidamos disso amanhã. Portanto o livro deverá chamar-se Amanhã: ontem. Bonito, não?*

Mau jornalismo

O leitor entrará em contato com prováveis características do mau jornalismo, entre elas aprenderá como criar uma notícia, métodos de manipulação da opinião pública, enfatizar a versão conveniente, desprezando as demais.

Além da história sobre a criação do jornal, o leitor perceberá o desdobramento de outras histórias. Todas, vale destacar, primárias. Pequeno parêntese para um mea-culpa: não tenho intimidade com o idioma italiano, tampouco tive em mãos o texto original, por isso deixo a dúvida: seria a enxurrada de clichês, entre eles, “no olho do furacão”, creditáveis a Eco ou a uma tradução etnocêntrica, domesticadora?

Tem mais: Eco traz à tona fatos históricos completamente alterados devido ao desequi-

líbrio de Bragadoccio, o editor paranoico. Onde resta uma sombra de dúvida, Bragadoccio cria teorias conspiratórias, mas o faz de forma tão fundamentada que leva o leitor, não digo a acreditar, mas a dar um google na intenção de apurar a dúvida. **Número zero** é um pretensioso romance policial, não muito afastado daquilo que Julia Kristeva chamou de “romance policial metafísico” para situar seus romances *Le viel homme et les loups* e *Meurtre à Byzance*. Mas o que significa romance policial metafísico? Grosso modo, digamos que se trata da narrativa em que o suspense envolve a história. No caso de **Número zero**, esse suspense invade a história política (Mussolini) e a religiosa (o papa João Paulo I).

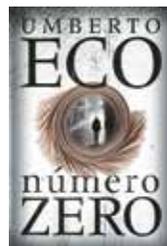
Eco, com ironia, lança suspeitas, acusa, desse modo desconstrói certezas históricas e políticas.

Tratemos pois dos personagens. Superficiais, extremamente superficiais, você, assim como eu, inocente leitor, fará a pergunta: “mas foi esse mesmo autor que escreveu **O nome da rosa**, texto fundador do romance policial histórico moderno? Foi ele que criou o frade investigador Baskerville e seu escudeiro, o noviço Adso de Melk, entre outros personagens maravilhosos, mesmo os coadjuvantes?”. Difícil acreditar.

o autor

UMBERTO ECO

Nasceu em Alexandria, em 1932. Filósofo, medievalista, semiólogo e midiólogo. Estreou na ficção em 1980 com **O nome da rosa**, ainda hoje seu romance mais importante. Escreveu também **O pêndulo de Foucault**, **História da beleza**, **História da feiura** e **O cemitério de Praga**.



NÚMERO ZERO

Umberto Eco

Trad.: Ivone Benedetti

Record

208 págs.

trecho

NÚMERO ZERO

— *Estou vendo que me entende. Se o Comendador usar os nossos números zero para assustar alguém ou limpar o traseiro, isso é lá com ele, não com a gente. Mas a questão é que o meu livro não deverá contar o que decidimos em nossas reuniões da redação, porque para isso eu não precisaria do senhor, um gravador seria suficiente.*

Em **Número zero** pululam personagens secundários e extremamente superficiais. A exceção é Maia, ela começa um relacionamento com Colonna por volta da metade da história. Tida como autista, relega a tarefas menores, horóscopo entre elas, mostra-se apreensiva com os rumos que aquele jornalismo para o qual foram contratados pode tomar. Algo extremamente nocivo. Colonna não transmite a menor emoção, deixa o leitor frente a atuação de um ator exageradamente canastrão.

Bragadoccio externa uma profusão de teorias e suspeitas torna-se sonolento e parece representar o papel de “criador de páginas”, o que torna o romance repetitivo, cansativo e sem a mínima surpresa ao leitor. O destaque de tal aspecto num romance policial é frustrante.

Um exemplo contrário, nos romances de Simenon os personagens são bastante complexos. Além do citado, falta no romance de Eco a investigação para ser chamado de romance de enigma. Este tipo de narrativa conta a história de um personagem que procura contar uma história e traz à tona a verdade numa forma narrativa conduzida a bom termo pelo personagem do investigador, do detetive. O tal do método dedutivo, de fácil identificação nos livros de Edgall Poe e Conan Doyle. Não procure em **Número zero**, você não encontrará. Mas volte a **O nome da rosa** e lá sim perceberá que o objeto do romance policial, além do crime, é a busca pela verdade. A mesma investigação que percebemos em **O estrangeiro**, de Camus. O que leva Mersault a matar? Em **Crime e castigo**, Dostoiévski investiga a essência filosófica dos atos de um assassino, culpa, tendência a se entregar. E ainda tem Houellebecq com **Extensão do domínio da luta**. Nestes títulos você, inquieto leitor, encontrará de sobra aquilo que Eco procurou... procurou... e não encontrou.

De todo modo, Eco criou um romance policial. Burlesco, mas policial.

Conforme Pablo de Santis, conterrâneo e contemporâneo de Borges, “os romances policiais são tudo aquilo que nos resta de místico”. 🍷

A tentação do corpo

A última tentação, de Nikos Kazantzákis, é um romance sobre o homem, mortal e consciente do seu fim

VANESSA C. RODRIGUES | SÃO PAULO – SP

*O sol não é os raios dele
— é o fogo da bola.*

Guimarães Rosa

Um velho rabino pediu a Deus que não morresse antes de conhecer o Messias e agora, que talvez esteja diante da verdade, ele sente medo. Medo da maior das provas, sua morte. Encontra-se dividido entre a bênção de testemunhar o milagre que salvaria seu povo e o natural e humaníssimo medo de morrer. Porque **A última tentação** não é um livro sobre o espírito, mas um livro sobre o homem, mortal e consciente do seu fim. É essa a parte da história cristã que Nikos Kazantzákis escolheu contar. Se Jesus foi mesmo um homem, como ele lidou com seus desejos, com seus sentimentos não nobres e principalmente com o medo, como Jesus lidou com o impulso que todos sentimos em preservar este corpo, que é a única coisa de que temos certeza?

O corpo, o perigo do corpo, nunca deixou de preocupar os poderosos da religião. Por muitos séculos, tentou-se, com violência, separar o corpo do espírito, o céu e a terra. Repare na iconografia medieval. O céu é dourado, e não azul, a composição das imagens seguem esquemas preestabelecidos e hierarquizados, não tentam refletir o que se vê, o que um olho humano vê, as figuras são padronizadas de tal forma que não é raro que sejam etiquetadas com seus respectivos nomes. Todo o mundo sensível era ruim, malvisto. Como pensar na humanidade de Deus se tudo o que é demasiadamente humano é sujeira, é pecado? E talvez por isso que um jeito novo de contar um velho mito, como o da passagem de Cristo sobre a Terra, seja frisar aquilo que de mais interessante há nessa história: que Deus precisou se fazer homem para entender as angústias do homem.

Foi só a partir de Giotto (1266-1337) que a representação mais próxima da visão

natural passou a ser valorizada. E, claro, isso não aconteceu de uma hora para outra. O surgimento da individualidade, muito estimulada pelas novas ordens políticas e econômicas, principalmente na Itália, mexeu com toda essa hierarquização da visão de mundo e a verossimilhança voltou a ser, como na Antiguidade, valorizada. E se então representar um ser humano era representar um ser humano da maneira como os olhos físicos viam, bastaria treinar esses olhos e voltá-los ao mundo. E Giotto esteve sempre tão atento ao seu redor que o notável e a novidade de suas pinturas eram o quanto os santos que representava nas capelas se pareciam com os camponeses com quem convivia. Aquelas figuras milagrosas não eram superiores e distantes, mas muito parecidas aos homens e às mulheres dali de fora daquele espaço pictórico; podia, aquele vizinho um tanto lunático, ser um santo, um profeta, e por isso os milagres, o paraíso e quem sabe até mesmo Deus não estavam assim tão longe, de repente estavam acessíveis a qualquer um.

E sob esse aspecto o Cristo composto por Kazantzákis se assemelha muito aos cristos pintados por Giotto. **A última tentação** chegou a entrar no *Index Librorum Prohibitorum*, a lista dos livros malditos elencada pelo Papa, acusado de ir contra os dogmas católicos e de heresia. Porque um Jesus descrente, covarde e fraco de fato parece muito longe daquele que separaria a história do ocidente em duas partes. No entanto, tudo isso está ali, nos evangelhos. Não se trata de um livro teológico e portanto pouco importa o quanto ele é ou deixa de ser fiel aos dogmas e às palavras da *Bíblia*, mas este romance toca talvez no maior mistério do mito cristão: Jesus, não suportando tudo o que se passava em seu corpo naquele martírio, também duvidou, também blasfemou, se sentiu abandonado por Deus. Também foi fraco, também sentiu medo da morte. E se ele estivesse escolhido não ouvir o chamado de Deus?

As cruces

Jesus, o filho de Maria, segue a profissão de seu pai. É carpinteiro e nos últimos tempos, para sustentar a casa (já que seu pai, José, está entredado na cama porque foi atingido por um raio, que era Deus) tem se dedicado a fazer as cruces em que a todo tempo eram condenados os profetas que não paravam de surgir prometendo salvar os hebreus das mãos dos romanos. É numa época que se alterna entre uma fé histérica e um ceticismo derrotado que nasceu o Messias. Cada nova esperança de libertação morre humilhada numa das cruces em que trabalhou o pequeno Jesus. É um garoto atormentado, parece possuído, mas nada é capaz de exorcizá-lo: “não é um demônio que atormenta seu filho, não é um demônio, é Deus”. E nos primeiros capítulos do romance testemunhamos a luta entre os desejos de um garoto se transformando em homem e a ideia herética de se achar Deus.

Essa dualidade perpassa o romance inteiro de diversas maneiras. Está sempre amanhecendo



A ÚLTIMA TENTACÃO

Nikos Kazantzákis

Trad.: Marisa Ribeiro Donatiello

Grua

520 págs.



o autor

NIKOS KAZANTZÁKIS

Nasceu em 1883 na ilha de Creta e morreu na Alemanha em outubro de 1957. Considerado o mais importante escritor grego do século 20, é autor dos romances

Vida e proezas de Aléxis Zorbás, O capitão Mihális (liberdade ou morte), O Cristo recrucificado, Relatório ao Grego. Também escreveu livros

de viagem, ensaios filosóficos, poemas e peças de teatro.

Traduziu para o grego várias obras importantes, como **A divina comédia**. Alguns de seus romances viraram filmes, entre eles

A última tentação, adaptado e dirigido por Martin Scorsese.

trecho

A ÚLTIMA TENTACÃO

— Não me calo — disse o jovem, inflamado — agora já falei, não me calo! Sou mentiroso, hipócrita, fraco. Nunca digo a verdade, não tenho coragem. Vejo uma mulher passar, enrubesço e abaixo a cabeça, mas meus olhos se enchem de devassidão. Não estendo a mão para roubar, espancar, matar, não porque não deseje, e sim porque tenho medo.

ou anoitecendo. Muitos assuntos importantes são tratados sob uma iluminação dramática e bruxuleante dos lampiões. Tem a vida vivida nos sonhos, tem a não certeza dessas verdades. Há trevas, mas também há estrelas, há a violência dos raios, mas há o dia salvando dos pesadelos. Aliás, a luz é quase um personagem da história, e não é uma claridade inofensiva, apaziguadora. A luz aqui é fogo, é natureza. A mesma força que ilumina a silhueta de Jesus (e que por algumas vezes foi a prova de sua raridade) se transforma em chamas nos momentos de ira, que parte dos seus olhos, das pontas dos dedos, para dentro do corpo do outro. É uma luz material, é o fogo do sol, não os raios dele. Porque Deus é uma força natural, está em todas as coisas. É o vento da tempestade do deserto, são os terremotos, é o raio que paralisou José, é um incêndio, é também a chuva que faz o barro que faz o homem. É o silêncio.

Um dia Jesus resolve sair de casa, renunciar à sua família e se refugiar num mosteiro no meio do deserto. Ele se rende ao chamado de Deus e foge. Mas nem por isso diminuem suas angústias. É nesse caminho que ele reencontra, por exemplo, Madalena, seu amor desde a infância, que agora trabalha como prostituta no caminho das caravanas. E é naquele quarto impuro, depois de Madalena ter se deitado com uma fila interminável de homens, que testemunhamos o amor entre eles. Lá fora chove muito, ela diz que ele pode passar a noite ali e nada parece mais distante que aquela proximidade dos dois. Madalena dorme chorando, Jesus chega muito perto de tocá-la antes de sair daquele quarto, antes de fazer sua escolha. É uma cena exemplar do quanto conseguimos, apesar de tudo, nos colocar como leitores no lugar de Jesus Cristo e, na mesma medida, projetar nesse personagem a nossa humanidade.

Um dia ele se reconhece, nunca sem espanto, como Messias. Caminha por entre as cidades anunciando que o mundo não será mais o mesmo, mas que não será ele quem vai libertar, não da maneira como esperam, o povo de Israel. Faz milagres e tenta persistir na missão que lhe foi imposta, apesar de saber o quão terrível será o seu fim. E conhecemos o final. Porém, nada melhor para exemplificar que um romance não é só a história que se conta, mas a forma como essa história é contada, que contar uma história muito antiga. Em alguns momentos as passagens são idênticas a alguns trechos da *Bíblia* e o enredo, é claro, não guarda nenhuma surpresa, mas a maneira como Kazantzákis construiu a ambiguidade, a incerteza e essas forças contrárias que se chocam e ao mesmo tempo convivem, essas forças que nos acometem o tempo inteiro, é que fazem deste um romance tão grande. 🍷

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

Terra sem heróis

Em **Um grão de trigo**, Ngũgĩ Wa Thiong'o relata período de crise antes da independência do Quênia

GISELE BARÃO | PONTA GROSSA – PR



o autor

NGŪGĨ WA THIONG'O

Clássico da literatura africana, **Um grão de trigo** foi publicado em 1967, apenas quatro anos depois da conquista da independência do Quênia. O terceiro romance de **Ngũgĩ Wa Thiong'o** expõe conflitos ocorridos dias antes da independência, em dezembro de 1963.

Por trás dos problemas, está a luta pela identidade nacional no processo de transformação do Quênia. Traição, submissão aos colonizadores e a tentativa de manter as tradições locais a partir da união do povo integram o enredo.

A história se passa na aldeia Thabai. De um lado do conflito, estavam os colonizadores ingleses. De outro, o Exército Terra e Liberdade, movimento anticolonialista também conhecido como Mau Mau — nome usado pelos colonizadores para tentar desqualificar os militantes. Ao longo do livro, no entanto, **Thiong'o** prova que essa luta não é tão dualista e que a comunidade precisa enfrentar também a própria instabilidade para se manter viva.

O protagonista é Mugo, tratado como grande herói pelos habitantes de Thabai. Depois de ter sido preso pelos ingleses, ele virou um personagem famoso nas histórias de resistência contadas na aldeia. Mugo é conhecido pela bravura e por jamais ter abandonado os companheiros de luta. Mas essa fama não parece confortável para ele. Não conhecemos a fundo sua personalidade e intenções. Mugo vive sob uma nuvem de desconfiança, e o mistério sobre seu comportamento é esclarecido apenas nos capítulos finais.

Outro herói é Kihika, um mártir local morto pelo exército inglês. O desejo de vingar sua morte é uma das principais preocupações da população, e dita todo o enredo do livro, pois alguém da própria aldeia entregou Kihika aos inimigos. Ainda sem conhecer a identidade do traidor, os moradores de Thabai prepararam uma vingança para o



UM GRÃO DE TRIGO

Ngũgĩ Wa Thiong'o
Trad.: Roberto Grey
Objetiva
302 págs.

trecho

UM GRÃO DE TRIGO

Escuta! Nossos pais lutaram bravamente. Mas sabe qual foi a melhor arma usada pelo inimigo contra eles? Não foi a metralhadora. Foi a divisão que promoveram entre nós. Por quê? Porque o povo unido é mais forte do que a bomba. Ele não tremerá nem fugirá diante da espada.

dia das comemorações da independência, quando esperavam ouvir uma confissão.

A metáfora do grão de trigo faz referência a uma passagem bíblica citada logo no início da obra — “O que semeias não readquire vida a não ser que morra”. Em vários momentos do livro há a citação de outros trechos, grifados na *Bíblia* do próprio Kihika. Essas passagens, aliadas aos discursos dos anciãos da aldeia, dão a tônica da religiosidade e cultura oral presentes na narrativa.

O homem branco quase não tem rosto para os habitantes de Thabai. É uma figura estranha. Fala-se dele como algo

desconhecido e ameaçador. Poucas vezes aparecem personagens brancos. Quando surgem, mostram-se orgulhosos e convencidos da expansão do império britânico, e enxergam os africanos como pessoas que precisam ser controladas. Isso se mostra, por exemplo, em uma série de anotações sobre as guerras no diário do oficial Thompson.

É preciso usar um porrete. Nenhum governo pode tolerar a anarquia, nenhuma civilização pode ser construída com essa violência e selvageria. O Mau Mau é um mal: um movimento que, se não for barrado, significará a destruição de todos os valores com base nos quais nossa civilização tem prosperado.

O retorno

Nas diversas variações de tempo e espaço que a narrativa tem, Mugo fica um pouco de lado para dar voz às histórias de outros homens detidos pelo exército. Um dos principais dramas dos quenianos encaminhados à detenção é o desconhecimento total da vida em Thabai. Como estão sobrevivendo seus amigos, seus pais, irmãos e mulheres? Gikonyo protagoniza esse dilema quando retorna à aldeia e descobre que foi traído pela mulher, Mumbi, e pelo amigo Karanja enquanto esteve na detenção. A decepção é ainda mais forte porque, ao sair da aldeia, Gikonyo tem convicção de que tudo permanecerá do mesmo jeito até a sua volta, quando estaria livre para construir uma nova história.

O dia da libertação não tardaria. Gikonyo voltaria e retomaria o fio da meada de sua vida, mas dessa vez numa terra de glória e abundância. Era isso que ele queria dizer à sua mãe e a Mumbi quando os soldados o conduziram ao caminho que esperava. Os homens brancos podiam fazer o que bem entendessem; chegaria o dia, e na verdade estava prestes a chegar, quando ele voltaria para Thabai e, junto com os combatentes da floresta, ao

raiar da liberdade, balançaria a terra com uma nova canção.

No retorno de Gikonyo, a relação com a esposa fica abalada e perigosa. Tanto ele quanto os pais de Mumbi, após a separação do casal, revelam ter uma avaliação um tanto injusta das atitudes e do papel da mulher no relacionamento. Nesse ponto, em que o autor dá peso para a história do casamento em crise e para a vida de Mumbi, o livro ganha um tom mais dramático.

Submissão

Alguns quenianos foram recrutados para se unir aos ingleses durante a guerra. A vida desses personagens tem relatos tão penosos quanto dos moradores da aldeia, pois eles desenvolveram uma estranha relação de fidelidade com aqueles que estavam destruindo seu povo e seus costumes.

Ao final do livro, o personagem Muhoya faz uma triste analogia com esse sentimento de dependência e de defesa do próprio agressor. Vivendo uma rotina infernal dentro de casa, em que ele e a mãe são espancados pelo pai, Muhoya resolve se vingar. Mas, ao entrar em uma briga com o pai, a mãe aparece para defender o marido. Esse exemplo familiar de submissão o leva, mais tarde, a entender também parte de seu povo.

“Ele é seu pai e meu marido”, gritava ela, enquanto dava uma pancada em seu ombro. Muhoya saiu correndo de casa. Pela primeira vez chorou. Não conseguia compreender. Ficou contente quando foi recrutado pelos ingleses para lutar na guerra deles. Mas nunca esqueceu essa experiência. Nunca. Só mais tarde, quando viu tantos quenianos capazes de defender orgulhosamente sua escravidão, foi que ele pôde compreender a reação da mãe.

Karanja, personagem que passou de melhor amigo de Gikonyo a seu maior traidor, é um exemplo de morador cor-

Nasceu em Limuru, Quênia, em 1938. É romancista, ensaísta e dramaturgo. Em 1977, por causa das críticas sociais em sua obra, foi preso pelo regime ditatorial. Vive nos Estados Unidos, onde atua como professor na Universidade da Califórnia e integra a American Academy of Arts and Letters. Foi um dos convidados da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) neste ano.

rompido pelos colonizadores. Assumiu para si a brutalidade dos brancos, em troca de algo que não se sabe bem o que é, enquanto trabalhou para eles.

Ninguém é herói sozinho

A desconfiança sobre a verdadeira participação de Mugo na luta pela independência gerou uma insegurança na comunidade de Thabai. Será que se dedicar ao culto de um ou outro herói não enfraquecia o poder coletivo? Não foi o povo queniano, com sua luta diária em conjunto, quem de fato venceu o colonizador?

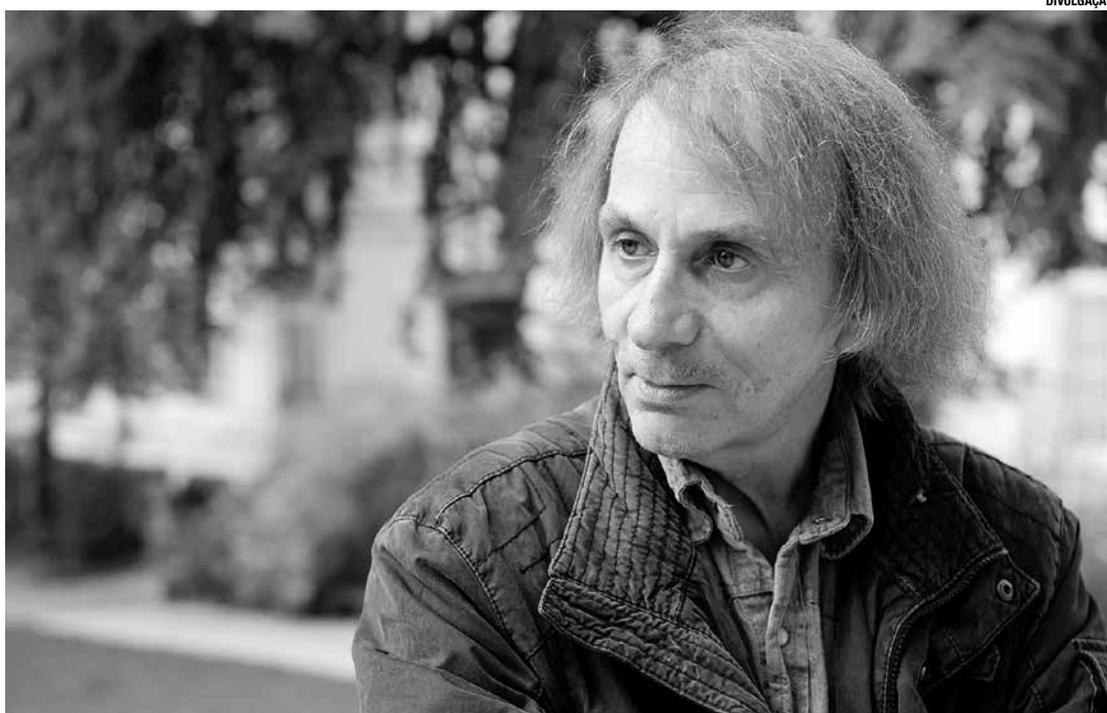
O livro tem seus pontos altos ao dar voz à comunidade. A narrativa flui melhor quando troca a descrição do narrador em terceira pessoa por longos depoimentos dos personagens sobre seus dramas. Dessa maneira, podemos conhecer melhor os moradores da aldeia — em geral, introvertidos e tensos.

Além de importante registro da história do povo do Quênia, **Um grão de trigo** também representa a luta pela afirmação da literatura africana, que se distancia da literatura ocidental para formar suas próprias características e manter vivas suas tradições. **Thiong'o** faz parte de uma geração de escritores que viveu o colonialismo, o processo de independência, e que viu na literatura uma forma de fortalecer a identidade do país. 🍷

A arte da adivinhação

O polêmico **Submissão**, de Michel Houellebecq, levanta várias questões contemporâneas

JACQUES FUX | BELO HORIZONTE – MG



DIVULGAÇÃO



SUBMISSÃO

Michel Houellebecq
Trad.: Rosa Freire d'Aguiar
Alfaguara
256 págs.

o autor

MICHEL HOUELLEBECQ

É romancista, poeta, ensaísta. Publicou, entre outros livros, **Plataforma**, **A possibilidade de uma ilha** e **O mapa e o território**, vencedor do Prêmio Goncourt de 2010.

— dialoga encantadoramente com o desregrado e confuso escritor, Huysmans (que acabou se convertendo e glorificando o cristianismo em sua trilogia *Là-bas* (1891), *En route* (1895) e *La cathédrale* (1898)). Porém, em outros momentos, esse mesmo autor menospreza demais o leitor, sendo muito professoral, didático e banal, ato que talvez diminua o brilhantismo do livro.

Uma parte importante do texto, a questão da conversão, é tratada como uma oportunidade de alfinetar a Academia e seus supostos intelectuais. O protagonista, aposentado compulsoriamente pelo novo Regime por ainda não ter abraçado Maomé como enviado único de Deus, reflete profundamente sobre as implicações práticas da aceitação da religião vigente. Para que essa aposentadoria não se esten-

Brasil, 2022. Depois de um segundo turno acirrado, e de uma manobra política, genial e inesperada — Sarney Neto aceita Jesus como seu legítimo Salvador e assume o lugar de vice na histórica Campanha —, as eleições presidenciais são vencidas por eles: Eduardo Cunha e Sarney Neto, membros da nova e poderosa coligação conhecida como Fraternidade Evangélica. Surpreendentemente a economia, que se encontrava em ruínas, começa a prosperar. A chamada Lei do Dízimo, que obriga o pagamento de 15% sobre todas as transações lícitas e ilícitas, faz o Brasil progredir. O bom humor toma conta da população brasileira e o “risco país” despenca influenciando assim os países vizinhos a seguirem os mesmos passos da Nação Doutrinadora.

Começaria assim o novo livro de Michel Houellebecq se ele morasse no Brasil? Seria ele perseguido, crucificado, e também jurado de morte, apenas por vislumbrar ideias tão plausíveis e possíveis, ou acabaria homenageado por um enredo de alguma Escola de Samba carioca? Teria ele que fugir desesperadamente do Brasil, es-

condendo-se nos cassinos e nas famigeradas festas da nova Cuba (lembrem-se, estamos em 2022) ou cairia no total esquecimento? Ficção, fábula ou prenúncio?

Nesse seu novo e polêmico livro, Michel “Cassandra” Houellebecq apenas mudou alguns personagens, teceu novas redes de influência e contravenções, e pressentiu algo extremamente verossímil. Escritor erudito, satírico e controverso, desponta com mais um best-seller no cenário mundial, não somente pela qualidade literária e pelas referências filosóficas e teológicas, mas também pela arte da adivinhação. Concomitante com o lançamento desse seu livro ocorreu o terrível e midiático assassinato dos charginistas do semanário *Charlie Hebdo*. O mundo ficou estupefado e o livro explodiu.

Submissão mostra em alguns momentos a genialidade desse autor. Ao discorrer, por exemplo, sobre a vida, a filosofia e a obra de Joris-Karl Huysmans, ou ao narrar algumas cenas de sexo, encontramos certas belezas e sutis digressões, características de uma legítima obra de arte. O narrador e protagonista do livro — apolítico, apático e sereno, mas sempre atento às belas e insinuantes mulheres

da a toda *intelligentsia*, vários catedráticos acabam acochambrando suas teses e consagrados conceitos filosóficos (como os de Nietzsche) em prol de um benefício pessoal.

Esses supostos grandes professores da Sorbonne, que aceitaram as “virtudes” da conversão, acabam sendo premiados com altos salários e moradias fantásticas, o que, concluem, ser merecido pelo seu notório saber (será que algo assim também acontece com os acadêmicos e intelectuais brasileiros? Ou com os políticos? Ou com os cantores e artistas?). Além disso, além de toda mordomia e glória que a Fraternidade oferece, esses novos “esclarecidos” ainda ganham de brinde a permissividade poligâmica. Antes encoberta, e vista por pudicos com maus olhos, a relação entre professores e alunas é institucionalizada e regulamentada. Jovens ninfetas são obrigadas por lei a seguir “a profissão do lar” virando bibelôs e objetos sexuais desses enganosos sábios franceses. Seria isso algo realmente utópico e surpreendente?

Submissão merece ser lido e discutido. Não pela sua qualidade literária, mas pelas questões contemporâneas que levanta. 🗨️

Oi, tudo bem? O que fiz no Ano-novo? Ah, subi num edifício pra me matar. Encontrei uma galera pensando em fazer o mesmo. Acabamos todos descendo, da beirada do terraço e do prédio. Desde então nos encontramos de vez em quando pra falar de suicídio (os nossos), trocar uns sarros, xingamentos, risadas e, no fundo, tentar enxergar se a vida vale a pena, apesar da infelicidade do dia a dia.

Um dos personagens de Nick Hornby em **Uma longa queda** bem podia ser dono de uma fala assim. O estilo do autor está mais na história toda e nas escolhas que fez para montar a narrativa do que no texto. Nessa fala, está o básico da história, construída em pouco mais de 300 páginas.

Parece raso, pelo tema que é? Vejamos...

São quatro os personagens principais. Eles vão se alternando no livro, com relatos em primeira pessoa, em vozes muito bem definidas — depois de algumas páginas, nem seria mais preciso ter os nomes deles no topo, são reconhecíveis pelo texto. Mas o que o autor faz é reproduzir um jeito de falar característico dos meios sociais ou idades de cada um: Jess, Martin, Maureen e JJ.

Jess é uma garota de vinte e tantos anos que fala palavrões em quase todas as frases, faz força para ser vista como a que tem um parafuso a menos. Filha de político influente, não vive grandes problemas com dinheiro. Arruma seus problemas nos bares e relacionamentos amorosos. Ela vai se revelando desencaixada socialmente e isso parece ser o motivo de sua infelicidade e da intenção de se matar.

Maureen tem a história mais convincentemente triste. Cinquentona, cuida do filho que sobrevive em estado vegetativo. É católica e descrita como cheia de culpas. Não vê felicidade possível na vida.

Martin, homem maduro (pela idade), é apresentador de televisão. Por meio da história dele, de sua fama, Hornby destila suas observações nada amigáveis dos meios de comunicação ingleses. O sujeito esteve preso porque teve relações sexuais com uma garota menor de 16 anos — 15 anos e alguns dias, tendo acreditado que tinha 18. Era casado e com filhos, perdeu a família, o emprego e virou escândalo nacional.

JJ aparece por último no terraço do edifício Topper's House, como entregador de pizzas. Esse quarto elemento costura os outros. A infelicidade do garotão é mais abstrata do que a de Maureen e a de Martin. Combina mais com a de Jess. É músico, é norte-americano, está frustrado.

As biografias são factíveis, quase todo mundo conhece umas parecidas, vive ou já viveu

Salto de que andar mesmo?

Em **Uma longa queda**, Nick Hornby trata o suicídio de maneira aparentemente leve e descontraída

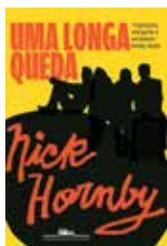
ANDRÉ ARGOLO | SANTOS – SP



o autor

NICK HORNBY

É inglês e nasceu em 1957. Trabalhou como jornalista e crítico musical. Já publicou livros muito vendidos no mundo todo, como **Febre de bola** e **Alta fidelidade**. É comum suas obras virarem filmes de sucesso.



UMA LONGA QUEDA

Nick Hornby
Trad.: Christian Schwartz
Companhia das Letras
329 págs.

questões semelhantes. Esses personagens decidiram pela beirada da vida, por desespero. Mas o livro, não. O livro não corre riscos. É escrito de forma descomplicada e claramente buscando leitor que não deseja (em um momento, ao menos) grandes dificuldades, mas apenas ler, ler, ler e descobrir o que vai acontecendo na história. Existe uma inegável habilidade técnica do escritor nisso, costurando os fatos nas diferentes vozes — é fácil perder a linha, e não parece que tenha perdido.

Há três partes — na primeira, o encontro no terraço para o suicídio; na segunda, a vivência deles ganha os jornais, até porque Martin é famoso; na terceira e final, eles tentam digerir um grande choque que sofreram ao fim da segunda parte e cada um vai reencontrando a vida, enquanto decide sobre pôr ou não nela um ponto final.

O tema é difícil. É tabu. Quem tem a vivência de perder alguém — familiar ou amigo — que tenha tirado a própria vida normalmente não acha leve nem simples o assunto. O fato de Hornby ter se aproximado do suicídio com aparente leveza pode incomodar. Ou pode carregar na forma um signifi-

ficado, algo como tudo na vida ser relativamente banal. O leitor que julgue.

Pelo texto não há aprofundamento das questões.

Os depoimentos dos personagens vão revelando ao mesmo tempo as ações deles na história e os problemas que os levaram até o topo do edifício naquele Ano-novo. Os dramas pessoais estão implícitos nas descrições, mas sem o peso da caneta de Hornby.

Na página 86, o autor coloca na fala de JJ o que parece uma reflexão a esse respeito:

“A gente estava, os dois, no terraço do Topper's House, e ia se jogar de lá”, disse a Jess, tornando, assim, uma longa história consideravelmente mais curta e, justiça seja feita, deixando de fora bem poucas informações relevantes.

Referências

O tempo todo o autor inclui referências culturais e populares desse nosso tempo. Por meio do JJ, fala muito de rock, por exemplo. A doença incurável que o personagem primeiro inventa, por vergonha de não ter um motivo objetivo para se matar, chama-se CCR — iniciais de Creedence Clearwater Revival.

trecho

UMA LONGA QUEDA

E de repente lá estava eu com três potenciais suicidas devorando as pizzas que eu deveria entregar e olhando pra minha cara. Aparentemente esperavam que eu desse uma de Abraham Lincoln e discursasse sobre por que valia a pena que eles continuassem a viver sua vida estropiada e sem sentido. O que era irônico, sério, considerando que eu estava pouco me fodendo se eles iam pular ou não.

O próprio JJ é quem traz ao grupo um pouco de literatura. Em um encontro dos quatro, propõe que se tornem uma espécie de grupo de estudos. E sugere autores que tenham se matado. Chegam a ler Virgínia Wolf. A garota, Jess, relata a tentativa de intelectualizar a ligação entre eles: “li só, tipo, umas duas páginas de um livro sobre um farol, mas já foi suficiente pra saber por que ela se matou: foi porque não conseguia se fazer entender. Basta ler uma frase pra perceber”.

Martin é construído como alguém que só olha o próprio umbigo. Maureen é recatada demais. Jess, uma típica jovem nem aí para nada. JJ, aí para tudo, mas de alguma forma também iludido, à margem do mundo. Ao mesmo tempo há pistas de que sejam mais do que o rótulo óbvio que carregam. Nisso também pode estar um mérito do autor, em trazer para a estrutura do livro a mesma superficialidade da atual sociedade europeia (que talvez tenha equivalência cultural com a classe média brasileira), transformando o que parece raso em crítica aguda.

No mundo real o suicídio causa no mínimo estranhamento. E não raramente, sofrimento, profunda incompreensão, também culpa aos que tinham convivência com a pessoa. Ainda mais quando cometido por pessoas jovens. Então ficaram algumas perguntas na leitura: precisa ser mais pesado na forma para ser boa literatura? Mesmo com ritmo cinematográfico, uso simplificado do vocabulário e a mimetização da linguagem corriqueira, **Uma longa queda** é só um pulinho da janela do térreo, ou tem um poço fundo que não se vê direito? 🍷

A stylized, graphic illustration of Natalia Ginzburg. She is depicted from the chest up, facing slightly to the left. Her hair is dark and pulled back. Her face is rendered with bold black outlines and flat colors in shades of yellow, green, and brown. She is wearing a dark, possibly black, garment with some lighter-colored lines suggesting texture or folds. The background is a solid, muted brown color. The overall style is reminiscent of mid-century modern graphic design.

As *virtudes* de Natalia

A italiana **Natalia Ginzburg** também inovou no ensaio, assim como o fez no romance, poesia e teatro

VILMA ARÊAS | SÃO PAULO - SP

Escreve uma prosa pacata, clara, austera e paciente. É uma prosa invisível como a água ou o vidro.

Natalia Ginzburg

Penso que Natalia Ginzburg (Palermo, 1916 — Roma, 1991) ainda não conquistou o número ideal de leitores entre nós, talvez por falta de traduções. Por isso saudamos **As pequenas virtudes**, ensaios ou quase ensaios publicados este ano pela Cosac Naify, mais de meio século de sua primeira edição pela Einaudi, em 1962. Além dos ensaios que escreveu como prefácios a livros de Dostoiévski, Tolstói e Tchekhov¹ (o “cume”, conforme costumava dizer), existem ainda outros dois pequenos volumes, infelizmente sem tradução: *Mai devi domandarmi (Nunca me perguntes isso)*, Garzanti, 1970 que faz *pendant* com o livro anterior e *Non possiamo saperlo (Não podemos sabê-lo)*, póstumo, recolha de textos entre 1973 e 1990, Einaudi, 2001.

As pequenas virtudes são dedicadas ao filósofo Felice Balbo (1913-64), o amigo “cujo nome não vou revelar”, involuntariamente descoberto por esta pesquisa e que sem estar citado em nenhum dos textos foi, segundo a escritora, seu legítimo interlocutor. De qualquer modo, o volume nos convence de que também no ensaio Natalia inovou, à semelhança dos demais gêneros explorados por ela: romance, poesia, teatro, resenhas e textos de intervenção como o notável *Serena Cruz o la vera giustizia (Serena Cruz ou a verdadeira justiça)*, Einaudi, 1990, libelo a partir de um caso verdadeiro a respeito das burocráticas leis italianas de adoção de crianças carentes, o que resultou numa tragédia no caso de Serena.

Mas não devemos esperar indagações teóricas rigorosas e ostensivamente abstratas do ensaio de Ginzburg, pois os temas nascem sempre de motivos ocasionais, anedóticos ou narrativos nos quais se inspiram. Daí alçam voo.

Mas o que significarão as pequenas virtudes? Com a franqueza de sempre ela assim nos explica, no último capítulo do livro:

No que diz respeito à educação dos filhos, penso que se deve ensinar a eles não as pequenas virtudes, mas as grandes. Não a poupança, mas a generosidade e a indiferença ao dinheiro; não a prudência, mas a coragem e o desdém ao perigo; não a astúcia, mas a franqueza e o amor à verdade; não a diplomacia, mas o amor ao próximo e a abnegação; não o desejo de sucesso, mas o desejo de ser e de saber.

Essas palavras podem parecer blasfemas ou insensatas nos dias que correm, mas asseguro

que vale a pena acompanhar a argumentação, sem o menor laivo de pedantismo ou irrealidade, deixando a discussão aberta, o que é uma característica marcante da autora. Ela parte de uma das concepções clássicas de que a virtude é adquirida, dependente de condições básicas de vida e de educação, ao contrário da perspectiva comum aos defensores da desigualdade, para quem tal qualidade é inata, independente das condições que tivermos. A partir dessa premissa básica, Natalia aborda com equilíbrio — e algum desencanto a que não falta humor — uma pedagogia da virtude, que considera substancial se grande, complementar, se pequena, sem esquecer que a **recompensa** não tem seguido historicamente tal matemática:

No mais das vezes os sacrifícios não têm nenhum prêmio, e frequentemente as más ações não são punidas, mas, ao contrário, lautamente recompensadas com sucesso e dinheiro. Por isso é melhor que nossos filhos saibam desde a infância que o bem não é recompensado, nem o mal recebe castigo; todavia é preciso amar o bem e odiar o mal — e a isso não é possível dar nenhuma explicação lógica.

Não perca também o leitor as considerações na página 134 a respeito da atitude ideal diante do **tempo** dos filhos:

Se não quiserem dar o melhor de si na escola, mas em outras coisas que os apaixonem — coleção de besouros ou o estudo da língua turca —, é uma escolha deles, e não temos nenhum direito de recriminá-los, de nos mostrarmos feridos no orgulho, frustrados em nosso desejo. Se por ora eles não dão mostras de querer gastar suas capacidades em nada, passando dias na escrivania mastigando uma caneta, (navegando na internet, diríamos hoje) nem neste caso temos o direito de reprová-los em demasia: quem sabe o que nos parece ócio seja na realidade fantasia e reflexão que, amanhã, talvez deem seus frutos.

Claro, há meio século a revolução digital e a mercantilização de todas as áreas da vida e da cultura ainda não haviam realmente transformado qualquer noção de valor, inclusive o valor de **tempo**, mas acho enriquecedor tomar conhecimento das palavras da autora.

Dois partes

As pequenas virtudes estão divididas em duas partes, cobrindo dezoito anos, datados de 1944 a 1962. Mas é na segunda parte que estão concentrados os cinco textos de corte mais decididamente ensaístico e por isso decidi iniciar este comentário com três deles: *As pequenas virtudes*, já referi-

das, e em segundo lugar *O filho do homem*, escrito em Turim em 1946, ponto de passagem temporal da primeira para a segunda parte, funcionando como fecho aos textos datados de 1944 e 1945 da primeira parte.

O filho do homem apoia-se nas palavras bíblicas (“as raposas têm suas tocas e as aves do céu têm seus ninhos, mas o Filho do Homem não tem onde repousar a cabeça”) para uma avaliação das sequelas da guerra recém terminada, e das transformações ocorridas em sua própria geração se comparada com a anterior. Jamais, assegura ela, podemos nos esquecer da experiência do mal, uma vez sofrida:

Para alguns a guerra só começou com a guerra, com as casas desmoronadas e os alemães, mas para outros ela começou antes, desde os primeiros anos do fascismo, e por isso a sensação de insegurança e de permanente perigo é ainda maior.

O terceiro texto é *O meu ofício*, escrito três anos depois, em 1949, mas surpreendentemente gestado a partir de *Dire la verità*, fragmento reflexivo que a Natalia adolescente escreveu no início dos anos 30², no qual afirma que “não é artista quem sacrifica a própria verdade pelo amor de uma bela frase ou uma bela palavra”. *O meu ofício* amadurece esta semente, permitindo a Natalia explorar, entre muitos outros aspectos, a relação entre escrita e sentimentos, que pode ser observada nas entrevistas contidas em *É difficile parlare de sé*³. Neste momento ela repensa, por exemplo, seu primeiro romance, **O caminho que leva à cidade**,⁴ publicado com o pseudônimo de Alessandra Tornimparte para driblar a censura. Percebe que o texto, escrito no exílio italiano de Abruzzo, é marcado pela nostalgia, embora mais tarde venha a considerá-lo um período feliz se comparado ao desenrolar dos acontecimentos.

(Vinte e quatro anos depois, vários personagens de **Caro Michele** farão a mesma desalentada reflexão).

Em seguida, Natalia examina **Foi assim**⁵, título sugerido por Pavese. Considera o livro violento e tristíssimo, “encharcado de fumo, de chuva, de névoa”. Se estivesse mais feliz, afirma, teria escrito um romance mais belo e não aquele, com pouca invenção e poucos diálogos.

Neste mesmo ensaio ela também recolhe todas as referências esparsas sobre o descobrimento de sua vocação de escritora a partir da infância, as dificuldades da decifração do “verdadeiro”, as transformações ocasionadas pelo fascismo (“Nada nunca havia desmoronado em minha vida, somente coisas fúteis, nada que me fosse caro ao coração me fora arrancado.”).

O meu ofício é escrever histórias, coisas inventadas ou coisas que recorde de minha vida, mas sempre histórias, coisas que não têm a ver com cultura, mas somente com a memória e a fantasia. Este é o meu ofício e o farei até a morte.

Estou sendo insistente, mas nunca será demais sublinhar a importância do ofício para Natalia, sua paixão avessa a considerações banais, o que inspira o fecho do livro e do ensaio homônimo:

E, se nós mesmos tivermos uma vocação, se não a traímos, se continuarmos a amá-la no decurso dos anos, a servi-la com paixão, podemos manter longe do coração, no amor que sentimos por nossos filhos, o sentimento de posse. Porém, se não tivermos uma vocação, ou se a tivermos abandonado e traído por cinismo, ou medo de viver [...] então nos agarramos aos nossos filhos como um naufrago ao tronco de árvore, pretendemos vigorosamente que nos devolvam tudo o que lhes demos, que sejam absoluta e implacavelmente tais nós os queremos, que obtenham da vida tudo o que nos faltou.

Apesar de ser comum em alguns leitores a confusão entre o “eu” que narra e a própria escritora, Natalia sempre se esforçou por sublinhar a noção do não pragmatismo desse “eu”, realmente personagem, conforme nos explica no prefácio a *Cinque romanzi brevi y altri racconti* ⁶(**Cinco romances breves e outras narrativas**):

(no livro) *a garota que diz “eu” era uma garota que eu encontrava sempre naquele caminho. A casa era sua casa, e a mãe, sua mãe. Mas em parte era também uma antiga colega da escola, que eu não via há anos. E em parte era também, de um modo obscuro e confuso, eu mesma.*

Da mesma forma ela nos explica a essência de sua ficção na extraordinária *Advertência a Léxico familiar*: apesar de fatos e nomes serem verídicos no texto, só em parte o livro podia ser considerado verdadeiro do ponto de vista histórico,

*porque a memória é lábil, e porque os livros extraídos da realidade frequentemente não passam de tênues vislumbres e estilhaços de tudo o que vimos e ouvimos.*⁷

História e literatura

A explicação desmonta certo viés irresponsável, segundo penso, de se confundir literatura com História, considerando-as a mesma disciplina, baseadas que são no uso do discurso. O que não significa também que a paixão pela ficção não possa ser acompanhada da paixão pela escrita da História, conforme pondera Carlo Ginzburg, filho de

Natalia, sem deixar de estabelecer entretanto a diferença: a escrita da História com maiúscula, a cada momento exige a prova, ela tem que ser confirmada ou validada, submetendo o historiador seus materiais a uma aferição permanente.⁸ O que, claro, não acontece com a ficção nos mesmos termos.

Devemos sublinhar mais uma vez a convicção de Natalia em relação à importância vital de seu ofício de escritora:

Tive a oportunidade de conhecer bem a dor depois daquele tempo em que estive no sul, uma dor verdadeira, irremediável e intratável, que esraçalhou toda a minha vida, e quando tentei remendá-la de algum modo vi que eu e minha vida tínhamos nos tornado algo irreconhecível. De imutável permanecia apenas meu ofício [...]

Neste quadro será imprescindível chamar a atenção para as consequências da resistência ao fascismo por parte da maioria dos intelectuais italianos da época, incluindo-se aí os familiares de Natalia, que teve pai, irmãos e amigos presos e seu marido torturado e assassinado em 1944 na seção nazista da prisão romana, por ser líder antifascista e judeu, além de figura de proa do movimento cultural. Basta observar que aos 27 anos Leone Ginzburg⁹ vinculou-se a Giulio Einaudi e Cesare Pavese, que aliás também conheceram o cárcere, na fundação da Giulio Einaudi Editore, a mais importante editora antifascista italiana, núcleo da resistência política de esquerda.

Para os escritores dessa geração (Cesare Pavese, Elio Vittorini, Italo Calvino, Elsa Morante, Natalia Ginzburg, entre outros) tratava-se de buscar caminhos novos que negassem a cultura oficial do nazismo, a retórica patrioteira oficial, elevada e enfática, apoiando-se em vez disso numa declarada antirretórica¹⁰. Era necessário “torcer o pescoço à eloquência”, insistia Montale. Do mesmo modo era necessário fugir da espécie de naturalismo do final do século 19. Conforme sublinha Domenico Scarpa no prefácio da edição italiana de **As pequenas virtudes**: “A aderência à realidade — a verdade da realidade — não coincide com o realismo”, palavras que também se alinham junto à compreensão de Natalia citada acima, já que ela parece entender que os próprios recursos de composição do texto, minúcias, repetições intencionais, lembranças moventes, ritmo e alusões que criam a ressonância das palavras, tudo isso impõe a descontinuidade, estabelecendo a relação da obra com seu autor, ao mesmo tempo que os diferencia.

Obedecendo a Natalia, que baralha os tempos, pas-



AS PEQUENAS VIRTUDES

Natalia Ginzburg

Trad.: Maurício Santana Dias

Cosac Naify

160 págs.

so agora para a primeira parte de **As pequenas virtudes**. Ela é composta de seis textos, que não contrariam a alternância de equilíbrio/desequilíbrio de composição tantas vezes explorada por Natalia; o movimento é intensificado pela mistura das datas em ambas as partes, acompanhando a flutuação da memória. São quatro textos dos anos 40 (dois em cada parte), três dos anos 50 (um na primeira parte e dois na segunda) e três dos anos 60 (três na primeira parte e um na segunda), o que instaura uma espécie de ritmo vivo, desigualmente proporcionado, como nos jogos em que os parceiros trocam de lugar, obedientes ao próprio impulso.

Esta primeira parte nos reconduz à questão inicial: o que terá Natalia inovado no ensaio? Serão os textos desta seção do livro realmente ensaios? Poderiam talvez ser considerados crônicas-ensaios, esboços, fragmentos memorialísticos? Haverá uma distância decisiva entre o registro ensaístico, ou o que seja, e o ficcional da autora? Mais de um crítico hesita diante de uma catalogação definitiva, se é que tal coisa importa. Até já se cogitou ser o romance de Natalia obediente às imposições do anti-romance ou conversas-recordações de um álbum de família. Meras especulações.

Sequencia irregular

De qualquer modo, esta parte inicial, à semelhança do livro bipartido, é também dividida em dois blocos, segundo a cronologia: de um lado, dois textos escritos em Roma, datados de 1944, *Inverno em Abruzzo*, descrevendo os anos no exílio, fechando-se com a morte de Leone, e o de 1945, *Os sapatos rotos*, um dos mais logrados textos da coletânea; de outro lado encontramos três escritos relativos à temporada que a autora passou na Inglaterra com Gabriele Baldini, com quem se casara em 1950. Aqui também temos uma cronologia em sequência irregular (1961, 1960, 1962), reforçada pelo tom dos textos, pois os dois primeiros tratam ironicamente de impressões da Inglaterra e o de 1962, já escrito em Roma, *Ele e Eu*, examina, com extrema graça, os encontros e desencontros de temperamento de um casal.

Pois bem, esses dois blocos são articulados, como por uma dobradiça, pelo *Retrato de um amigo* (1957). O amigo é Cesare Pavese, e o texto foi escrito cinco anos após o suicídio do poeta em 1950.

Palavras não. Um gesto. Não escreverei mais.

Estas são as últimas linhas do diário que o poeta nos deixou, **O ofício de viver**¹¹. Pavese desempenhou um papel funda-

mental, não só na cultura e na resistência política, mas também na vida de Natalia Ginzburg, conforme observamos nos trechos abaixo:

...nós, em nossa casa, não temos mais motivo para estar; porque aqui em nossa casa, na cidade onde passamos a juventude, permanecem agora poucas coisas vivas, e somos acolhidos por uma massa de memórias e de sombras.

Nossa cidade se parece — só agora nos damos conta disso — com o amigo que perdemos e que a amava; ela é, assim como ele era, intratável em sua operosidade febril e obstinada; e é ao mesmo tempo desinteressada e disposta ao ócio e ao sonho.

Espero que esta breve descrição do jogo desses textos dê um pouco a medida da construção de **As pequenas virtudes**, de seu entrelaçamento e mútuas relações — toda uma vida aí está exposta — apesar dos silêncios da narradora, “das palavras esquivas, aquáticas”, da precariedade das circunstâncias, tão finamente abordadas em *Os sapatos rotos*. Este texto é quase uma parábola da vida provisória, do desamparo dos deserdados (a escravos de todas as épocas era vedado o uso de sapatos), de estoicismo diante do sofrimento e do contato com a “tentação de jogar a vida aos cães”. Ao mesmo tempo essa quase parábola tem a liberdade da fantasia, uma leveza de fábula —nem precisamos nos referir ao símbolo do **sapato** em mitos ancestrais; existe aqui um deslocamento próprio do gênero, com exclusão, claro, da lição de moral. Pois não sabemos se é melhor aprender a andar com sapatos sólidos e não renunciar, ou usarmos sapatos rotos para distinguir “o que não é necessário”.

Muitas virtudes

Este, o deslocamento, é um procedimento de todo o livro, a partir do título, pois as grandes virtudes é que são essenciais, mas o título assinala as pequenas. Do mesmo modo, as muitas afirmações de Natalia de que não tem cultura, pois é muito distraída e também não sabe línguas, não deixa de surpreender, pois ela traduziu Proust e Flaubert, e leu no original toda a obra de Ivy Compton-Burnett, escrevendo sobre ela e confessando-se devedora da romancista inglesa; frequentemente também afirma que não entende nada de política, mas era deputada pelo partido dos Independentes de Esquerda, quando faleceu aos 75 anos.

Me pergunto se esse auto-rebaixamento, tão irritante para algumas pessoas, não será tocado por algum sopro felliniano no processo da construção de personagens desajeitados ou patéticos, que se enganam sempre, se esquecem, que se enfurecem cegos de raiva e sonham de olhos abertos. Mas as coisas nunca são transparentes. Por exemplo, ela que afirmou haver sempre odiado a obscuridade literária, nos diz em *Un mondo stregato*¹² que amou o *Satyricon* de Fellini justamente por sua obscuridade, porque “na verdade temos sede de trevas verdadeiras”, elas é que nos trazem “a profundidade verdadeira da noite e a verdadeira consciência da nossa condição humana ante os segredos da realidade, misteriosos quando pensamos neles e povoados com uma vida intensa e enfeitada”.

Mesmo assim o equívoco às vezes persiste. Deste ponto de vista o trecho de Cesare Garboli usado como posfácio do volume, a despeito da importância do crítico, não deixa de constranger.

É que precisamos usar sapatos rotos e frágeis, leitor, não os resistentes e sadios, para saber o que não é necessário, para que renunciemos à banalidade ou ao cinismo, para que possamos caminhar pelos “bosques da ficção”, ouvindo a música da chuva que entra em nossos sapatos “e então há aquele pequeno rumor a cada passo, aquela espécie de chapinhar”. 🍷

Mas não devemos esperar indagações teóricas rigorosas e ostensivamente abstratas do ensaio de Ginzburg, pois os temas nascem sempre de motivos ocasionais, anedóticos ou narrativos nos quais se inspiram.



a autora

NATALIA GINZBURG

Natalia Levi Ginzburg nasceu em Palermo, em 1916. Pertenceu a um grupo intelectual da maior expressão da literatura e crítica italiana, do qual faziam parte Cesare Pavese, Italo Calvino, Elio Vittorini, Giulio Einaudi e Eugenio Montale. Seu primeiro marido, Leone Ginzburg, foi morto numa prisão romana em 1944. Um dos filhos do casal é o renomado historiador Carlo Ginzburg, conhecido pela obra **O queijo e os vermes** (1976). Natalia casou-se depois com o crítico literário Gabriele Baldini. Integrou o Partido Comunista, foi ativista política e deputada. Escritora notável, obteve grande reconhecimento na Itália e no exterior, tendo sido traduzida para o inglês, alemão, espanhol e francês. Trabalhou na editora Einaudi, em Turim, foi tradutora, entre outros, de Marcel Proust e de Gustave Flaubert e publicou seu primeiro romance em 1942, sob pseudônimo. Morreu em Roma, em 1991.

NOTAS

1. Cf. “Sugestões de Leitura” às traduções de *Lessico familiare* e *Caro Michele*, Cosac Naify, 2009.
2. Cf. Domenico Scarpa, “Le Strade di Natalia Ginzburg”, introdução a 2ª edição de *Le piccole virtù*. Einaudi, 1998.
3. Marino Sinibaldi, Natalia Ginzburg et alii. *È difficile parlare di sé*. Einaudi, 1999. (Aos cuidados de Cesare Garboli e Lisa Ginzburg).
4. N. Ginzburg, *La strada che va in città*, Einaudi, 1942. *O caminho que leva à cidade*. Primeira Edição Editores, 1998. Edição bilingue. Trad. Denise Tornimparte.
5. *È stato così*, Einaudi, 1947 e 2001. *Foi assim*. Berleandis&Vertecchia Editores, 2001. Trad. e apresentação de Edson Roberto Bogas Garcia, ilustrações de Paulo Pasta.
6. O livro não está traduzido em português e foi publicado pela Einaudi em 1964 e 1993, após o sucesso de *Léxico familiar*, de 1963, com o qual a escritora ganhou o importante prêmio Strega.
7. N. Ginzburg, *Léxico familiar*, trad. Homero Freitas de Andrade, Paz e Terra 1988, CosacNaify 2009, esta última com posfácio de Ettore Finazzi-Agrò.
8. Cf. Carlo Ginzburg, “Nota à edição italiana” em *Relações de força*, Cia das Letras, 2002, trad. Jônatas Batista Neto.
9. Leone Ginzburg era titular de literatura russa da universidade em Turim, e de lá foi expulso quando se recusou a prestar juramento de fidelidade ao fascismo. Era judeu não sionista, pois dizia que o sionismo conduzia ao imperialismo.
10. Cf. Posfácio Vilma Arêas a *Caro Michele*, Cosac Naify, 2009. Trad. Homero Freitas de Andrade.
11. Cf. Cesare Pavese. *Trabalhar cansa*, Cosac Naify/7Letras, trad. e prefácio de Maurício Santana Dias.
12. N. Ginzburg, “Un mondo stregato”, um mundo enfeitado, mágico, em *Mai devi domandarmi*, op. cit., p. 68.

O poder da escrita

Com **A raposa já era o caçador**, Herta Müller continua a escancarar os pavores causados pelo regime comunista romeno

GISELE EBERSPÄCHER | CURITIBA - PR

“Se soltamos a esperança e o medo, morremos”, diz Herta Müller em seu livro de ensaios autobiográficos **Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio**. Ainda que breve, a frase consegue mostrar a condição da vida das pessoas sob regimes totalitários, principalmente o sentimento que teve durante a infância na Romênia.

O regime totalitário de Nicolae Ceaucescu, que implementou o estado comunista entre 1965 e 1989 na Romênia, é retomado por Müller no romance **A raposa já era o caçador**. Ambientado no final dos anos 1980, últimos anos do regime, o romance aborda as dificuldades e a fragilidade da segurança na vida de pessoas das classes trabalhadoras.

A autora constrói personagens que acabaram de se tornar adultos, procurando suas formas de viver e amar ainda que sem liberdade. O resultado é um livro poderoso tanto em sua linguagem quanto em seu enredo.

A trama gira em torno de Adina, uma jovem professora, e sua amiga Clara, operária de fábrica que mantém um relacionamento amoroso com Pavel, um homem casado.

Adina é uma jovem simples. Usa há vários verões um mesmo vestido estampado com árvores de ponta cabeça — feito de maneira errada pela costureira, as copas das árvores estão para baixo enquanto o tronco está para cima. Um de seus objetos mais preciosos é possivelmente um tapete de pele de raposa que deixa em seu quarto, diante do guarda-roupa. O objeto está na sua vida desde a infância — é com ele que Adina descobre que junto da felicidade de se ter um objeto precioso vem o medo de perdê-lo.

O tapete é usado pela autora como uma grande metáfora para o que acontece na vida de Adina. Aos poucos, a casa da personagem começa a dar voz para uma ameaça invisível, mas real para pessoas sob um regime totalitário. Quando volta para

casa, Adina vê pequenos objetos boiando em sem vaso sanitário: bitucas de cigarro, sementes de girassol. Além disso, pedaços do tão amado tapete são esporadicamente cortados — patas e rabo deixam de fazer parte do pedaço.

Aos poucos Adina sente o peso de saber que não é apenas ela que frequenta seu quarto — existem outros passos em seu chão e outros olhos em suas coisas. Além disso, Adina é também surpreendida quando ela e seu grupo de música passam a ser vigiados.

O conflito se intensifica quando Adina e Clara descobrem que Pavel é na realidade um agente da polícia secreta comunista. Assim, enquanto o tapete se desfaz, se desfaz também a relação de amizade entre as personagens.

Uma crueldade aparentemente pouco árida, mas terrível para as personagens, é instaurada como clima na narrativa: existe uma forte mudança na percepção da realidade. Relações tidas como certas sofrem uma inversão e se tornam instáveis — a raposa, que já foi o caçador, se torna um inofensivo e desfeito adorno no chão de um apartamento.

Escrita

O enredo já forte é trabalho por Herta com uma linguagem poderosa. A narrativa é construída de fragmentos. Cada um dos trechos parece criar uma cena e o leitor se depara com diversas imagens de como era a vida na Romênia naquele momento e como os personagens lidam com essa realidade.

Muitos trechos, por exemplo, pretendem fazer um retrato da sociedade e sua miséria, humilhação, exploração e desesperança:

A criança riu para dentro da frase e do silêncio que veio depois. E seus dentes eram como cascalho, os escuros quebrados e os brancos, lisos. No rosto da criança



A RAPOSA JÁ ERA O CAÇADOR

Herta Müller
Trad.: Claudia Abeling
Biblioteca Azul
242 págs.



a autora

HERTA MÜLLER

É romena. Nasceu em 1953 e recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 2009. Além de romances, escreve também poesia e ensaios. Por se recusar a colaborar com o regime secreto romeno, mudou-se para Alemanha, onde vive até hoje.

trecho

A RAPOSA JÁ ERA O CAÇADOR

Sempre quando Adina chega ao apartamento vindo da rua, o frio se enrola nas pontas de seus dedos e arde, pois Adina olha o banheiro. Depois, seu sapato empurra o rabo e duas paras para longe do pelo. Todos os dias. (...) Enquanto o coração bate na boca, seus dedos sentem exatamente os locais dos cortes na barriga.

havia uma idade que a voz infantil não suportava. O rosto da criança cheirava a fruta podre.

Por vezes a autora opta por mostrar um pouco mais sobre o governo. Por vezes, mostra a ineficiência das estruturas públicas e a corrupção dos líderes. Ao mesmo tempo, apresenta a fria influência do regime na vida das pessoas:

Durante um ano, mês a mês, Ilije tece de ir a trabalho a Bucareste, saiu da cidade todas as vezes nessa direção, passando ao lado do presidio. As celas ficam atrás, no pátio. Quem não tem ninguém lá não as vê, Ilije disse naquela época, mas quem tem alguém lá sente na cabeça para onde tem de olhar. Por algumas centenas de metros nesse trecho, ele disse, os rostos se confrontam no vagão. Nessa hora é possível sentir, debaixo de todos os outros olhos, aqueles que sabem para onde têm de olhar.

Herta Müller parece sempre mostrar, nunca contar, como é a vida naquele momento. O cenário é assim construído aos poucos, como se ela fosse na realidade a diretora capaz de dizer para onde a câmera deve ser apontada. Ao fragmentar sua narrativa, ela dá voz para que os acontecimentos falem por si só.

Esse formato de narrativa demanda muita atenção do leitor, mas torna a leitura uma experiência quase real e visível. Essa opção cria vários resultados e efeitos para a leitura.

Um deles é a aparente ausência de vida própria dos personagens, que parecem em muitos momentos apenas orbitar algo sem que tenham consciência completa de suas vidas ou escolhas. São trens a serem pegos, dias a serem trabalhados, pensamentos a serem esquecidos. Os acontecimentos parecem depender muito pouco de si próprios, são apenas coisas que surgem enquanto se vive.

Outro efeito da narrativa é a sensação de que a realidade dos personagens é sempre vivida em fragmentos, nunca de forma plena. A autora constrói assim uma aura sufocante de vida, como se os personagens nunca pudessem ser eles mesmos e fazer o que quiserem. A opressão de um regime como o de Ceaucescu em vidas individuais fica muito evidente na escrita.

Além disso, o leitor fica com a sensação de que os personagens estão completamente envoltos por essa realidade árida e não têm nenhuma esperança de escapatória. A narrativa permeia dramas pessoais com cenas de miséria e desespero de tantos outros personagens. A realidade triste de um deles é apenas um retalho de uma colcha que se vai construindo ao longo da narrativa.

Outro aspecto que Müller deixa evidente em sua obra é a forte capacidade destrutiva do governo. Pavel, o agente secreto, parece destruir as relações de todas as pessoas com a qual se envolve — desde sua mulher, traída em seu casamento, quando Clara, que tem suas amizades desfeitas quando Pavel passa a investigar seus amigos. Além disso, vários dos outros dramas apresentados mostram como o sistema era capaz de destruir até os sonhos das pessoas.

Todas esses efeitos da escrita só reforçam o que o enredo já dizia. A crítica de Herta Müller ao totalitarismo fica evidente em vários momentos, desde um âmbito individual ao âmbito coletivo. O resultado é um livro forte e perturbador. 🖊



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

Wilson Torres Nanini

ilustração: *FP Rodrigues*

professora A. do abandono nubente

o diabo começa
nas periferias da alma
“eu era tão pura tão
capaz de rezar para
que as pedras dessem
à luz pães”

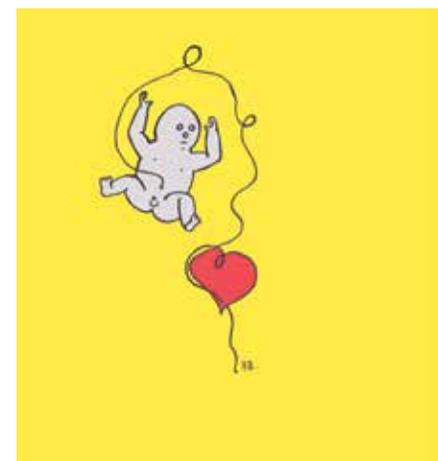
mas o amor lhe foi uma
sede sem cura

pois quanto tudo é
fome malcurada — quando
tudo devora e não passa —
rogamos a esmo: ribanceiras
excrementos (vingança

eloquente como seu
enxoval de solteira-para-
-sempre em que ora com
arames borda
rascunhos para epitáfio)

N. da cegueira inapaziguável

a orfandade lhe foi um estágio
uma primeira
separação solene
e porque seu anjo
da guarda era de rapina
soube cedo que o amor
é como a imperícia
de um cego de nascença
tentando explicar as cores —
então desde então corações
alheios infeccionados
de cegueiras transparentes
lhe rugem
que amor
afeto e deus podem
muito bem ser obtidos
acendendo
simulacros de éden
em latinhas de alumínio



S. dos dois corações exigentes

no peito dois corações
um para os amores decréptos
o outro para fenecer
por si
infinitamente

para um sevícias — para
o outro delícias

mas exige dos filhos
poupados do aborto
uma alegria desobediente
ao doer que resta do parto

e então sorri pura
cor-de-rosa turmalina
somente a quem permite
hospedar-se
nas adjacências de seu púbis

D. da beleza soberba

porque um doutor lhe interpelara
o amor —
(aquilo de eternidades percíveis)
“um mês exato
até seus ventrículos colidirem” —

como lembrança
do órgão
que fedia a amores mortos
ostentará
entre os seios perfeitos
um vertical feia
sutura de açougueiro

P. da L. do a.a.

aceito domesticar
o diabo inato
: aceito que é
progressiva esta necrose

aceito que meu voo
dure apenas doze passos
num só-por-hoje ao longo
de dezoito abstêmios anos

aceito que meu coração
torne-se flor e espoque
pois é mais bendita
a dor no peito
que aceita a faca

só não aceito
que a vida
me seja tão efêmera
como um fósforo 🕯

WILSON TORRES NANINI

Tem 35 anos, nasceu em Poços de Caldas e mora em Botelhos (MG). Há dois anos, publicou seu primeiro livro de poemas, **Alcateia**, e este ano lançou **Escafandro**, ambos pela Patuá. Nanini é cabo da Polícia Militar e poeta. Segundo Luiz Ruffato, “da sua poesia, nascida do espanto com as coisas singelas, jorra a sabedoria de quem aprendeu a ler pelo avesso. É simples e sofisticada; transparente e profunda — tem sabor, tem cheiro, tem cor”.

Hereges

LEONARDO PADURA

ilustração: *Theo Szczepanski*

1.
Havana, 1939

Daniel Kaminsky levaria vários anos para se habituar ao barulho esfuziante de uma cidade que se levantava sob a mais indisfarçada algaravia. Havia descoberto logo que ali tudo se tratava e se resolvia aos gritos, tudo rangia por causa da ferrugem e da umidade, os carros avançavam entre as explosões e o ronco dos motores ou os longos bramidos das buzinas, os cães latiam com ou sem motivo e os galos cantavam até a meia-noite, enquanto cada vendedor anunciava sua presença com um apito, um sino, uma corneta, um assovio, uma matraca, uma flauta de bambu, uma quadrinha bem rimada ou um simples berro. Ele tinha encalhado numa cidade na qual, ainda por cima, toda noite, às nove em ponto, retumbava um canhão sem que houvesse guerra declarada nem muralhas para fechar, e onde sempre, sempre, em épocas de bonança e em momentos de aperto, alguém escutava música, e cantava.

Em seus primeiros tempos de Havana, muitas vezes o menino tentaria evocar, tanto quanto lhe permitia sua mente povoada de recordações, os silêncios pastosos do bairro dos judeus burgueses na Cracóvia, onde havia nascido e vivido seus primeiros anos. Por pura intuição de desenraizado, buscava aquele território magenta e frio do passado como uma tábua capaz de salvá-lo do naufrágio em que sua vida tinha se transformado, mas quando suas recordações, vividas ou imaginadas, tocavam na terra firme da realidade, imediatamente reagia e tentava fugir dela, pois na silenciosa e escura Cracóvia de sua infância um vozerio excessivo só podia significar duas coisas: ou era dia de feira livre ou algum perigo rondava. E nos últimos anos que passara na Polônia o perigo chegara a ser mais frequente que as feiras. E o medo, uma companhia constante.

Como era de se esperar, quando Daniel Kaminsky caiu naquela cidade de estridências, durante muito tempo captaria os



embates daquele explosivo estado sonoro como uma rajada de alarmes capaz de assustá-lo, até que, com o passar dos anos, conseguiu entender que nesse novo mundo o mais perigoso costumava vir precedido pelo silêncio. Vencida aquela etapa, quando por fim conseguiu viver entre os ruídos sem ouvi-los, feito respirar o ar sem se ter consciência de cada inspiração, o jovem Daniel descobriu que já havia perdido a capacidade de apreciar as qualidades benéficas do silêncio. Mas se orgulharia, sobretudo, de ter conseguido se reconciliar com o estrépito de Havana, pois, ao mesmo tempo, tinha atingido seu obstinado objetivo de sentir que pertencia àquela cidade turbulenta onde, para a sorte dele, havia sido jogado pelo impulso de uma maldição histórica ou divina – e até o final de sua existência teria dúvida sobre qual dessas atribuições seria a mais acertada.

No dia em que Daniel Kaminsky começou a sofrer o pior pesadelo de sua vida e, ao mesmo tempo, a ter os primeiros vislumbres de sua sorte privilegiada, um envolvente cheiro de mar e um silêncio intempestivo, quase sólido, pairavam sobre a madrugada de Havana. Seu tio Joseph o havia acordado muito mais cedo que de costume para mandá-lo ao Colégio Hebreu do Centro Israelita, onde o menino já recebia instrução acadêmica e religiosa, além das indispensáveis lições de espanhol, que permitiriam sua inserção no mundo multiforme e heterogêneo onde viveria só o Santíssimo sabia por quanto tempo. Mas o dia começou a se mostrar diferente quando, depois de dar-lhe a benção do Shabat e uma saudação pelo Shavuot, o tio quebrou sua reserva habitual e depositou um beijo na testa do menino.

O tio Joseph, também Kaminsky e, obviamente, polonês, conhecido naquele tempo como Pepe Carteira – dada a maestria com que desempenhava seu ofício de fabricante de bolsas, carteiras e pastas, entre outros artigos de couro – sempre havia sido, e seria até a morte, um estrito cumpridor dos preceitos da fé judaica. Por isso, antes de lhe permitir provar o desjejum já servido sobre a mesa, recordou ao jovem que não deviam fazer apenas as abluções e orações habituais de uma manhã muito especial, pois a graça do Santíssimo, bendito seja Ele, havia querido que caísse no Shabat a comemoração do Shavuot, a milenar festa maior consagrada a recordar a entrega dos Dez Mandamentos ao patriarca Moisés e a jubilosa aceitação da Torá por parte dos fundadores da nação. Porque nessa madrugada, como lhe recordou o tio em seu discurso, também deviam elevar muitas outras preces a Deus

para que Sua divina intercessão os ajudasse a resolver da melhor forma aquilo que, no momento, parecia ter se complicado da pior maneira possível. Embora talvez as complicações não os atingissem, acrescentou e sorriu com malícia.

Após quase uma hora de orações, durante a qual Daniel pensou que ia desmaiar de fome e de sono, Joseph Kaminsky afinal lhe indicou que podia se servir do farto desjejum, no qual se sucederam o leite de cabra morno (que, por ser sábado, a italiana Maria Perupatto, apostólica e romana, e por essa condição escolhida pelo tio como “gói do Shabat”, havia deixado sobre os carvões em brasa do fogareiro), as bolachas quadradas chamadas *matzot*, geleias de frutas e até uma boa porção de *baklavá* transbordante de mel, um banquete que faria o menino perguntar-se de onde o tio havia tirado o dinheiro para tais luxos: porque do que Daniel Kaminsky se lembraria daqueles anos, pelo resto de sua longa presença na Terra, para além dos tormentos provocados pelo barulho do ambiente e da semana horrível que viveria a partir daquele instante, seria da fome insaciável e insaciada que sempre o perseguia, como o mais fiel dos cães.

Depois de um café inusitadamente lauto, o menino aproveitou a longa permanência de seu tio constipado nos banheiros coletivos do cortiço onde moravam para subir ao terraço do edifício. A laje ainda estava fresca naquelas horas anteriores ao nascer do sol e, desafiando as proibições, ele se atreveu a ir até a sacada para observar o panorama das ruas Compostela e Acosta, onde havia se instalado o coração da cada vez maior colônia judaica de Havana. O sempre lotado edifício do Ministério do Interior, um antigo convento católico dos tempos coloniais, estava totalmente fechado, como se estivesse morto. Pela arca da contígua, sob a qual corria a rua Acosta, formando o chamado Arco de Belém, não passava ninguém nem coisa nenhuma. O Cine Ideal, a padaria dos alemães, a casa de ferragens dos poloneses, o restaurante Moshé Pipik, que o apetite do menino sempre olhava como a maior tentação da face da Terra, estavam com as cortinas baixadas, as luzes das vitrines apagadas. Embora nos arredores vivessem muitos judeus e, portanto, a maioria daqueles negócios fosse de judeus e em alguns casos permanecessem fechados aos sábados, a quietude imperante não se devia somente à hora ou a que estivessem no Shabat, dia de Shavuot, jornada de sinagoga, mas sim ao fato de que nesse instante, enquanto os cubanos dormiam profundamente no fe-

riado pascal, a maioria dos asquenazes e sefaradis da região escolhia suas melhores roupas e se preparava para sair às ruas com as mesmas intenções que os Kaminskys.

O silêncio da madrugada, o beijo do tio, o inesperado desjejum e até a feliz coincidência de que o Shavuot caísse no sábado, na realidade, só tinham confirmado a expectativa infantil de Daniel Kaminsky quanto à previsível excepcionalidade do dia que se iniciava. Porque o motivo do seu despertar antecipado era que estava anunciada, para algum momento próximo ao amanhecer, a chegada do transatlântico S.S. *Saint Louis* ao porto de Havana. O navio havia zarpado de Hamburgo quinze dias antes, e a bordo viajavam 937 judeus autorizados a emigrar pelo governo nacional-socialista alemão. E entre os passageiros do *Saint Louis* estavam o médico Isaías Kaminsky, sua esposa Esther Kellerstein e a pequena filha de ambos, Judit, ou seja, o pai, a mãe e a irmã do pequeno Daniel Kaminsky. 🗨

O LIVRO

Em **Hereges** (a ser lançado em breve pela Boitempo), Leonardo Padura cria uma mistura de romance histórico e *noir*, resultado de anos de investigação sobre a perseguição aos judeus. O ponto de partida é um episódio real: a chegada ao porto de Havana do navio S.S. Saint Louis, em 1939, onde se escondiam mais de novecentos refugiados vindos da Alemanha. A embarcação passou vários dias à espera de uma autorização para o desembarque. No romance, o garoto Daniel Kaminsky e seu tio aguardavam nas docas, trazendo um pequeno quadro de Rembrandt que pertencia à família desde o século 17 e que esperavam utilizar como moeda de troca para garantir o desembarque da família que estava no navio. No entanto, o plano fracassa, a autorização não é concedida e o navio retorna à Alemanha, levando também a esperança do reencontro. Quase setenta anos depois, em 2007, o filho de Daniel, Elías, viaja dos Estados Unidos a Havana para esclarecer o que aconteceu com o quadro e sua família.

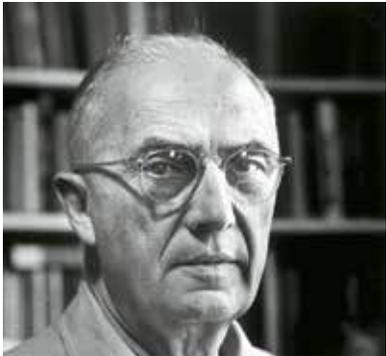


O AUTOR

Leonardo Padura nasceu em Havana em 1955. Formado em Letras pela Universidade de Havana, trabalhou como escritor, jornalista e crítico literário até a década de 1990, quando ganhou reconhecimento internacional por uma série de romances policiais estrelando seu mais famoso personagem, o detetive Mario Conde. Mas foi com o romance **O homem que amava os cachorros** (Boitempo) que Padura se consolidou no mundo literário, ganhando prestígio para além do gênero policial. Traduzida para vários países (como Espanha, Portugal, França, Alemanha, Estado Unidos e Inglaterra), a obra recebeu diversos prêmios internacionais. Seu romance mais recente, **Hereges**, ganhou o X Prêmio Internacional de Romance Histórico Ciudad de Zaragoza e foi finalista dos prêmios Médicis e Fémina. Leonardo Padura ganhou recentemente o Prêmio Princesa das Astúrias, pelo conjunto de sua obra.

William Carlos Williams

tradução e seleção: *André Caramuru Aubert*



Por meses eu resisti à tentação de traduzir William Carlos Williams para as páginas do **Rascunho**. Foram dois os motivos principais. Em primeiro lugar, Williams é meu poeta preferido; mais do que isso, eu aprendi a gostar de poesia lendo seus poemas (e também, que se faça justiça, os de Edgar Allan Poe e Wallace Stevens). E o segundo motivo é o fato de as magistrais traduções de José Paulo Paes (publicadas pela Companhia das Letras em 1987) terem estabelecido um patamar tão elevado que me deixaram com medo de encarar a missão. Mas finalmente criei coragem, e o resultado está aqui.

Muito já se escreveu a respeito de Williams, um dos maiores nomes da poesia norte-americana do século 20 e provavelmente o mais influente (nem sempre com bons resultados). Me limito, aqui, a dizer que considero Williams o Mário de Andrade dos Estados Unidos. Enquanto outros dois grandes nomes contemporâneos a ele (Pound, seu amigo, que ele amava; e Eliot, de quem não gostava) atravessavam o Atlântico em busca da respeitabilidade e das influências britânicas e clássicas, Williams ficou buscando, em casa, obsessivamente, uma poesia que refletisse a linguagem das ruas, dos imigrantes, dos operários e das raízes americanas. Isso, é importante ressaltar — assim como no caso de Mário de Andrade —, não era fruto de ingenuidade ou populismo; era um ambicioso projeto estético.

Para esta pequena seleção, eu naturalmente evitei os poemas já traduzidos por Paes (sem grande perda, pois ali estão algumas das mais divulgadas composições de W. C.W., como o *Carrinho de mão vermelho* e *Mulher em frente ao banco*), assim como poemas que, segundo identifiquei, já haviam sido traduzidos em blogs e publicações alternativas; ou seja, salvo engano, todos os poemas desta seleção foram vertidos pela primeira vez para o português. Com toda a humildade e o respeito.

The new clouds

The morning that I first loved you had a quality of fine division about it a lightness and a light full of small round clouds all rose upon the ground which bore them, a light of words upon a paper sky, each a meaning and all a meaning jointly. It was a quiet speech, at ease but reminiscent and of praise — with a disturbance of waiting. Yes! a page that glowed by all that it was not, a meaning more of meaning than the text whose separate edges were the edges of the sky.

As novas nuvens

A manhã quando eu primeiro te amei tinha uma qualidade de delicada divisão a respeito e uma leveza e uma luz repleta de pequenas nuvens todas crescendo sobre o chão que as criou, uma luz de palavras num céu de papel, cada uma um significado e todas juntas outro significado. Foi uma fala quieta, tranquila mas remanescente e de preces — com uma perturbação da espera. Sim! uma página grudada por tudo aquilo não era, um significado mais que significado do que o do texto cujas pontas separadas eram as pontas do céu.

A negro woman

carrying a bunch of marigolds
wrapped
in an old newspaper:
She carries them upright,
bareheaded,
the bulk
of her thighs
causing her to waddle
as she walks
looking into
the store window which she passes
on her way.
What is she
but an ambassador
from another world
a world of pretty marigolds
of two shades
which she announces
not knowing what she does
other
than walk the streets
holding the flowers upright
as a torch
so early in the morning.

The return to work

Promenading their
skirted galleons of sex,
the two office assistants

rock unevenly
together
down the broad stairs,

one
(as I follow slowly
in the trade wind

of my admiration)
gently
slapping her thighs.

A volta ao trabalho

Passeando suas
saías como galeões do sexo,
duas auxiliares de escritório

balançam desigualmente
juntas
descendo a larga escada,

uma
(conforme eu lentamente
sigo sob o vento alísio

do meu encanto)
suavemente
batendo nas coxas.

Uma mulher negra

levando um maço de calêndulas
enroladas
em um jornal velho:
Ela as leva verticais,
sem chapéu,
o volume
dos seus pertences
fazendo-a gingar
enquanto anda
olhando para
as vitrines pelas quais ela passa
em seu caminho.
O que será ela
se não uma embaixadora
de um outro mundo
um mundo repleto de calêndulas
de dois tons
que ela apresenta
sem saber o que fazer
além
de caminhar pelas ruas
levando as flores bem retas
como uma tocha
na manhã tão cedo.

	View	Poem	Poema
	<p>The moon ovoid in the black press sits hugging his knees, gone with thought above the ringed city.</p>	<p>on getting a card long delayed from a poet whom I love but</p> <p>with whom I differ touching the modern poetic technique</p>	<p>ao receber um cartão com muito atraso de um poeta que amo mas</p> <p>com que eu divirjo no tocante à moderna técnica poética</p>
	<p>Visão</p> <p>A lua ovoide que na prensa negra senta abraçando seus joelhos, se foi com pensamentos acima da cidade anelada.</p>	<p>I was much moved to hear from him if as yet he does not</p> <p>concede the point nor is he indeed conscious of it no matter</p> <p>his style has other outstanding virtues which delight me</p>	<p>eu fiquei muito feliz por saber dele, ainda que até agora ele não</p> <p>tenha recuado em seu ponto nem ele esteja de fato consciente disso não importa</p> <p>seu estilo tem outras notáveis virtudes que me extasiam</p>
	<p>Winter</p> <p>Now the snow lies on the ground and more snow is descending upon it — Patches of red dirt hold together the old snow patches</p> <p>This is winter — rosettes of leather-green leaves by the old fence and bare trees marking the sky —</p> <p>This is winter winter, winter leather-green leaves spearshaped in the falling snow</p>	<p>She who turns her head</p> <p>She turns her head to breathe the morning air bright April on her pale face and yellow hair</p> <p>Hey look! they turn from their horseplay Look! reminiscent of the night striking by day</p> <p>As one who has come from dancing half naked under lights she plucks her clothes about her and fights to seem indifferent before the overpowering mastery of this garish dream</p>	
	<p>Inverno</p> <p>Agora a neve repousa no chão e mais neve vem caindo sobre ela — Pedacos de lama vermelha mantêm unidos os velhos pedacos de neve</p> <p>Isto é inverno — rosetas de folhas verde-couro junto à velha cerca e árvores nuas marcando o céu —</p> <p>Isto é inverno inverno, inverno folhas verde-couro caules brotando na neve que cai</p>	<p>Ela que vira a cabeça</p> <p>Ela vira a cabeça para respirar o ar da manhã o abril brilhante em sua face pálida e seu cabelo amarelo</p> <p>Ei, olhe! eles se viram de sua brincadeira Olhe! a recordação da noite atingida pelo dia</p> <p>Como alguém que veio do baile seminua sob as luzes ela arranca suas roupas as joga e luta para parecer indiferente diante da poderosa superioridade desse sonho extravagante</p>	
The dead baby	<p>Sweep the house under the feet of the curious holiday seekers — sweep under the table and the bed the baby is dead —</p> <p>The mother's eyes where she sits by the window, unconsoled — have purple bags under them the father — tall, wellspoken, pitiful is the abler of these two —</p> <p>Sweep the house clean here is one who has gone up (though problematically) to heaven, blindly by force of the facts — a clean sweep is one way of expressing it —</p> <p>Hurry up! any minute they will be bringing it from the hospital — a white model of our lives a curiosity — surrounded by fresh flowers</p>		
O bebê morto	<p>Varrer a casa sob os pés dos curiosos caçadores de feriados — varrer embaixo da mesa e da cama o bebê está morto —</p> <p>Os olhos da mãe onde ela se senta junto à janela, inconsolável — têm sacos púrpura sob eles o pai — alto, bem falante, compassivo é dos dois o mais capaz —</p> <p>Varrer a casa deixá-la limpa aqui está alguém que subiu (ainda que de maneira problemática) para o céu, cego por força dos fatos — uma boa varrida é uma maneira de expressar —</p> <p>Apresse-se! a qualquer minuto eles o trarão do hospital — um modelo branco de nossas vidas uma curiosidade — envolta em flores frescas</p>		

VIAGEM AO FIM DO DIA

Os pinheiros em fila não impedem a chegada do vento gelado. O descampado verde nos aguarda a todos. Estaciono o carro com cuidado como se fosse possível ser invisível ao menos uma vez. Meu irmão não está. Foi ao mercado comprar café. A noite será longa. Café é uma maneira de disfarçar o desconforto da espera. O gramado irregular se estende por uma longa distância até os pés dos pinheiros ao fundo. O cemitério é novo. Poucos túmulos maculam a grama com suas plaquinhas de bronze. As datas de nascimento e morte comprovam a incerteza da vida. O fim de tarde é frio e cinzento. O inverno não se preocupa com a morte alheia. Permaneço algum tempo a olhar para longe. Nuvens se espriam por trás das árvores. Logo, a noite chegará. Há poucas pessoas no pátio. Conheço alguns de tempos que não existem mais. O nome de muitos me foge. Minha memória se esfarela.

Algo explodiu dentro da cabeça. O estrondo silencioso da morte a arrastou para a UTI. Recebi a notícia num domingo à tarde. No supermercado, larguei o kiwi na gôndola. Estava verde. Olhei para o carrinho quase vazio a compartilhar comigo a tragédia familiar. Minha sobrinha — filha do meu irmão — tinha 16 anos. A barriga volumosa abrigava uma menina. Uma criança a carregar outra durante nove meses. No parto, a explosão. A filha nasceu. A mãe morreu. Foram necessários dois meses — infinitos sessenta dias. A morte e suas extravagâncias. Sem pressa, esculpiu um corpo estranho, diferente, triste e o jogou entre flores num caixão apertado. Após algumas cirurgias, o fim numa madrugada. Eu não estava lá.

Meu irmão chega com um pacote nas mãos. Traz café, pão e queijo. Quer alimentar, dar algum conforto, àqueles que resolveram lhe fazer companhia. Em algum lugar, na indiferença da funerária, está o corpo da filha. Está sendo preparado para a despedida. Desde a morte já se passaram muitas horas. A noite começa a se insinuar. Aos poucos, o rumor de vozes aumenta. Chegam amigos e parentes. Pequenos grupos se formam. Alguns riem com certa vergonha. Outros, apenas ficam em silêncio. Um ao lado do outro. Eu permaneço parado, estático no mesmo lugar, sem saber onde colocar as mãos. Sou péssimo anfitrião da morte.

Tenho uma foto dela em casa. É uma criança de cinco anos. Está no meu colo e sorri com vontade. Do sorriso à morte, pouco mais de dez anos. Alguns dias depois do enterro, um amigo me disse “o que acontece com as mulheres da tua família?”. Não acontece nada. Elas simplesmente morrem antes do tempo. Caem do pé antes do outono e se espatifam no gramado ralo.

O frio é desanimador. Entro no carro. Já é quase noite. Não sei a que horas o corpo chegará. Agarro-me a um livro de título apropriado: *Morreste-me*. Leio sem entender nenhum silêncio que as letras me entregam. Jogo o livro no banco de trás e resolvo ir ao encontro dos demais. Não há nenhuma saída possível quando a morte é a única possibilidade.

Quando uma sobrinha se aproxima, espanto-me. Carrega um bebê de poucos dias no colo. Sua filha nasceu há menos de um mês. Olho a criança e não consigo não pensar na suposta maldição que nos ronda. Algo vai explodir naquela pequena cabeça. Carregamos uma bomba entre as poucas ideias.

Meu irmão caminha lentamente. Seu olhar bovino nos alcança. Faz um breve carinho na neta enrolada em muitas mantas no colo da mãe. Estende-me a mão sem energia. Pergunta se está tudo bem. Respondo com silêncio. Nossos diálogos carregam poucas palavras. Vai demorar?, pergunto. Já era para ter chegado, ele responde sem me olhar. Tem café lá

dentro. Acabei de fazer. Já vou lá. Até que veio bastante gente. É. Ele retorna. Temos o mesmo jeito de caminhar: o corpo meio encurvado, os braços desajeitados. Sovamos o mundo com nossa distância desde que nascemos. A distância só aumenta.

Na apertada sala, encho um copo plástico de café. Há crianças em volta. A mesa abriga pão, margarina e queijo. Decido comer. Não sei o que fazer. Não há nada a fazer. As pessoas continuam espalhadas. Crianças correm indiferentes à morte. Alguns homens me cumprimentam pelo nome. Sinto vergonha. Não lembro o nome deles. Fisionomias são figuras embaçadas, desfocadas. A morte teima em me devolver ao lugar de on-

de nunca saí. Será que eles também irão ao meu enterro?

O carro funerário se aproxima devagar. A noite envolve tudo. Todos se movimentam. Um burburinho se forma. Após manobras precisas, estaciona de ré à porta da capela do cemitério. Meu irmão caminha em direção à filha — um camelo cansado e estropiado. Outros homens agarram as alças restantes do caixão. Eu permaneço estático, sem saber onde colocar as mãos. Carregam o caixão e o depositam sobre a laje, entre coroas de flores ordinárias. Um funcionário abre a tampa do caixão. No fogão, a chaleira esquenta mais água para o café. A noite será longa.

A vida, às vezes, só traz escuridão. ☛



ilustração: Tiago Silva