



desde abril de 2000

o jornal de literatura do Brasil

rascunho

edição

186

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

ARTE DA CAPA: CAROLINA VIGNA

ENSAIO

O mundo de Hatoum • 6

ENTREVISTA

Antonio Carlos Viana • 18

INÉDITO

Copistas, de Marco Aurélio Cremasco • 43



MAIS ESPAÇOS DE TRADUÇÃO

Na tradução, ocupar espaços da experiência humana. Ali na brecha tensa entre texto-no-papel e texto-na-mente. Só um lapso, um átimo para a reação: primeiro ensaio de uma das tantas formas de compreender. Preencher as lacunas da incompreensão, ocupando espaços com a forma mais pura de tradução. Criatividade.

Não seria, talvez, como tirar leite de pedra? Sugar a seiva do mais seco dos esqueletos: a letra oca de sentido ali estirada no papel, à espera não de um sopro de vida, mas de alguém que dela extraia o que não mais se supõe ali haver. Ai do tradutor que disso não for capaz.

Mas não abusar da invenção, não. E são tantas e tão variadas, fascinantes as tentações. Desviar de disparates disparados contra o vernáculo. Preservar esse fano sagrado, essa pátria, como se fosse o pouco que nos resta. Evitar o efeito fácil de enfeitar sentidos com a pretensão de imprimir o selo do literário. Descartar as densas camadas de frases inúteis, que se

acumulam, texto sobre texto, como que interpolando paráfrases para explicar o que deve ser apenas sugerido (haveria pior maneira de estiolar o literário?). Negociar, com sagaz sutileza, o discutível direito da intervenção direta no texto. Não, não traduzir para malinar, como que malversando sentidos.

Faze o que te digo, não o que faço. Atento o tradutor.

Fazer o quê, exatamente? Se nada vive sob o texto. A letra tão morta, mais que morta. Resíduos esparsos em campo deserto. Os sentidos apagados. Meros fantasmas de pensamentos, outrora originais. Ainda assim, é como se bastasse só uma centelha. Nem brasa já é, mas basta a réstia de fugacíssima faísca. Todo um incêndio latente, a mais intensa luminosidade, aguarda os olhos e a mente do tradutor.

Não é só o que o aguarda no papel, tradutor, que poderá produzir um texto novo. No papel, garranchos ininteligíveis, ou quase. Que sentidos fazer de tudo isso? Há que projetar luz ali. A exterioridade se expressa, e forte, sobre massa quase disforme. O

que vem de fora do texto, sobre o texto, reagindo com ele, catalisando a formação de uma narrativa atual. A exterioridade prevalecendo, enfim, irresistível. Toda a força do novo arrastando o original para o mais fundo passado.

Medir o longo texto com régua nova, talvez. Não a régua-transferidor, o olhar meramente mecânico, reproduzidor, mas o instrumento que determina a extensão dos significados, quiçá também sua profundidade. Determina os sentidos mais centrais de cada palavra, mas também sua projeção para longe do núcleo. Nesses voos, ocupar certos espaços da experiência humana. Trabalho de arte-são que dignifica esse velho ofício-arte, tradução.

Que mais aguarda o tradutor sob esse texto? A luz sombria, o espectro do que animou o momento criativo do original? A noite que desce sobre o texto, a inevitável confusão — senão de línguas, de sentidos — que se espalha por todas as suas linhas, parágrafos, páginas e páginas. A eclosão — intensa luz — de Pentecostes depois da longa noite de Babel?

Mas que seria de Pentecostes sem Babel? Não foi a confusão que tornou necessária a tradução? Não foi isso que lhe deu vida e sentido? Se os sentidos não se tivessem extraviado, corruptos, por que alguém pensaria em procurá-los, identificá-los, retificá-los, determiná-los, definir suas medidas, sua extensão e profundidade?

Estaria aí mais uma descrição da tarefa do tradutor? Falar em línguas para que todos, enfim, entendam o verbo? 🗨️

ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (26)

Alice, de **Quarenta dias**, de Maria Valéria Rezende, é uma personagem que tem muita força, notadamente nos primeiros momentos do livro, quando está dilacerada por sua transferência para Porto Alegre (“cidade pra onde me transplantaram à força”). Aqui o leitor sofre com a personagem, apegando-se ao seu drama, comovendo-se com a sua solidão. Aqui o tema do “exílio”, da angústia do indivíduo desterrado, se impõe. Alice, já foi dito, é aposentada (tem duas aposentadorias), deu aulas de francês, esteve na França fazendo um curso, tem uma filha professora universitária que a leva para Porto Alegre (deixa-a num bem equipado apartamento na capital gaúcha antes de seguir

com o marido para uma pós-graduação de seis meses na Europa; apartamento disponibilizado exclusivamente para Alice e que esta irá abandonar de uma hora para outra). Alice tem erudição, é apegada aos livros (que estão sempre presentes na sua vida, tornando-se um elemento importante, em várias cenas do livro, na caracterização da personagem). É, como qualquer brasileiro médio, bem posta na vida. Sendo assim, é de se perguntar: não soa estranho, não cede um tanto a força da personagem, a “descida” de Alice para a mendicância ou algo parecido? (Sim, Alice, em parte dos quarenta dias em que circula por Porto Alegre, vive à beira da mendicância ou mesmo como mendiga. A indumentária, o modo de se alimentar e de dormir nas

ruas, num parque ou em prédios públicos, a convivência com moradores de rua — tudo isso a identifica com uma mendiga. E é a própria protagonista-narradora que anota, já para o fim do livro, que os moradores de rua são seus “iguais”). A sensação de “existir solta”, por si só, seria suficiente, justificaria a virada drástica na vida da personagem? A insatisfação da protagonista provocada por seu “transplante” para outro estado moveria mesmo a mudança, tão radical, de sua condição/identidade, teria mesmo carga para proporcionar a sua penúria (e Alice recebendo, repito, duas aposentadorias e tendo um bom apartamento à sua disposição) pelas ruas e noites frias de Porto Alegre? O romance, por uma via que muito provavelmente a escritora não desejava enveredar, não terminaria de algum modo reforçando o estereótipo do nordestino paupérrimo, miserável, socialmente inviabilizado? São questões para as quais não encontro respostas no momento. São inquietações sérias, responsáveis, de quem reconhece os méritos do romance de Maria Valéria Rezende. 🗨️



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

Afonso 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

Alex Sander Alcântara

André Argolo

André Caramuru Aubert

Breno Kümmel

Clayton de Souza

Haron Gamal

Ivone Benedetti

Kenneth Koch

Lívia Inácio

Luiz Paulo Faccioli

Marcella Lopes Guimarães

Marco Aurélio Cremasco

Marcos Pasche

Natália Leon Nunes

Peron Rios

Rodrigo Casarin

Thales Mendes

Vilma Costa

Wagner Schadeck

ILUSTRADORES

Carolina Vigna

Dê Almeida

FP Rodrigues

Hallina Beltrão

José Luiz Tahan

Osvalter

Ramon Muniz

Theo Szczepanski

Apoio:

Itaú cultural

24

O irmão alemão
Chico Buarque



29

Inquérito
Lourenço Mutarelli

44

Carta ao rei de Portugal
Thales Mendes

46

Poemas
Kenneth Koch

eu, o leitor

cartas@rascunho.com.br

TODOROV

Muito bom ler sobre Tzvetan Todorov no **Rascunho** [#185]. Em seu livro *A beleza salvará o mundo — Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*, na página 14, ele já nos brinda com a frase: “Poder-se-ia dizer que a arte de viver é uma arte entre outras e que se pode perfazer a vida como uma obra de arte”. Ler Tzvetan é uma arte.

Fátima Soares Rodrigues • via e-mail

AS MENINAS

Parabenizo a publicação do ensaio de Carlos Eduardo de Magalhães, *Para as meninas* [#181, maio/15]. Sou um leitor de romances e fiquei impressionado com a limpidez de seu texto, colocando luz onde muitos tentam ocultar. A nossa origem. A nossa formação cultural. A nossa sobrevivência. Me sinto feliz por participar deste Jornal. Por ser assinante e assim participar desta história.

Luís Henrique Vasconcelos • São Paulo – SP

RASCUNHO É AMADO

Só quero dizer que amo esse jornal. Parabéns pelo trabalho que vocês fazem.

Norival Bottos Junior • Jataí – GO

Sou assinante do **Rascunho** há alguns meses e mantereí esta por muito mais tempo. Parabéns pela excelente revista!

Murilo Junior • Ananindeua – PA

Aproveito para dizer que estou adorando o jornal. Muito, MUITO bom!

Cristiana Veronez de Lima • Rio de Janeiro – RJ

NAS REDES SOCIAIS

Amo o **Rascunho**. Porém na edição de setembro, André Caramuru Aubert engana-se ao traduzir o verso de *A negro woman* — “the hulk/ of her thighs/ causing her to waddle as she walks...” como “O volume/ De seus pertences/ Fazendo-a gingar enquanto anda”. Na verdade seria: “o volume de suas coxas (thighs) a faz gingar enquanto anda”.

Franklin Mello • Facebook

Tenho curtido muito os artigos originais das edições. Interessantes e bem escritos.

Pedro Víctor Santos [pedrovictorsantos] • Instagram

Além de terem me enviado super rápido o jornal logo após eu me tornar assinante, teve esse mimo que recebi também: o livro do Patrick Modiano [*Flores da ruína*], Prêmio Nobel de Literatura de 2014. Nunca vou deixar de assinar esse jornal, nunquinha.

Paula [paula_paula_paulaa] • Instagram

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.com/@jornalrascunho

facebook.com/jornal.rascunho

instagram.com/jornalrascunho

a literatura na poltrona | JOSÉ CASTELLO

KAFKA DORMINDO

Estou sempre a reler, com o mesmo espanto, os sonhos de Franz Kafka — na edição lançada pela Iluminuras, em tradução de Ricardo F. Henrique, em 2003. Eles reforçam a tese de que a literatura começa muito antes da escrita, e mesmo antes de qualquer processo intelectual anterior (a leitura, os esboços, etc). A literatura — mostram — começa antes ainda de estarmos acordados. Apesar da estrutura desordenada e do estilo apressado, os sonhos de Kafka antecipam seus relatos. Lá estão os mesmos monstros, a mesma arquitetura escabrosa, os mesmos vícios, a mesma insanidade. Tudo — ou quase tudo — vem dali. Por isso se torna tão estimulante lê-los.

Entre tantos sonhos, um dos que mais me impressionam é o que Kafka teve com seu pai em 6 de maio de 1912. Passeando por Berlim, e depois de saltar de um bonde, Kafka e seu pai esbarram com uma parede muito íngreme. Um obstáculo, como as folhas em branco. Os dois começam a escalá-la. “Meu pai foi escalando quase dançando”, descreve Kafka. Ele, ao contrário, logo fica para trás. Escorrega várias vezes seguidas. Tem a sensação de que, quanto mais avança, mais íngreme a parede se torna. Cabe perguntar se essa não é a mesma sensação que Kafka tem ao escrever. Quanto mais escreve, mais difícil se torna escrever.

“Também era muito desagradável o fato de a parede estar coberta de excremento humano que ia grudando em mim, aos flocos, sobretudo no peiro”, prossegue Kafka. Escritores também lidam com restos. Com dejetos. Quanto mais escrevem, menos satisfeitos estão e mais necessidade têm de alterar ou de cortar. Escrever é mexer em coisas desagradáveis que, “como flocos”, vão grudando na gente. Falava o próprio Kafka do “limite tênue” que separa a vida cotidiana e a vida onírica. Muitas vezes as experiências dos sonhos, de tão fortes, parecem mais reais do que as experiências vividas. Dessa contaminação Kafka tirava suas histórias.



REPRODUÇÃO

Quanto mais se suja de excrementos, mais Kafka tenta se limpar. Mais ele limpa seu texto. Mas quanto mais se limpa, mais sujo se sente. Quanto mais corta suas palavras, quanto mais as remenda, quanto mais conserta, mais infeliz está. No alto da parede há um edifício. Quando Kafka consegue chegar, seu pai já está saindo do edifício, onde teve um encontro. “Esse Dr. von Leyden! É um homem extraordinário!”, Hermann Kafka diz cheio de entusiasmo. O doutor é médico. Acontece que Hermann não o visitou como um paciente, mas como um admirador. Chegando atrasado ao topo, Kafka, o filho, pega a cena pelo meio. Exatamente como as cenas “surtem” na cabeça de um escritor: soltas, arbitrarias, incoerentes, e só depois são costuradas.

“À esquerda atrás de mim vi um homem sentado de costas num aposento que era todo de vidro.” Kafka entendeu logo — por razões que permanecem obscuras — que se tratava não do Dr. von Leyden, mas de seu secretário. Seu pai, Hermann, fa-

lara com o secretário, e não com o próprio médico. Logo, entusiasmara-se pelo homem errado. O malentendido — ou talvez o incompreendido — também está na base da literatura de Kafka. O mundo é incoerente, as várias peças não se encaixam. E por isso parece absurdo, e por isso também parece imóvel. Kafka “julga” o erro do pai, mas não considera a hipótese de ele mesmo estar enganado. Também um escritor pode julgar criticamente um texto (um ato) alheio. Mas como muito mais dificuldades conseguirá julgar seus próprios atos (escritos).

O sonho do pai (eu o chamarei assim) reúne vários dos impasses, malentendidos, e também sentimentos insuportáveis que configuram a atividade do escritor. O sonho é quase um resumo das adversidades que o próprio Kafka teria (ou teve) que enfrentar para escrever seus relatos. Onde o pai aparece como o enganado, ou até como falsificador, é na verdade o filho que derrapa e treme. É ali que o filho, ao se expor à grande “sujeira” da escrita, consegue afinal se tornar quem ele é. 🖊️

fora de sequência | FERNANDO MONTEIRO

OS LIVROS DO ESCÂNDALO (FINAL)

Na língua desabrida de Shakespeare, Maurice conseguiu publicar muita coisa “escabrosa”, posta à venda na capital francesa às vezes sob falsas capas, conforme foi pela primeira vez detectada por atenta professora americana (de volta do verão na Europa), em edição do *New York Herald Tribune* de setembro de 1950: “Logo no primeiro dia no navio, eu vi um garoto e uma garota lendo um exemplar de **Jane Eyre**. Na manhã seguinte, vi mais meia dúzia de outros jovens estranhamente absortos na leitura do mesmo romance de Charlotte Brontë. Fiquei contente até o último dia da viagem, quando por acaso encontrei um exemplar de tal “Jane Eyre” numa cadeira do convés e o peguei (...) Dentro estavam os dois volumes de Henry Miller, **Trópico de Câncer** e **Trópico de Capricórnio**, cuidadosamente encapados por um editor de Paris...”, que não era outro senão o proprietário da Olympia.

Trópico de Câncer havia chegado em 1932 à mesa do pai de Girodias, na Obelisk Press, e mesmo Kahane levou dois anos para publicá-lo. O lapso de tempo, de 1934 até as tais capas “Jane Eyre” etc, de vinte anos depois, dá boa ideia da perseguição, em geral, dos livros editados em brochura barata, com o título geralmente em

preto: *Black Spring*, do mesmo autor da “Trilogia Rubra”, *The Black Book*, de Lawrence Durrell, *Winter of Artifice*, de Anaïs Nin, *Haveth Childers Everywhere* — extraído do *Finnegans Wake* —, de James Joyce, *Boy*, de James Hanley, *The Young and Evil*, de Charles Henri Ford e Parker Tyler, *My Life and Loves*, de Frank Harris, etc. Nascido em Manchester, o velho Kahane se transferiu para Paris, ao casar com a francesa Marcelle Girodias, e havia se mantido do lado bom do canal da qualidade editorial, mas o mesmo não pode se dizer da atividade do filho Maurice. A história dos escândalos literários, no Ocidente, vai ter que reservar um longo capítulo para os editores e, neste, o nome de Girodias — não só como sucessor de Jack Kahane — vai ser a citação mais constante, infelizmente não só pela qualidade das obras publicadas. A Maurice, nunca importou editar os clássicos ao lado de textos como **A história de O** — um típico “subconto de Genji” escrito, apenas para chocar, por Dominique Aury, sob o pseudônimo de “Pauline Réage” — e outros títulos que não honram, exatamente, a linhagem francesa dos divulgadores de Sade, Restif de la Bretonne, Apollinaire, Miller, Genet, Bataille e... Nabokov?

“Somente um livro me rendeu muito dinheiro e esse livro foi **Lolita**”, declarou o

próprio Girodias, a respeito da história do emigrado apaixonado pelas “Lolitas” que ele vai encontrando a sorver inocentes *milkshakes* ao longo da nada inocente América. Filho de “um eminente estadista russo do grupo liberal, eleito membro da primeira Duma, avô paterno ministro de Estado da Justiça sob o czar Alexandre II” (conforme a ficha biográfica que chegou às mãos do editor, junto com os originais), Vladimir Nabokov entrou em contato com Girodias através da agente literária Doussia Ergaz, em abril de 1955. Publicado em setembro do mesmo ano “fatídico”, para o escritor, o romance ganharia tanto as vitrines das livrarias quanto as manchetes oriundas dos tribunais franceses e americanos, por conta do escândalo e das disputas entre o autor e a editora (que não trabalhava com contratos escritos, como parte da sua vaga clandestinidade).

Era também uma época que estava acabando, prestes a adentrar o território da verdadeira pornografia — onde Lolita afinal entraria (assim como a palavra “ninfeta”), no setor pedófilo dos books de oferta de carne tenra para amantes sombrios. O livro, entretanto, não pertence, propriamente, ao catálogo “negro” da Olympia Press, por ser a obra de arte refinada que conhecemos, conduzida por um mestre da narrativa mais interessado

no sentimento dúbio — de tristeza velada pelos tons de perversão — do personagem central, Humbert-Humbert (que não era nenhum alter ego do escritor e professor na Universidade de Cornell). Nada a esconder, portanto, incluindo a verdade incômoda daquele ser tantalizado por toda e qualquer “Lolita” frágil — que o narrador acompanha, com críspação de artista, nas suas transformações de crisálida colhida na rede do registro melancólico cuja “captura” final — e perturbadora — é a da falsa inocência que talvez implique em rever o conceito da Natureza culpada.

Num mundo em desordem, a qualidade do romance por si própria ainda o defende, como no caso também do humor surreal de *Les Couilles Enragées*, de Benjamin Péret — traduzido, em Portugal, como *Os tomates enlatados* (um “trocadalho” infeliz). Ainda mais radical, a qualidade suprema do texto de *Le Con d’Irène* eleva mais uma edição “maldita” ao patamar da alta literatura, erótica ou não. O autor de *Irène* permaneceu no anonimato, durante alguns anos, até que autógrafos vendidos em leilão parisiense estabeleceram que o livro fora escrito pelo sisudo comunista Louis Aragon. Surrealista da primeira hora, Aragon nos legou coisas como *Le Libertinage*, *Le Paysan de Paris* e *Traité*

du Style, e teve a fraqueza apenas de não assinar a surpreendente novela que Jean-Jacques Pauvert sonhou editar com o nome verdadeiro do autor na capa de *Le Con d’Irène* (mais uma vez Portugal: as “edições & etc.” lançaram, há vinte anos, uma tradução de Aníbal Fernandes, que colocou “cona” para evitar a franqueza do título original).

Albert Camus considerava *Irène* o mais belo dos romances relacionados com o erotismo, e André Pieyre de Mandiargues (em Troisième Belvédère) o descreveu com justiça: “A todo momento, Irène utiliza o sexo como objetivo ou utensílio de escândalo, instrumento libertador, portanto, mas os amadores do erotismo no sentido que hoje damos à palavra irão se decepcionar, ou mesmo se desagradar, com o furioso ataque do autor contra a baixeza do mundo que o rodeava, na França burguesa de 1928. (...) De um tal esplendor é a prosa de *Irène*, porém, que me recorde de muito poucas coisas na literatura francesa capazes de aguentar a comparação, e de nenhuma sei que lhe seja superior. Lautréamont, Vauvenargues são os nomes que me ocorrem diante dessa narrativa inseparável do Surrealismo, desse poema em prosa que é, certamente, uma das coisas capitais produzidas pelo grupo de André Breton e dos seus amigos, na sua época mais poderosa”.

Resta que os editores brasileiros façam chegar mais obras malditas, desse porte, às vitrines das nossas livrarias cheias de obras sobre culinária e saúde do corpo etc. — porque há um mistério na “pornografia” que pode significar inesperada conquista da saúde da alma, segundo uma leitura correta dos “santos” mais desbocados. 🍷

quase diário | AFFONSO ROMANO DE SANT’ANNA

A GUERRA E A LITERATURA

07.04.1982

Terrível. Um filme americano, este documentário que a TF1 passou sobre o Vietnam: os americanos — soldados que sobreviveram a isto. Estatística: 80% desses soldados estão desempregados; 150 mil, drogados; 57 mil, mortos; 25% dos crimes violentos do país são cometidos por ex-GI (soldados que estiveram na guerra).

E a confissão do general comandante William Westmoreland de que mentiu: seriam precisos 2 milhões de GI na guerra, mas ele não pediu isto para não

aborrecer Lindon Johnson. Ao todo passaram pelo Vietnam 3 milhões de GI. Me lembro quando vivi nos Estados Unidos, que num momento havia no Vietnam entre 800 mil ou 1 milhão deles.

Entrevistaram William Calley Jr. — o responsável pelo massacre de My Lai. Ele disse que foi traído, que o governo e os comandantes queriam que ele negasse que houve tal massacre. Não negou, ficou dez anos preso. O repórter o compara a Eichmann, quando ele diz que “obedecia ordens”. Ele estranha a comparação e se justifica, mesmo

quando o repórter lhe pergunta pelas crianças de 3 e 5 anos que mandou matar. “A ordem era destruir tudo, neutralize”, diz.

Já uma enfermeira descreve a carnificina e seu drama tendo que escolher entre vinte feridos, só dois para sobreviver. E o pior para quem está assistindo a esse documentário: as cenas de oração dos militares antes de partirem para o bombardeio, e eles se dizendo “do lado de Deus, justos”, etc. E o ex-aviador do B-2 rindo afrito, dizendo que não tinha remorso porque lá de cima ele não via as suas vítimas. Ce-

na também do presidente dos ex-combatentes (Bob Muller) visitando o Vietnam hoje: paraplégico, querendo levar a paz e achar os cadáveres dos 3 mil soldados desaparecidos. E ainda: 15 mil casos de câncer misterioso entre os soldados americanos como consequência das bombas napalm: 350 mil feridos, e 40 mil a 60 mil suicídios.

Isto sem falar das estatísticas do outro lado, que não conhecemos e é mil vezes mais trágica.

28.04.1982

Escutando rádio, e sem-

pre por acaso, e eles sempre falando de literatura. Agora me veio uma boa imagem/ideia sobre a relação do francês com sua literatura: é uma religião profana. Flaubert, Baudelaire, Victor Hugo, etc. são os santos. Realizo isto agora tentando me explicar esse fascínio que eles têm pelos seus autores. Na France-Culture a qualquer hora do dia e quase todo programa de TV, e mesmo na vida comum, os indivíduos comuns que não vivem de literatura, quando falam ou mencionam qualquer autor, falam como se falassem: Santo Antônio, São Pedro, Santo Agostinho, etc. E isto: no imaginário a literatura cria também uma hierarquia e suas sacralidades. Sem a literatura, a França não se saberia como se sabe.

(Nota: em Paris existe o Pantheon dos heróis da pátria. Entre os santos mártires, há vários escritores.) 🍷

BiblioSesc

* 10 anos *



Há dez anos BiblioSesc viaja por todo o país, carregado de aventura, romance, drama, contos, comédias, curiosidades.

O resto da viagem só depende de você.





Narrativas *possíveis*

Ensaio esmiúça os narradores dos quatro romances de **Milton Hatoum**

NATÁLIA LEON NUNES | SÃO PAULO - SP

Elefantes indianos e tapetes de Kasher no casarão repleto de artefatos orientais. Lá fora a luz do dia e a cidade da infância. Amores de muçulmanos com cristãs na capital da Amazônia e histórias do tempo antigo, marcadas pelo estrangeirismo de quem se arriscou a vir para os lados de cá. No centro, o comércio, a bela Rânia carregando suas mercadorias importadas. A pensão Saturno, onde os jovens dormem em quartos abafados. Na beira do Amazonas, os filhos ricos que não se misturam aos índios, seringueiros chegando de barco, mitos contados pela boca de uma cunhatã. Sentenças repletas de perfumes e sabores esquecidos no tempo distante. Quem as amarra? A quem cabe o duro ofício de captura de um tempo esquecido? Em tempos de tempo apressado, no qual a vida é tecida em imagens, perfis de internet e telas de celulares, a única temporalidade possível parece ser aquela da vida que corre para que o dia seguinte chegue logo, e assim sucessivamente. A leitura é convite à resistência, fazer inútil que deixa o tempo escorrer como água. Disse uma vez Antonio Candido que “tempo não é dinheiro. Tempo é o tecido da nossa vida”. Com quatro romances de Milton Hatoum na mão, é atrás desse tempo outro que sai o leitor. Sem certezas ou prolegômenos, na partida há apenas a pergunta: quem narra essas histórias?

A construção da trama

Quem conta o **Relato de um certo Oriente** é narradora sem nome, identidade, traços precisos. Ela carrega um passado e sua voz não é forte o suficiente para reconstituí-lo sozinha. Seu relato inicia-se com a volta ao casarão de Manaus, no momento em que morre sua avó, Emilie. Seu tio Hakim, primogênito de Emilie, é quem a ajuda a puxar o fio de lembranças de um tempo em que ela não era nascida. É pela voz do tio que são evocados também testemunhos de Hindíé, empregada da casa, e Gustavo Dorner, fotógrafo alemão e única testemunha do breve relato da chegada ao Brasil contada pelo avô da narradora. Trata-se do coro que não é unísono. O passado cantado é plástico, líquido, faz-se de difícil apreensão e escapa às personagens que tentam reconstruí-lo. Tempo antigo de Tripoli, de Marselha, do Monte Líbano, do casarão de Manaus ainda cheio. Diante dele, a narradora monta mosaico, tece a trama com os diferentes pontos de vida que lhe chegam, preenche lacunas da trajetória da família que a adotou junto com seu irmão mais novo e cuja história não lhe foi contada.

A partir das palavras das outras personagens, sobretudo de Hakim, o leitor acessa os segredos da família. A casa em ter-

ritório manauara, enfeitada com o pesado relógio das terríveis badaladas trazido por Emilie do convento onde estivera quando jovem. A Parisiense, negócio da família onde morou Samara Délia, perseguida por seus irmãos depois de ter engravidado na adolescência. Soraya, filha de Samara, criança surda, morta num acidente aos 5 anos de idade. A lavadeira Anastácia Socorro, prima do curandeiro Lobato Naturidade, dona do trabalho pesado e das histórias sobre a vida na mata, cuja família fora explorada pelos irmãos de Hakim. A mãe Emilie, cristã e casada com o marido muçulmano de poucas palavras, marcada pela morte misteriosa de seu irmão Emir, fotografado pela última vez por Gustav Dorner. Nas lembranças de Hakim, o leitor é apresentado ao gosto das tâmaras, ao cheiro de almíscar, aos “odores inesquecíveis”¹ da infância. Nos diálogos de Hakim com Gustav Dorner, surge a imagem de Emir segurando a flor vermelha, momentos antes de ser encontrado morto. No desespero de Hindíé, também são compartilhadas as confissões de Emilie, seus segredos, o significado de suas quatro pulseiras, uma para cada filho.

Vinda da clínica onde estava internada em São Paulo, a narradora registra cada palavra que lhe é contada. Anda pelas ruas devastadas de Manaus, faz a travessia do rio de barco e chega ao porto sujo e miserável. Tem a chance de reencontrar Gustav Dorner no passeio pelo centro e retorna a casa para o velório de sua avó. Só no último capítulo, ela revela sua tarefa: registrar tudo que pudesse e sussurrar aos ouvidos do irmão mais novo a “canção seqüestrada”.² A menina adotada pela família, tendo visto poucas vezes na vida sua verdadeira mãe, define seu trabalho: “ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso”.³ O que fez a observadora passiva da sua vida, como se chama, onde mora, do que gosta — tudo isso está no campo do inacessível. Privado da vida da narradora primeira, o leitor de **Relato de um certo Oriente** acompanha o trabalho árduo de colar os cacos do passado distante e entende que é isso que a narradora pode oferecer. Voz quase que desconhecida, sem endereço ou identidade, ela existe para cantar “a melodia perdida”.⁴

Conflito e rivalidade

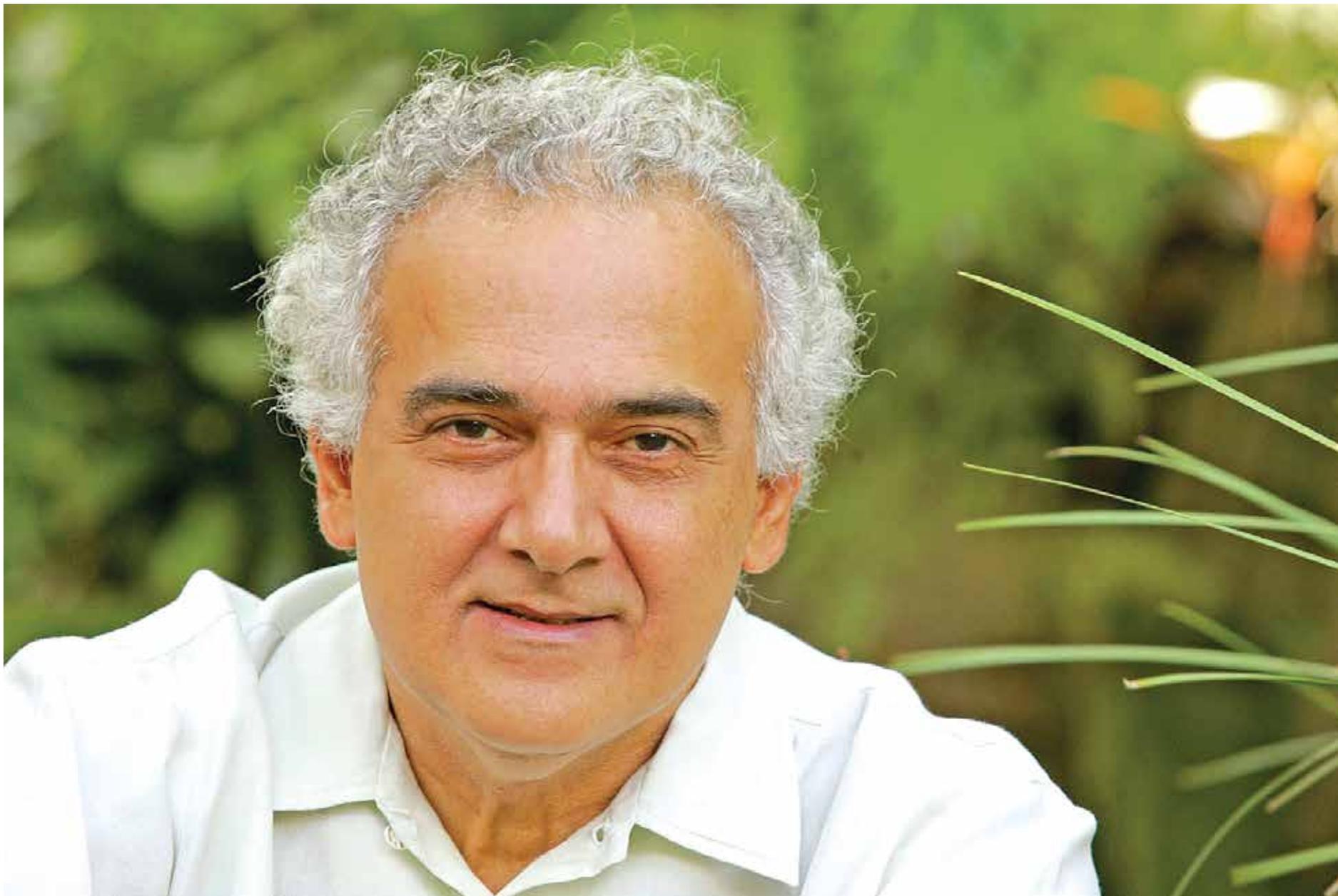
O passado parece a sina de quem se arrisca a narrar e as casas, o porto e o igarapés de Manaus são retomados pelo narrador de **Dois irmãos**. Dessa vez, sua voz tem mais força e parte da história recontada conta com sua presença. Filho da empregada Domingas, o menino que dorme nos fundos do casarão inicia seu relato se lem-

Privado da vida da narradora primeira, o leitor de Relato de um certo Oriente acompanha o trabalho árduo de colar os cacos do passado distante e entende que é isso que a narradora pode oferecer.

brando de Zana, a mãe dos gêmeos Yaqub e Omar. Filhos de Halim e irmãos mais velhos de Rânia, os dois irmãos são donos do conflito que sustenta o enredo. É a partir da rivalidade entre os dois que o narrador se lembra das histórias contadas por Domingas e das confidências que lhe eram feitas por Halim. O casamento do jovem com Zana, a adoção da pequena cunhatã Domingas, o nascimento dos filhos. A formação da família acontece antes do nascimento do menino, que conta com o relato dos mais velhos. Mas o desfecho dos conflitos, a velhice de Zana e de Halim, tudo isso é presenciado por ele. Observador, desta vez menos passivo, o menino estuda no quatinho dos fundos e faz pequenos serviços à família. Não é tratado como os filhos de Zana, mas tem o direito de sentar-se à mesa, comer da mesma comida. Ganha livros, roupas deixadas pelos mais velhos. Não é filho legítimo de ninguém, mas tem acesso aos cômodos, às histórias, aos segredos.

O eixo da história — sugerido pelo seu título — são Omar, o Caçula, e Yaqub. Gêmeos idênticos, o Caçula é preferido pela mãe, vive na boemia, leva mulheres para casa, recebe mimos das mulheres da família nas suas frequentes ressacas. Yaqub é aquele que voltou do Líbano depois de separado da família durante alguns anos. Estudioso, sério, de poucas palavras e portador da cicatriz adquirida em briga com Caçula, estuda em São Paulo e se torna rico, bem sucedido. A guerra entre o vadio querido pela mãe e do engenheiro prodígio da família, iniciada desde cedo e muitas vezes silenciosa, é acompanhada pelo narrador. Mas ele não a acompanha apenas porque é testemunha da história da família. Nael, cujo nome só é revelado no nono capítulo, segue as vidas dos dois irmãos porque procura por resposta que custa a aparecer. “Meu pai. Sempre adiaria, talvez por medo. Eu me enredava em conjeturas, matutava, desconfiava de Omar, dizia a mim mesmo: Yaqub é meu pai, mas também pode ser o Caçula (...)”.⁵ Os episódios narrados revelam pouco a pouco os motivos de sua história. Ele revira o passado porque este ainda não o pertence.





o autor

MILTON HATOUM

Nasceu em Manaus em 1952 e estudou arquitetura. Estreou na ficção com **Relato de um certo Oriente** (1989), vencedor do prêmio Jabuti de melhor romance do ano. Seu segundo romance, **Dois irmãos** (2000), mereceu outro Jabuti e foi traduzido para oito idiomas. Com **Cinzas do Norte** (2005), ganhou os prêmios Jabuti, Bravo!, APCA e Portugal Telecom. Em 2008, publicou **Órfãos do Eldorado**, e em 2013 teve suas crônicas reunidas em Um **solitário à espreita**.

“Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde eu tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia”,¹ diz Nael no quarto capítulo, passagem em que já se delineia melhor o motivo da história. **Dois irmãos**, mais do que tratar de Omar e Yaqub, trata de Nael diante dos “sons da memória ardente”,² na busca pela identidade do pai. Somente momentos antes da morte, sua mãe lhe revela que ele é filho de Omar. Justamente o irmão detestado pelo narrador, que o chama de “filho da empregada” e passa a vida a atrapalhá-lo. Yaqub, querido por Nael até certo ponto da narrativa, também passa a ser tratado com distanciamento conforme se desenrolam as brigas familiares. Testemunha da degradação da família e da morte de Zana, Halim e Domingas, o menino que antes buscava no engenheiro a possibilidade da paternidade distancia-se do pouco que restou. Presencia as mortes dos mais velhos e a briga dos gêmeos. Vive, neste mesmo tempo, as mudanças de Manaus: os militares que tomam a cidade, o professor de poesia Antenor Laval, assassinado em praça pública, as palafitas destruídas, o casarão da família vendido a um comerciante indiano, a degradação do comércio e a miséria do porto, cheio de sujeira, pedintes, destroços.

Destroços

Manaus parece à deriva. Capital marcada pela “euforia” com “o futuro, ou a ideia de um futuro promissor”⁸. Nael testemunha a ruína da família cuja cidade cresce “no tumulto de quem chega primeiro”⁹. O tempo áureo da borracha ou a expectativa de modernização do país são seguidos pela devastação da população da cidade Flutuante, o medo imposto pelos militares, o avassalador capital estrangeiro. As novidades, vindas num navio da Booth Line ou da Lloyd Brasileiro, são promessas de vida melhor nunca realizada às dançarinas da Maloca dos Barés ou aos seringueiros pobres. Depois da alegria crescente dos anos 50, são os destroços e os “leprosos amontoados” que representam a cidade que crescia “irreconciliável com seu passado”¹⁰. E é justamente na década de 60, com a ditadura militar, que se inicia a história contada por Olavo. Lavo, como é chamado, ainda habita a casa pobre da história, como Nael. Seu nome e a identidade dos seus pais, já mortos no início da narrativa, são sabidos. Na casa da tia Ramira e do tio Ranulfo, o jovem acompanha seu amigo Raimundo, o Mundo.

Mundo é filho único de Alícia e Trajano, comerciante rico e muito próximo dos militares. Bem quisto pelo casal, Lavo tem acesso à mansão dos Trajano e narra os conflitos familiares. O menino rico se opõe ao pai quando decide seguir caminho de artista e renuncia ao lugar

de homem de negócios que lhe foi deixado. Com a cumplicidade de Alícia e Ranulfo, com quem mantém amizade clandestina, Mundo acaba indo morar na Europa depois de expor a obra *Campo de Cruzes* que retrata a miséria da população de Novo Eldorado provocando os militares e envergonhando o pai, que morre em seguida. Lavo permanece em Manaus, onde estuda direito, sob as críticas de seu tio Ranulfo — desempregado, dono de projetos de arte nunca terminados. Como fica explícito no penúltimo capítulo de **Cinzas do Norte**, o narrador “publica relato em homenagem à memória de Alícia e de Mundo”¹¹, como pedira seu tio. A narrativa é formada pela voz de Lavo e por algumas cartas que Mundo recebe de Ranulfo, seu verdadeiro pai. O conteúdo das cartas, conhecido pelo leitor, só chega a Lavo no fim da história. Os segredos de família são peças para Lavo, que, diferente de Nael, não está em busca do seu passado. A curiosidade pelo que já se passou começa com o objetivo de contar a história de Mundo, o artista que desafiava Trajano. Lavo está no lugar de quem pode narrar o que aconteceu. Um pouco como Naiá, empregada fiel à família Trajano que acompanha a morte do pai, da mãe e do filho da família rica.

Mas Naiá é a empregada, que tem respostas quando se trata de saber dos segredos familiares e vive as ambiguidades contidas no trabalho das cunhatãs nos casarões de Manaus. Um pouco escravas, um pouco melhores amigas das patroas, as Anastácias, Domingas e Naiás testemunham as intrigas familiares. Transmitem-las, no entanto, não parece ser sua missão, como é a de Lavo diante de seu grande amigo. O lugar de Lavo, este sim, é privilegiado para quem quer contar as histórias. Pois Lavo é importante o suficiente para entrar na mansão onde mora Mundo e ser confidente de toda a família. Mas também é desimportante o bastante para não ser notado, para testemunhar grandes cenas sem protagonizá-las. Lavo é quase invisível na casa onde mora e na mansão que frequenta. Mas é capaz de juntar pedaços da história de Mundo e publicá-la. Ele não é o artista que morre sem abrir mão da dolorida arte que fazia — Mundo —, não é o artista que age como um diplomata e se coloca ao lado

dos militares para poder vender mais — como a personagem Arana, com quem Mundo se decepciona no desenrolar da história — nem mesmo o artista que nunca chegou a ser — como seu tio Ran. Por não escolher a arte e estudar a lei, Lavo é quem pode observar e julgar. É a ele que cabe a tarefa de contar a história de Mundo. E se antes de **Cinzas do Norte**, as personagens retratadas recebiam a história de Manaus como ondas, no vai e vem da ascensão e da queda dos núcleos familiares e dos casarões, no caso da narrativa de Lavo, o conflito político é explicitado no interior da casa dos Trajano. A disputa no campo privado não significa, no entanto, mera mimese da oposição entre indivíduo e governo. Mundo não é porta-voz da resistência, sua arte não é panfletária. Jano e Mundo seguem tentativas distintas e nem o comércio próspero do pai nem a arte do filho têm lugar na Manaus da década de 60.

Sonhos, intuições, maus presságios

O fim de **Cinzas do Norte** expõe o Brasil e suas marcas de resignação, em tempos sem promessas ao futuro. Tempo diferente da Manaus no início do século 20: paraíso no meio da floresta, aposta de riqueza e progresso com o ciclo da borracha. Manaus poderia também ter sido Manoa Del Dorado, ou então somente Eldorado — o mito contado pelos indígenas colombianos no século 16 sobre o local repleto de ouro a ser encontrado na América Latina. *Eldorado* também é nome do navio cargueiro visto pelo jovem Arminito Cordovil, narrador da história povoada por sonhos, intuições e maus presságios. Sem mãe e afastado do pai desde cedo, o velho habitante da tapera pobre, tomado por louco, conta sua história de juventude marcada pelo encontro com a índia Dinaura. **Órfãos do Eldorado** é história cujo título dá conta dos protagonistas

de um romance nunca continuado e também da Manaus habitada por entusiastas da extração da borracha e do progresso na cidade em meio à Amazônia.

As primeiras frases da narrativa são lembranças da infância de Arminito: a índia que falava alto na beira do Amazonas e atraía toda a gente para lá. Florita, cunhatá que cuidara do menino desde cedo, traduzia-lhe as palavras dizendo que a mulher iria “morar com o amante lá no fundo das águas”, num “mundo melhor, sem sofrimento”.¹² O homem velho lembra-se de outros mitos, como o da mulher que se dividira em duas — corpo e cabeça — para poder acompanhar a cabeça do marido nas suas caçadas, até o dia em que o corpo desaparecera. A marca do mito na beira do rio Amazonas está em toda a fala de Arminito, que desta vez conta da própria vida, sem dividi-la em capítulos. Num só golpe, o homem que herdou muito dinheiro e agora vive na miséria fala ao ouvinte misterioso da sua juventude. Expulso da mansão por seu pai, Amando Cordovil, depois de acusado de ter abusado de Florita, o moço passa a viver em Manaus, sem muito dinheiro. Quem lhe traz notícias de Amando são Florita e Esteliano, o advogado e melhor amigo da família. O início do enredo traz a expectativa da conversa com o pai que nunca ocorre: ao chegar para o encontro marcado, Arminito vê seu pai morrer.

A morte de Amando faz do narrador o dono dos negócios e das propriedades da família. No enterro, Arminito conhece Dinaura, a índia interna do colégio Sagrado Coração de Jesus, a mulher de duas idades — pois se parece menina e também moça. Depois desse encontro, Arminito ainda viaja a Manaus para cuidar de negócios e fica pouco em Vila Bela, onde morrera seu pai. Sua relação com o lugar muda conforme o narrador vê Dinaura novamente e sente-se ligado a

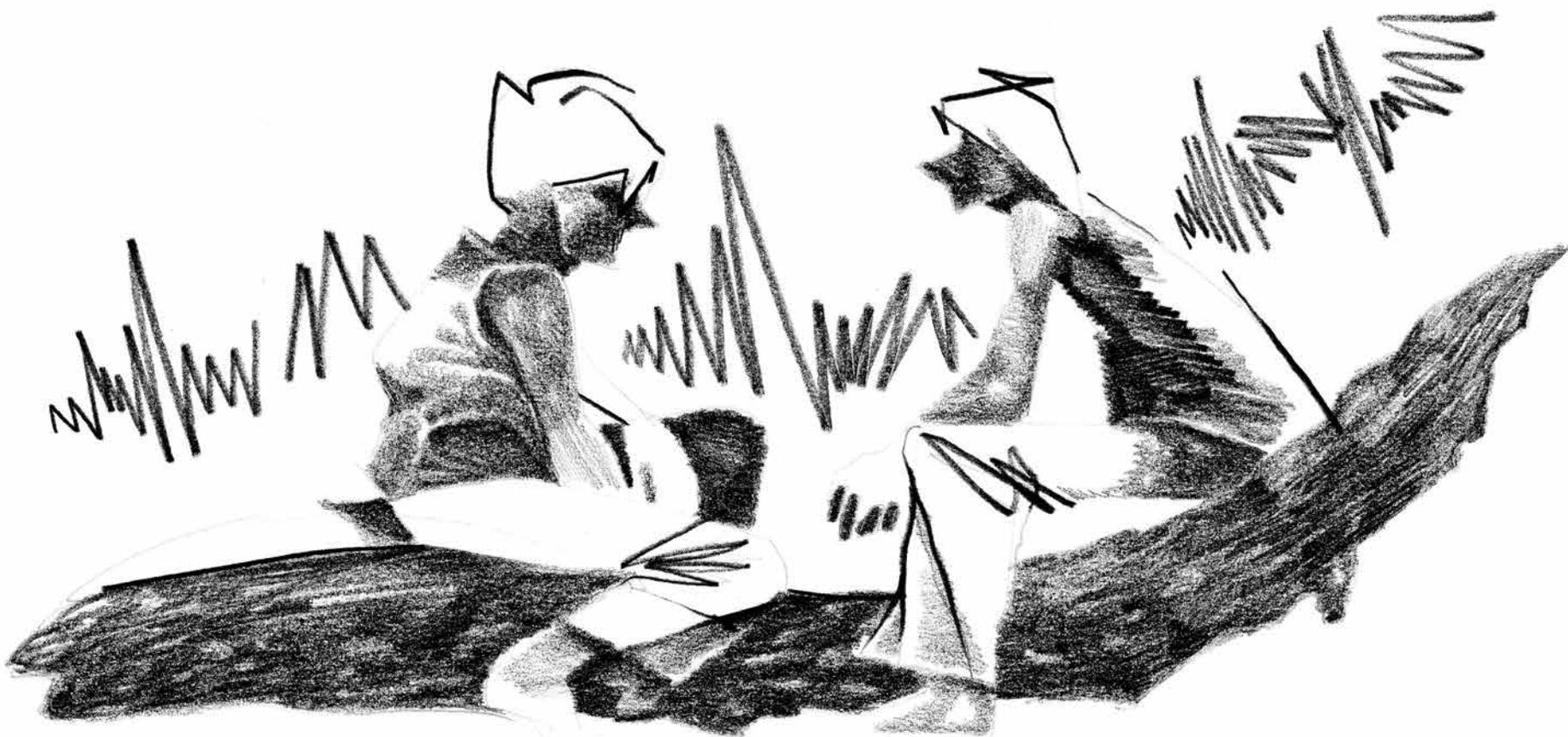
Depois da alegria crescente dos anos 50, são os destroços e os “leprosos amontoados” que representam a cidade que crescia “irreconciliável com seu passado”.

ela, deseja-lhe, quer saber de sua história, tenta encontrá-la. Os negócios de Manaus se tornam quase nulos e o jovem vive em busca da índia, pedindo ajuda de Esteliano e ouvindo maus agouros de Florita. Esteliano, descendente de grego e amante de literatura europeia, lhe sugere a entrega de um poema à mãe Caminal, responsável pelas órfãs. É com ela que Arminito consegue autorização para se encontrar com Dinaura. Os encontros passam a ser o eixo de sua vida. Dinaura surge, provoca-lhe, sai correndo. Seu humor é instável, ela confunde Arminito e foge de repente. A chuva é forte no último encontro dos dois. Eles se amam “como dois famintos”¹³. O jovem sonha com o casamento: vão morar em Manaus, Belém ou até no Rio. Nos lábios da órfã ele vê uma história desconhecida. É atrás dela que vai o narrador até o fim, na busca pela amada que desaparece depois do dia de temporal.

A percepção do sumiço de Dinaura chega junto com a notícia do naufrágio do navio *Eldorado*. A decadência dos negócios do pai é seguida da dívida no banco inglês que Arminito deveria pagar. O naufrágio do *Eldorado* divide sua história. O herdeiro do homem que exportava borracha vende tudo. Deixa de ter a chácara e a casa da família, o chamado palácio branco. Passa de *bon vivant* a miserável em pouco tempo e enquanto lhe resta dinheiro, ainda tenta encontrar Dinaura. Florita sempre o acompanha. Sem as mansões da família, fica ela também sem lugar e morre pouco tempo após deixar o palácio. Sozinho em sua tapera, Arminito ainda encontra Esteliano uma última vez. Só então sabe que Dinaura era protegida de seu pai. Ajudado pela mãe Caminal, Amando mantinha a índia numa casa próxima ao colégio. Esteliano nunca soube se Dinaura era filha ou amante de Amando. Também o leitor não conhece a verdadeira história da mulher de duas idades. Com pistas deixadas pelo advogado da família, o narrador ainda faz a tentativa de encontrar Dinaura em povoado de Eldorado, a poucas horas de Manaus. Eldorado, diz ele, é “habitado pela solidão”¹⁴. Encontra apenas uma moça em casa de farinha e pergunta por Dinaura, mas não revela ao leitor o que aconteceu depois disso. Suas últimas palavras são proferidas em Vila Bela. São palavras àquele que entrou “para descansar na sombra” e teve “paciência para ouvir um velho”.¹⁵ Termina o livro, enfim, com pergunta a seu ouvinte, “Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas?”¹⁶.

Narradores órfãos

Se há lendas contadas, há também quem as conte. Do relato difícil de um certo Oriente à fala ininterrupta de Arminito Cordovil, existe um denominador comum: todos os narradores são órfãos. Pois a narradora sem nome que revisita Manaus fora adotada pela família cujo passado vai sendo revelado. Assim como Nael, que narra doze



capítulos repetindo a pergunta: qual dos gêmeos é meu pai? Lavo mora com os tios, vive sem pai nem mãe. É órfão não só porque seus pais faleceram. Ele vive sem ser muito cuidado, despercebido, desimportante. Armin-to é o primeiro filho legítimo das quatro histórias: tem nome e sobrenome, herda riqueza dos Cordovil, conhece o nome de sua mãe, Angelita. No entanto, seu pai o expulsa de casa cedo e ele passa a viver como filho bastardo, menino pobre. A legitimidade de seu nome está no sangue, nos documentos. Não nos seus caminhos nem no embate com a sombra do pai, que o acompanha até o fim de seus dias. É certo que Lavo não apresenta em **Cinzas do Norte** a dúvida sobre seu passado. Mas sua existência entre os narradores de Milton Hatoum não parece exceção. Ela é a chave para entender a figura do narrador nos romances. Só pode narrar aquele que foi esquecido, apartado da casa da família, acomodado em pensão qualquer ou quartinho da casa dos fundos. Ser órfão parece condição necessária a quem se arrisca a organizar fragmentos do passado e transformá-los em narrativa. Figuras esquecidas, filhos não legítimos — não são exatamente assim os que tentam narrar em tempos do fim das narrativas?

Ora, qual é o lugar-comum sobre os narradores contemporâneos? Anti-heróis que escrevem sobre a própria vida, cujas histórias são marcadas pelos sentimentos particulares, os caminhos e frustrações do eu, as sensações daquele e só daquele indivíduo? Não se trata aqui de desqualificar narrativas em primeira pessoa — presentes em todos os romances de Milton Hatoum. A referência à primeira pessoa é trazida para lembrar que é desse modelo de texto que vem a afirmação de que “o narrador não está de fato presente entre nós”¹⁷. Se a hipótese de 1936, formulada por Walter Benjamin, tornou-se nessas oito décadas verdade inquestionável, importa a quem vive o tempo presente perguntar: qual a literatura possível em tempos de velório da figura do narrador? Qual é, pois, a narrativa possível?

Algo que desperta curiosidade nas quatro narrativas passadas em Manaus e seus arredores é a passagem da fragilidade da narradora de **Relato de um certo Oriente** à força de Armin-to Cordovil em **Órfãos do Eldorado**. A narradora da primeira história parece traço esfumado — um pouco como o narrador do conto *O espelho*, de Guimarães Rosa, que olha a imagem refletida e não encontra seus contornos. Talvez a passagem a **Dois irmãos** tenha a narradora misteriosa e dos traços imprecisos como momento necessário da constituição daquele que narra. Pois no segundo romance o narrador começa a ganhar corpo. Sua identidade se revela



conforme os capítulos correm. O leitor presencia um narrador discreto, que economiza nas opiniões e desejos próprios e demora a entregar o jogo. Demora essa que não é excesso de segurança de Nael. A passagem do tempo é preço que ele deve pagar em troca de seu passado descoberto. Então, finalmente, o leitor encontra Lavo e com ele não há segredo: é filho de Raimunda e Jonas, é menino pobre que vai estudar na faculdade de Direito. E em poucas páginas de leitura fica claro que a identidade do narrador não desata nenhum nó. Os capítulos de **Cinzas do Norte** são às vezes cartas de Ranulfo a seu filho Mundo. Endereçadas também ao leitor, elas brincam, sorrateiras, com o narrador. Consciente do próprio passado, Lavo tem de enfrentar o deserto da espera, as incertezas desta ou daquela conversa, o tempo demorado das respostas. Pois sua tarefa não é o ganho da certeza de si, a firmeza do eu. Sua tarefa é contar, construir uma história. Por isso, encontra-se ele, Lavo, e também o leitor desavisado, no mesmo labirinto da memória, cujas saídas se aliam a silêncios e ao esquecimento. Inimigas do imediato, as histórias precisam do tempo e dos enganos do narrador.

Relatos pessoais

A neta adotada de Emilie, Nael e Mundo carregam suas finitudes e impotências no trabalho das narrativas. Qualquer um carrega, poder-se-ia dizer. Afinal, as grandes narrativas, aventuras densas e totalizantes que há hoje, não são elas restritas ao mundo do sonho, da fantasia, dos bruxos, elfos e vampiros? Os outros mundos são evocados para que haja personagens ligadas pela unidade da magia ou de uma grande história, algo que não pertence aos narradores do lado de cá. No campo do sonho e

da fantasia, há vozes oniscientes que explicam o que ocorre aqui e ali, antes e depois. Vozes que sabem do bem e do mal antes das ações das personagens. As certezas e valores *a priori* se tornam possíveis com o abandono do real — e nas realidades paralelas, o que é irreconciliável por aqui se torna possível lá. Que resta, pois, à literatura atual que não renuncia a este mundo? O já citado anti-herói parece carregar o legado dos romances, herança que se divide em possibilidades diversas: o indivíduo que sai pelo mundo em busca de sua formação, o protagonista que entende a realidade como suporte de suas lembranças passadas, a fala que é fluxo de pensamento, pouco atada aos fatos do cotidiano. São caminhos muitas vezes felizes. Dadas as dificuldades das grandes narrativas, ainda resta aos narradores possíveis o trabalho dos relatos pessoais — talvez o que exista de universal nos dias de hoje.

Mas isso não é tudo que se diz. Sobretudo em tempos pós Segunda Guerra Mundial, nos quais os valores universais são questionados. O regionalismo e a arte das minorias é uma das respostas à literatura possível. Como se num mundo já sem unidade, em fragmentos, testemunha da miséria e da violência feita em nome da razão, restasse aos narradores a chance de falar de um local muito próprio ou de uma causa ainda não atendida. De um lado a literatura do universal, do outro o regionalismo e a voz das minorias. Sempre, a certeza de que o particular escapa às definições e que é próprio das teorias o desajuste com seus objetos. Pois há a possibilidade dos relatos regionalistas donos ainda de compromissos mais universais, como o da reelaboração do passado. É nela que chega o leitor da Escadaria de Manaus, do teatro que lembra mesquita das histórias de infância no Monte Líbano, das mangueiras e formigueiros nos jardins dos casarões. **Órfãos do Eldorado**, romance muito mais condensado que os outros, é espaço para o protagonista que fala de si próprio. Armin-to Cordovil escancara seus tropeços, seus presságios, se debate com as imagens do passado e relembra e os mitos contados à beira do Amazonas. Traz, na sua narrativa pessoal, a falsidade do mito de *Eldorado*, a falência necessária da exportação de borracha, a passagem do futuro promissor ao passado revisitado e contado à margem do rio.

Como os outros narradores, Armin-to tem de acertar as contas com a memória. A memória, aliás, contém a ambiguidade de ser grande tormento e única saída possível os narradores. De um romance a outro, o narrador ganha substância. Sua arma, porém, não muda. É na rememoração que os narradores se apoiam. Em **Relato de um Certo Oriente** o tema da rememoração preenche falas mais especulativas das personagens e

Do relato difícil de um certo Oriente à fala ininterrupta de Armin-to Cordovil, existe um denominador comum: todos os narradores são órfãos.

Ser órfão parece condição necessária a quem se arrisca a organizar fragmentos do passado e transformá-los em narrativa. Figuras esquecidas, filhos não legítimos — não são exatamente assim os que tentam narrar em tempos do fim das narrativas?

estante

MILTON HATOUM



RELATO DE UM CERTO ORIENTE

Companhia das Letras
168 págs.

DOIS IRMÃOS

Companhia das Letras
272 págs.

CINZAS DO NORTE

Companhia das Letras
312 págs.

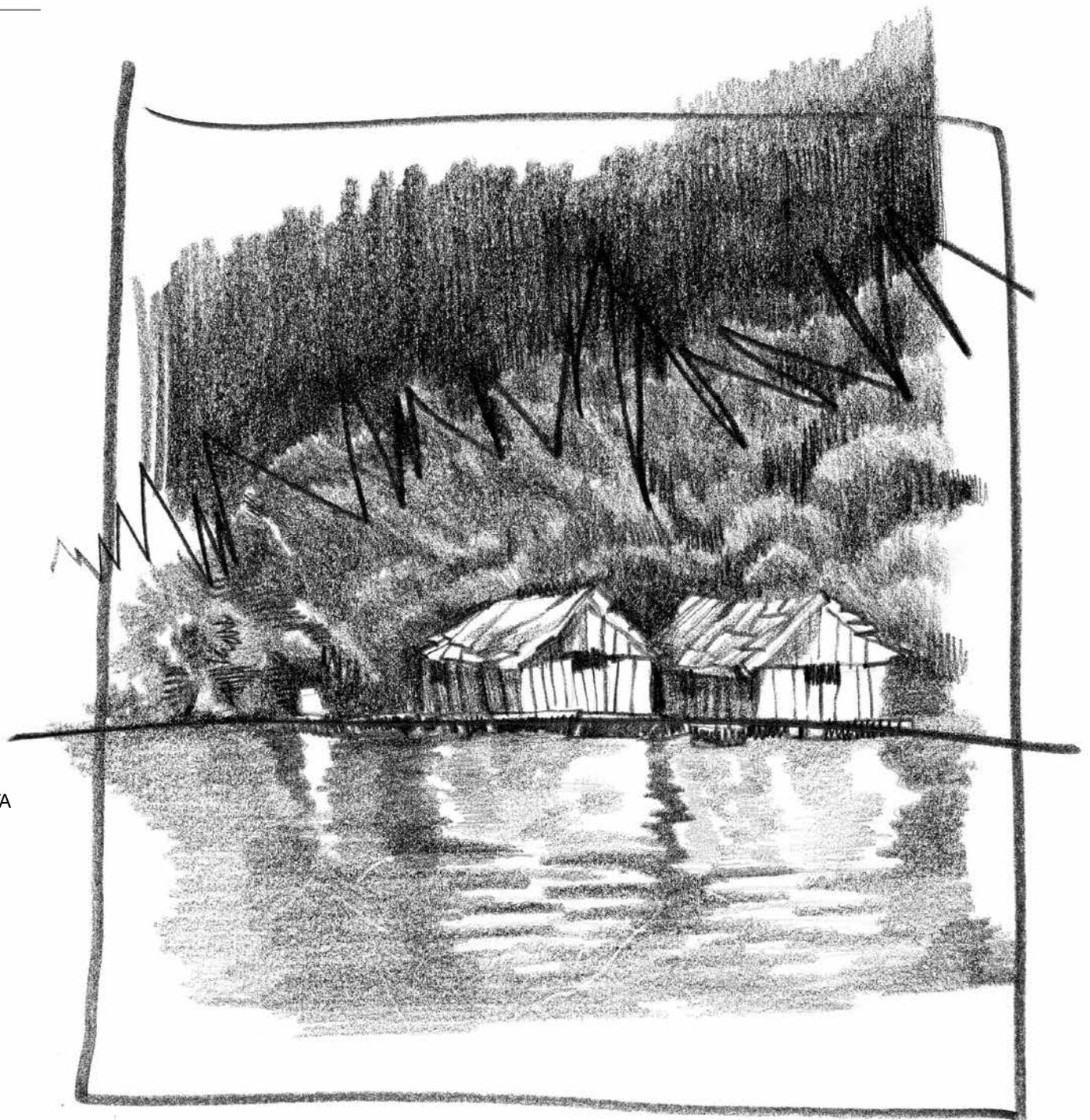
ÓRFÃOS DO ELDORADO

Companhia das Letras
112 páginas

A CIDADE ILHADA

Companhia das Letras
128 págs.

UM SOLITÁRIO À ESPREITA

Companhia das Letras
288 págs.

da narradora, que sabe que “no silêncio do olhar, a memória trabalha”¹⁸. Nael e Lavo já tratam a memória de forma mais encarnada, escavando não só os testemunhos alheios, como as próprias vidas. **Órfãos do Eldorado** parece, então, autorizar seu narrador, menos esquivo ao leitor e mais sujeito da sua trajetória. Ele é o único dos narradores que fala de um amor do passado. Amor impossível, representado ao leitor com imagens oníricas, espelhado nos mitos indígenas que o homem ouvia na infância. Num primeiro olhar, este narrador pode ser tomado como figura ingênua, que só consegue narrar as esperanças da ilusão de seu amor com Dinaura. O naufrágio do *Eldorado* e a referência à cidade Encantada — possível moradia de Dinaura — surgem, porém, como traço de lucidez. A Manaus que se degrada acompanhando as ruínas das famílias dos outros livros agora é retratada como lugar do mito da felicidade que não se realiza. Pois Dinaura e Arminto protagonizam o amor sem solução. Como nas histórias anteriores, não há saída feliz e os conflitos apresentados não se resolvem.

O ganho do último romance parece ser, então, não o rumo do enredo, mas a posi-

ção do narrador. Em **Órfãos do Eldorado**, ele sabe que o decorrer dos fatos não é mera fatalidade, como se um acaso qualquer fosse possível mudar o fim de sua história. O naufrágio do *Eldorado* é a dissolução da ideia de um país cuja felicidade estava guardada no futuro. Ao contrário da busca da identidade dos outros livros, onde as personagens vivenciam com dúvida o próprio passado e os altos e baixos de Manaus, o narrador do último romance carrega algumas certezas. Caracteriza como mítica a promessa de riqueza e desenvolvimento e narra o reencontro com Dinaura que não ocorre e a venda do casarão como decisões suas, que pobre e sem dinheiro é finalmente dono da própria história. Nas palavras finais, Arminto Cordovil revela que seu ouvinte é alguém que passava e entrou em sua tapeira em busca de sombra. Difícil não lembrar da fala extensa de Riobaldo ao interlocutor também misterioso de **Grande sertão: veredas**. O ouvinte calado — e por que não o leitor? — escuta, por fim, perguntas que problematizam e justificam o narrar, essa busca cansativa no passado, capaz de “expulsar este fogo da alma”, pois “a gente (...) respira no que fala” e “contar ou cantar (...) apaga a nossa dor (...)”¹⁹. Contar ou cantar que costura a possível narrativa. Narrativa de cada história e também da totalidade dos quatro livros, com imagens, cores e perfumes que conferem objetividade aos fatos passados e com um sujeito que se faz pouco a pouco. Narrativa aliada da memória e do tempo — o senhor dos enredos. Escravos do tempo, eles, narradores, e nós, leitores, a costurar o passado com seu tecido poderoso e lidar com a pressa angustiante do futuro. “O futuro, essa falácia que persiste”²⁰.

Natália Leon Nunes é formada em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP).

NOTAS

- HATOUM, M. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, página 37.
- HATOUM, M. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, página 166.
- Idem, página 165.
- Ibidem, página 166.
- HATOUM, M. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, página 133.
- HATOUM, M. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, página 73.
- Idem, página 51.
- Ibidem, página 128.
- Ibidem, página 41.
- Ibidem, página 264.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Página 225.
- HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Página 11.
- Idem, página 51.
- HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, página 102.
- Idem, página 103.
- Ibidem, página 103.
- BENJAMIN, W. “O narrador”. In BENJAMIN, W. *Magia e Técnica*. Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994, página 197.
- HATOUM, M. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, página 155.
- HATOUM, M. *Órfãos de Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, página 103.
- HATOUM, M. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, página 263.

“Ué, gurria, pra onde tu vai?”

Volto semana que vem, de Maria Pilla, recupera a memória da família, dos amigos e do Brasil

HARON GAMAL | RIO DE JANEIRO – RJ

Ao lermos livros que abordam a vida dos militantes de organizações de esquerda, que viveram as ditaduras da América Latina, temos a falsa impressão de que o tempo passou e que suas histórias tornaram-se anacrônicas. No entanto, nada mais atual do que narrativas que recuperam este passado tão vilipendiado, impossível de ser destroçado por aqueles que negam a luta política e asseveram o fim das utopias. Para que exista humanidade, sempre será necessária alguma utopia. Por isso, é importante que a memória continue viva. Os dias de crise nas democracias da América Latina não podem servir de motivo para se jogar no lixo a história dos movimentos revolucionários. Muitos tombaram na luta pelos direitos democráticos, como liberdade de expressão e de organização; outros deram o sangue para manterem esta chama viva. Se a democracia ainda não nos é suficiente, se a justiça social tarda, não se pode dar razão a quem oprimiu todo um povo não faz muito tempo. Talvez seja hora de aprendermos um pouco mais e termos consciência de que, por mais que tenhamos feito, ainda vivemos a infância do modelo de governo que conhecemos como democracia. Aqueles que pensam em chamar as forças armadas para solucionar o que chamam de crise, que leiam o livro de Maria Pilla. Não se pode mudar o passado, é certo, mas que ele sirva para dar aos incautos uma mínima clarividência.

Volto semana que vem, no entanto, não é apenas luta política, ou melhor, isto é o que há de menor no livro. Ele recupera, antes de tudo, a memória de uma família, a memória dos amigos, dos que pereceram e, depois, a memória política de pelo menos dois países, Brasil e Argentina. Há inúmeros exemplos. A narrativa não obedece a cronologias. Não seria isto, porém, a memória? Como nos sonhos, o passado não nos chega ao pensamento com rigor crono-

lógico, mas aos pedaços. As lembranças não obedecem a algum tipo de ordenamento; são elas, de certa forma, inconscientes. É assim que marcha a narrativa.

Do ponto de vista do gênero de texto, o livro assume-se como ficção, viés explorado por muitos autores nos dias de hoje, que transformam em narrativa de romance a memória pessoal. Todos seríamos heróis, e nossas vidas valeriam ser contadas num livro. Ou melhor, seremos heróis caso saibamos narrar com arte nossas histórias pessoais. Outro argumento, que endossa a afirmação sobre a validade de as memórias pessoais serem nomeadas ficção, vai a seguir. Nossas vidas só são possíveis quando colocadas como narrativas. E se estas não prescindem das palavras, e se estas mesmas palavras são sempre polifônicas, então é possível que nos constituamos como seres apenas no universo ficcional. Digo isto sem querer negar a veracidade do que cada um tenha vivido. A própria noção de verdade acaba por se tornar dúbia, porque verdade é ponto de vista de cada ser humano. Enfim, somos seres que se constituem por intermédios das palavras. E palavras não são um terreno tão seguro.

Diversidade

O livro de Maria Pilla tem 94 páginas, o que pode parecer pouco. Mas não é o que acontece quando nos propomos a lê-lo. A diversidade e a riqueza dos assuntos ultrapassam quantidades de tinta e de papel. Em capítulos pequenos e com um índice onde é possível, através dos títulos, ler a história de modo diverso da sequência de páginas, o fluxo é descontínuo e desconcertante, o que torna a narrativa surpreendente: *24 de Agosto*; *Verão portenho em Montmartre*; *Carlos Marighella, Alameda Casa Branca, São Paulo*; *O telefone de DeVoto*, etc. Há desde a morte de Getúlio Vargas e os consequentes distúrbios ocorridos na Porto Alegre de outrora, passando pelas lutas estudantis dos anos 1960, o golpe militar no Brasil,



VOLTO SEMANA QUE VEM

Maria Pilla
Cosac Naify
94 págs.



a autora

MARIA PILLA

É jornalista e escritora. Concluiu o colegial na escola de Walnut Hills, em Cincinnati, Ohio, onde estava quando ocorreram o assassinato do presidente Kennedy e o golpe militar de 64 no Brasil. Estudou jornalismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Militou no Partido Comunista Brasileiro e logo depois na dissidência do RS, que se formava, participou da fundação do Partido Operário Comunista, o POC. Viveu na França, onde passou a milhar na IV Internacional. Foi para a Argentina militar no Partido Revolucionário de los Trabajadores. Em 1975, foi presa em Buenos Aires e torturada pela Polícia Federal Argentina. Esteve por mais de dois anos detida nas prisões argentinas. Em 1978, recebeu asilo do governo francês. Residiu e trabalhou em Paris por mais de quinze anos. Voltou ao Brasil em 1992.

as ditaduras brasileira e argentina, o governo chileno de Salvador Allende, até a vida de uma militante em dois presídios argentinos, depois o exílio na França e a volta ao Brasil, esta talvez um pouco tarde demais. Além dos acontecimentos políticos, há pequenos casos na vida da protagonista, no universo de sua família e na vida de seus companheiros de lutas, além das divergências entre as esquerdas. Há muitos episódios interessantes, transcrevo alguns, com alterações devido ao espaço que me cabe nesta resenha.

Em 1970, quando o Brasil foi jogar um amistoso no estádio mais famoso da França, o Parc de Princes, militantes de esquerda abriram uma bandeira denunciando a tortura no Brasil. Mas os radialistas brasileiros não tiveram coragem de tocar no assunto. Há estações do ano solitárias pelas ruas e parques de Paris, como no outono, quando o vento que anuncia o inverno varre as folhas deixando vazios os nossos corações. Onde os amigos? Como vive a senhora que mora ao lado?, para quem o mundo é seu pequeno apartamento e o pedaço de rua por onde circula todas as manhãs.

Outro episódio, que aparece logo no início do livro. Uma mãe é presa em Buenos Aires. As forças de segurança acreditam que ela vai confessar onde o filho se encontra, mas o que escutam da mulher é o seguinte: “O senhor pode, por favor, guardar minha dentadura?”. E por que eu faria isso?”, pergunta o policial. “Vocês fazem as pessoas sofrerem... Neste caso eu vou gritar, e a dentadura pode cair no chão e quebrar, os senhores com certeza não vão me pagar outra nova, não é?” O policial a olha estupefato. A seguir, a narradora nos informa: “O filho foi morto num enfrentamento com a polícia. Permitiram que ela fosse, escoltada, ao velório dele. Cachita [a mãe] faleceu em Buenos Aires ao voltar do exílio. Tinha noventa anos”.

Um episódio acontecido logo após a assinatura do AI 5 mescla política e lembranças familiares, vem no capítulo que dá título ao livro *Volto semana que vem*:

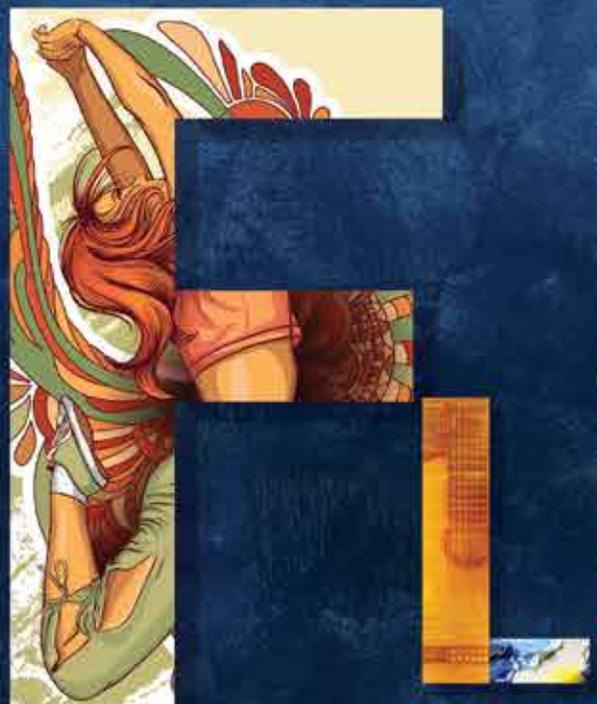
Ué, gurria, pra onde tu vai? O pai vestia um pijama claro, estava em pé na cozinha. Eu deveria sair por uns dias. Quis exagerar para não assustar, se demorasse mais que o previsto. Uma semana e estaria de volta. Poxa, tanto tempo assim? É. Mando notícias. Mais de dez anos se passam até eu voltar àquela cozinha.

Não falta a história sobre um morto que sempre retorna, no capítulo *Verão portenho em Montmartre*, mescla luta política e memórias sentimentais. Uma ação armada, um grupo revolucionário da zona sul de Buenos Aires desarma um policial em pleno ônibus, mas viaja um policial clandestino, que atira e mata um dos guerrilheiros. Anos após, em Paris, a narradora lembra a história junto com a companheira do militante falecido: “Não houve velório, não houve oração nem flores. A vítima precisava sumir. Júlia não enterrara seu morto, que retornava de vez em quando”.

Para encerrar, reproduzo aqui o capítulo *Torre Eiffel*, que transmite bem o espírito deste livro:

Para a mãe, minha militância é que tinha matado o pai de estresse. Fiquei aturdida. Não sabia como ordenar os argumentos para tirar de sua cabeça ideia tão bárbara. Era um dia de passeio pela Torre Eiffel. O bairro ao redor era vistoso, com suas casas burguesas, árvores grandes e frondosas, grama crescendo pelos espaços livres.

Quase em silêncio, tomamos o elevador para subir ao topo da torre. Naquele momento não havia turistas. Sozinha com ela no elevador, o diálogo veio difícil. Falei que pensar o que ela pensava criava discórdia entre nós, uma atmosfera de culpa, e que isso era o que a ditadura queria: dividir, separar do convívio os diferentes. Disse que o pai tinha morrido porque estava doente e que a medicina não conseguira mudar esse fato. Aos 58 anos, ele dava a impressão de já não querer viver. Para a mãe, foi uma perda tão devastadora que ela necessitava de uma explicação. Eu olhava para ela impotente. Ela baixou a cabeça, fungou, passou um lenço pelos olhos. O elevador parou e as portas se abriram para uma paisagem incrível. Naquele andar havia uma parede de vidro. Sobre a mão que apoiei instintivamente no parapeito, senti a mão dela. Pequenininha, quente. Olhei de esguelha para ela. O belo sorriso, marca da mãe estava lá estampado. Então ela disse que eu tinha razão e iniciamos a descida de volta ao solo. ♥



FESTA DAS LINGUAGENS MEDIANEIRA

- ARTE
- CINEMA
- FOTOGRAFIA
- LITERATURA
- DANÇA
- TEATRO
- MÚSICA

CONFIRA A PROGRAMAÇÃO



Abertura: 4/11 – 18h30

Palestra com Leandro Karnal – A cultura letrada no Brasil: cultivos e descasos ontem e hoje

Leandro Karnal conversa conosco sobre a formação do brasileiro ontem e hoje e a cultura letrada/literária no Brasil. Se cultura e cultivo são termos com íntima relação, o que cultivamos e colhemos ao longo da história de nossa formação como leitores? Enfim, se nas letras encontramos o outro, como enxergá-lo em um país que construiu o estereótipo do jeitinho e do salve-se quem puder? Qual o papel da leitura e da literatura nisso tudo?

9/11 – 8h20 e 14h30

Há muitas formas de ler e escrever o mundo – Carlos Dala Stella

Carlos Dala Stella, escritor e artista plástico, fala sobre seu tempo de criança, suas primeiras leituras e experiências estéticas e como tudo contribuiu para que ele lesse e escrevesse o mundo a partir da linguagem das suas artes.

9/11 – 10h20 e 16h20

Realidade e ficção são coisas muito diferentes: verdadeiro ou falso? – Julie Fank e Ivan Mizanzuk

Então a realidade é aquilo que acontece

e a ficção é o mundo inventado, de mentirinha? Mas como é que esses dois mundos podem e devem conversar? A Julie e o Ivan vão nos ajudar a entender isso.

10/11 – 8h20

Arte e jornalismo: a palavra que os costura – Alvaro Borba e Cláudio Castro

Que a arte e a literatura trabalham, entre outras coisas, com a criatividade humana, isso todos já sabemos. Mas como é possível fazer um jornalismo criativo? Como a Comunicação pode ser diferente da que tradicionalmente vemos? Palavra, imagem e criatividade estão no centro dessa conversa com Cláudio Castro e Alvaro Borba.

10/11 – 8h20

As imagens que me leem – Vinícius, o Tchê

Se leitura e escrita estão associadas à palavra – esse signo arbitrário –, na fotografia são as imagens que estão lá. Elas recortam um tempo e um espaço. Elas apenas espelham a realidade? O que há por trás da escolha de um enquadramento, de uma determinada luz, de um movimento? O que há, enfim, por trás da lente, nos olhos do fotógrafo?

10/11 – 10h20

Narratividade: palavras e imagens nas Histórias em Quadrinhos – Fulvio Pacheco

Nas HQs, as histórias em quadrinhos, há um casamento muito fértil entre palavra e imagem. Como é que dessa união nascem sentidos mais ricos? Como fugir da imagem que apenas ilustra a palavra ou da palavra que apenas descreve a imagem?

10/11 – 10h20

Narratividade: palavras e imagens no Cinema – Rafael Urban

O Cinematógrafo – nome completo do cinema – é a escrita do movimento. Como esse registro de imagens pode contar histórias, gerar narrativas e tecer uma visão subjetiva do mundo?

11/11 – 8h20

Poesia, pra que te quero? – Renato Tortorella e Ivan Justen Santana

Em algum momento da vida é comum termos escritos guardados, uns poemas de amor e tal. Qual o sentido, porém, de a poesia, fora das gavetas, existir para o mundo? O mundo vai levando a vida sem a poesia, então o que nos levaria a afirmar que ela é tão importante assim?

11/11 – 10h20

A palavra que canta e verte o verso – Luiz Felipe Leprevost e Guilherme Gontijo Flores

Saltar do papel e da tela do computador para a boca, para a canção ou ainda para outra língua muda o sentido da palavra original? A partir da conversa com o professor, poeta e tradutor Guilherme Gontijo Flores e com o escritor, cantor e compositor Luiz Felipe Leprevost, vamos entender os tantos usos da palavra nossa de cada dia.

Encerramento - 11/11 - 18h30

Show de lançamento do CD Ascende o samba – Grupo Braseiro

Vencedor do Edital Medianeira Nossa Música, o grupo Braseiro lança o resultado de sua pesquisa no encerramento da Festa das Linguagens Medianeira. O trabalho reúne grandes sambistas locais, desconhecidos do grande público, e sambistas consagrados, num álbum que promove grandes encontros, em todos os sentidos.

De 4 a 11 de novembro

Feira do Livro

Durante toda a semana da FLIM, livreiros colocam milhares de títulos à disposição dos visitantes. Também há espaço para doação e troca de livros. Das 8 às 18h30.

* TODOS OS EVENTOS TÊM ENTRADA GRATUITA. O COLÉGIO MEDIANEIRA FICA NA LINHA VERDE, 10546, NO PRADO VELHO, EM CURITIBA.

literatura de invenção é o sobrenome da editora Encrenca, que publicou **O esculpidor de nuvens**. Otavio Linhares, o autor do livro, é um dos idealizadores do selo curitibano, por onde também publicou seu primeiro livro. Como se tivesse feito uma declaração (ariscada) de intenções literárias, seus textos nessa obra sugerem uma busca pela forma, mais do que contar histórias. São textos de impressões sobre a vida, em tempo presente, impressões trabalhadas em prosas poéticas, poemas incidentais e aforismos. Sobretudo é um livro de memórias, em que os contos não são exatamente independentes, mas vão construindo o dono da voz, o narrador de cada uma das duas partes.

O esculpidor de nuvens é a primeira parte, com um narrador em primeira pessoa que é um menino dividindo suas impressões desde os primeiros dias até a adolescência, pelo que se percebe; *O cão mentecapto*, a segunda parte, de um velho maldizendo o fim da vida, desintegrando-se, observando a morte trabalhar duro nele. Mas isso é no começo, porque nessa parte final do livro entram contos mais independentes e com vozes menos identificáveis e repetidas.

Nessa busca pela forma, Linhares tomou a decisão de abrir mão das letras maiúsculas. Essa escolha abrange todos os textos.

O exercício parece ser o de transformar o que parece mais comum na vida das pessoas — vivências de família, escola, primeiras experiências sexuais — em tempestades. As tormentas mentais do dia a dia são a matéria-prima do autor. Ainda que soem a tempestades em copos d'água algumas vezes.

No conto *o natal* as turbulências em torno do menino-narrador ficam mais evidentes:

cunhado não importa. cunhado não é família. porque você não vai passar o natal com a sua família? grita o avô. o patriarca. o alicerce da tradição. o cume da montanha. o velho touro olhos fundos semblante militar sentado no sofá com o radinho de pilha grudado na orelha e a caneca metálica de café pra disfarçar o conhaque.

Pode-se tentar tirar alguma dor dessas sensações que vão sendo construídas sobre o mundo particular do narrador, alguma profundidade. Mas não é algo que esteja realmente ressaltado pelo texto. Parece que faltou ferida para essa casca, o que tende a distanciar o leitor do drama que parece estar sendo descrito, ainda que por metáforas e sensações criadas pelas palavras. Na contracapa, Roberto Alvim talvez se refira a isso quando escreveu: “cabe a nós aceitarmos seu convite e trilharmos as veredas desconhecidas que sua linguagem nos sugere, sem esperança — nem medo”.

Sem tambor nem trombeta

Otavio Linhares aposta na transgressão da linguagem: às vezes, ganha; às vezes, perde

ANDRÉ ARGOLO | SANTOS – SP



OLÍVIA D'AGNOLUZZO



O ESCULPIDOR DE NUVENS
Otavio Linhares
Encrenca
112 págs.

trecho

O ESCULPIDOR DE NUVENS

meu corpo não serve. não serve pra coisas que eu queria que servisse. não serve pra certas idiossincrasias e isso me soa estranho. a palavra idiossincrasia. meu corpo é pra quase nada. meu corpo serve pra quase nada que me é necessário. meu corpo não é capaz de fazer aqueles movimentos elásticos de bailarina de coxas torneadas e canelas grossas difíceis de abarcar com uma mão. pelo contrário.

Curto e fino

Destacam-se, pela boa surpresa que provocam, os textos menores que estão salpicados pelo livro. Aliás, ele termina assim, sob o título *o cotidiano*: “um pouquinho todo dia a gente morre ou se mata?”.

Outro, *a saudade*, pode-se dizer que é um poema, porque tem um corte de versos que remete à poesia, um deslocamento de sentidos, e até mesmo ritmo:

dizem por aí que o lugar que mais dói uma saudade é no coração. besteira. é na mandíbula.

Já *a memória* é mais um aforismo. Dos bons:

a memória é um chute no saco que dura a vida inteira.

Mutilação

A velhice é tratada como uma mutilação em vida pelo narrador mais presente em *o cão mentecapto*. Será esse homem o menino da primeira parte? Ele é incomodado pelo corpo que não tem elasticidade. Aí vai se livrando do que acha que não funciona o suficiente.

os ombros magros levemente caídos dão um tom de cão mentecapto. talvez fique com eles. refletem algo de verdadeiro. o pescoço não. nem a cabeça. não servem pra nada. é torta demais. de parto feito a fórceps. deve ser a causa das enxaquecas. mas isso não importa. ela será retirada amanhã.

No conto seguinte, *eu e o cão*, mais mutilação.

esqueci de relatar que só há um olho. o da direita. o da esquerda comi. tinha fome e já me doía ver tudo. comi só a metade. o outro pedaço dei pro cão que me acompanha. somos dois mentecaptos à espreita. eu e o cão.

Título é um problema

A frase é de Affonso Romano de Sant'Anna, na crônica *A título de títulos*, no livro **Entre autor e leitor** (Rocco, 2015). E o texto começa com uma piada, que é assim: Um autor termina o romance, não consegue dar um título e pede ajuda a um amigo.

— *Seu romance fala de trombeta?*

— *Não.*

— *Seu romance fala de tambor?*

— *Também não.*

— *Então coloque o título Sem tambor nem trombeta.*

No caso de **O esculpidor de nuvens**, o título é tirado de um conto com esse título, da primeira parte do livro que também se chama *O esculpidor de nuvens*. O livro poderia se chamar *O cão mentecapto*, que é a segunda parte. O escolhido dá um ar mais lírico à obra. Se a escolha tivesse sido *O cão mentecapto*, a embalagem sugeriria conteúdo mais pesado. Mas nenhum dos dois sintetiza de verdade conteúdo.

Se Otavio Linhares tivesse perguntado a um amigo qual poderia ser o título de seu livro, e esse amigo fosse semelhante ao da piada, um diálogo possível seria:

— *Seus contos têm mortes?*

— *Não exatamente.*

— *Seus contos têm guerras?*

— *Guerra de verdade, não.*

— *Então coloque o título Sem mortos nem feridos.*

(sem contar que no conto *serial killer* o narrador pode ter ajudado um assassino a se safar) 🐾

o autor

OTAVIO LINHARES

É editor da revista curitibana de Literatura *Jandique*. É também um dos idealizadores da editora Encrenca - Literatura de invenção, por onde publicou **O esculpidor de nuvens** e **Pancrácio**.

O exercício parece ser o de transformar o que parece mais comum na vida das pessoas — vivências de família, escola, primeiras experiências sexuais — em tempestades.

Em busca da cerveja *medieval*

Malditas fronteiras, de João Batista Melo, se desenrola com calma e paciência e tem a guerra sempre à espreita

RODRIGO CASARIN | SÃO PAULO – SP

Porter é um estilo de cerveja que nasceu na Inglaterra e cuja história está diretamente ligada à Revolução Industrial. O líquido escuro, normalmente com entre 4% e 6% de álcool, levemente amargo, com sabores e aromas que lembram chocolate ou, quem sabe, café, estava presente no dia a dia dos funcionários das fábricas, nos portos e, claro, nos pubs ingleses. A história dessa cerveja se inicia no século 17, mas ela se tornou realmente popular, extrapolando as fronteiras inglesas e britânicas, no século 19.

Tão popular, aliás, que ganhou seu espaço inclusive em outros países de grande tradição com a bebida. Na Alemanha, por exemplo, mestres-cervejeiros criaram a variedade que ficou conhecida como German Porter — pouco original, né!? —, que seguia os padrões da cerveja inglesa, mas levava ingredientes alemães em sua receita, mudando, assim, seu perfil sensorial.

No entanto, no século 20, após a primeira guerra mundial e com a exacerbação do nacionalismo alemão, tudo que vinha da Inglaterra perdeu seu espaço na terra que se transformava na de Hitler. Com isso, a German Porter se tornou uma variedade praticamente extinta do estilo. Até hoje, com cervejeiros comumente recriando receitas antigas, não é fácil achar uma nova interpretação da variedade. No entanto, isso não é suficiente para apagar sua história, evidentemente.

E o que tudo isso tem a ver com literatura? Pois respondo. O que me despertou atenção para o estilo foi, ao ler **A montanha mágica**, monumento escrito pelo alemão Thomas Mann, perceber que em diversos momentos Hans Castorp, o protagonista, dizia que gostaria de tomar uma Porter, isso na Alemanha pré-guerra. Ou seja, a cerveja estava tão em evidência que chegou às páginas de uma das maiores obras literárias do século 20 — obra da qual a citação que abre este texto foi tirada, aliás.

Também é interessante notar como em algumas oportunidades a história da cerveja é alterada drasticamente por conta da guerra. Essas amarelinhas, levinhas, insossas que tomamos estupidamente geladas em qualquer boteco, sabe? Então, crias da junção do entreguerras com o pós-lei seca nos Estados Unidos mais o pós-Segunda Guerra. Em um período com escassez de malte e uma população com paladar infantilizado por conta de uma calamidade autoritária do governo, a cerveja com um monte de milho em sua composição e sem personalidade alguma veio muito bem a calhar para a indústria. O resultado daquele momento está aí até hoje.

Além das fronteiras

Konrad Petersen, um dos principais personagens de **Malditas fronteiras** — a obra que tenho de resenhar, finalmente! — é outro exemplo de como a guerra revira drasticamente histórias. No caso dele, mais a pessoal, mas também a cervejeira. Escrito por João Batista Melo, o livro foca em alemães que, por conta da ascensão do nazismo ao poder, precisaram mudar o rumo de suas vidas e, quase que ao acaso, vieram parar no Brasil.

Com isso, evidentemente, o autor mostra o conturbado momento que o próprio país vivia, enquanto ainda havia dúvida se politicamente e economicamente era melhor apoiar o Eixo ou os Aliados — algo do qual Miguel Sanches Neto também se aproveitou em seu mais recente livro, **A segunda pátria**. Um dos grandes trunfos do livro, que se desenrola com calma e paciência, é mostrar como os alemães criaram seu espaço no Brasil e, depois, como essas pessoas passaram a ser perseguidas pelos “cordiais” brasileiros por conta de suas origens após a nação se posicionar contrária aos nazistas e fascistas.

Dessa forma, Melo mostra uma cultura adentrando outra, a transição dessas culturas, como se mesclam e, evidentemente,



MALDITAS FRONTEIRAS

João Batista Melo
Benvirá
280 págs.



o autor

JOÃO BATISTA MELO

Nasceu em Belo Horizonte, já publicou títulos como **Patagônia**, **As baleias do Saguenay** e **Um pouco mais de swing**. **Malditas fronteiras** lhe valeu o Prêmio Nacional Cidade de Belo Horizonte na categoria Romance.

trecho

MALDITAS FRONTEIRAS

— *A espuma é fundamental, monsenhor. Os elementos que dão sabor à bebida são voláteis, iguais aos momentos mais belos da vida, e é preciso a espuma para retê-los no fundo do copo. E a minha grande frustração é nunca ter descoberto a espuma que preserva o sabor dos instantes felizes. Eles acontecem de repente e, então, vão-se embora.*

as resistências que surgem do movimento. Apesar de utilizar um momento histórico já bastante desgastado na arte — quantas obras sobre a Segunda Guerra existem por aí? —, a discussão permanece atual e de suma importância. As fronteiras ainda hoje são malditas, como podemos ver a cada dia nos noticiários, que falam de pessoas que tentam entrar na Europa para escapar das calamidades que vivem no Oriente Médio ou na Ásia. Aqui mesmo, no Brasil, vemos a cada dia aumentar os casos de ódio contra imigrantes haitianos, bolivianos ou a gente de qualquer outro país mais pobre que o nosso. Brasileiro só aceita bem imigrante rico ou supostamente rico. O povo cordial é, na verdade, extremamente xenófobo.

Um busca da cerveja histórica

Mas enquanto essas tretas continuam aí, voltemos à cerveja. O livro de Melo está cheio dela, até descrições detalhadas — e quase que completamente precisas — do processo de produção da bebida estão nele. Em muitos trechos, a narrativa se torna praticamente uma veneração à bebida. Um deles: “Os hieróglifos egípcios falam sobre cerveja. O *livro dos mortos* também. E havia cerveja no mito de Gilgamesh, no *Código de Hamurabi* e nas histórias de Valhala e dos deuses nórdicos”. O autor sabe que a cerveja está em tudo, nos acompanha desde que deixamos de ser nômades — justamente para cultivar os grãos que originam a bebida, apontam algumas pesquisas, não para ficar fazendo pão —, sabe que ela salvou a humanidade em diversos momentos decisivos. E sabe também que ela está bastante presente na literatura. Disse que o trecho que abre esse texto é de Mann, mas não falei que ele também abre uma das divisões de **Malditas fronteiras**. Toda abertura de capítulo, aliás, traz uma referência à cerveja escrita por algum grande autor: Tolkien, Goethe, Dostoiévski, Chesterton, Joyce, Ray Bradbury e Thomas Hardy, que inclusive dá nome a uma cervejaria cuja Barley Wine é uma espécie de fetiche de qualquer cervejeiro que se preze.

Enquanto toda a calamidade se desenrola, o mestre-cervejeiro da obra tem uma meta bastante clara: conseguir reproduzir uma antiga receita medieval que era feita por monges que tanto ajudaram a aprimorar a qualidade da bebida. Isso me lembrou de Sam Calagione, que encabeça a cervejaria Dogfish Head, dos Estados Unidos. Junto com Patrick McGovern, uma espécie de arqueólogo cervejeiro, eles criaram a Midas Touch, cerveja inspirada nos resquícios cervejeiros encontrados na tumba do Rei Mídas. Quem sabe Konrad não conseguisse algo parecido — conceitualmente, não sensorialmente, porque a cerveja da Idade Média já era muito diferente daquela do século 8 a.C. — se tivesse sucesso em sua empreitada.

Ao cabo, além do retrato da grande tragédia humana provocada pelo momento histórico, o livro de Melo deixa uma outra importante mensagem. “Mais tarde, encontrou-se com o monge cervejeiro e o reconheceu de uma juventude distante. Ele já estava ali, orando e produzindo barris de cerveja, quando Konrad saíra da adolescência.” É que, apesar da guerra, por mais que praticamente não tenhamos mais Porters alemãs, a cerveja sempre continua. 🍻

TEMPO E ESPAÇO NA FICÇÃO

As categorias da narrativa são basicamente seis: narrador, personagem, tempo, espaço, enredo e linguagem.

Narrador, personagem, enredo e linguagem são as que recebem mais atenção dos ficcionistas.

Tempo e espaço, ao contrário, são as categorias que os ficcionistas menos reelaboram e subvertem. Há algo de aparentemente inflexível na noção cotidiana de tempo e espaço, algo que parece fixo e imutável.

Talvez por isso os escritores se esforcem tanto pra manter a corriqueira ilusão espaçotemporal, de índole naturalista.

Podem até inventar narradores excêntricos e personagens bizarros vivendo aventuras insólitas, mas, nos quesitos *tempo* e *espaço*, preferem não fugir da tradicional ordem cronológica e geométrica dos fatos. Escolhem reforçar a ilusão de causalidade, em vez de desmontá-la.

Na literatura e no cinema, porém, há exemplos excelentes de narrativas que tratam o tempo e o espaço de maneira pouco convencional.

Tempo

No romance **Um dia**, o narrador de David Nicholls acompanha os protagonistas durante duas décadas, mas cada capítulo focaliza apenas um dia do ano: 15 de julho.

No romance **Orlando: uma biografia**, Virginia Woolf nos apresenta um protagonista que simplesmente não envelhece. Fenômeno semelhante ocorre com o garoto de doze anos do conto *Saudações e adeus*, de Ray Bradbury.

No conto *O curioso caso de Benjamin Button*, de F. Scott Fitzgerald, o protagonista nasce velho, vai rejuvenescendo ao longo da narrativa, até se transformar num feto e morrer.

No conto *Viagem à seta*, Alejo Carpentier inverte a seta do tempo e a história transcorre como num filme projetado de trás pra frente: os personagens rejuvenescem, os ponteiros do relógio giram no sentido contrário, a fumaça entra na chaminé, a água sobe para a torneira etc. No curta-metragem *Palíndromo*, de Philippe Barcinski, a projeção-de-trás

Tempo e espaço, ao contrário, são as categorias que os ficcionistas menos reelaboram e subvertem. Há algo de aparentemente inflexível na noção cotidiana de tempo e espaço, algo que parece fixo e imutável.

-pra-frente faz de uma narrativa banal algo muito interessante.

No romance **O jogo da amarelinha**, Julio Cortázar embaralha a ordem dos capítulos, propondo ao leitor que leia na sequência que preferir.

Numa passagem do romance **Ubik**, de Philip K. Dick, os personagens permanecem os mesmos, mas a tecnologia e os objetos retrocedem: um computador de última geração se transforma num computador de vinte anos atrás, depois numa máquina de escrever, o mesmo acontecendo com as roupas, os automóveis, os edifícios etc.

No filme *O feitiço do tempo*, de Harold Ramis, o protagonista fica preso numa fatia de tempo e é obrigado a reviver o mesmo dia inúmeras vezes. Essa divertida premissa já foi usada em muitas outras obras de ficção literária e audiovisual.

Em *Amnésia*, Christopher Nolan inverte o calendário, contando uma história de trás pra frente (o primeiro capítulo é na verdade o último da ordem cronológica). O mesmo ocorre no longa-metragem *Irreversível*, de Gaspar Noé, e no magnífico curta-metragem *T.R.A.N.S.I.T.*, de Piet Kroon.

Em *Corra, Lola, corra*, de Tom Tykwer, o tempo cronológico apresenta bifurcações que a protagonista consegue reavaliar quando a escolha inicial dá errado. Esse filme realiza na tela a premissa de um conto de Jorge Luis Borges, o genial *Exame da obra de Herbert Quain*.

Outra forma de subverter a causalidade numa narrativa é fazer o herói viajar no tempo e alterar um fato histórico qualquer. Ou encontrar seus múltiplos eus do passado e do futuro.

A maioria dos escritores de ficção científica já escreveu sobre viagens no tempo. Bons exem-

plos na literatura e no cinema não faltam: **A máquina do tempo**, de H. G. Wells, **O fim da eternidade**, de Isaac Asimov, a trilogia *De volta para o futuro*, de Robert Zemeckis, etc. O número de exemplos é quase infinito.

No divertido conto *All you Zombies*, de Robert A. Heinlein, um viajante no tempo descobre que é, nada mais nada menos, pai e mãe de si mesmo. Esse conto ganhou uma boa adaptação para as telas, intitulada *O predeterminado*, dirigida pelos irmãos Michael e Peter Spierig.

No conto *O outro*, de Borges, o velho Borges tem uma provocativa conversa com o jovem Borges.

No filme brasuca *O homem do futuro*, de Cláudio Torres, o protagonista encontra-se com outros dois eus de épocas diferentes.

Qualquer hora, se conseguir reunir a habilidade e o talento necessários, vou escrever a história de um sujeito que tem quarenta anos, no dia seguinte volta a ter oito (mas se lembra que já teve quarenta), no outro dia salta para os oitenta (sempre se lembrando de tudo) e assim por diante, coitado.

Se essa história já foi contada num livro ou filme, por favor, me avisem. Vou querer ler-assistir.

Espaço

Como subverter a categoria espacial numa obra de ficção?

Adolfo Bioy Casares faz isso em sua narrativa mais famosa, **A invenção de Morel**.

Numa ilha aparentemente deserta do Pacífico, um fugitivo da lei encontra um grupo de pessoas e passa a espioná-las. Mas essas pessoas, nosso pobre xereta logo descobre, não são de carne e osso. São representações tridimensionais (hologramas perfeitas) de turistas que estiveram na ilha, mas já desapareceram.

O conto *Chegarão chuvas suaves*, de Ray Bradbury, é protagonizado por uma casa deserta, automatizada, numa cidade devastada.

Por sua vez, Robert A. Heinlein concebe, no conto *And he built a crooked house*, uma casa em forma de hipercubo, com suas faces conectadas à quarta dimensão. Por fora, a casa é um cubo comum. Por dentro, todas as passagens levam a outros cubos, e as janelas abrem para lugares distantes no espaço e no tempo.

O romance de Stanislaw Lem, **Congresso futuroológico**, fala do espaço criado apenas em nossa mente, por substâncias alucinógenas. Realidade virtual também é o tema do romance **Simulacron-3**, de Daniel F. Galouye. Há ótimas versões cinematográficas desses dois livros.

No romance **Jumper**, de Steven Gould, o herói tem a habilidade de se teletransportar para qualquer lugar do planeta. O livro foi levado às telas pelo diretor Doug Liman.

A redução e a ampliação do espaço acontecem em certos momentos de **As viagens de Gulliver**, de Jonathan Swift, e de **Alice no País das Maravilhas**, de Lewis Carroll. E nos filmes *Viagem fantástica* e *Querida, encolhi as crianças*. E no seriado que eu AMAVA quando era criança: *Terra de gigantes*.

O espaço cotidiano também muda em **O incrível homem que encolheu**, de Richard Matheson. Nesse romance um pai de família de classe média observa que tudo ao seu redor — esposa, filhos, objetos — está ficando maior a cada dia. Ou então é ele quem está encolhendo sem parar.

Outro exemplo de uso inusitado do espaço pode ser conferido no curta-metragem *Tango*, de Zbigniew Rybczynski, em que ocorre uma hipnótica sobreposição de personagens e ações.

Essa também é a premissa do curta-metragem *Le portefeuille*, de Vincent Bierrewaerts, em que um rapaz pára perto de uma carteira perdida na sarjeta. A partir daí a história mostra quatro alternativas de desenvolvimento.

Na primeira, o rapaz não vê a carteira e segue em frente. Na segunda, ele pega a carteira e segue em frente. Essa trilha também se bifurca: num caminho, o rapaz embolsa a grana e joga no lixo a carteira vazia. Noutro caminho, ele decide devolver a carteira com o dinheiro. Essa trilha também se bifurca. Num caminho, ele se dá mal. Noutro caminho, nada de grave acontece.

O interessante é que as realidades paralelas acontecem simultaneamente, no mesmo espaço.

Certas gravuras ilusionistas de M. C. Escher também perturbam nossa trivial percepção do espaço tridimensional. 🎨

O nascimento de Joicy

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

31

Fabiana Moraes

em



#descubraArquipélago



FOTOS: DIVULGAÇÃO



Artífice da prosa concisa

Antonio Carlos Viana trabalha exaustivamente e “enxuga até o osso” seus breves e precisos contos

ALEX SANDER ALCÂNTARA | SÃO PAULO – SP

Considerado pela crítica como um dos renovadores do conto brasileiro contemporâneo, o sergipano Antonio Carlos Viana tem obsessão por lapidar as frases de seus contos ao extremo. Seu método é o de podá-los para que reste só o essencial à história. “Eu enxugo até o osso”, explica. Sua estética contística — caracterizada pelo estilo seco, narrativa concisa e precisão cirúrgica — já lhe rendeu a al-

cunha de o “João Cabral de Melo Neto da prosa”. Comparação que vê com felicidade, mas também com certo exagero, embora conheça como poucos a obra do poeta pernambucano. Professor aposentado de literatura da Universidade Federal de Sergipe, Viana carrega no currículo um doutorado em Literatura Comparada na Universidade de Nice, na França, sobre a poesia de João Cabral e a poética de Paul Valéry. Nesta entrevista — realizada em etapas devido às duras

sessões de quimioterapia a que se submeteu semanalmente —, o escritor revela a saga para concluir o mais recente livro, **Jeito de matar lagartas**, que coincidiu com a descoberta de um tipo raro de câncer, o mieloma. De volta a Aracaju para se tratar, após um período sabático em Curitiba, Viana conta como a doença mudou sua rotina de trabalho, da urgência da vida e da experiência com a dor, e do lirismo que há por trás da segurança de suas palavras.

• O senhor está completando 40 anos de carreira, com respaldo de boa parte da crítica literária, que o apresenta como um dos responsáveis pela renovação do conto brasileiro contemporâneo. Que avaliação faz em relação ao que se percebeu em suas obras, especialmente as que lhe deram maior visibilidade — *Aberto está o inferno*, *Cine Privê* e *Jeito de matar lagartas*? Há algo com o qual não concorde?

Para o autor é muito difícil dar uma opinião sobre a própria obra. Não posso comparar a consciência que tenho hoje de escrever com a que tinha quando comecei. Sempre fui um estudioso de teoria literária e foi ela que me guiou desde o começo, pois, sem ter esse conhecimento, o escritor fica sem parâmetros para avaliar o que faz. Não digo que todo escritor tem que saber teoria como um especialista, mas precisa estar seguro de seu ofício. Precisa, sobretudo, ter muito conhecimento da linguagem, das nuances de sua língua, ter lido os grandes escritores para aprender com eles. Dizer que o escritor tem de dominar bem a língua em que escreve é uma obviedade. Quando leio um autor que não sabe empregar bem as palavras, não o abandono logo de saída, mas passo a lê-lo com má vontade. Quanto a concordar ou não com a crítica sobre meus livros, longe de mim tal pretensão. O leitor tem sempre razão, seja ele um crítico azedo ou apenas um leitor comum, aquele que compra o livro para se divertir.

• Seu mais recente livro, *Jeito de matar lagartas*, coincide com sua luta contra o câncer. De que forma a doença interferiu na rotina do seu trabalho? Dá para se tirar proveito literário com a experiência da dor?

Antes de ter uma doença tão grave, a gente acha que tem o tempo todo pela frente e vai adiando os projetos. Não devíamos adiar nada, a vida é agora e pode acabar dentro de um minuto. Eu tinha (tenho) muitos contos arquivados e nem os relia, achando que não passavam de exercícios de aquecimento. Quando comecei a sentir fortes dores em março do ano passado, resolvi desovar alguns contos e fui mandando para o Paulo Henriques Britto. E ele foi aprovando. Não publico nada sem antes passar pelo olhar de meus quatro primeiros leitores. Mandava pra ele e pra meu filho, que mora em São Paulo. Mandava também para duas amigas sinceras, dessas que são capazes de me dizer que o conto é ruim. Esses quatro primeiros leitores foram aprovando os contos, e eu só não ficava desconfiado porque confio cegamente na opinião deles. Eu achava que aquelas histórias

arquivadas há tanto tempo não valiam grande coisa. Eu tinha um livro pronto sem saber. Em maio do ano passado, as dores nas costas pioraram e vi que ia ter de me dedicar dali em diante à doença ou morreria. Em duas semanas, fiz a revisão dos contos selecionados e mandei pra Vanessa Ferrari, minha editora na Companhia das Letras, e ela os aprovou. Àquela altura a literatura tinha pouco valor para mim. O que eu queria mesmo era me livrar das dores. O livro ficou quieto durante sete meses, eu achava que nem ia sair mais, até que, ainda internado no hospital, recebi a notícia de que ele sairia em janeiro (de 2015). De certa forma, essa perspectiva de ver mais um livro publicado me deu forças para continuar lutando contra a doença e as dores que se agravavam a cada dia. O diagnóstico do mieloma demorou a sair, o que só fez complicar o quadro. Entrei na quimio pesada e agora estou bem. A dor nos faz sentir a urgência da vida. Ainda não senti vontade de escrever sobre esse tema, mas acho que, assim que tudo for superado, escreverei sobre tudo isso, de forma natural.

• **Então, praticamente a maioria dos contos do novo livro já estava escrita?**

Sempre tive o hábito de escrever todos os dias. Fiz isso também em Curitiba, durante cerca de dois anos. No livro, a maior parte dos contos tinha sido escrita antes de Curitiba. Como tenho mania de ficar reescrevendo-os, não sei dizer ao certo quais escrevi antes ou depois de morar lá. Curitiba é a cidade ideal para você se desligar do mundo e se dedicar a uma arte. Tudo lá é mais fácil que no resto do Brasil. Tinha o tempo todo à minha disposição, transporte fácil, médico à mão, cinema, teatro... O ócio e o lazer são importantes para quem escreve. O ideal mesmo é escrever por escrever. Um dia qualquer a gente relê tudo aquilo e consegue salvar muita coisa do incêndio.

• **Diferentemente das demais obras, no novo livro velhice e morte são temas mais recorrentes. Por outro ângulo, os contos sobre a infância imprimem um tom de reminiscência, mais saudosista, como se percebe no conto que dá nome ao livro?**

Minha forma de produzir é meio caótica. Nunca me sento diante do laptop com uma história formada na cabeça. Deixo que ela venha de forma livre. Se der certo, bom; se não, parto para outra. Mas o escritor sente o pulso de uma boa história desde as primeiras palavras. Quando sinto que o que tenho em mãos pode render uma boa história, me dou por feliz. Re-

visitar a infância sempre rende muito, visto que a memória nos traz elementos dos quais nem suspeitávamos. Talvez, por força da idade, os temas da velhice estejam aparecendo com mais força. A velhice é também uma fase muito rica para ser explorada, sobretudo o lado erótico, tão esquecido pelos contistas. Parece que só os jovens e os de meia-idade têm vida sexual, o que não passa de um grande preconceito. Converse com uma pessoa da chamada terceira idade, deixe-a se abrir sobre sua vida e as surpresas serão grandes. O erotismo é algo presente em todas as fases da vida. Por que não ir atrás e escrever sobre esse tema? O interessante é que os contos saíram com um humor que eu nem imaginava. Dos meus livros, creio que **Jeito de matar lagartas** é o mais bem-humorado, humor amargo, mas humor.

• **No conjunto de sua obra, seu estilo é caracterizado pela secura de narrativas curtas, concisas, frases com precisão cirúrgica. Sua prosa é cruel e impiedosa, segundo os críticos. Essas características são um projeto que o senhor persegue?**

Quando comecei a escrever, já havia lido a obra de João Cabral de Melo Neto e de Graciliano Ramos. Os dois sempre me fascinaram pela secura da forma, o que não significa, porém, que não haja lirismo neles. Os poemas de João Cabral sobre a mulher são altamente líricos, mas numa linguagem sem floreios, sem palavras ditas “bonitas”. A morte de Baleia, em **Vidas secas**, tem muito lirismo, basta ir lá conferir. Há algo mais lírico do que a visão da cadela diante de um mundo cheio de preás? O importante é ver como cada um desses autores faz o lirismo vir à tona. Você pode criar uma cena lírica sem recorrer àquelas palavras tradicionais, o que seria um clichê. O lirismo nasce da força da palavra. Até um palavrão pode ter sua carga lírica, é só saber a hora exata de usá-lo, para não cair na vulgaridade.

• **O que o guia na construção de sua prosa? A sonoridade das frases? Como entra a correção gramatical?**

Como já disse, dominar a língua é a primeira condição do escritor. Acho que quem escreve prosa deveria ler muita poesia para treinar o ouvido. A sonoridade, a harmonia das palavras, é algo fundamental num texto. Às vezes, procuro horas, dias, meses, uma palavra que caiba em determinada frase, só por causa da sonoridade. Num conto de **Cine Privê**, fiquei fuçando o dicionário em busca de uma palavra que melhorasse a sonoridade desse fragmento de frase: “um monte de colchonete enrodilha-



Não digo que todo escritor tem que saber teoria como um especialista, mas precisa estar seguro de seu ofício. Precisa, sobretudo, ter muito conhecimento da linguagem, das nuances de sua língua, ter lido os grandes escritores para aprender com eles.

do”. Essa sequencia de “tr” não faz bem ao ouvido. Tinha de encontrar uma palavra que tivesse a letra d, e aí terminei chegando a “imundície”, que no interior é empregada no sentido de grande quantidade e também no de sujeira. Assim cheguei a “uma imundície de colchonete enrodilhado”. A mistura de consoantes surdas e sonoras (t/d) resolveu o problema. O escritor precisa saber que deve pegar o leitor primeiro pelo ouvido. Daí a busca incansável da palavra exata. Saber métrica ajuda muito.

• **Embora não goste de rótulos, os críticos classificam-no como o “João Cabral de Melo Neto da prosa” e também o comparam ao mineiro Aníbal Machado...**

Me comparar com a secura de João Cabral é um pouco demais, porém me deixa muito feliz. Não devo é me empolgar com isso, senão posso cair na vaidade tola. Quanto a Aníbal Machado, confesso que nunca pensei nele ao escrever. Li Aníbal nos tempos da faculdade e gostava, seus contos são altamente líricos. Nunca mais o reli, mas tenho a impressão de que ele não enxuga muito o texto. Eu enxugo até o osso. Vou podando, podando, até só restar o que acho essencial para a história. Por que dizer com cinco palavras o que posso dizer com uma ou duas? O trabalho de cortar é um dos mais difíceis, porque às vezes você sacrifica trechos que eram bons. Já me aconteceu de suprimir parágrafos inteiros porque ao terminar eu via que não precisava deles. Dói um pouco, mas escrever é sacrificar, antes de tudo, o nosso gosto. A gente trabalha em nome de uma personagem. Se a frase ou o parágrafo não acrescentam nada, guilhotina neles.

• **Na sua avaliação, algum conto seu poderia ser classificado também como crônica? Você se preocupa com as linhas tênues que separam o conto da crônica?**

Admiro muito os cronistas. Eles são capazes de pegar um dado bem simples do cotidiano e transformar numa bela crônica. Basta ler hoje os grandes cronistas como Antonio Prata e Humberto Werneck. O cronista precisa ter uma visão bem especial do mundo que o cerca. Se não tiver essa mirada, não será um bom cronista. O bom da crônica é, diferentemente do conto, que não precisa ter um conflito central, basta ter esse olhar acurado diante da realidade. Eu digo que a crônica desenvolve o olhar na horizontal, o conto, na vertical. Não corro o menor risco de escrever uma crônica e confundir com um conto. Primeiro porque, como professor de literatura, sempre precisei passar aos alunos a diferença entre esses dois gêne-



ros. O que escrevo não tem nada a ver com crônica. Meu olhar é mesmo de contista. Vejo algo e já penso no conflito que dali pode nascer. Sem isso o conto não vai render. As linhas que separam um gênero do outro são bem definidas. Mesmo na crônica de ficção, a gente vê que as personagens são mera ilustração de um fato, elas não têm complexidade psicológica, algo que é fundamental num conto.

• **O que acha da produção atual de contos? Poderia destacar algum autor?**

Nossa produção contística parece que sofreu uma freada. Não sei se foi porque as editoras deixaram de investir no gênero ou se foi porque os contistas foram escasseando mesmo. Procuro nas livrarias livros de contos e não os encontro. Gosto de ler os novos autores. A década de 90 foi mais rica que a atual. É que o conto ainda é visto como a antessala do romance, como se o autor estivesse se exercitando para algo mais grandioso. Mas digo com toda certeza que escrever um conto perfeito é tão difícil quanto escrever um poema ou um romance. Não é a extensão do gênero que diz de sua validade, mas o trabalho com a linguagem. Mário de Andrade levou 17 anos para terminar um conto. Já levei quase esse tempo também. Não que eu ficasse todo dia retrabalhando o conto, seria uma coisa de louco. De vez em quando eu o retomava, lia, não gostava, reescrevia, lia de novo e assim o tempo foi passando. Mas terminei chegando ao que queria. Contistas de hoje que aprecio? Cíntia Moscovich, Marcelino Freire, e a vencedora

O ócio e o lazer são importantes para quem escreve. O ideal mesmo é escrever por escrever. Um dia qualquer a gente relê tudo aquilo e consegue salvar muita coisa do incêndio.

do Prêmio Paraná de Literatura de 2014, Adriana Griner. Seu livro **No início** nos faz prever uma contista que tem muito a dizer e como dizer. Dos antigos, sempre rendo minha homenagem a José J. Veiga, que nunca deixa de ser atual, e à feliz iniciativa da Companhia das Letras de publicar toda sua obra. Quem ainda não o leu, leia pelo menos **Os cavalinhos de Platipanto**, uma obra inesquecível.

• **O senhor acha que a busca pela perfeição estilística o impede de publicar um romance? E com a poesia, qual a sua relação?**

Não é bem a busca pela perfeição que me impede de escrever um romance. A verdade é que sou muito impaciente, e saber que iria ter de conviver com um mesmo livro por uns quatro ou cinco anos já me deixaria tenso. Aprendi com o tempo que a tensão não é amiga do escritor. A gente deve escrever com toda liberdade, sem estresse, sem se cobrar muito. Prefiro escrever contos porque posso trabalhar com vários ao mesmo tempo. O trabalho também é difícil, como já falei, mas trabalhar um conto que se resolve em poucas páginas (não gosto de contos longos) é bem melhor do que ficar rendendo uma história que parece não ter fim. Meu fôlego é curto. Fico admirado com os grandes romancistas que conseguem preencher páginas e páginas em torno do mesmo tema. Eu procuro liquidar tudo rapidamente. Não sei render conversa nem mesmo na vida real. Pode ser que um dia eu aprenda e aí escreverei essa obra que, pra falar a verdade, não me faz falta.

• **Diferentemente do senhor, o seu filho, o jornalista André Viana, publicou no ano passado o romance *O doente*, pela Cosac Naify, um livro ousado esteticamente, que se distancia em parte, creio eu, das características de suas obras, mas que mantém alguns traços do seu estilo, como a sutileza no humor, às vezes trágica, e certo apelo**

ao erotismo. Quais diferenças e semelhanças o senhor percebe entre o livro do André e a sua obra?

André me surpreendeu com esse livro. Eu sabia que ele estava escrevendo, mas não sabia que ele já o havia terminado. Eu o li ainda muito no começo, dei uma ou outra opinião, e depois ele resolveu não me mostrar mais. Como passou pelas mãos da Marta Garcia, a editora dele na Cosac, fiquei tranquilo. O livro dele tem uma forte carga erótica, mas um erotismo diferente do meu, mais sem limites em certos momentos. Mas o livro pede isso, já que se trata de uma confissão e ninguém confessa nada com meias palavras. O humor também é mais forte, o meu é mais sutil, é mais um riso de canto de boca, diferente do dele, mais aberto. Creio que nossas aproximações ficam por aí. Foi bom ele ter começado já se libertando do pai, escrevendo um romance e não um livro de contos. **O doente** é um livro corajoso. Acho que eu não chegaria a tanto.

• **Dalton Trevisan e Rubem Fonseca completaram 90 anos de vida e ainda escrevem contos. Eles não dão entrevistas e circulam por aí anonimamente. Qual a sua opinião sobre isso, na medida em que os escritores fora do eixo Rio-São Paulo precisam de visibilidade para se projetar?**

Creio que isso é, antes de tudo, uma questão de temperamento. Há pessoas que adoram uma mídia. O excesso de exposição não proíbe ninguém de circular por lugares públicos. Eu mesmo já me recusei muito a participar de encontros literários, feiras, cursos, mais por timidez que por medo de exposição. A timidez, fui vencendo aos poucos, sobretudo depois que enfrentei a Flip. Aquele auditório é a melhor terapia para quem é tímido. Ou você se cura de vez ou se esconde para sempre. Ultimamente, por culpa da doença, tenho participado pouco de encontros, quase nada, para falar a verdade. A última vez foi uma oficina de conto que ministrei no Itaú Cultural, em São Paulo, em 2013. Sendo do Nordeste, esses encontros são muito importantes para nos tornarmos conhecidos de um público tão distante, geograficamente falando.

• **Quais são seus próximos projetos?**

Depois de ficar gravemente doente, a gente deixa de fazer planos. Hoje vivo o dia a dia, leio, não estou escrevendo nada, mas um dia espero voltar a escrever. Pretendo ser fiel ao conto. Se por acaso um adquirir fôlego para um romance, o farei de bom grado. Já falei com meu filho para escrevermos um a quatro mãos. Ele tem esse fôlego e paciência, talvez pelo fato de ser jornalista, uma profissão que precisa saber render conversa. 🍷

Todos os sentidos

Poema pássaro, de Juliana Meira, discute o fazer poético e a palavra

VILMA COSTA | RIO DE JANEIRO - RJ

Poema Pássaro, de Juliana Meira, é um conjunto de poemas que se arrisca no voo de desenhar o movimento de um fazer poético, em suas dificuldades e realizações mais simples, no qual sonhos e rigor formal encontram expressão e síntese. É fundamentalmente uma dicção reflexiva da arte de lidar ou brincar com as palavras na busca de sentidos, que como pássaros, “espécie migratória”, se vão, mas “não tarda/ tornam”.

O tema central desses poemas-pássaros é, em sua maioria, de cunho metalinguístico. Ou seja, o poema discute o fazer poético e a palavra enquanto matéria-prima que vai tomando forma nas mãos do poeta. “Por ser palavra/ pugna a página// por ser palavra/ perpassa o achaque// assume o sumo/ invade”. Nessa luta, que parece caminhar sozinha, entre a palavra e a página, entre o sentido e a forma de expressá-lo, onde fica o poeta? “Sobre o papel/ descansa a mão do poeta// um a um como notas/ da orquestra/ os versos lhe saltam à ideia”. Terá um papel de Lutador, como no poema de Carlos Drummond de Andrade, na sua luta mais vã de lutar com palavras? Ou ele será o Maestro, tentando coordenar o canto dissonante desses poemas-pássaros?

Talvez os dois dividam a tarefa, o Lutador entra na disputa, recebe os achques da poderosa matéria-prima, que por ser palavra, não se entrega a qualquer fascínio, assume o sumo, invade a página, a pele, e a vontade de controle do sujeito lírico. Apesar de parecer que é o Maestro que domina a cena, não é tão simples: da ideia ao papel, os versos exigem um trabalho de artesão, que faz lembrar o esforço e a persistência do Lutador. “O velho maestro então lhes põe forma// rabisca contorna/ verso a verso se arrisca/ recita//... da mão trêmula à escrita/ rege um poema.”

O prazer da sinfonia executada na regência de um poema, não livra o Maestro dos perigos de errar a mão, exagerar nos acordes, comprometer a harmonia. Como nos fala o sujeito lírico da página 72: “apalpo palavras/ tão ásperas// princípio bruto/ do ofício// antes da polpa/ a casca”.

O sabor da polpa da fruta madura só será acessível se se puder levar em conta a casca



DIVULGAÇÃO

a autora

JULIANA MEIRA

É poeta e advogada. Nasceu em Carazinho (RS). Publicou pela primeira vez em caixas de fósforo, na *coleção Fogo do verbo*, o primeiro livro foi **poema dilema**, em 2009; o segundo, sem título, integra o *projeto Instante estante*, em 2012.

em sua aspereza, como princípio bruto do ofício. E é entre esse prazer de criação e os sufocos que perpassam esse caminho que Juliana Meira movimenta sua mão de maestro, de poeta.

A busca de sentidos, que escapam por entre esses dedos, depara-se com a concretude de um corpo. Ou, melhor, a imaterialidade dos significados perseguidos vai se confrontar, de certa forma, com a materialidade de um corpo de palavras, de um livro, e de corpo de carne e osso, de um eu lírico que se esforça para expressar a sua subjetividade. “folheando um livro antigo/ página por página/ meus dedos colheram/ a poeira das palavras.”

Na ponta dos dedos, o sentido do tato acaricia, se não palavras, pelo menos a poeira do que sobra delas com o tempo que passa. O tempo, mais que tema, é problematizado, no seu caráter inexorável. “quanto passa/ enquanto penso/ tudo é tempo.” Está presente no cotidiano mais próximo, da florista, da rua, da chuva miúda, do olho do gato, no contato com a Lua, até na memória mais longínqua, da avó Néia e da avó Iza. É o tempo que na poeira das palavras instiga a criar um campo de desejo: “inda espero/ um poema como o tempo/ i n d e l é v e l”.

O olhar também assume papel decisivo na leitura, muitos dos poemas ganham forma através do olhar, ora descritivo, figurativo, ora metafórico ou alegórico: “cintilam aos montes/ a nuca dói de tanto olhar/ parece

que nunca/ nunca mesmo/ vão se apagar as estrelas”. Se essa intensa mirada não é suficiente, de novo o tato vem em auxílio: “com a ponta dos dedos sondo uma/ mais uma...”. O olhar percorre a paisagem no esforço de, mais que descrevê-la, construir imagens que se relacionem com as percepções e talvez sentimentos do sujeito. “fenece a tarde cinza/ como o sopro da chaminé/ em frente a casa/ o cedro envelhece.”

Pele em flor

Enquanto escreve versos e o tempo passa, carregando consigo o dia e a juventude: “em minhas mãos dançam rugas/ que ao contorno da escrita obedecem/ aduncas// contemplo um balé/ que tantas tardes/ se encarregam de compor/ à pele em flor”. A composição dessa pele em flor se dá à flor da pele, como é na superfície da linguagem que a construção de sentidos, mesmo que transitórios, parciais e precários, realiza-se (Deleuze).

Paisagens, palavras e corpo em permanentes mutações, através dos seus sentidos elementares, dialogam e criam uma cumplicidade, entre si, que ultrapassa a moldura da folha, escapam do livro e atingem a interioridade de um sujeito que sofre, pois intensamente vive. “todas as palavras/ com suas mutações/ contagiam meu corpo// por isso sofro/ desde a sombra/ até o osso.”

Sombra e osso, o externo e o mais profundo, materializados no corpo de cada poema se alinham nas páginas do livro. To-

dos se apresentam sem títulos, sem letra inicial maiúscula, sem sinais de pontuação, pontos ou vírgulas. Sobre a musicalidade de seu canto, na forma mínima ou sintética é que os poemas se estruturam. O corte de cada verso, linha sobre linha, trabalha seu ritmo e dispensam os sinais gráficos, intercalando silêncios e pausas. “O canto/ da sala/ (...) desabitado ouve/ a passarda/ o jornalista/ o cachorro a piazada/ exposto à poeira/ da vida que é lá fora/ na calçada.”

O canto da sala, cá dentro, e a vida, lá fora na calçada, comunicam-se através dos ruídos e silêncios que os atravessam. Um vento que sopra, um canto que cala. Como se o sujeito em sua impotência se ausentasse da cena. Como se o poeta, numa súbita sabedoria, abrisse mão da *aura*. “um poeta qualquer/ quebra a calma// não qualquer poeta/ mas o que se aparta/ da cômoda aura.”

O ato de o poeta se apartar da *aura* é uma escolha que exige do leitor maior perspicácia e, ao mesmo tempo, que abra mão da leitura automática ou facilitada. Não representam nenhuma novidade essas escolhas estéticas que priorizam tanto a síntese sistemática, quanto a atenção formal do poema. Há mais de um século os modernistas introduziam nos seus manifestos a importância desses aspectos. O poema-minuto legitimou-se como Literatura Brasileira. E o poema não pode ser considerado de origem oriental apenas por ser curto ou lembrar um haikai.

Contudo, continuam quebrando a calma da leitura e, muitas vezes, o prazer do texto é rompido pela necessidade da criação de um espaço de fruição para o leitor, que, segundo Roland Barthes, “é a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo”. É esse jogo, no qual nem todos os dados estarão lançados, que pode envolver o leitor que se aventura a ler o poeta apartado da *aura*. Como, por outro lado, pode afastar aquele que espera do texto o prazer fácil sem maiores imprevistos no seu desfrute. “escrever poesia não é fácil/ algo entre estar e o espaço.” Ler essa poesia também não é fácil, e diria mais: é quase impossível, sem esse movimento entre estar e o espaço de fruição criado pelo desejo de diálogo.

O gosto da polpa da fruta de casca áspera, o toque das pontas dos dedos, o olhar penetrante, os ouvidos atentos aos cantos do seu tempo e a vida lá fora são sentidos necessários para o poeta sem *aura* movimentar-se em seu ofício árduo: “profissão de fôlego/ forjo versos/ entre marteladas e fogo”. E, conseqüentemente, fisgar o leitor para o espaço de fruição do texto, nada tranquilo, mas uma possibilidade concreta de interlocução, na busca do prazer do texto que passa pelo imprevisto, pela reflexão e pela participação no jogo de construção de sentidos. 🍌



POEMA PÁSSARO

Juliana Meira

Patuá

100 págs.

ENQUANTO ISSO... NOTAS INICIAIS SOBRE O POSITIVISMO PÓS-MODERNO

0. (Enquanto isso...)

Em concurso de abrangência nacional, promovido por uma vetusta biblioteca, a menina doce e o teórico amargo manipulam seu resultado, desclassificando a obra do desafeto.

Claro: sem comprometer em nada princípios éticos elevados, que, aliás, permanecem rigorosamente preservados.

1.

1922, ninguém ignora, é considerado o *annus mirabilis* da literatura ocidental; nas palavras de Ezra Pound, o “Ano Um da Nova Era”. Seu entusiasmo dava conta sobretudo da publicação de *Ulysses*, de James Joyce, e de *The waste land*, de T. S. Eliot. Numa nota menos solar, recorde-se que nesse ano morreu Marcel Proust, deixando publicados quatro dos futuros sete volumes de *À la recherche du temps perdu*.

No entanto, visto retrospectivamente, 1922 transforma-se num involuntário réquiem; como se o “Ano Um da Nova Era” ironicamente se convertesse na primeira instância de afirmação de um panorama cultural definido pela emergência de formas outras de expressão, que, muito rapidamente, deslocaram a literatura do lugar central que ela desfrutou de meados do século 18 às décadas iniciais do século 20.

Isto é, desde o momento histórico em que o texto impresso — finalmente acessível, devido ao desenvolvimento de técnicas de que baratearam o custo do livro — tornou-se objeto do cotidiano até o instante em que novas formas de tecnologia e novos meios de comunicação assumiram o protagonismo na circulação e transmissão de bens simbólicos.

2.

No cenário nacional, o ano de 1956 certamente se destaca como o *annus mirabilis* tupiniquim.

Entre outros títulos marcantes, Guimarães Rosa publicou *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*; Fernando Sabino, *O encontro marcado*; João Cabral de Melo Neto, *Dois águas*; Campos de Carvalho, *A lua vem da Ásia*.

Ora, a frase de abertura de *A lua vem da Ásia* serve de epígrafe ao cenário contemporâneo:

Aos dezesseis anos matei meu professor de Lógica. Invocando a legítima defesa — e qual defesa seria mais legítima? — logrei ser absolvido por 5 votos contra 2, e fui morar sob uma ponte do Sena, embora nunca tenha estado em Paris.

Aumente-se em muito a idade do peculiar co-brador, substitua-se a Lógica pela Literatura, e encontraremos nessa irresistível dicção um inesperado autorretrato de boa parte das discussões atuais.

De igual modo, apareceram dois suplementos literários que marcaram época, e ainda hoje são celebrados como modelos de um tempo definitivamente anacrônico: o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, o *Suplemento Literário*, de *O Estado de S. Paulo*.

No primeiro número do *SL*, Antonio Candido escreveu uma resenha definitiva acerca do *Grande sertão: veredas*. Expressão literária e atividade crítica davam-se as mãos; jornalismo e universidade ensaiavam um encontro produtivo no projeto do caderno, desenvolvido por Antonio Candido, com base na participação constitutiva de jovens professores da USP como colonistas e colaboradores

regulares. Por fim, na página *Poesia-Experiência*, mantida por Mário Faustino no *SDJB*, o poeta-crítico lançava pontes entre reflexão de ponta, experimentação poética e imprensa cultural.

Em contraste, a situação contemporânea recorda o cenário de uma *terra devastada*: depois do lamentável desaparecimento do *Sabático*, de *O Estado de S. Paulo*, agora foi a vez de *O Globo* repetir o equívoco, suprimindo o *Prosa*.

3.

Em primeiro lugar, não se deve mais confiar na proximidade entre os termos *crise* e *crítica*, seguindo o estudo de Reinhart Koselleck, *Crítica e crise* (1953).

Na análise aguda do historiador, se, no século 18, o espírito crítico das Luzes, moldado pelo ideal de perfeibilidade, transformou a História em processo, então, o ânimo questionador favoreceu um estado permanente de crise. Afinal, se idealmente sempre é possível aperfeiçoar tanto as instituições quanto o próprio homem, logo, a própria capacidade crítica exige a identificação de crises localizadas, vale dizer, configurações históricas que não apenas permitem como exigem modificações radicais. Nesse modelo, um esforço intelectual que não produza crise, não é suficientemente crítico.

Simples assim.

Internalizada tal dinâmica à própria atividade do pensamento, o estado inerente da crítica seria a crise.

A experiência literária desempenhou um papel de grande destaque nessa constelação, pois a institucionalização da crítica principiou no teatro e na literatura. O conflito, como motor da intriga, concedeu visibilidade máxima para a oposição, no plano das ideias, dos temas definidores das Luzes: razão x revelação; luzes x trevas; liberdade x determinismo; progresso x tradição, entre outras dicotomias desestabilizadoras das hierarquias do Antigo Regime.

Os estudos literários, especialmente na segunda metade do século 20, vicejaram à sombra do modelo crítica-crise. Nos anos de 1960 a 1980, a disciplina “teoria da literatura” tornou-se vigorosa graças a uma série de embates epistemológicos, cuja virulência apenas demonstrava a força da própria disciplina.

Habitar a crise era o *modus operandi* do esforço teórico.

A fim de redirecionar o impasse atual é preciso entender que esse modelo somente foi possível porque o sistema crítica-crise supunha a aderência à imagem de um *determinado objeto comum*.

Esclareço: um objeto, cuja definição era o que se disputava. Não se tratava de ingênua essencialização, mas, pelo contrário, tratava-se de uma comunidade que se reunia precisamente para divergir sobre esses pontos.

Eis a singularidade da crise con-

temporânea: o que está em xeque é a própria possibilidade de definir um objeto capaz de configurar uma disciplina.

4.

Numa vetusta biblioteca, enquanto isso...

Em concurso de abrangência nacional, o amargo teórico e a doce menina manipulam seu resultado, desclassificando a obra de desafeto.

Claro: sem comprometer em nada princípios éticos rigorosos, que, aliás, permanecem elevadamente preservados.

5.

Verifica-se o surgimento de uma nova categoria de pesquisadores que, com alguma dose de bom humor, pode ser assim denominada: *ex-professores de literatura*. Uma frase em aparência anedótica ganha contornos sérios, definindo o impasse atual. Em entrevista à Flávia Costa, Josefina Ludmer afirmava, “não desejar que seu próximo livro (...) estivesse na estante de crítica literária das bibliotecas”.

No cenário contemporâneo dos estudos literários, os dois eixos de articulação de qualquer disciplina não mais desfrutam de estabilidade mínima. Os estudos literários já não dispõem, na conceituação de Wlad Godzich, de “um objeto de pesquisa normativo”, tampouco de “um grupo de indivíduos reconhecidos como seus praticantes e que a si mesmo assim se vê”.

(Um problema teórico de grande interesse.)

6.

1922 também foi o ano de publicação de *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. No prefácio, Bronislaw Malinowski levantou o problema que nos preocupa em relação aos estudos literários. Isto é, justamente quando se desenvolveu e aprimorou o trabalho de campo, lançando mão de instrumentos de registro até então pouco empregados na pesquisa etnológica, sobretudo aparelhos modernos de gravação de voz e de imagens, os habitantes dos grupos estudados “morrem diante de nossos olhos”.

Em seu primeiro seminário no Collège de France, no ano letivo de 1959-1960, Claude Lévi-Strauss retomou o problema; enunciado de forma cristalina:

A etnologia não estará conde-

nada a se tornar, muito em breve, uma ciência sem objeto? Esse objeto foi tradicionalmente fornecido pelas chamadas populações “primitivas”.

Dois problemas surgiram: algumas dessas populações reduziram-se dramaticamente; ao mesmo tempo, as populações que cresceram numericamente, começaram a opor aos etnólogos uma resistência política, recusando-se ao papel de meros “objetos de estudo”.

O antropólogo vislumbrou dois modos de enfrentar a crise provocada pelo desaparecimento potencial do *objeto de pesquisa normativo*.

De um lado, “prosseguir, certamente durante séculos, explorando a enorme massa dos materiais acumulados”; em alguma medida, o que Lévi-Strauss realizou por meio da escrita dos quatro volumes da série *Mythologiques*.

De outro lado, as “antigas sociedades indígenas” poderiam “formar seus próprios etnólogos”, que, assim, fariam da sociedade dos etnólogos europeus e norte-americanos seus objetos de estudo; virando o modelo usual de ponta-cabeça.

A segunda opção originou, em alguns contextos, como, por exemplo, no México, uma corrente denominada “antropologia de nosotros”, na qual etnólogos locais são formados. Contudo, em lugar de dedicar-se ao estudo de europeus e norte-americanos, consagram-se à análise de seus próprios povos, realizando um duplo movimento de tradução: do cotidiano e da cosmovisão indígena com instrumentos fornecidos pela antropologia; dos conceitos e métodos da disciplina, que são submetidos a uma crítica com base em práticas e formas de pensamento forjadas em outra escala de valores.

Eduardo Viveiros de Castro aprofundou essa possibilidade. As teorias do perspectivismo ameríndio e do multinaturalismo obrigam a antropologia a ampliar seus horizontes teóricos e conceituais pela assimilação de visões do mundo que não se reduzem a um único centro de determinação de sentido.

Uma terceira via foi explicitada pelo trabalho de Gilberto Velho, um pioneiro da antropologia urbana no Brasil. Ele deslocou o olhar antropológico do distante para o próximo, pois o fator decisivo é a capacidade de produzir a relativização do próprio pela consideração renovada do alheio.

Desnaturalizar-se é o efeito produzido pelo ato de *dépayement*, sem o qual a antropologia perderia sua razão de ser.

8.

A história recente da antropologia estimula uma reflexão nova sobre os impasses atuais da crítica. Alguns dos motivos pelos quais se advoga a sua crise recordam um involuntariamente divertido “positivismo pós-moderno”.

Vejamos.

É cada vez mais comum ler frases do gênero: “nas atuais condições de fragmentação da experiência, de volatilização de todos os valores, de aceleração da fruição do tempo, de predomínio de meios audiovisuais e digitais, etc., a literatura já não é mais possível e muito menos a crítica”. Não importa a sofisticação dos argumentos desenvolvidos a partir de tais premissas, já que se estabelece uma relação simplista de causa e efeito entre sintomas contemporâneos e consequências consideradas necessárias.

Imaginemos, porém, que os adeptos do positivismo pós-moderno tenham razão e que, por A + B, se demonstre que a literatura e a crítica estejam fora de lugar; na verdade, já não disponham de lugar algum. Como resposta possível, uma pergunta brutal: “E daí?” Nada nos impede de tornar o anacronismo deliberado e as atribuições errôneas as regras de um método a ser inventado.

Em que medida, os diagnósticos correntes da atual crise dos estudos literários escamoteiam o que deveria ser tematizado?

A crise não é exclusivamente da atividade crítica ou da experiência literária, mas das formas tradicionais de legitimação, que costumavam depender de uma autoridade determinada;

a legitimação agora passa por esferas múltiplas, resistentes a um centro único de orientação. Não estaremos maliciosamente transferindo a crise que afeta professores universitários e críticos para o *objeto de pesquisa normativo*?

Hoje, e não apenas no Brasil, o que ocorre é a expansão considerável da atividade crítica e a apropriação vigorosa da experiência literária. E não se trata da emergência de um espaço hegemônico, que permitiria o resgate da legitimação perdida. Experimentam-se territórios possíveis, articuladores de intervenções pontuais: o jornal, o livro, a revista, o blog, o vlog, o Twitter, o Facebook, a Academia, as listas de endereço eletrônico, a televisão, o rádio, a web, os festivais literários, as casas de saber, as livrarias, os clubes de leitura, os cafés, etc. Afirmar que tais expansão e apropriação não são exatamente “crítica”, tampouco “literatura”, engendraria um paradoxo pouco produtivo, pois não é possível abrir mão da especificidade de uma prática discursiva e, ao mesmo tempo, definir hierarquias sobre o que deva ou não ser considerado *literatura* ou *crítica*.

Não é tudo: nunca existiu

algo próximo tanto a uma prática discursiva unívoca denominada “literatura” quanto a um exercício regrado e uniforme chamado “crítica”. A diversidade de modelos e de procedimentos sempre prevaleceu; apenas decidimos negligenciar essa pluralidade constitutiva.

Por que não pensar em termos de *experiências literárias* em lugar de terminar no eterno beco sem saída das definições normativas de “literatura”?

No fundo, o que professores e críticos associados à universidade denominam literatura limita-se a um repertório estreito que corresponde às exigências do método desenvolvido na universidade. Método esse que privilegia uma experiência literária que define seus campos de força por meio da metalinguagem e da autorreferencialidade. Os estudos literários se desenvolveram através da naturalização da escolha de seu *objeto de pesquisa normativo*, que, de forma muito conveniente, reduplicava as teorias e os métodos defendidos por este ou aquele pesquisador.

(Os estudos literários também acham feio o que não é espelho.)

Reitero: a crise contemporânea não se explica apenas pela precariedade do *objeto de pesquisa normativo*; ela envolve sobretudo o *grupo de indivíduos reconhecidos como seus praticantes e que a si mesmo assim se vê*.

Hora de encerrar.

Por que não fazê-lo recordando o vaivém intelectual de Leo Spitzer?

Na comparação filológica, está encarnado um constante trazer do distante para perto e um constante levar do perto para longe (...). O filólogo alemão, que analisa a cultura francesa, deve poder se apropriar desse francês quase ao ponto de as fronteiras nacionais desaparecerem. Ao mesmo tempo, o alemão que procura penetrar a cultura alemã deve poder manter uma distância quanto ao objeto estudado, quase como se fosse um estrangeiro (a última meta é muito mais difícil e rara.)

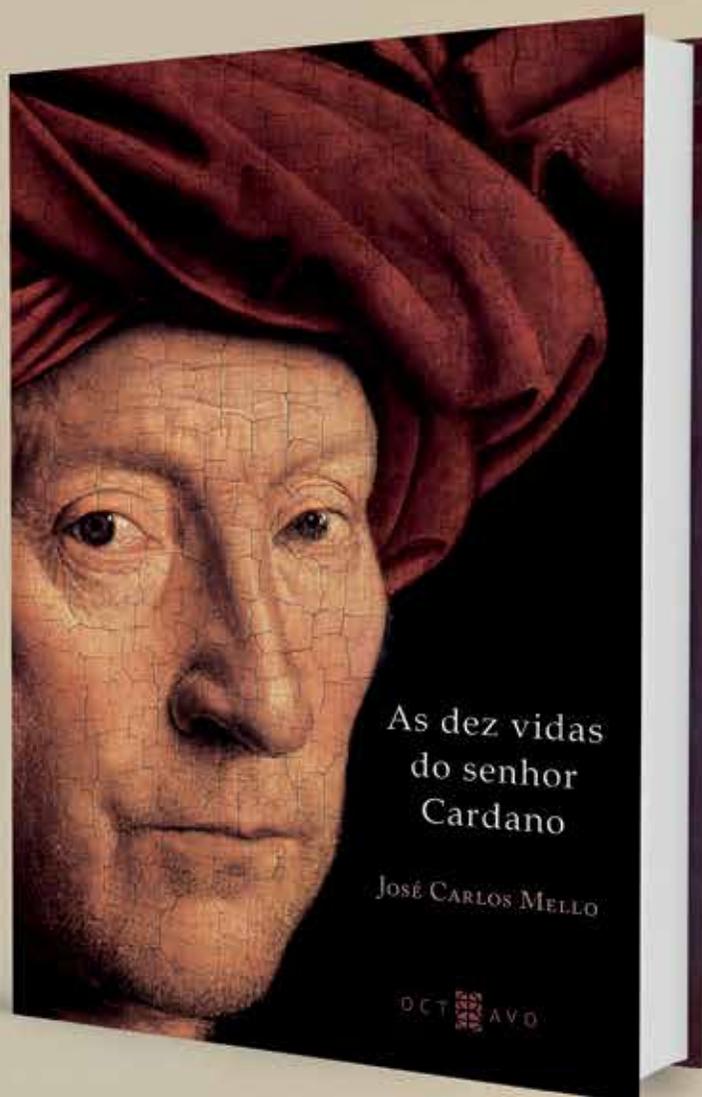
Um *duplo quase*; como se Mario de Sá-Carneiro associasse experiência literária, atividade crítica e deslocamento antropológico.

9.

Em concurso de abrangência vetusta, promovido pela Biblioteca Nacional, ele e ela manipulam seu resultado, atribuindo notas ínfimas à obra do desafeto — ah! a alma ressentida do mestre-escola nos tristes trópicos; ah! as angústias alencarianas da aluna brilhante de futuro incerto.

Isso sem comprometer em nada princípios éticos permanentes — dela e dele, claro está. Aliás, princípios rigorosamente elevados.

(Enquanto isso.) 🍷



O SENHOR CARDANO
NASCEU IGNORANDO AS
REGRAS DA SOCIEDADE.

FOI MAL RECEBIDO PELOS QUE
DEVERIAM FESTEJAR SUA
CHEGADA: MÃE, FAMÍLIA, IGREJA
E SOCIEDADE.

À MEDIDA QUE O TEMPO
PASSAVA CARDANO MAIS
ESCANDALISAVA OS QUE COM
ELE CONVIVIAM.

LUTAVA, NÃO QUERIA SER
DIFERENTE, RECRIAVA-SE,
NADA DAVA CERTO.

O SEU FIM NÃO PODERIA
SER OUTRO.

Quando se fala do escritor Francisco Buarque de Hollanda há sempre um sério risco de se cair na obviedade. Lembrar, por exemplo, de que se trata de um dos maiores nomes da música popular brasileira de todos os tempos, fama em grande parte devida à sua competência como letrista $\frac{3}{4}$ o que o põe naturalmente no caminho da literatura. Ou que ele, com cinco romances publicados desde a década de 1990, já conquistou um lugar destacado no mundo das letras nacionais. Um último exemplo: ressaltar que, por trás do compositor e do escritor, o artista é essencialmente o mesmo.

Como tudo o que Chico Buarque produz, sua obra literária vem despertando grande interesse do público e também da crítica. E nem é necessário muito esforço para isso, a própria notícia de um novo livro já o eleva automaticamente à condição de *best-seller*. Os inúmeros fãs estão sempre ávidos de trabalhos com sua assinatura. Aí mora seu maior desafio: como ir além e satisfazer, não só a quem já está predisposto a ser satisfeito por qualquer coisa que venha dele, mas ao leitor que não tenha essa predisposição toda. Os leitores talvez não sejam tão fiéis quanto os amantes da MPB, e talvez muito mais difíceis de ser contentados.

Os dois primeiros romances, **Estorvo** e **Benjamim**, embora bem urdidos e bem escritos, ainda não refletiam a genialidade do compositor. Mas, se não chegavam a impressionar, abriam paulatinamente o caminho para obras mais importantes. O processo de evolução desaguou num livro excepcional e prova de que o autor havia atingido a maioria literária. José Saramago encerra uma resenha crítica do romance **Budapeste** para a *Folha de S. Paulo*, publicada em 14/09/03, com a seguinte e emblemática frase: “Não creio enganar-me dizendo que algo novo aconteceu no Brasil com este livro”. Se alguém ainda supunha que o romancista não estivesse à altura do compositor, essa afirmação, partindo nada menos de um Nobel de Literatura, pôs uma pá de cal sobre qualquer dúvida.

Em **Budapeste**, sem ter nunca antes visitado a capital da Hungria, Chico Buarque usa como matéria ficcional o lado místico e impenetrável de um idioma que não compartilha suas raízes com nenhum outro e, por conseguinte, imprimindo essa mesma feição a toda cultura. A opção pela narrativa em primeira pessoa, que já aparece em **Estorvo**, não é casual e repete uma estratégia do inigualável letrista, a de vestir a pele de um personagem, pensando e agindo como se ele fosse. Também são característicos os parágrafos longos, sem diálogos diretos e chegando às vezes bem próximo ao fluxo de consciência. O *ghost-writer* que aterrissa acidentalmente em



Chico Buarque por
José Luiz Tahan

A busca dentro de casa

Em **O irmão alemão**, Chico Buarque parte de uma história verídica sobre um filho que seu pai teve na Alemanha

LUIZ PAULO FACCIOLI | PORTO ALEGRE – RS

Budapeste está no centro de um jogo metafórico baseado na incomunicabilidade, talvez o tema-síntese da literatura de Chico Buarque.

Leite derramado, o livro seguinte, vem na contramão da maioria da produção literária brasileira contemporânea, que tenta reforçar a diversidade cultural fugindo da ideia de que exista um padrão único de identidade nacional. A história do homem centenário que, preso a uma cama de hospital, refaz sua vida desfiando num monólogo ininterrupto à filha, às enfermeiras e a quem estiver por perto, disposto ou não a ouvi-lo, reflete todo um século de história brasileira, com base no Rio de Janeiro, a eterna capital do país. A mescla de realidade e fantasia própria de quem já perdeu parte da lucidez conduz a narrativa e une situações à primeira vista inconciliáveis.

Susto alemão

De uma certa maneira, **Budapeste** e **Leite derramado** podem ser vistos como dois grandes ensaios para a execução de **O irmão alemão**, o mais recente romance de Chico Buarque. O argumento parte de uma passagem autobiográfica: entre 1929 e 1930, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, pai de Chico e solteiro à época, viveu em Berlim e teve uma aventura amorosa com uma jovem de nome Anne Ernst. Eram dias de efervescência na capital alemã, às vésperas da ascensão de Hitler ao

A mensagem é clara: a história pode até ser verídica, mas deve ser lida como ficção. Ou vice-versa, que talvez seja a atitude mais condizente a se assumir diante de qualquer obra literária.

poder. Sérgio atuava como jornalista e entrevistou várias personalidades como correspondente de *O Jornal*, dentre elas Thomas Mann (quando descobriu que o escritor alemão era filho de uma brasileira, uma sutil ironia que o tempo se encarregaria de revelar). Alguns anos mais tarde, de volta ao Brasil e já casado, Sérgio recebe uma carta de Anne contando sobre Sergio Ernst, o filho nascido do *affair* que tivera com ele. Chico Buarque só veio a saber da existência desse meio-irmão em 1967, aos 22 anos, quando o poeta Manuel Bandeira, na presença de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, referiu de maneira casual “aquele filho alemão de seu pai”. Pode-se imaginar o susto que tomou o rapaz.

Como se vê, o fato não era propriamente um segredo, mas tornou-se uma espécie de tabu familiar. Para satisfazer a inevitável curiosidade sobre o irmão, Chico não tinha a quem recorrer. Com o pai jamais conseguiu a aproximação necessária para que pudesse abordar o assunto. Com a mãe, fiel escudeira do pai e em quem a simples lembrança do caso poderia reacender alguma mágoa adormecida, o diálogo tampouco era possível. Passaram-se anos até que Chico Buarque decidisse escrever a história. Ou, mais importante do que isso, sobre o silêncio que envolvia tal história. Foi quando Chico descobriu entre os guardados de sua mãe uma correspondência do governo alemão dirigida a Sergio de Hollander indagando sobre os antepassados do pequeno Sergio Ernst. Os nazistas queriam confirmar a inexistência de sangue judeu na genealogia do menino, então sob a tutela do Estado, para que pudessem liberá-lo para a adoção. Se algo faltava para uma grande história, o quadro agora se completava com a descoberta dessa asquerosa inquisição nazista.

Especular aqui sobre o que é verídico e o que é ficção na história não terá a menor importância para o leitor. Ainda que haja um componente autobiográfico, o autor teve a preocupação de alterar algumas características dos personagens reais. O nome da família, por exemplo, muda de Hollanda para Hollander; Francisco vira professor de literatura; Sérgio pai é um bibliófilo que, diferentemente do historiador, passa a vida entre os livros sem conseguir produzir um único (outro candidato em potencial à galeria dos que sofrem da

Síndrome de Bartleby, da genial concepção de Vila-Matas); e por aí vai. A mensagem é clara: a história pode até ser verídica, mas deve ser lida como ficção. Ou vice-versa, que talvez seja a atitude mais condizente a se assumir diante de qualquer obra literária.

A ação principal do romance também contrapõe realidade e fantasia, mas num plano diferente. Imagine-se a angústia do jovem Francisco, o Ciccio, ao descobrir já adulto que tem um irmão mais velho de outra nacionalidade, fruto de um caso de amor de seu sisudo pai, e que esse irmão esteve nas mãos dos nazistas aguardando um veredito para ser entregue à adoção. Separando os dois, a guerra, a derrocada do nazismo e, principalmente, o silêncio em torno do fato. O pai, fechado em copas e pijamas, vive para sua monumental biblioteca, que pouco a pouco vai tomando conta de todos os espaços ainda livres da casa, do banheiro à garagem. A mãe, uma italiana controladora e sanguínea, serve como cão de guarda e bibliotecária do marido. Ciccio tem o amor aos livros e à literatura para aproximá-lo do pai e compartilhar com ele sua magnífica história, mas tem também Mimmo, um irmão dele em tudo diferente. A maior diversão de Mimmo é jogar sua lúbia donjuanesca para cima de mocinhas virgens com o único objetivo de lhes roubar a inocência. O problema é que esse rematado cafaeste, sem ter lido um único livro na vida, é o preferido do pai e priva com ele de uma intimidade que Ciccio sabe que jamais terá. Esgotadas assim as possibilidades de obter qualquer informação junto à família, só resta a Ciccio investigar por conta própria. No início, tudo o que dispõe se resume às duas cartas, a de Anne e a do governo alemão, escritas num idioma que não compreende. Sem ter nenhuma informação sobre o que teria acontecido com Anne e com o irmão, Ciccio imagina respostas, inventa pistas e sai correndo como um desvairado atrás delas. Quanto menos sabe, mais parece aumentar sua obsessão por saber. Na ânsia de descobrir a verdade, ele constrói sua história sobre meras elucubrações que não resistem ao menor confronto com a realidade. Ciccio vai com tanta determinação atrás de cada pista por ele mesmo criada que acaba convencendo o leitor e levando-o junto em sua fantasia: quem sabe não



O IRMÃO ALEMÃO

Chico Buarque
Companhia das Letras
240 págs.



o autor

CHICO BUARQUE

Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro, em 1944. Cantor e compositor, publicou as peças *Roda Viva* (1968), *Gota d'água* (1975) e *Ópera do malandro* (1979); a novela *Fazenda Modelo* (1974) e os romances *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003) e *Leite derramado* (2009).

trecho

O IRMÃO ALEMÃO

Se cunhássemos nossas cabeças eu e meu irmão, cada qual numa face de uma moeda, e se girássemos essa moeda com um peteleco forte, poderíamos vislumbrar a cabeça do meu pai e a cabeça da minha mãe quase simultaneamente. Já com a moeda em repouso tornamos a ser duas cabeças tão dessemelhantes que ninguém nos imagina irmãos. Só quem frequentasse muito a nossa casa, ou estudasse uma rara foto da família reunida, notaria que nós dois não somos propriamente opostos, mas complementares.

seja imaginação, mas intuição o que guia o protagonista; talvez em sua busca destrambelhada ele chegue à verdade e encontre finalmente o irmão.

Autoengano

Se em **Budapeste** o tema da incomunicabilidade era tratado como metáfora e em **Leite derramado** fantasia e realidade embaralhavam-se na memória senil do protagonista, em **O irmão alemão** esses dois elementos trabalham juntos para criar o efeito de uma atitude mental conhecida de qualquer pessoa: quando se quer muito saber sobre algo e não se tem a quem recorrer, uma solução absolutamente humana é imaginar respostas e até mesmo correr atrás de pistas criadas por nós mesmos. O autoengano é um dos motores do romance.

O cenário é a São Paulo de 1968, quando o Brasil vivia a ditadura militar, uma época nefasta cuja volta parece hoje ter virado objeto de desejo de uma parcela desmemoriada ou mal-intencionada de brasileiros. Começava então o período mais negro de nossa história recente, com a promulgação do famigerado AI-5 e a perseguição truculenta aos opositores do regime. Chico Buarque pisa nesse território minado de armadilhas ideológicas com a segurança insuspeita de um repórter que se atém a mostrar e prefere não comentar. E nem é preciso para que a realidade daquele tempo se mostre em toda sua cruza. O que move o protagonista é a busca pelo irmão, não a situação política nacional dos anos de chumbo, que toma um discreto, mas luxuoso, papel de pano de fundo da história.

Narrado em primeira pessoa por Francisco de Hollander, **O irmão alemão** insiste nos longos parágrafos que se tornaram marca registrada na prosa de Chico Buarque. A opção por esses blocos compactos mas convenientemente acomodados em páginas de margens maiores do que as convencionais não apresenta nenhum obstáculo para o leitor. Ao contrário, léxico e sintaxe estão a serviço de um discurso de rara fluidez e elegância, mesmo quando o registro desce, por necessário, ao francamente chulo. Dito noutras palavras, um texto que soa com admirável naturalidade da primeira à última linha.

Saramago anunciava, há treze anos, que algo de novo acontecia no Brasil com **Budapeste**, e ele com toda certeza não se enganou. O que o Nobel não viveu para testemunhar foi a consolidação de Chico Buarque como um dos mais importantes escritores brasileiros da atualidade. **O irmão alemão** e toda a fortuna crítica que a ele se seguiu, mesmo com alguma nota negativa, só comprovam que um romance com a assinatura de Chico Buarque jamais passará em brancas nuvens. 🍷



A poesia *proibida*

Antologia apresenta poetas brasileiros que se aproximaram do erótico e do pornográfico

lar de poesia erótica significa, em certo sentido, quase uma redundância. Afinal, como lembrava Octavio Paz, “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (**A dupla chama: amor e erotismo**). De fato, o poético supõe o desejo lastreado na falta e a infração discursiva como inflação do olhar.

Entre nós, coletâneas organizadas por Alexi Bueno (**Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso**) e José Paulo Paes (**Poesia erótica em tradução**) trouxeram uma fatia dessa linguagem *obscena* — ou, etimologicamente, que está “fora de cena”, por trás do biombo. Ambas, todavia, diferem em algum aspecto da **Antologia da poesia erótica brasileira**, que a Ateliê Editorial publica, Eliane Robert Moraes colige e Arthur Luiz Piza primorosamente ilustra. O volume elencado por Bueno teve como horizonte não apenas a produção nacional, mas a vislumbrou em outros espaços do idioma (lá estarão Bocage ou Caetano Souto-Maior, por exemplo). Além disso, o seu foco é, como ele aponta no título e na introdução, o registro pornográfico, eliminando-se o erótico. Paulo Paes, por sua vez, embora jogue ênfase no erotismo, tem como alvo a poesia do Ocidente, abrangendo poetas da Antiguidade clássica até os autores da modernidade. Qual lupa que concentra os raios para obter penetração, Moraes pôde percorrer com mais fôlego o que os artistas brasileiros, em diálogo ativo com a tradição de Eros, deixaram em nossa “lira abdominal”. Misturando, porém, o explícito e o grosseiro com o sutil e o elaborado, a antologia não parece interessada na diferenciação entre o erótico e o pornográfico (que para alguns, como Boris Vian, é absolutamente impossível). E se a obra traz a noção de erotismo estampada na capa, a autora diz no elucidativo estudo crítico introdutório que buscou reunir uma “pornografia organizada”.

As ilustrações presentes no volume, por seu turno, devem ser compreendidas na mesma ambivalência — ora evidentes, ora subliminares. Efetivamente, se alguns desenhos são de uma mímese ruborizante, outros possuem o caráter apenas evocativo, elaborados num traço pontilhado a confundir o referente, o adivinhado assunto. Aqui temos a sintonia das verdadeiras homologias: o verbo sugestivo de Eros não destoa do texto pictural que o traduz e delicada ou ostensivamente o potencializa. As ilustrações, devemos lembrar, são pertencentes organicamente ao projeto, formando com os poemas um complexo semiótico. Nesse caso, não há o mínimo estranhamento: Mainqueneau já recordava que obras dessa natureza sempre ganham imagens como interface, porque “o próprio mercado alimentou constantemente os amantes dos textos e os amantes de imagens” (**O discurso pornográfico**).

Heresias e silêncios

Assim como o discurso literário da modernidade, toda linguagem erótica resulta numa linguagem herética: é no desvio das normas anquilosadas e protocolares da cena amorosa que o desejo se alimenta. A prosperidade, aqui, se dá pela falta, não pelo excesso. Dizendo melhor: o excesso da transgressão aí está, mas como refluxo e resposta ao que é ausência, interdição e mordaza. A própria Eliane Moraes observa, em seu **Perversos, amantes e outros trágicos**: “Mais que ideia [...], o desvio é um modo de pensar — e talvez o modo de pensar por excelência da literatura. Seu funcionamento requer a obliquidade do olhar, a reviravolta do raciocínio, a atenção flutuante ou qualquer outra manobra que caiba naquela disposição de pensamento tão bem nomeada por Clarice Lispector como ‘distração fingida’”. Deve-se notar que, na raiz, sedução — palavra indissociável do erotismo — significa *desvio*. O fenômeno se perfaz de variada maneira: seja por alusões ou metonímias (que servem de amortecedor ao conteúdo *chocante*), pela estratégia palinódica de afirmar e denegar, ou ainda de mostrar escondendo, enunciação a meia-luz que os eufemismos favorecem. Movimento de ida e volta que, em suma, nada mais é do que a metáfora do desejo em plena ação.

A antologia sugere a condição do texto erótico — entre inquérito e censura — já na configuração da capa: bem observada, logo se notará tratar-se de um soneto com versos obscuros e, por impubescíveis, interditados. Pela disposição da obra, o leitor irá perceber as metamorfoses dessa moral castradora e do excesso da palavra desejante. Efetivamente, Moraes oferece faturas escritas desde o princípio de nossa literatura, com a antítese entre o verbo incisivo de Gregório de Matos e o erotismo subliminar de Tomás Antônio Gonzaga, passando pelos clássicos recuados de nossa história literária (Álvares de Azevedo, Castro Alves ou Cruz e Sousa) e chegando ao que nossos contemporâneos têm a dizer em tal seara (seria o caso de Adélia Prado, Maria Lúcia dal Farra ou Paulo Franchetti).

Pequeno destaque: sendo a antologia organizada por uma sensibilidade feminina, apenas um décimo das faturas é de mulheres — doze autoras, entre os cento e vinte e sete nomes efetivamente localizados (porque também teremos boa quantidade de escritores anônimos). Como agravante, sublinhe-se que algumas poetisas, quais Francisca Júlia e Alice Ruiz, trazem apenas um poema como contributo. O fato é um sintoma histórico, mais do que um despropósito da antologia. José Paulo Paes já lamentava que em sua coletânea apenas Safo aflorasse como representante de seu gênero.

Mas o mérito de dar voz ao que a história da literatura calou também se verifica na considerável presença de autores laterais e populares, em plena convivência com os consagrados e eruditos. Dentre aqueles, vale consultar o verso plástico e sonoro de Altino Caixeta de Castro ou a escritura “falada” de um Zé Limeira. O artifício é produtivo: a pura manutenção do que já se pavimentou resultaria em repetição; a exclusão do cânone, por outro lado, poderia parecer uma simples concessão. O balanceio é que dá o tom, o valor e a credibilidade.

Cartão de visitas

O primeiro texto da coletânea, *Desaires da formosura com as pensões da natureza ponderadas na mesma dama*, funciona como amostragem e cartão de visitas: guarda uma paleta cruel que será recursivamente construída na frustração premeditada. De fato, o alto valor das pedras preciosas e da linguagem que ali as compara à dama elogiada sofre um corte em anticlímax: “Ah, muchacha gentil, que tal serias,/ Se sendo tão formosa não cagaras!”. Gregório de Matos rompe com a antiga isomorfia entre estilo e temática. A mesma dissonância ocorrerá no repentista Francisco Moniz Barreto, poeta um pouco posterior ao “Boca do Inferno”. Em poema que, por ênfase anafórica (repetição a cada verso), ele ergue o falo ao centro do episódio e lhe confere poderes



ANTOLOGIA DA POESIA ERÓTICA BRASILEIRA

Org.: Eliane Robert Moraes

Ateliê

504 págs.



a organizadora

ELIANE ROBERT MORAES

É professora de Literatura Brasileira da FFLCH-USP. Além de tradutora de Georges Bataille (**A história do olho**), é autora de **Sade – A felicidade libertina, O corpo impossível e Perversos, amantes e outros trágicos**.

quase surreais, o assunto “de baixo teor” se veicula, ainda que no trilho da redondilha maior, por uma linguagem de relativo requinte. Comparecendo com cinco poemas numa antologia tão variada, Barreto poderia até ser considerado um perverso de ofício. Em outros dois textos especulares (*Quer cono* e *Quer pica*), o escritor materializa em verso a ideia psicanalítica de que a energia sexual erige (palavra, aliás, bem adequada) os mais diversos projetos, em disfarce ou sublimação. Com uma verve demolidora, ele não poupa ministro ou donzela, viúva nem galeno, padre ou noviça. Sequer o poeta que ele é: todos, no final das contas, usam seus pretextos para alcançar

os respectivos (para a concepção da época) objetos de desejo.

Esse humor, ingrediente presente em boa parte das eróticas iguarias, também irá comparecer no longo *Elixir do Pajé*, de Bernardo Guimarães (recuperando Ovídio), nas ambiguidades sonoras de Laurindo Rabelo (em poema que se tornou extremamente popular — *As rosas do cume* — e que, infelizmente, por algum erro de impressão, aparece com verso equivocado e incompleto), ou nas paródias a Olavo Bilac e Gonçalves Dias, elaboradas por Guilherme Santos Neves, Jayme Santos Neves e Paulo Vellozo.

Dentre os autores fora do circuito, Luís Delfino pode emergir como exemplar. Em seu admirável *Quartetos*, no qual as adversidades da conquista se comparam ao assédio das ilhas pelos mares que as rodeiam, faz-se erótico por excelência, com uma escrita *desviante e abusiva*, plena de analogias que atuam como os amortecedores a que fizemos referência. Se o *topos* romântico da morte amorosa pode ali ser vislumbrado, há por outro lado um investimento linguístico a elevar os versos. Por um *exhibit* poundiano, eis o que temos na segunda estrofe: “Teu voluntário escravo, ó soberana,/ Amo a tua vida, e dela a teia e o drama,/ Que na minha existência se derrama,/ Como um eco sem fim da vida humana”. Nesses decassílabos, o significante sonoro enfatiza o conteúdo já expresso em metáfora — porque se o existir de um amante ecoa indefinidamente sobre o outro, a cópula das rimas e assonâncias, que a estrofe expõe, vem confirmá-lo: o som não desmente o sentido. Enfim, a quadra final traz a vitória da obstinação, daquele que, flutuando circularmente sobre a negação, consegue derrubar as muralhas de Jericó. O progressivo percurso da água corrosiva, da sedução paciente, desemboca no coito expresso no vocábulo final: “Não há pedra que a água não consuma;/ Sem ferir-se, a água fere a pedra dura;/ Quer tempo: e gota e gota, uma após uma,/ A beija, a encanta, a enlaça, a envolve, a fura”. Ainda como uma festa verbal, traríamos o soneto clássico e alexandrino *Dança de Centauros*, da parnasiana Francisca Júlia. A sequência consonantal ali será o próprio ruído das patas em trote... Ou, antes: dos abruptos movimentos dos enlacs, que duram enquanto não “empalidece o luar”, pois é quando “a dança hípica para e logo atoa o espaço/ o galope infernal das centauras em fuga”. É a hora de preservar a inocência no imaginário falocêntrico de então.

A **Antologia da poesia erótica brasileira** é uma obra urgente e que *provoca* — na acepção disseminada e comum de devolver à vertical o que adormecia recôndito; mas também no sentido radical de *solicitar a voz*, de fazê-la pulsar na sonosfera editada, que a moral coletiva teatralmente fabrica. 🍷

Dispersa retórica

Renato Rezende se propõe a dizer algumas coisas sobre crítica, política e poesia, mas não diz quase nada

MARCOS PASCHE | RIO DE JANEIRO – RJ

Poeta do livro, do vídeo e da performance, tradutor e ensaísta dedicado especialmente à elasticidade da arte contemporânea, Renato Rezende lança-se à crítica literária com **Poesia brasileira contemporânea: crítica e política**. Composto por sete capítulos, o livro é apresentado pelo autor sob o propósito de tratar da expansão do conceito de poema na contemporaneidade, o que, a seu ver, mantém a poesia atual e potente. A mais, Rezende afirma que os ensaios enfiados no volume “nasceram da angústia de ser poeta e, mais especificamente, do desagrado com o estado geral de nossa crítica”.

Há afirmações — procedentes quando não generalizantes — de acordo com as quais a poesia contemporânea mais difundida nos grandes meios despreza a reflexão de teor político. Onde não se constata esse tipo de desprezo, costuma-se verificar algo simetricamente inverso: o privilégio das pautas sociais — sobretudo as referentes às minorias políticas — via de regra se dá a reboque do simplismo literário, a conduzir poemas ao ponto entre a retórica e o panfleto. Somando isso ao fato de haver no País um cenário político dos mais rasteiros (falo das instituições mais representativas e de seus ecos nas ruas e na internet), o título do livro de Renato Rezende sinaliza para uma abordagem promissora e necessária da poesia contemporânea do Brasil, pois todo contexto de miséria política tem dentre seus componentes a mediocridade da crítica, seja por uma estreiteza eventualmente intrínseca a ela, seja pelo cerceamento com que lhe tentam obstruir ou esterilizar.

A leitura, entretanto, não confirma o aprofundamento que se vislumbra no título, e por razões diversas, a começar pela redação e formatação do ensaio. Renato Rezende não é um acadêmico, e não convém esperar de sua autoria uma tese calcada nos rigores da ciência. Aliás, na

medida em que as convenções universitárias podem resultar em gesso epistemológico, costuma ser agradável que um estudo independente revele seu caráter “solto” pela fluidez e até mesmo pela informalidade, quando, claro, esses fatores não se esgotam em si mesmos. Mas essa não é a tônica de **Poesia brasileira contemporânea: crítica e política**, porque suas cento e uma notas de rodapé (distribuídas ao longo de pouco mais de cento e trinta páginas de efetivo texto do autor) mais prejudicam do que contribuem para a leitura. O prejuízo não ocorre puramente pelo quantitativo das notas — e convém dizer que a facilidade da leitura não é aqui defendida como regra, como também não se defende a normatividade de seu oposto —, e sim pelo modo como se combinam a disposição delas (sobrepostas, em algumas vezes, num mesmo parágrafo ou período), sua extensão (fazendo pensar que os textos de muitas deveriam se incorporar ao texto principal) e até a dispensabilidade do que dizem algumas, como a 90: “Mas o que importa (*sic*) as diferenças, desde que você *consuma* e acredite não apenas que é livre, mas que lutou e conquistou sua liberdade?”. Ao lado disso, certas lacunas referenciais do ensaio trazem dificuldade ao leitor interessado na pesquisa de fontes, pois na equipada bibliografia consultada por Renato Rezende há autores que compõem com mais de um estudo, e nem sempre a distinção é feita quando das citações. Registrem-se ainda, sobre o que desabona a redação do livro, certas incorreções ortográficas (eu grifarei os exemplos a seguir), como o equivocado emprego do acento grave (“Conservador aqui significa fiel à uma tradição”, p. 33) e o de acentos que distinguem o singular do plural — “Minha tese é que a poesia contemporânea brasileira se *mantêm* atual (...)” (p. 21).

Apanhado sem coerência

A concepção e a consequente estruturação do livro de



POESIA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA:
CRÍTICA E POLÍTICA

Renato Rezende
Azougue
160 págs.



o autor

RENATO REZENDE

Nasceu em São Paulo, em 1964. Estudou na Espanha, na Índia e nos Estados Unidos. Publicou os livros de poesia **Passeio** (2001), **Ímpar** (2005) e **Noiva** (2008). É também pintor, tradutor e ensaísta.

trecho

POESIA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA:
CRÍTICA E POLÍTICA

No caso da literatura, talvez o campo sobreviva por muito tempo ainda, mas já não há quase nenhum sopro de vida em suas artérias. O que um dia houve de renovador e estimulante na literatura, hoje já não está mais lá — e, além do mais, talvez poesia nunca tenha sido mesmo literatura, que, aliás, pode ser excelente, ou ruim, mas será sempre ineficaz, sem risco.

Renato Rezende também não foram estabelecidas com felicidade. A começar pela segunda, falta a partes consideráveis do conjunto algum fator de coesão que lhes garanta coerência diante do todo. O capítulo *Poesia e videoarte*, por exemplo, soa como um apanhado de nomes e citações em tom de catálogo, algo que aumenta com as sete resenhas (em que a descrição prepondera) postas ao fim da seção, escritas em parceria com Katia Maciel. O capítulo subsequente, *Poesia e política*, é, em sua quase totalidade, um ensaio já publicado, “originalmente encomendado para a coleção Ciranda da Poesia, da EDUERJ, [que] foi escrito sobre o poeta Guilherme Zarvos”. Considerando que o capítulo seguinte — *Poesia moderna e contemporânea* — é uma conversa com o ensaísta e editor Sergio Cohn, na qual o Modernismo é assunto dominante, tem-se aí uma tríade capitular que não dialoga efetivamente com o livro, e é de notar que as três partes, juntas, dão metade do livro. Não tendo o autor apresentado sua obra como volume de textos dispersos, dentre os quais algum se destacasse a ponto de nomear a coletânea, é legítimo aguardar que os ensaios enfiados componham uma unidade. Mas isso não ocorreu, tampouco se fez com que a incoesão se revelasse uma força.

Em se tratando da concepção da obra, a ausência de uma declaração prévia, que esclarecesse ao leitor com maior alcance suas razões e propósitos (isso ocorre apenas nas parcas nove linhas finais do capítulo *Crítica e política*, das quais algumas foram citadas no parágrafo inicial desta resenha), permite intuir que **Poesia brasileira contemporânea: crítica e política** é obra desprovida de sùmula geral e de método interpretativo que efetuem uma substantiva resposta de Renato Rezende ao que lhe causa desgosto na crítica literária brasileira. De uma interpretação da poesia contemporânea que consorcia crítica e política, poder-se-ia esperar uma abordagem de poemas e poetas pelos vieses ideológico e partidário, a fim de se demonstrar como a política está presente (ou ausente, ou mal identificada) na atualidade. Também se poderia aguardar uma pesquisa de bastidores, para apontar como afinidades ideológicas podem determinar a presença de poetas em grandes eventos e em renomadas editoras. Ainda seria legítimo (dentre outras possibilidades) presumir que o livro observasse uma hipotética circulação de poetas pelos palcos e corredores do poder. Mas, sobre isso, as expectativas são vãs, e a única exceção recai sobre o capítulo *Poesia e política*, dedicado à obra de Guilherme Zarvos, o qual, como já dito, é obra essencialmente já publicada.

Quanto à crítica, Renato Rezende diagnostica impasses, nós cegos e problemas, sobre o que menciona poetas “como Vicente Franz Cecim (...), Leonardo Fróes, Roberto Corrêa dos Santos, Afonso Henriques Neto, entre muitos outros, que ainda estão longe de receberem (*sic*) a atenção que merecem pela contribuição que têm dado à literatura brasileira”. Apesar de reconhecer a importância de tais poetas, o autor não lhes dedica uma linha de interpretação. Rezende também sugere haver incapacidade da crítica de perceber a potência da poesia brasileira contemporânea, e que esta padece de falta de acompanhamento e de parceria teórica, mas ele mesmo diz que essa crítica é muitas vezes exercida pelos próprios poetas, o que se mostra contraditório e, no caso da crítica à crítica, retórico — algo que, enfim, diz muito do livro. 📖

inquérito

lourenço mutarelli

O colecionador de *pequenas* ideias

Lourenço Mutarelli nasceu em 1964, em São Paulo (SP). É escritor, artista gráfico, roteirista e ator. Publicou diversos álbuns de histórias em quadrinhos. **O cheiro do ralo**, seu primeiro romance, foi lançado em 2002 e virou filme, dirigido por Heitor Dhalia. É autor de **A arte de produzir efeito sem causa**, **Miguel e os demônios**, **Nada me faltará**, **O natimorto**, entre outros.

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

Fiquei muito impressionado com a aceitação de **O cheiro do ralo**, que é meu primeiro livro, e muito fascinado com o desafio. Acho que foi a partir daí. Só comecei a me sentir realmente escritor a partir da **Arte de produzir efeito sem causa**, pois foi o livro mais trabalhoso até então.

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

Uma das manias é colecionar pequenas ideias que podem se transformar num romance. Não sei qual é a minha obsessão literária.

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

Eu gosto muito do dicionário analógico quando estou escrevendo.

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

Putá merda. Eu acho a leitura muito subjetiva, sempre que indico um livro, digo isso. Não sei o que indicar.

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

Tempo e a minha casa.

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

O calor me incomoda muito. Nos dias menos quentes, entro mais fácil num livro.

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

Os dias em que, mesmo que não produza muito, eu perceba que o que escrevi está na mesma cadência do que estou escrevendo.

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

Gosto muito da parte em que pesquiso, em que penso e principalmente quando começo um livro e ele flui.

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

Acho que as interferências sonoras.

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

Me sinto muito à vontade nesse meio. Não lembro nada que me incomode muito, não.

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

Valêncio Xavier.

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

Como disse, acho muito subjetivo.

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

Acho que o ritmo e quando sinto que o autor não cumpriu com o trato preestabelecido no começo da leitura.

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

Não falo muito de futebol porque não entendo nada de futebol mas isso não impede que algum personagem meu, algum dia, se interesse.

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

Uma bula de um creme vaginal.

• **Quando a inspiração não vem...**

Jogo paciência e rabisco nos meus cadernos.

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

Ferréz.

• **O que é um bom leitor?**

Aquele que entende que o livro é de quem lê e não de quem escreve.

• **O que te dá medo?**

O fim do mês.

• **O que te faz feliz?**

Encontrar os amigos.



JERÔNIMO STREHL

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

É mais do que isso, sou guiado pela experimentação. É isso que me move em tudo que faço.

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

Quando escrevo, escrevo pra mim e a minha preocupação é manter o ritmo. No dia seguinte, quando leio o que escrevi, leio como leitor e tento perceber se consegui alcançar isso.

• **A literatura tem alguma obrigação?**

Acho que ela deve ser verdadeira.

• **Qual o limite da ficção?**

Eu não creio que tenha um limite.

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

Tentando responder essa pergunta eu escrevi um livro. Existem muitas pessoas que admiro mas não sou um seguidor.

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

Que seja breve. 🍷

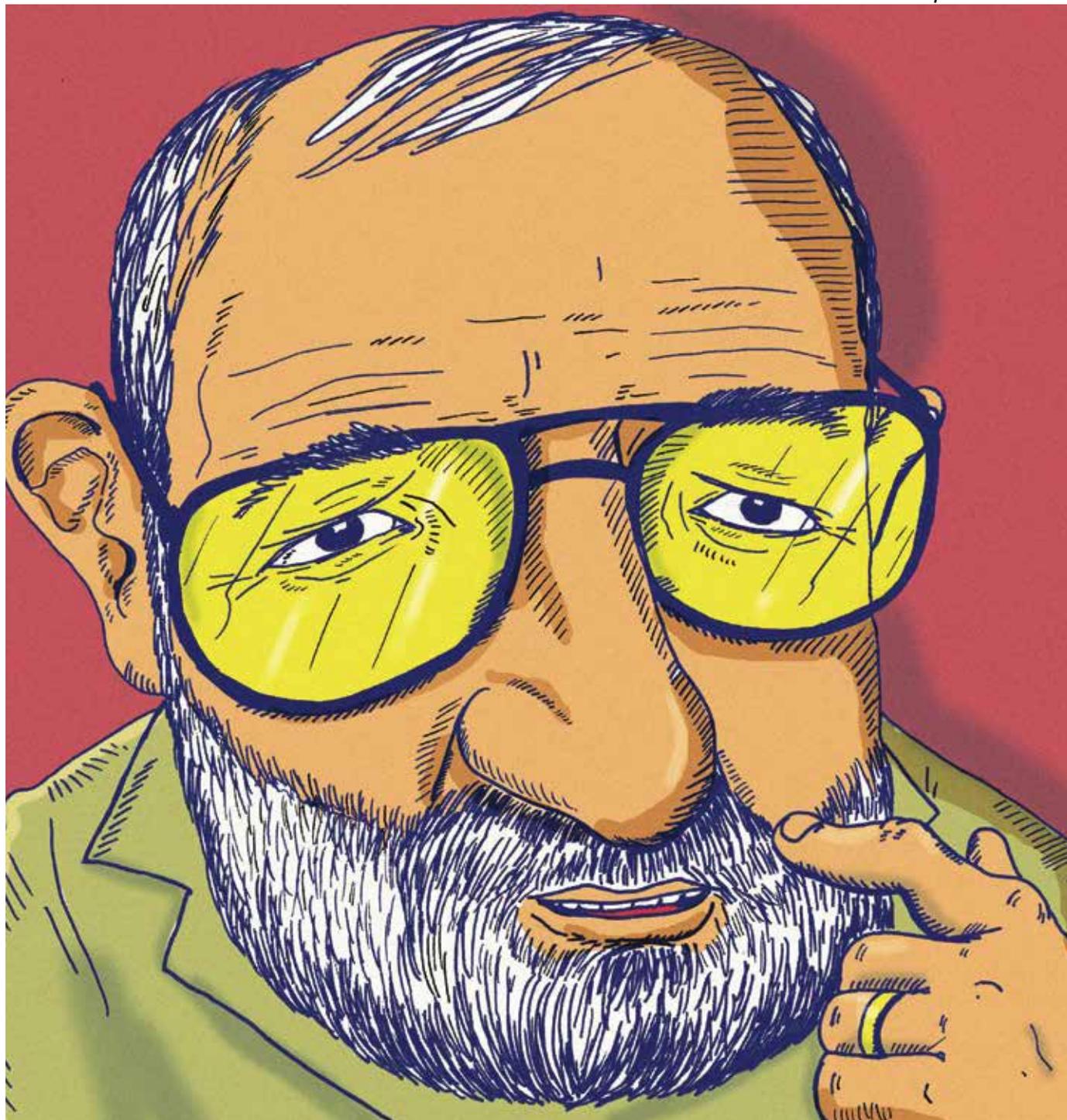
Não tinha pensado em escrever nenhuma resenha ou artigo sobre o **Número zero**, de Umberto Eco, além do que já tenho escrito ou dito sobre minha tradução dessa obra. Aliás, não costumo publicar comentários sobre obras que traduzo, mas resolvi fazer uma exceção depois de ler o artigo de Luiz Horácio no número de setembro do **Rascunho**.

Farei uma abordagem literária inicial, que espero seja breve, pois o referido artigo também menciona minha tradução, o que me obriga a falar desse assunto numa segunda parte.

O título do artigo de Luiz Horácio é *Sonolento e previsível* [página 30]. Os dois epítetos se aplicam ao romance de Eco, e o resenhista se pergunta se foi esse mesmo Eco que escreveu outras obras de melhor qualidade, como **O nome da rosa**, por exemplo. Concordo nisso com o autor do artigo. **Número zero** de fato não atingiu o alto nível literário de outras obras de Eco. Mas não qualificaria o romance de “sonolento e previsível”. Afirmo até que ele nada tem de sonolento. Ao contrário, o clima de suspense consegue ser mantido com razoável sucesso, e os chistes que o percorrem também contribuem para avivar o interesse do leitor. Por outro lado, não sei se o desfecho pode ser qualificado de previsível. A mim parece que lhe falta um final bem engendrado, daqueles que nos fazem fechar o livro dizendo: onde é que esse cara foi buscar uma ideia tão feliz?

Nesse livro, é como se Eco não tivesse encontrado um bom modo de arrematar a trama tecida desde o começo. Mas nisso ele está bem acompanhado. Por si mesmo, em primeiro lugar, como ocorreu em *L'isola del giorno prima* (em português, **A ilha do dia anterior**), que começa promissor e acaba decepcionante. Ou por Calvino, que não me parece ter encontrado uma boa solução para sua genial ideia de **O cavaleiro inexistente**. Ou por tantos de nossos autores contemporâneos daqui e de além-fronteiras, que constroem historietas malparadas em cima de ideias precárias. E de repente são incensados. Portanto, se previsibilidade for sinônimo de falta de desfecho surpreendente, o termo está bem usado. Mas acho que o desfecho do romance mereceria uma análise mais minuciosa e aprofundada. Ele diz muito sobre o clima mental de nossa época, aquele em que mergulha toda uma geração quando seus sonhos são destruídos e não há outros para pôr no lugar. Esse tipo de abordagem não vi em nenhum lugar.

Outra afirmação discutível: o romance é policial. Não, o romance é eminentemente político. Além da alusão a um crime logo no início, nada há que leve a enquadrar a obra no gênero policial. O desenrolar poste-



Em defesa de Eco

Tradutora do romance **Número zero**, de Umberto Eco, rebate crítica de Luiz Horácio, publicada na edição de setembro

IVONE BENEDETTI | SÃO PAULO - SP

rior da trama não comprova essa ilação. Assim, só poderá acabar frustrado quem tomar como fio condutor fundamental do enredo o crime mencionado nas primeiras páginas, pois ele só serviu de pretexto. Em grandes autores, não é incomum que a eventual roupagem policial sirva para prender a atenção do leitor e assim remetê-lo a outras camadas (estas, aliás, nem sempre percebidas). Há como que uma aposta do escritor: sigo a pista de um crime para envolver o leitor, que assim acaba por perceber outros elementos mais profundos da obra; e, se ele não perceber, perco a aposta, mas ganho um

leitor. Essa nem sequer é a técnica de Eco aqui. O que prende a atenção do leitor não é a iminência nem a tentativa de desvendar algum crime, mas a sequência de uma história que começa com o pequeno mistério de uma torneira seca e a menção a alguma trama que vai sendo contada. E, permeando uma narrativa que dá destaque aos mecanismos do mau jornalismo (motivo talvez do grande sucesso do livro no Brasil), emerge a grande protagonista da história: a Itália do pós-guerra até nossos dias. Isto ficou escamoteado em todas as análises que li até agora. Por esse motivo as personagens são

superficiais, como diz o autor do artigo. E são mesmo. Porque não são as verdadeiras protagonistas. As personagens de **Número zero** não passam de figurantes num teatro maior. E a existência de personagens superficiais na pena de escritores dessa envergadura deveria levar o leitor a buscar outras explicações.

Também infundada me parece a seguinte afirmação: “a mediocridade estapafúrdia de uma redação que trabalha para um jornal que jamais será publicado é representada pela pessoa de Bragadoccio (*sic*), retratado como Kojak e sua teoria da conspiração onde o assassinato é sempre a mola propulsora da trama”. Antes de mais nada, ocorreu-me sugerir uma pequena correção gramatical, qual seja, a de se colocar uma vírgula depois de Ko-

jak, pois a teoria da conspiração não é de Kojak, e sim de Braggadocio. Mas talvez isso não resolva, porque é, sim, próprio das histórias de Kojak que o assassinato seja a mola propulsora da trama. Então deixemos de lado esse pequeno percalço e passemos adiante. Braggadocio não é “retratado” como Kojak. O que se diz é que ele “era calvo como von Stroheim, tinha a nuca em linha reta com o pescoço, mas com a fisionomia de Telly Savalas, o tenente Kojak”. Enfim, Braggadocio era uma mescla de duas figuras vistas em telonas e telinhas. Por que esquecer o primeiro e citar apenas o segundo, senão para forçar a barra e enquadrar o romance no gênero policial? A verdade é que von Stroheim e Telly Savalas estão juntos aí porque quem faz a descrição é Colonna, que arremata: “Pronto, sempre a citação”. A citação: seu grande defeito. No caso, duas figuras da nossa “cultura do espetáculo”. Há dezenas de citações de todos os tipos no livro inteiro. Aliás, o próprio Braggadocio a certa altura é comparado ao Cardeal Hipólito. Essa comparação foi esquecida? A que pista levaria? Ou só vale a fisionomia de Kojak?

Continuando com a afirmação acima, do articulista, não discordo do caráter estapafúrdio da ideia de uma redação que trabalhe para um jornal do passado que não saiu no passado nem sairá no futuro. É, sim, estapafúrdia, mas quase todo enredo envolvente parte de alguma ideia estapafúrdia. Quem não tiver ideias estapafúrdias escreverá melhor na área científica ou jornalística, não na ficcional. Ficção é fábula. O que se deve analisar é com que inteligência, verossimilhança ou congruência essa ideia estapafúrdia foi desenvolvida e arrematada. É aí que a maioria dos romances desfalece.

Mas minha principal discordância é relativa ao seguinte segmento: “a mediocridade estapafúrdia [...] é representada pela pessoa de Braggadocio (*sic*)”. Ora, Braggadocio é a menos medíocre de todas as personagens. Em termos de, digamos, brilhantismo só Maia compete com ele. Não por acaso colidem, porque a fantasia dela se quer poética, enquanto a dele se quer realista. A meu ver, o representante da mediocridade é outro: Simei. Devidamente acompanhado por Colonna, o fracassado confesso. E não por acaso os dois. Para poder concretizar sua “ideia estapafúrdia”, Simei precisa de um Colonna. Simei se aninha numa espécie de núcleo narrativo. Em artigo que publiquei recentemente, qualifico Simei de “indigestão de Eco”¹. Uma coisa que nenhum resenhista até agora se perguntou foi o seguinte: por que Simei, tão pusilânime diante de todas as propostas mais ousadas de pauta, deu total adesão à pauta de Braggadocio, a mais au-

daciosa de todas as estapafúrdias ideias apresentadas nas reuniões de redação? Será que nossos resenhistas não estão subestimando Eco? As afirmações de Braggadocio seriam tão delirantes assim? O seu desfecho e o filme da BBC (“duvidoso” por quê?) não seriam uma credencial a favor do que ele dizia, de tal modo que, confirmando-se como real uma parte de suas afirmações, a outra parte seria merecedora de pelo menos alguma condicional suspensão da descrença? Em termos de trama, seu próprio fim não lançaria luzes sobre a atitude de Simei? Ou Eco precisaria ter sido redundante para que os leitores desconfiassem dessas coisas?

E não é verdade que “Eco traz à tona fatos históricos completamente alterados devido ao desequilíbrio de Braggadocio (*sic*), o editor paranoico”. Não, Eco traz à tona fatos históricos comprovados, alguns dos quais interpretados de maneira delirante por Braggadocio, mas não todos. E aqui não direi quais são comprovados e quais não, pois o leitor interessado não deverá encontrar dificuldades nessa pesquisa. Ademais, não quero me estender mais na análise para não tornar este artigo excessivamente longo. Encerro então esta primeira parte com uma pergunta: a realidade política e histórica de todos os tempos, em seus fatos comprovados, não terá tornado pálidas, tantas vezes, as mais delirantes hipóteses de qualquer ficcionista?

A tradução

Passo aos comentários relativos à tradução. A frase do resenhista que os desencadeia é a seguinte: “seria a enxurrada de clichês, entre eles, ‘no olho do furacão’, creditáveis a Eco ou a uma tradução etnocêntrica, domesticadora?”.

Vamos ver se entendi: Eco não usa clichês, mas a tradutora os enfia no texto porque gosta de “domesticar” suas traduções. Por quem me tomará o senhor Luiz Horácio? Não terá o resenhista prestado atenção à fala das personagens? Peço a paciência do leitor para a seguinte citação de um trecho de **Número zero**:

— *A ira de Moscou? Mas não é banal usar sempre expressões assim enfáticas, a fúria do presidente, a ira dos aposentados e assim por diante?*

— *Não — disse eu —, o leitor espera exatamente essas expressões, foi acostumado a isso por todos os jornais. O leitor só vai entender o que está acontecendo se lhe disserem que há uma queda de braço entre duas forças, que o governo anuncia um pacote de sacrifícios, que vamos subir a ladeira, que o Quirinal está em pé de guerra, que Craxi disparou à queima-roupa, que o tempo urge, que não deve ser demonizado, que não é hora de dar apoio tapando o nariz, que estamos com a água no pesco-*

As personagens de Número zero não passam de figurantes num teatro maior. E a existência de personagens superficiais na pena de escritores dessa envergadura deveria levar o leitor a buscar outras explicações.

ço, ou então que estamos no olho do furacão. E o político não diz nem afirma com energia, mas dispara. E as forças da ordem agiram com profissionalismo. [grifos meus]

Em que contexto foi dito isso? O leitor atento perceberá que no diálogo quem faz a pergunta (por acaso Braggadocio) está pondo em dúvida a necessidade do uso de clichês, e quem responde (Colonna) afirma que eles são necessários porque o leitor só entende um texto quando eles estão presentes. Que o leitor me perdoe por precisar fazer uma paráfrase de um texto absolutamente claro. Portanto, Colonna defende o uso de clichês. E a tradutora os inventou?

Não, a tradutora não os inventou. Mas a tradutora traduziu, sim, clichê como clichê, em sua correspondência de sentido, registro e frequência de uso no Brasil. Não traduziu o clichê italiano ao pé da letra, entregando ao leitor uma “fórmula estrangeirizadora”, um estranhamento, um texto opaco, mas fiel à letra do original. Com perdão de papai Berman e de titio Venuti, a tradutora domesticou, sim, para que o leitor brasileiro entendesse como clichê o que é clichê, como chiste o que é chiste, e não como frase sem sentido o que para os italianos faz todo sentido e até os faz rir. Mas não foi necessário “domesticar” *occhio del ciclone*, pois sua tradução literal é *olho do ciclone*, que tomei a liberdade de “domesticar” (com perdão da má palavra), substituindo *ciclone* por *furacão*, pois é como *olho do furacão* que se conhece a figura por aqui.

Outras fórmulas foram muito mais premeditadamente “domesticadas”, e eu poderia entregar todas as minhas pecaminosas domesticções de bandeja ao resenhista, se não corresse o risco de me estender demais. Aliás, em Florianópolis mesmo estive há pouco tempo expondo a uma plateia de estudantes e professores todos os meus bárbaros etnocentrismos, entre os quais a criminosa tradução de *Preciso Smentuccia* por *Elucidio Desmentino*. Porque *Preciso Smentuccia* é uma paródia transparente para um italiano, e sua tradução “estranhadora” seria opaca, sem sentido e sem graça para um brasileiro. Ou eu deveria manter a opacidade em nome da sacrossanta “fidelidade à letra”, como gostam de preconizar os bermanistas?

Sei que para a maioria dos leitores estou falando grego. Mas não fui eu que introduzi esse assunto. E, já que ele veio à baila, quero finalizar este artigo com alguns comentários sobre esse tema.

Faço parte do grupo não muito grande de tradutores que têm um pé na Academia e outro na prática de mercado. E na Academia existem, felizmente, algumas pessoas com suficiente clareza de ideias para defender e

praticar o diálogo entre a teoria e a prática. E algumas dessas pessoas estão — justamente — em Florianópolis. O que nos une? É a ideia de que toda teoria, para continuar válida, deverá ser confirmada pela prática; e toda prática, para ser digna, deverá ser iluminada pela teoria. É uma dialética. Quem não a enxerga teoriza no deserto ou pratica às cegas. A dicotomia domesticação-estranhamento, como toda dicotomia, está fadada à esterilidade porque deixa de reconhecer as inúmeras interações em jogo no ato da tradução.

Não costuma parecer pertinente a quem defende a estratégia da estranheza a qualquer custo verificar em que contexto histórico surgiram os teóricos que a preconizam. Pois bem, essas teorias nasceram em contexto hegemônico, em países de tradição colonialista, e não em países como o nosso, colonizados econômica e culturalmente desde sempre. Lá, no Hemisfério Norte, alguns tradutores mais lúcidos repararam que as nuances culturais do estrangeiro costumavam ser obliteradas em nome da criação de um texto que fosse recebido com mais naturalidade pelos leitores da cultura de chegada da tradução, cultura tradicionalmente etnocêntrica. E passaram a defender o contrário. Com muita pertinência, aliás. Mas aqui, abaixo do Equador, dois fatos nos distinguem: primeiro, não somos cultura hegemônica, e sempre fomos permeáveis demais a tudo o que vem do exterior, a ponto de ser necessário estabelecer algumas fronteiras bem demarcadas para o que é válido ou pertinente “estrangeirizar” e o que não é; segundo, é preciso verificar com que tipo de texto se está lidando, pois a cada texto e — digo mais — a cada segmento de texto podem caber estratégias diferentes e opostas de tradução. Só o bom senso e a bagagem cultural e vivencial são capazes de indicar ao tradutor que estratégia usar e em que momento. De uma coisa tenho certeza: o chiste (e, como eu disse, há chistes no livro inteiro) ou é traduzido como chiste ou perde a razão de ser. E a tradução do chiste como chiste vai muito além de considerações dicotômicas desse tipo. Ao lado do chiste alinham-se a poesia e a publicidade, como tipos de textos geralmente invalidados pelas técnicas rígidas de “fidelidade à letra”.

Mas preciso encerrar, não por me faltar o que dizer, mas justamente por ter muito o que dizer sobre um assunto árduo, pelo qual o leitor deste jornal logo logo deixará de se interessar. 🍷

NOTA

1. “A personagem número zero de Umberto Eco”, *A Grenha*, 12/08/2015, <https://ivonecenedetti.wordpress.com/2015/08/12/a-personagem-numero-zero-de-umberto-eco/>

A VOZ

QUE SEMPRE TENTAM CALAR. ISSO TAMBÉM É GAZETA.

GAZETA DO POVO

O tempo todo com você.

A METAMORFOSE: A HISTÓRIA DE UMA METÁFORA

Este é um mundo kafkiano. A frase, de tão repetida, elogiada e ressaltada em todos os lugares, tornou-se medíocre. A culpa, óbvio, não é de Kafka, mas a sua influência é imperativa. Não se pode negar a sua força e a sua precisão a partir daquele início exemplar de **A metamorfose**, um achado literário mais do que uma expressão filosófica. Sim, porque a novela é absolutamente literária, criada com base no ponto de vista filosófico do autor, através do narrador, porque assim são os elementos essenciais da narrativa, conforme expressão de Graciliano Ramos, um dos escritores mais técnicos do Brasil. Aí se destaca, sem dúvida, a diferença fundamental entre a ficção, produzida como obra de arte, portanto compromissada com a estética e a invenção, e o texto ensaístico ou jornalístico, que visa, sobretudo, a precisão. No ensaio ou no jornalismo, o narrador poderia escrever uma frase — ou um jogo de frases — correta, bela, incisiva. Na ficção, os escritores têm a liberdade de investir em metáforas, símbolos e imagens, de forma a criar com visibilidade e força, ainda que abram caminho para interpretações.

Começar uma história é sempre um problema. Para a maioria, a primeira frase é o segredo; para outros, é preciso encontrar o ritmo — denso ou leve — e o clima narrativo. O exemplo mais eloquente é, sem dúvida, o começo de **A metamorfose** de Kafka, que coloca o leitor imediatamente dentro da história.

“Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”, proclama o narrador, impiedoso e franco, metafórico, numa imagem dolorosa, cuja credibilidade está ligada ao mundo interno da ficção e não à realidade concreta. O ensaísta diria: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, sentia-se maltratado, humilhado e ofendido”. Sem dúvida um belo começo, bem escrito e simples, mas não é literatura. A literatura reclama invenção e beleza, metáfora e imagens, já disse. E, através dela, provoca e inquieta o leitor.

A literatura reclama invenção e beleza, metáfora e imagens, já disse. E, através dela, provoca e inquieta o leitor.

E ainda mais, a novela não tem um único narrador, como parece ter, mas um narrador em terceira pessoa, outro em primeira pessoa — o próprio Gregor Samsa — e outros tantos narradores dissimulados, como se verá daqui pra frente.

Mais claro ainda:

Terceira pessoa: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”.

Ainda terceira pessoa — “estava deitado sobre suas costas duras feito couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lamentavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos”.

Narrativa em falsa terceira pessoa — quem viu? E o que viu? Gregor Samsa, que passa a narrar dizendo o que viu, mas o narrador dá-lhe uma terceira pessoa que, no entanto, é falsa. Estas são as técnicas narrativas que enriquecem a obra de ficção com artesanato exemplar.

Grito primal interno — “O que aconteceu comigo? — pensou”. Gregor pensa e grita porque viu, assombrado.

Outra frase incisiva do narrador para que o leitor, inteiramente seduzido, entre no plano do real, mostrando dois planos bem definidos — o fantástico em todo primeiro parágrafo e concreto ou real em todo segundo parágrafo.

É uma riqueza muito grande de técnicas e de movimentos presente no livro, de forma que o leitor não se sente enganado, mas permanece todo o tempo seduzido. Podemos dizer então que a narrativa começa na terceira pessoa, passa para a falsa terceira pessoa porque é o personagem que, indiretamente, narra o que vê. Vejam que predomina no narrador o verbo “ver”. Isto é, depois

de anunciar, indiretamente, que Gregor Samsa acordou transformado num inseto, diz que ele levanta a cabeça e vê o corpo novo, portanto a narrativa é em falsa terceira pessoa porque se trata de Gregor Samsa narrando com os olhos e, ao se ver monstruoso, pergunta gritando — “O que aconteceu comigo?”.

Didaticamente: “O que aconteceu comigo? — pensou”.

Observem bem, no princípio, o narrador apresenta o personagem — narrativa em terceira pessoa — e coloca nele o peso do olhar — viu —, que dá maior credibilidade ao conflito. A narrativa deixa de ser indireta — na terceira pessoa —, para assumir a falsa terceira pessoa, fornecendo os elementos decisivos com incrível credibilidade. Numa única frase, o autor faz com que a narrativa deixe de ser indireta e passe a ser direta e, mais uma vez, verdadeira, sob a voz do olhar narrativo.

Logo em seguida Kafka dá um corte no clima psicológico, numa frase ainda mais curta em terceira pessoa, puxando o leitor para o real.

Rápido e ligeiro, definitivo: “Não era um sonho”. E em seguida mostra um cenário natural — que chama o olhar do leitor — sem renunciar, contudo, à metáfora e ao olhar de Samsa, o que se reforça agora no segundo parágrafo: “Não era um sonho. Seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas. Sobre a mesa, na qual se espalhava, desempacotado, um mostruário de tecidos — Samsa era caixeiro-viajante — pendia a imagem que ele havia recortado fazia pouco tempo de uma revista ilustrada e colocado numa bela moldura dramática. Representava uma dama de chapéu e estola de pele que, sensata em posição ereta, erguia ao encontro do espectador um pesado regalo também de pele, no qual desaparecia todo o seu antebraço”.

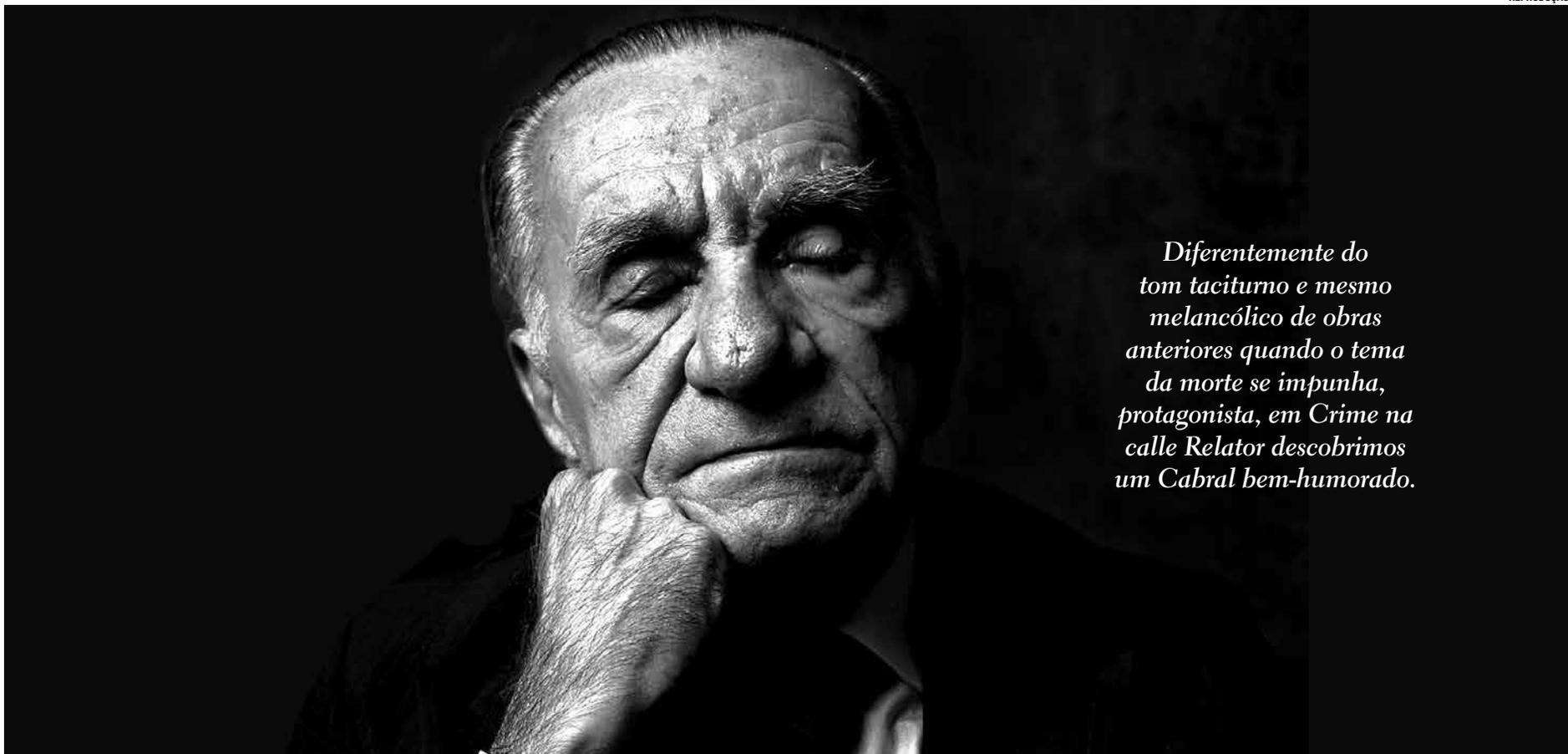
Podemos imaginar então

que Kafka deve ter feito a primeira redação e percebeu que podia provocar o tempo psicológico do leitor trazendo a informação concreta do recorte da revista — sem dúvida uma metáfora —, localizando assim o quarto real para localizar verdadeiramente o lugar onde está o personagem e a sua realidade, reafirmada com a imagem do tempo turvo. Isso tudo mostra as etapas da criação literária. Os cortes narrativos são fundamentais, mas Kafka faz tudo isso através dos elementos narrativos literários e só depois recorre ao discurso de Gregor, marcado por travessão, sem aspas. Vejamos:

— *Que tal se eu continuasse dormindo mais um pouco e esquecesse todas essas tolices? — pensou, mas isso era completamente irrealizável, pois estava habituado a dormir do lado direito, e no seu estado atual não conseguia se colocar nessa posição. Qualquer que fosse a força com que se jogava para o lado direito, balançava sempre de volta à postura de costas. Tentou isso umas cem vezes, fechando os olhos para não ter de enxergar as pernas desordenadamente agitadas, e só desistiu quando começou a sentir do lado uma dor nunca experimentada, leve e surda...*

— *Ah, meu Deus — pensou — que profissão cansativa eu escolhi. Entra dia, sai dia — viajando. A excitação comercial é muito maior na sede da firma, e além disso me importa esta canseira de viajar; a preocupação com a troca de trens, as refeições irregulares e ruins, um convívio humano que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso. O diabo carregue tudo isso.*

A partir daí se estabelece um tenso diálogo entre o personagem e o narrador, o que torna a narrativa mais ágil, enfocando-se a existência humana, embora com forte destaque para a técnica literária, justificando a convicção de que Kafka era, sobretudo, um Flaubert do século 20, com profundo domínio da narrativa, o que justifica o novelista. Isto é decisivo: o que qualifica o autor é sua capacidade de inventar e de criar, e não apenas para debater filosofia. O que faz a literatura é a literatura, mesmo reunindo os diversos saberes. 🍷



Diferentemente do tom taciturno e mesmo melancólico de obras anteriores quando o tema da morte se impunha, protagonista, em Crime na calle Relator descobrimos um Cabral bem-humorado.

O EXORCISMO, DE JOÃO CABRAL

O exorcismo

*Madrid, novecentos sessenta.
Aconselham-me o Grão-Doutor.
“Sei que escreve: poderei lê-lo?
Se não tudo, o que acha melhor.”*

*Na outra semana é a resposta.
“Por que da morte tanto escreve?”
“Nunca da minha, que é pessoal,
mas da morte social, do Nordeste.”*

*“Certo. Mas, além do senhor,
muitos nordestinos escrevem.
Ouvi contar de sua região.
Já li algum livro de Freyre.”*

*Seu escrever da morte é exorcismo,
seu discurso assim me parece:
é o pavor da morte, da sua,
que o faz falar da do Nordeste.”*

Desde o primeiro poema do primeiro livro (**Pedra do sono**, 1942), exatamente intitulado *Poema*, João Cabral de Melo Neto se vê às voltas com o clássico e universal tema da morte: “(...) Ficarei indefinidamente contemplando/ meu retrato eu morto”. Seu livro de maior popularidade, aliás, traz estampado na capa: **Morte e vida severina** (1955). O fascínio pelo tema atravessa rios secos, cães sem plumas, urubus funcionários, nordestinos famintos, cemitérios gerais, em que a morte “Nunca ela vem para um só morto,/ mas sempre para a classe,/ assim como o serviço/ nas circunscrições militares”, dirá em **Dois parlamentos** (1960). O poeta dedica todo um livro, **Auto do frade**, em 1984, para mostrar o suplício e o fuzilamento de Frei Caneca. Em livro de 1987, **Crime na calle Relator**, o tema da morte reaparece, desde o poema de abertura com título homônimo ao do livro (em que se narra a morte feliz de uma avó doente, após ingerir *una poquita de aguardiente*), mas agora com ingredientes novos

na elaboração do topos: a presença do humor e o desmascaramento do sujeito. É o que ocorre em *O exorcismo*, quinto poema do livro.

Exorcizar é esconjurar, afastar ou expulsar algo de dentro de si, sendo que esse algo possui a força pregnante de fantasmas e demônios. O sentido geral do poema não deixa dúvida: o poeta, travestido de paciente de um psicólogo ou afim (o “Grão-Doutor”), ouve de seu interlocutor que a insistência com que escreve sobre a “morte social, do Nordeste”, ou seja, sobre as catástrofes cotidianas que assolam grandes comunidades, é um disfarce — um exorcismo (antigo e constante, como vimos) — do “pavor da morte, da sua”, isto é, do medo particular da finitude. O próprio poema oferece, assim, fartos argumentos para se pôr em xeque a tão decantada antilírica cabralina, supostamente calcada em princípios avessos a qualquer perspectiva romântica ou subjetiva de arte.

Os dezesseis versos se distribuem em quatro estrofes, com versos hegemonicamente octossilábicos, consideradas algumas sinéreses, bem ao gosto do autor recifense (em cujo nome, aliás, se inscreve um perfeito octossílabo). As rimas em /e/ estão, todas toantes, nas quatro quadras: sessenta / lê-lo; escreve / Nordeste; escrevem / Freyre; parece / Nordeste. Se, em *Autocrítica*, de **A escola das facas** (1980), se

sintetizam os lugares que “conseguiram / (des)feri-lo até a poesia” — a saber: Pernambuco e Andaluzia, Sertão e Sevilha —, aqui em *O exorcismo* estes lugares ganham corpo e forma sob os nomes Madrid e Nordeste.

Tanto quanto a figura do poeta-paciente, a figura do Grão-Doutor é contundente, pois se trata, sobretudo, de um poderoso leitor que, diferindo de uma terapia tradicional, vai dar primazia ao objeto escrito, que poderá desvelar traços constitutivos da alma do homem no divã. Pesquisador atento, o Grão-Doutor se refere a Gilberto Freyre, também recifense, que dedicou grande parte de sua obra a estudar as agruras e mazes do Brasil, em especial da sociedade e da cultura nordestinas. Uma evidente e delicada questão se impõe: se falar (da morte) do outro não passa de um disfarce para falar (da morte) de si mesmo, isso diminuiria a dimensão e a importância do que se tem chamado literatura ou, no caso, poesia de testemunho? De modo algum. A vontade de testemunho passa, evidentemente, pela linguagem, que é sempre mediada e elaborada por um sujeito. Na célebre *Palestra sobre lírica e sociedade* (1957), Adorno afirma em dois momentos: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. (...) Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade”. Noutras palavras, o poema nos faz pensar justamente no trânsito entre o individual e o coletivo, o manifesto e o inconsciente, e não à toa ele se estrutura em forma de diálogo, em que o autor, em sutil *mise en abîme*, se vê flagrado por um grão-leitor num poema do qual, no entanto, ele é o próprio autor, a “voz da huma-

nidade” que se quer ouvida.

Diferentemente do tom taciturno e mesmo melancólico de obras anteriores quando o tema da morte se impunha, protagonista, em **Crime na calle Relator** descobrimos um Cabral bem-humorado, como se comprova em *História de pontes*, *As infundiosas* e outros poemas, como *O exorcismo*. O humor leve aqui se esboça desde o título, que parece antecipar um assunto e um tom que não se concretizam, se estende à estranha situação para um poema (diálogo entre médico e paciente), se insinua na figura algo exótica do Grão-Doutor e se fixa, enfim, nas estranhas rimas toantes e no flagrante que o incisivo diagnóstico esclarece: a causa do exorcismo está mais à vista do que se imagina: na obra do autor, sob os olhos do leitor.

É ainda o filósofo alemão Theodor Adorno quem vai propor uma singular definição em *A arte é alegre?*: “A arte é uma crítica da feroz sociedade que a realidade impõe sobre os seres humanos. Ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras. Eis sua alegria e também, sem dúvida, sua seriedade ao modificar a consciência existente”. Com o respeito que toda situação de opressão exige, a alegria na arte seria, assim, um gesto reflexivo, que pode ser provocado, inclusive, por uma construção formal que leve ao riso, ainda que silencioso, ou, em sentido largo, a algum grau de humor. A alegria seria, em síntese, uma forma de fazer pensar. E é o que faz o poema *O exorcismo*, quando, como caixas superpostas, nos mostra que a dedicação intensa e concentrada ao objeto (o autor à obra, o doutor ao paciente, o leitor ao poema) pode ser um caminho para o entendimento de alguns de nossos fantasmas e demônios. 🗨️

O retorno de um gênio

Juventude em Viena traz de volta à tona parte da obra excepcional de Arthur Schnitzler

BRENO KÜMMEL | BRASÍLIA – DF

Pergunte para uma pessoa comum o nome de algum escritor de expressão alemã da primeira metade do século 20: o mais provável é que a resposta será Thomas Mann. Na verdade, o mais provável é que a pessoa peça para conversar de um assunto que seja mais do seu interesse do que literatura, ainda mais de um tempo tão incomensuravelmente distante quanto setenta ou oitenta anos. No entanto, optando por nos manter nessa construção retórica mambembe, se perguntarmos por um segundo nome, a pessoa já teria de demonstrar um interesse específico pela literatura desse idioma ou época para responder Arthur Schnitzler. Um interesse em psicanálise talvez sirva de ajuda para ouvirmos tal resposta, afinal, parte da consagração do autor se deu pela sua associação com Freud.

Nos dias atuais, Schnitzler é conhecido principalmente pela autoria do excelente **Breve romance em sonho**, objeto de uma adaptação cinematográfica surpreendentemente tediosa em se tratando de uma narrativa sobre sexo que conta com a Nicole Kidman jovem como uma das personagens principais. Pouco se discute hoje a obra do escritor austríaco. Seus livros tendem a ser editorialmente disponíveis para o leitor comum em poucas publicações, tanto aqui quanto nos Estados Unidos (ou pelo menos é o que mostra a amazon.com), ainda que tenha sido um dos nomes mais consagrados de sua época e tenha exercido grande influência entre autores ainda hoje em leitura corrente: corre a história que Joyce tenha se inspirado enormemente na novela **O tenente Gustl**, tido como primeira narrativa em fluxo de consciência na língua alemã, para compor parte de seu **Ulisses**.

Parece ser no intuito de amenizar essa defasagem que vem a iniciativa da Record (que já lançou no Brasil **O tenente Gustl**, **O médico das termas** e **O caminho para a liberdade**),

com tradução e organização de Marcelo Backes. Percebe-se cuidado e interesse na publicação, acompanhando o texto ao final um cronograma detalhando eventos da vida do autor, um posfácio contextualizando as memórias dentro do panorama da obra maior do autor e um glossário elucidando as decisões tradutórias (que, vale registrar, teriam tido mais serventia diagramadas na forma de notas de pé de página).

No entanto

Ainda que seja comum que literatura seja identificada primeiramente como uma coletânea de textos clássicos, lidos por dezenas e centenas de anos depois de sua primeira publicação e (sonho último, utopia máxima) depois da morte do autor, existe uma dissonância que jaz na base da leitura de qualquer livro relativamente antigo: o leitor que se teve em mente durante a composição da obra é radicalmente diverso daquele que não estava vivo na época em que o texto foi escrito, mesmo nos casos em que o autor fosse dado a colocar cotidianamente o dorso na mão na testa, jogar a cabeça para trás e lamuriar-se com ênfase a respeito de sua consagração estar destinada a vir apenas postumamente.

Esta dissonância se dá tanto nos níveis mais complexos, como o descrito por Borges no texto do *Kafka e seus precursores*, falando da maneira pela qual um autor posterior tem a capacidade de jogar luzes novas em autores mais antigos (da forma como, por exemplo, todos os regionalistas brasileiros tendem a ser lidos na luz e na sombra de Guimarães Rosa), quanto nos níveis mais simples, em que elementos tidos como de conhecimento comum entre o autor e seu imaginado leitor passam por um apagamento/esquecimento ou pela necessidade de virem acompanhados de notas esclarecedoras. O texto permanece exatamente o mesmo (ainda que em traduções a cada geração renova-



JUVENTUDE EM VIENA

Arthur Schnitzler
Trad.: Marcelo Backes
Record
475 págs.



o autor

ARTHUR SCHNITZLER

(1862-1931) foi talvez o maior nome da literatura austríaca do início do século 20. Escreveu contos, romances e suas peças de teatro estavam sempre entre as mais badaladas de Viena, na época um dos grandes centros culturais da Europa. Sua obra trata frequentemente de sexualidade, assim como o antissemitismo e outros preconceitos da sociedade na época.

trecho

JUVENTUDE EM VIENA

Em pouco, outros éticos discutíveis se uniram a eles, e da ala inimiga da corrupção e democrática da câmara de vereadores acabou se formando a ala antissemita, naturalmente não porque entre os judeus houvesse mais elementos corruptos do que entre os membros de outras crenças, e sim porque à grande massa pareceu bem mais convincente — e por isso, também, prometendo um sucesso político bem mais rápido — denunciar um grupo humano severamente definido, e inclusive os judeus sem a marca amarela predestinados a isso, simplesmente como corruptos, do que se entregar ao esforço de analisar algum tipo suspeito das diferentes classes e confissões, sempre caso a caso, para depois entregá-lo à indignação moral.

das, ele vai tender a formulações diferentes, atualizadas), mas as leituras, por partirem de cérebros necessariamente diferentes com o passar das décadas, vão se modificar de forma imprevisível. A noção de permanência de um texto não é tão simples e fixa quanto gostaria de se imaginar; qualquer imortalidade literária é mais feita de água, com inevitáveis enchentes e ressacas, do que de mármore, estátua permanente no meio da praça por toda a eternidade.

Tarefa nova

As memórias, que a princípio narrariam uma vida simples, corriqueira e banal ainda que um tanto agitada (especialmente no aspecto amoroso), de um jovem médico de grande afã poético, passam a ter na leitura de dezenas e dezenas de anos depois a dura responsabilidade de evocar por si só um mundo completamente desaparecido, mais desaparecido do que a grande distância no tempo geralmente faria uma época qualquer desaparecer. Não se fala aqui, nesse livro, do final do século 19 em Nova York, no Rio de Janeiro, ou Estocolmo. Não se fala, repetidamente, de uma minoria que enfrenta os preconceitos de sempre e que aos poucos iria tendo sua condição melhorada pelo esclarecimento progressivo que gostamos de imaginar que vai se instalando com o passar das gerações. Fala-se de Viena, e de judeus. Não bastando o esquecimento relativo (e injusto) pelo qual passou a obra literária de Schnitzler, o texto de suas memórias ainda precisa aturar ser lido sob a égide de narrativa pré-apocalíptica, em que o leitor frequentemente tem suas inevitáveis conjecturas a respeito de “o que será que aconteceu depois com Fulano e sua família” lidando com a grande probabilidade de extermínio terrível, em campos de concentração ou de batalha.

A sombra em cima da obra inteira se torna ainda mais escura e nítida a partir da reiteração de instâncias em que Schnitzler narra o antissemitismo explícito que atravessava a sociedade vienense inteira. Diferentemente dos preconceitos de hoje, perversamente escondidos em sussurros e números de estatísticas que muitos optam por não enxergar, naquela época era questão de discussão pública e esbravejada a suposta inferioridade inquestionável dos judeus: as bandeiras de suásticas realmente não figuram como um absurdo que ninguém teria previsto.

Em outro exercício retórico de valor questionável, se deixarmos de lado todo esse futuro terrível, a leitura do livro se mostra de interesse menor que (ou posterior a) a leitura da obra ficcional de Schnitzler. As dezenas ou centenas de figuras que aparecem ou desaparecem da vida do jovem autor ficam apenas como curiosidades e esquecimentos, talvez mais interessante para alguém que tenha um contato mais extenso da obra do austríaco. As últimas páginas trazem sinopses de suas outras obras, algumas a serem lançadas no futuro próximo: talvez tivesse sido mais interessante publicar essas memórias por último, ou pelo menos depois dos contos completos, como um indicativo de uma ordem de leitura mais proveitosa. De qualquer forma é certamente louvável a iniciativa da editora e do tradutor de tentar reavivar o interesse por Schnitzler, sem dúvida ganhamos todos com uma presença maior de seu nome em nossas estantes. 🍷

ilustração: Theo Szczepanski



Poesia politicamente *incorreta*

A leitura da obra do sagaz e melancólico **Byron** é uma forma de resistência à imbecilidade contemporânea

WAGNER SCHADECK | CURITIBA - PR

No século 19, o jornalista, satirista e poeta austríaco Karl Kraus dizia que é diferente ter talento e ser talento. Poetas que têm talento precisam se justificar, escrevendo teorias sobre seu fazer poético ou sua época, o gosto da moda, etc. Byron não tinha talento, Byron era talento.

Existem obras que parecem não depender da experiência de vida de seus autores e outras que não poderiam existir sem elas. Este é o caso da poesia de Byron. O poeta inglês tornou-se um mito, parte por criação própria, parte por conta dos inimigos. Como todo o mito, quando lemos sua biografia, é difícil precisar onde começa a vida ou a lenda, dadas as inúmeras e por vezes inverossímeis peripécias a que ele está submetido.

Em sua época, ele enfrentou uma *intelligenstia* inglesa utilitarista. O utilitarismo, cujos principais representantes são Jeremy Bentham (1748-1832) e, posteriormente, John Stuart Mill (1806-1873), propunha a *responsabilidade social* em detrimento do valor individual.

Como bem disse Kant em 1764¹:

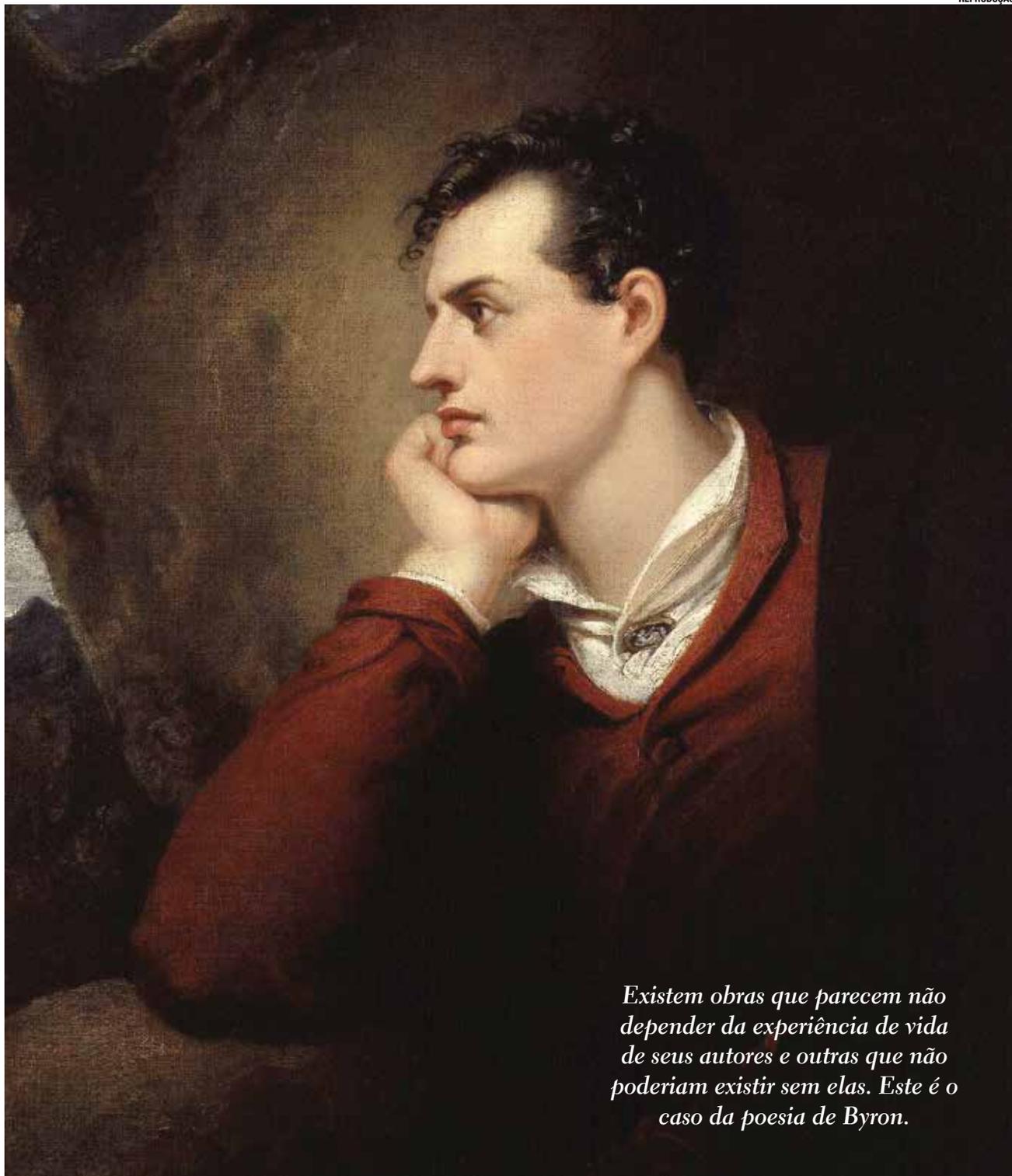
É comum denominar-se útil apenas àquilo que pode satisfazer nosso rude sentimento, àquilo que excede em comens e bebes, no luxo do vestuário e mobília, nos desperdícios em festas contínuas, embora, de minha parte, não veja porque tudo o que diz respeito a meu sentimento mais intenso não seja contado entre as coisas úteis. Todavia, se se toma tudo por essa medida, aquele no qual predomina o interesse próprio é um homem com o qual não se deve jamais raciocinar acerca do sentimento refinado. Sob esse ponto de vista, uma galinha é certamente melhor que um papagaio; uma panela, mais útil que uma louça de porcelana; todas as cabeças engenhosas do mundo juntas não valem um camponês, e o esforço em descobrir a distância das estrelas fixas pode ser deixado de lado, até que o arado deve ser mais vantajosamente conduzido. Que asneira, porém, meter-se num conflito — no qual é impossível que todos cheguem a sensações uníssonas — porque o sentimento não é, de maneira alguma, uníssono!

Segundo a ética utilitarista, como o homem busca a felicidade, as ações só teriam valor à medida que a felicidade fosse estendida para a sociedade. Esse pensamento só poderia entrar em conflito com os valores estéticos. Contemporaneamente, o pensamento *politicamente correto*, herdeiro do utilitarismo, tem tolhido a liberdade de pensamento, as atividades competitivas e as apreciações estéticas. Em debates públicos, o discurso tem sido policiado, como se as palavras determinassem o pensamento e a realidade; em competições, criam-se políticas para condecorar todos pela participação, fazendo de todos perdedores; em apreciações estéticas, tem-se distribuído cotas de beleza, igualando todos pela fealdade. É que tanto a força como a beleza pressupõe a raridade, a singularidade e a solenidade, algo que só pode ser único. Esse pensamento promove o medíocre, excluindo intelecto e beleza. Ele só poderia entrar em confronto com poetas singulares como Byron, com seu desprezo pelo útil, sua reação aristocrata diante da ingenuidade e hipocrisia de tal ética.

Na época de seu primeiro livro, *Hours of Idleness*, de 1807 (*Horas de ócio*), os críticos utilitaristas chegaram a aconselhar o poeta “a imediatamente abandonar a poesia e voltar seus talentos, que são consideráveis, e suas oportunidades, que são muitas, para usos mais proveitosos”².

Além de poemas líricos bastante sentimentais, composto de várias traduções de poetas latinos, como Catulo e Anacreonte, entre outros, o primeiro livro de Byron foi rechaçado por essa *intelligenstia* utilitarista. E ao contrário de poetas medíocres que pululavam na Inglaterra, Byron reagiu com um longo poema satírico, *English bards and Scotch reviewers*, de 1809 (*Bardos ingleses e críticos escoceses*), por meio do qual desmascara os críticos e também combate o decoro romântico que tratava de “burriños”, “aldeias” e “criancinhas retardadas”.

Embora bem menos volumoso e devastador, é interessante compará-lo com a postura de Goethe com relação à crítica europeia da época:



Existem obras que parecem não depender da experiência de vida de seus autores e outras que não poderiam existir sem elas. Este é o caso da poesia de Byron.

REZENSENT

*Da hatt ich einen Kerl zu Gast,
Er war mir eben nicht zur Last;
Ich hatt just mein gewöhnlich Essen,
Hat sich der Kerl pumpsatt gefressen,
Zum Nachtsch, was ich gespeichert hatt.
Und kaum ist mir der Kerl so satt,
Tut ihn der Teufel zum Nachbar führen,
Über mein Essen zu räsonieren:
»Die Supp hätt können gewürzter sein,
Der Braten brauner, firner der Wein.«
Der Tausendsakerment!
Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent.
J. W. Goethe, 1776.*

CRÍTICO

*Chegou uma cara visita
Que a mim não era um parasita.
Com minha modesta comida
Empanturrou-se. E com a bebida,
Da sobremesa então deu cabo.
Vizinho a mando do Diabo,
Ao terminar a minha ceia,
Raciocinou de boca cheia:
“Na sopa faltava cominho,
O assado cru, azedo o vinho.”
Que coma a maldita migalha!
É um crítico. Morte ao canalha!
(Tradução de Wagner Schadeck, 2013)*

Além desse diagnóstico com relação à crítica, Goethe estava certo ao dizer que o poeta inglês era o talento daquele século, dedicando-lhe um lugar em sua obra de vida, a segunda parte do monumental Fausto, por meio de uma alegoria com o mito de Ícaro.

Seja como for, este primeiro embate serve para fortalecer ainda mais a personalidade de Byron, que a essa altura também acumulava não só inimigadas literárias como também inimigos políticos, dado o inflamado discurso liberal que proferiu na Câmara dos Lordes (1812). Neste sentido, assim como o poeta romano Ovídio, Byron encarna o gênio que, por um lado, é perseguido em seu país, e, por outro, é extremamente popular. Ou seja, não pode fazer parte da elite cultural ressentida, nem, por outro lado, embora popular, não pode viver entre o povo. A aristocracia lhe pesa, como as gigantescas asas do albatroz, que Baudelaire, com seu satanismo jansenista, usará posteriormente como alegoria para o poeta moderno (o drama de viver entre o ideal e o tédio é byroniano). Sendo a Aristocracia o poder da virtude; é daquele que tem maior destaque, poder e beleza que não se espera gula, vaidade, orgulho, etc. Espera-se virtude de um grande líder de cujas mãos dependem muitas vidas; espera-se virtude de uma mulher belíssima, porque isto seria um sinal ainda maior de esforço espiritual. É do excepcional que se exige valor, porque o poder é enorme. Entretanto, nada nos mostra mais humanos do que os vícios. É por isso que Byron escarnecia do racionalismo utilitarista, nivelador da mediocridade e distribuidor da hipocrisia ética. O poeta viveu o drama do tédio, cumulado de excentricidades e excessos. Foi esse drama, e não apenas a moral guerreira da mitologia nórdica, que fez Nietzsche dizer que o aristocrata apresenta-se como modelo moral: o clero ressentido o censura, para rebaixá-lo; o escravo invejoso o celebra, porque quer agir como ele.

Entretanto, em pelo menos uma coisa os moralistas não se enganaram com relação ao poeta: ter >>>

ilustração: *Theo Szczepanski*

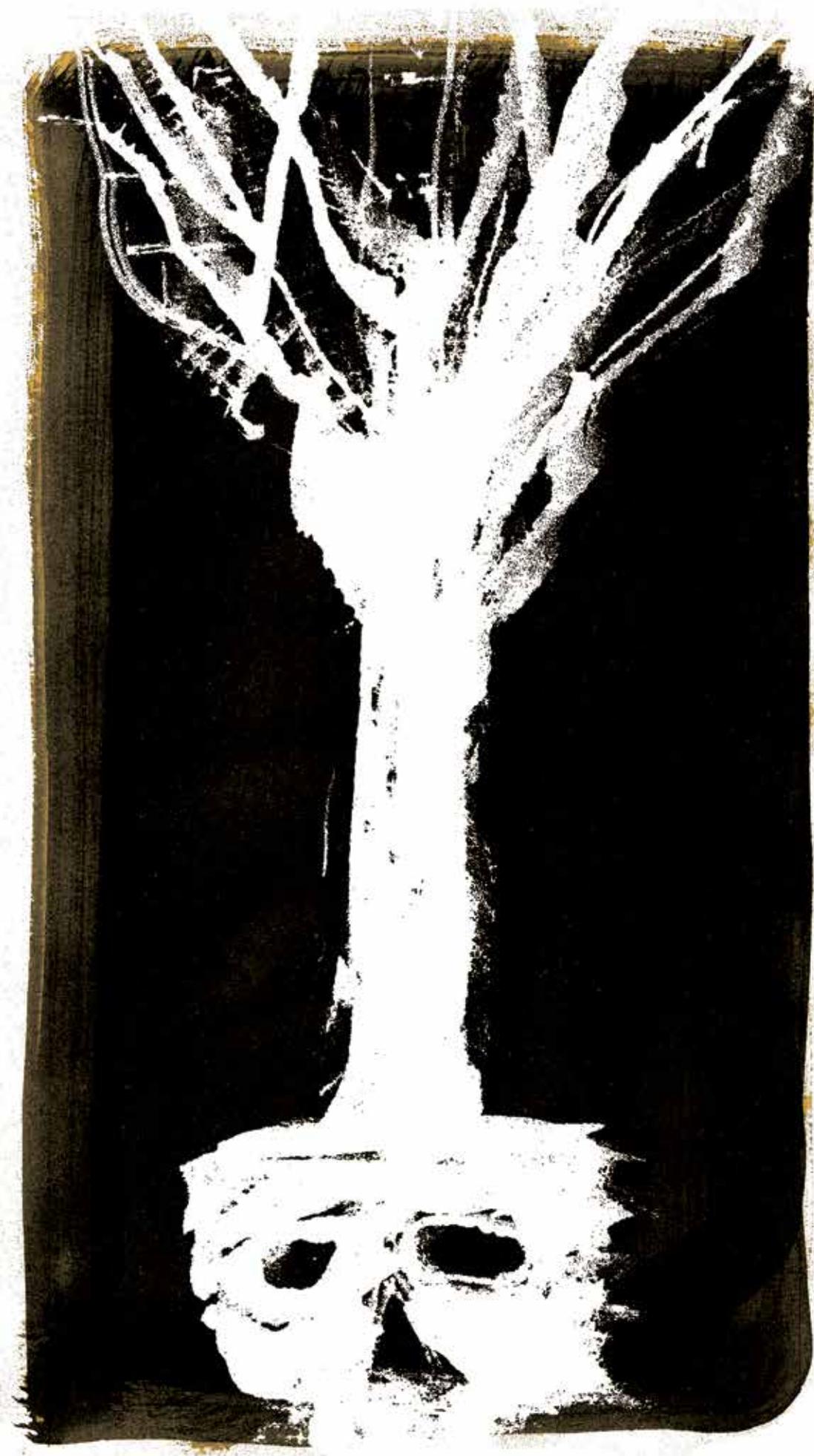
como finalidade moral uma vida de alegria não leva ao contentamento humano, mas ao tédio. A busca pelo prazer não gera mais felicidade; mas o fastio pela humanidade ou as dores do mundo (*Weltschmerz*)³, tema moderno por excelência, e que já estava presente na sensação desengañada de Childe Harold, caminhando pelas ruínas da civilização.

Os primeiros dois cantos de **A peregrinação de Childe Harold** foram lançados em 1812, e os dois últimos apenas em 1818. Foi esta a obra que o fará conhecido no mundo inteiro. Acumulando dívidas, entre 1809 e 1811, Byron empreendera uma longa viagem por Portugal, Espanha, Malta, Gibraltar e Grécia, que lhe serviriam de matéria poética. Byron, entretanto, não faz uma crônica; poetiza a experiência, usando, por exemplo, os nomes míticos, Lísia, para Portugal, Gália, para a França, Albion, para a Grã-Bretanha. As nefastas guerras napoleônicas aparecem entre referências míticas; Byron dissolve o factual do mítico, como Camões faz o gigante Adamastor do Cabo da Boa Esperança.

A peregrinação do herói, Harold, além de elemento biográfico, apresenta também o conflito de Byron. No início da narrativa, Harold é um jovem folgazão e libertino; enfasiado da vida, resolve aventurar-se. Nos dois últimos cantos, o narrador se dá conta que Harold dissipa-se, restando-lhe talvez uma sombra. Byron parece flunar pelos fragmentos de suas memórias como Harold caminha pelas ruínas e cemitérios da civilização. É uma confissão agostiniana, mas sem Deus. As digressões e referências nestes dois últimos cantos revelam um cansaço pela repetição da humanidade, chafurdando e patinando em suas formas ideais de esperança, que à época já possuíam propaganda: igualdade, liberdade e fraternidade... Diante da hediondez do mundo, a melancolia encontra no poeta um único escape, o humor.

O chiste, a melancolia e tédio são os temas da maior filosofia moderna, que vão de pensadores como Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Kierkegaard, até Cioran, Unamuno, Agustina-Bessa, entre outros. E numa época como a nossa, em que o antigo utilitarismo não só triunfou, como se transformou numa política de felicidade universal, Byron é atualmente incômodo.

Como os excessos de peças como *Cain*, ou as excêntricas da poesia orientalista byroniana (matéria futura para simbolistas e decadentistas), não são tão bem palatáveis, não é à toa que os críticos contemporâneos prefiram o entretenimento dos chistes em **Beppo** e **Dom Juan** ao **Childe Harold**; ou ainda, com sua política totalitária que, em nome do bem



-estar social, pretende, cada vez mais, tornar o privado público e o público privado, é compreensível que lhe prefiram a vida privada à obra, as cartas confessionais à inteligência.

Como os novos utilitaristas acreditam poder salvar a humanidade resgatando ratos de laboratório, creem que a liberdade sexual é felicidade, creem poder acabar com a violência humana com uma alimentação balanceada e horas de meditação, e os poetastros continuam a falar sobre a função da poesia, o valor da coletividade, refletindo o decoro dos bajuladores, ler Byron, essa personalidade sagaz e melancólica, é uma resistência à imbecilidade contemporânea.

E numa época como a nossa, em que o antigo utilitarismo não só triunfou, como se transformou numa política de felicidade universal, Byron é atualmente incômodo.

Byronismo brasileiro

A recepção de Lord Byron fora da Inglaterra sempre foi maior, mesmo no caso assombroso de **Childe Harold**. Não que o Lord guardasse algum sinal de ressentimento por isso; pelo contrário, em certo sentido, fora semeando sarcasmo e ironia nesse terreno inóspito que ele desenvolveu o que se costumou chamar de humor inglês.

A repercussão europeia de **A peregrinação de Childe Harold** também chegou ao Brasil. O byronismo deve como centro a Escola de Direito de São Paulo, envolvendo nomes como Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Aureliano Lessa, Bernardo Guimarães, Francisco Otaviano, Francisco José Pinheiro Guimarães, entre outros.

Num impressionante estudo, Onédia Célia de Carvalho Barbosa⁴ apresentou as especificidades do grupo, as traduções muitas vezes feitas a partir do francês, língua dominada por todo o homem culto naquele tempo. Entretanto, segundo a autora, o grupo brasileiro formou uma imagem de Byron algo incongruente, devido principalmente ao poema *Lines inscribed upon a cup formed from a skull* (*Versos inscritos numa taça feita de crânio*). Traduzido diversas vezes no Brasil, graças a ele, o nome de Byron passou a ser associada a “cemitérios, túmulos e cadáveres”, sendo o byronismo, segundo a autora, oriundo de “pastichos”.

Por outro lado, é curioso que esta recepção de “orgias fantásticas” tenha sido consoante a praticamente a dos “jovens românticos do mundo inteiro”⁵. Não estaríamos subestimando a recepção dos nossos românticos? Em que medida uma tradução de 1869, como a de Castro Alves (1847-1871), feita em decassílabos possivelmente a partir do francês, introduzindo elementos macabros alheios ao original, pode ter contribuído efetivamente para o byronismo?

Vejamos o poema em tradução inédita.

LINES INSCRIBED UPON A
CUP FORMED FROM A SKULL
Start not — nor deem my spirit fled;
In me behold the only skull,
From which, unlike a living head,
Whatever flows is never dull.

I lived, I loved, I quaff'd, like thee:
I died: let earth my bones resign;
Fill up — thou canst not injure me;
The worm hath fouler lips than thine.

Better to hold the sparkling grape,
Than nurse the earth-worm's slimy brood:
And circle in the goblet's shape
The drink of gods, than reptile's food.

Where once my wit, perchance, hath shone,
In aid of others' let me shine;
And when, alas! our brains are gone,
What nobler substitute than wine?

Quaff while thou canst: another race,
When thou and thine, like me, are sped,
May rescue thee from earth's embrace,
And rhyme and revel with the dead.

Why not? Since through life's little day
Our heads such sad effects produce;
Redeem'd from worms and wasting clay,
This chance is theirs, to be of use.
(Lord Byron, Newstead Abbey, 1808)

VERSOS INSCRITOS NUMA
TAÇA FEITA DE CRÂNIO
Não hesites! Não fora esquivo
Meu espírito. O crânio nédio
Que vês, ao contrário de um vivo,
Nenhuma vez fluíra o tédio.

Vivi, amei, bebi e um dia
Morri. Ossos, a terra sabe-os.
Serve-te! Isto não em injúria.
O verme tem mais torpes lábios...

Prefiro a uva rubicunda
A nutrir larvas. E estar farto
Do mel dos deuses que circunda,
Não de comida de lagarto.

Onde me tem brilhado a verve
Que brilhe aos outros um caminho.
Caso o cérebro não conserve,
O que há mais nobre do que o vinho?

Se podes, bebe. E gente estranha,
Como contigo me comporta,
Salvar-te-á da terrena entranha,
A cantar e farrear com o morto.

Por que não? No dia da vida,
Produz-nos a cabeça o fútil.
De lodo e vermes redimida,
Eis a sua chance pra ser útil.

(Tradução de Wagner Schadeck)

Como podemos notar, se termos como “fossos”, “profanar”, “podridão”, usados na tradução de Castro Alves⁶, destoam com o tom majoritariamente irônico do original, o poeta baiano, representante singular do byronismo, poderia — por que não? — ter em mente a lendária história que motivou a escrita do poema, sem a qual nem a fina ironia do original não seria captada, como parece não ter sido pela estudiosa supracitada.

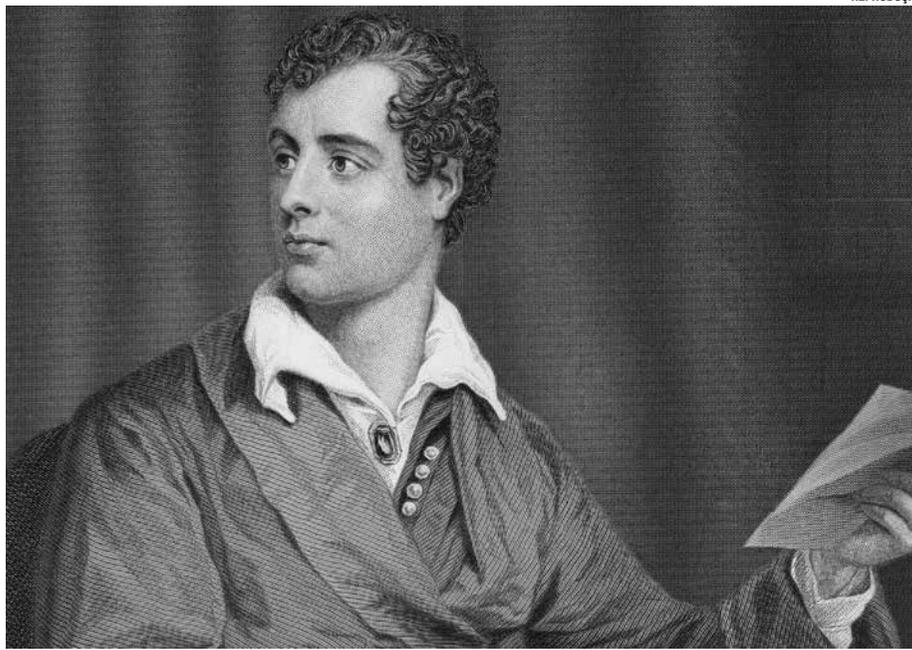
Segundo a lenda, o jovem poeta teria encontrado em sua propriedade em Newstead Abbey um crânio humano. Byron teria promovido uma orgia, baseada nos ritos de conquista dos antigos nórdicos. Nesses rituais, após o assassinato, os guerreiros bebiam hidromel (*melicraton*, isto é, vinho com mel) em crânios improvisados como taças, brindando pela saúde de todos: *sköll*, de onde, aliás, origina-se a palavra *skull* (crânio).

Nesse poema, Byron subverte um dos luga-

res-comuns da poesia clássica: *o convite ao vinho* ou *convite ao prazer*⁷. Embora se trate de uma inscrição, ironicamente é como se a taça falasse com o interlocutor, usando um discurso que lembra o dos críticos utilitaristas que tanto o condenavam, o que, em nosso tempo, ainda é bastante atual, tendo em vista que este pensamento se tornou o chamado politicamente correto.

No século 19, o byronismo era sinônimo de cinismo, ceticismo, motivo por que os nossos românticos chamavam Byron de “Napoleão das Letras”. O impacto da atitude napoleônica poderia ser comparada à insurreição de Byron. E a despeito das várias outras referências profanas, como no drama *Cain* (1821) ou *Heaven and Earth, Céu e Terra* (1823), em que o próprio Satã figura, ao divorciar o belo da moral, Byron só poderia receber a mesma alcunha de Napoleão, o anticristo. Ambos já apontavam para o niilismo e para a descrença, tão características da modernidade.

Embora nome derivado do poeta inglês, o byronismo brasileiro também comporta o romance gótico preferido de Byron, *Vatheck*, 1782, de William Beckford (1760–1844) e ainda os contos fantásticos de E. T. A. Hoffmann (1776–1822), as **Noites lúgubres** (1774), de José Cadalso (1741–1782), livro de grande escândalo devido ao tema da necrofilia, além de traduções portuguesas de **As noites**, de Edward Young (1683–1765), por Vicente Carlos de Oliveira, em 1804, e do poema *Elegia escrita em um cemitério campestre*, de Thomas Gray (1716–1771), feita pela Marquesa d'Alorna (1750–1839), além dos sempre lembrados Alfred de Musset (1810–1857) e os poemas sepulcrais de Heinrich Heine (1797–1856), nas traduções do francês Gérard de Nerval, ou versões portuguesas de Gonçalves Crespo (1846–1883) e Soares dos Passos (1826–1860) e, indubitavelmente, a presente tradução de **A peregrinação de Childe Harold**, feita por Francisco José Pinheiro Guimarães, em 1841, reeditada agora pela editora Anticitera⁸.



Childe Harold brasileiro

Esta é a primeira tradução integral de *Childe Harold's Pilgrimage* no Brasil, publicada no Rio de Janeiro em 1863 pela editora Laemmert. Naquela edição reuniu, além dessa tradução e a tragédia *Sardanapalo*, também de Byron, outras traduções como a de **O roubo da madeixa**, de Pope, e **Hernani**, de Victor Hugo, sob o título de **Traduções poéticas**.

Fora as questões formais tradutórias, o que por si costuma gerar controvérsias, ainda mais se tratando de línguas bastante distintas como o inglês e o português, é preciso atentar-se para a data de 1841, o início do romantismo brasileiro. Fazia apenas cinco anos que Gonçalves Magalhães havia publicado a sua obra **Suspiros poéticos e saudades**; Gonçalves Dias ainda estava escrevendo em Lisboa seu **Primeiros cantos**, de 1846; Álvares de Azevedo completava seus dez anos de idade e Fagundes Varela havia acabado de nascer. Não se pode negar a influência arrebatadora de Byron principalmente nos dois últimos poetas citados. Álvares e seus companheiros do grupo paulista buscaram em Byron um ideal de poesia e vida, já para Varela, o byronismo tornou-se-lhe o veículo para expressar suas angústias e sua vida atormentada⁹: a morte dos filhos, o alcoolismo, as constantes detenções, quando, encarcerado, usava nomes de personagens de Byron.

Portanto, além de suas qualidades poéticas intrínsecas, a presente tradução tem um caráter histórico da formação de nossa poesia, contribuindo, como tal, para o melhor entendimento de nossa literatura, não como aquela crítica utilitarista que combatia o poeta inglês, reduzindo-lhe a poesia a uma moral hipócrita, mas como uma das obras-primas da poesia mundial, que à medida que emula a tradição clássica, também rivaliza com grandes poetas, como Horácio, Dante, Petrarca, Tasso, Camões, entre outros. Num país como o Brasil em que, infelizmente, além do analfabetismo funcional e massificação do pensamento universitário, havendo poucos leitores de poesia, devemos saudar o resgate de uma poesia tão singular e maravilhosa como a de Lord Byron! 🍷

NOTAS

1. Cf. KANT, Imanuel.
2. Cf. RUTHERFORD, Andrew (org.) **Byron: the critical heritage** Londres, Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 23.
3. Cf. Schopenhauer, Arthur.
4. Cf. BARBOSA, Onédia Célia de Carvalho. **Byron no Brasil**. Editora Ática, 1974.
5. *Op. cit.*, p. 24
6. Cf. ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. in **Poesias Completas**. São Paulo: Ediouro, s.d.
7. Cf. ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
8. Cf. BYRON, Lord. **A peregrinação de Childe Harold**. Trad. Francisco J. P. Guimarães. Curitiba. Ed. Anticitera, 2015.
9. Cf. AZEVEDO, Vicente. **A vida atormentada de Fagundes Varela**. Editora Martins, 1966.

Entre Vênus e Baco

Nas **Elegias** de Sexto Propércio, o leitor encontrará uma inusitada fonte de diversão

CLAYTON DE SOUZA | SÃO PAULO – SP

O leitor brasileiro (ou, ao menos, um nicho dele) tem motivos para comemorar: o mercado editorial tem voltado sua atenção a obras que nunca antes foram aqui publicadas integralmente, em edições bilíngues e bem cuidadas. O **Cancioneiro**, de Petrarca, e **Orlando Furioso**, de Ariosto, ambas pela editora Ateliê/Unicamp, são exemplos que preencheram uma lacuna há muito existente em nosso cabedal cultural.

Aos dois casos junta-se a recente edição de outro ilustre “desconhecido”, cujas elegias o leitor pode agora conhecer pela tradução do especialista em literatura latina Guilherme Gontijo Flores ou pelo original em latim: trata-se do poeta latino Sexto Propércio.

Inédito em língua portuguesa (excetuando uma edição lusitana recente), o *conjunto completo* de suas elegias aporta por esses trópicos com a árdua missão de conquistar o público brasileiro, e não vai nenhum exagero na afirmação: mesmo aos (poucos) leitores de Virgílio e Ovídio soará estranho o nome desse poeta contemporâneo a eles; poeta singular, que gozou do período áureo do império de Augusto (27 a.C. a 14 d.C.), patrono de tantos poetas, Propércio incluso, que em versos dúbios soube bem dignificar e escarnecer da moral desse mesmo império.

Missão árdua, como dito, mas a simples leitura, prazerosa e divertida, dará conta do recado.

Temas

A lírica properciana, ainda que modulada nos moldes elegíacos (dísticos alternados em hexâmetros e pentâmetros, uso de lugares-comuns inerentes ao gênero, etc.), resguarda um notório acento singular que nos pincela um poeta ambíguo, entre a *fidelis* amorosa e o desejo pela patuscada, entre um *páthos* hiperbólico à amada Cíntia e uma ironia que

pouco se coaduna com a postura amorosa.

Aliás, são essa ironia e as inclinações epicuristas que mais seduzem o leitor:

*Por fim a injúria devolveu-te ao nosso leito
Depois de te expulsarem de outra porta?
Pois onde consumiste inteira a minha noite,
Chegando exausto quando os astros somem?
Safado! Eu quero que tu sofras noites como
As que sempre impuseste a uma coitada!*
(Elegia 1.3)

No trecho, Cíntia impreca contra o eu lírico que, marotamente, adentra seu leito em passadas trôpegas — cortesia de Baco. A ironia e a comichade não se limitam ao microcosmo do poema, mas também à instância macroestrutural dos livros. A título de exemplo, na quinta elegia do livro, Propércio vocifera contra Galo pelo seu interesse por Cíntia...

Mais adiante, porém, na décima elegia, o leitor lerá com um sorriso esses versos, ao mesmo Galo, celebrando uma noite de amor com outra mulher:

*Ah! Mas que alegre paz, quando eu testemunhei
As lágrimas do teu primeiro Amor!
Ah! Recordar tal noite é um prazer alegre
(Ah! Como eu a pedia em minhas preces!).*

A tradução, atenta à ironia, reitera as interjeições, o que só a acentua. Em outro momento, no último livro, depois que Propércio “enterrou” de vez Cíntia, eis que o espectro desta lhe aparece, acusando-lhe o descaso e infidelidade (depois de três livros quase inteiramente dedicados a ela!).

Após oitenta versos de invectiva, Propércio encerra um tanto friamente:

*Depois de terminar as queixas e lamentos,
Esvaneceu-se a sombra nos meus braços*

Cíntia é o eixo do primeiro livro, preponderando também nos dois seguintes. Sua figura gera debate: mulher distinta e *puella docta* (douta, culta), bem como leviana, infiel e perjura. As elegias dão conta das facetas desse ser complexo que simboliza a adesão do poeta à via lírica da elegia, isto é, do *morbis amoris* impulsivo plasmado em versos de formulação menos elevada em estética e reputação que o épico (embora Homero seja presença constante nas elegias). Por vezes, o poeta segue outros rumos, como o do poema etiológico, a mitificar Roma, sua fundação e templos, ou do metapoético, bem como concede voz a figuras mitológicas e históricas, a serviço da comichade e dos males de Eros. Essa dualidade entre o elegíaco e o pseudo-épico plasma-se, sobretudo, no quarto livro, vindo num crescendo nos anteriores, mas o elegíaco prevalece.



ELEGIAS

Sexto Propércio

Trad.: Guilherme Gontijo Flores

Autêntica

528 págs.

o autor

SEXTUS AURELIUS PROPÉRCIO

Nasceu provavelmente em 43 a.C. Poeta elegíaco romano, foi contemporâneo de Galo, Tibulo e Ovídio, gozando como eles dos tempos áureos do império Romano de Augusto, amante das artes. Influenciado por Calímaco de Cirene e Fileta de Cós, além de grande admirador da tradição clássica grega, militou pela superioridade da elegia sobre a épica, sendo que seus principais livros escreveu sobre essa égide lírica. Pouco se sabe ao certo da vida do poeta, sendo sua própria obra fonte basilar de consulta. A data de seu falecimento também é incerta, sendo a conjuntura mais aceita o ano de 15 a.C.

Esse movimento oscilante entre os versos é um traço revelador do íntimo do poeta:

*De que vale, infeliz, cantar solene agora
Chorando os muros que fizera Anfion?
No Amor melhor que Homero é um verso de
Mimnermo*
(1.9)

*Sonhei que me sentava à suave sombra do Hélicon (...)
Alba, os teus reis e os feitos dos teus reis — que obra! —
Eu podia entoar em minhas cordas*
(3.3)

Problemática e estilo

Como dito, a edição é composta de quatro livros, mas eles não chegaram incólumes a nós. A tradição crítica especula que o livro 2 é na verdade uma junção de duas obras. No âmbito dos versos, o leitor também lidará com eventuais divergências sobre a ordem dos dísticos, ou incertezas sobre interpolações e lacunas que afetam a lógica e a fluência dos versos (para o que muito contribui a estruturação em parataxe deles — o estilo do poeta).

Mas o leitor pode se fiar nessa edição, munida de um prefácio esclarecedor e de nada menos que 117 páginas de notas sobre todas as elegias, além de um posfácio com 83, onde Gontijo versa sobre suas convicções em tradução — em suma, uma edição crítica, de valor acadêmico.

Tal profusão, no entanto, exige uma leitura detida, pausada, e um tanto exaustiva, mesmo àqueles que têm traquejo com a mitologia.

O estilo properciano já foi considerado complexo. O que talvez reforce tal impressão, além da citada parataxe que entrelaça as emoções e experiências do poeta e diversos tropos de extração mitológica, são as inusitadas mudanças de interlocutores numa mesma elegia, regidas por apóstrofes nem sempre explícitas quanto ao destinatário. Incertezas quanto a dísticos espúrios ou lacunas também dificultam, mas nada hermético.

A tradução

Gontijo optou pela alternância de alexandrinos e decassílabos em sua tradução, o que não compromete. Também ousou, optando por modernizar os versos, admitindo inclusive a influência de Ezra Pound.

Em algumas poucas ocorrências o resultado causa estranheza (momento ao leitor dessa literatura):

A matrona desfila as posses dos playboys

*Mas aqui um bando imenso segue minha amada
Não sobra espaço nem pra pôr um dedo*

Em outros casos, o verso se avizinha à prosa:

*Por que as jovens fariam templo à Pudicícia
Se as casadas só fazem o que bem querem?*

Aqui cabe ao leitor o julgamento, visto que modernizar assim uma obra da antiguidade clássica é postura vanguardista. Em que pese o conjunto, essa tradução é um feito cujos méritos não se apoiam apenas no ineditismo:

*Tu desprezaste os templos de Juno Pelasga?
Tu negaste ser belo o olhar de Palas?
Mulheres belas, não sabeis medir palavras!
Eis o teu mal — beleza e língua afiada*

Aqui, pelo tradutor, surge-nos Propércio, em seu tom ao mesmo tempo elevado e irônico. Caso o leitor se permita conhecê-lo, terá a impressão, entre um sorriso e outro, de estar ante um antigo contemporâneo:

*A cada ser a Natureza dá um vício:
Fortuna concedeu-me sempre amar (...)
Uma só moça é pouco para mim* 🍷

Melancolia emoldurada

O **pintassilgo**, de Donna Tartt, é uma pintura fiel da angústia

LÍVIA INÁCIO | CURITIBA – PR



Com quase um quilo e mais de setecentas páginas, **O pintassilgo**, de Donna Tartt, está longe de ser um livro leve. E não falo apenas do aspecto físico. Narrado em primeira pessoa por Theodore Decker, um rapaz que perde a mãe aos 13 anos de idade durante um ataque terrorista ao Metropolitan Museum of Art, em Nova York, o romance vencedor do Pulitzer de 2014 é carregado de dor.

Na infância, o protagonista mantinha uma intensa relação de cumplicidade, dependência e amor com a mãe. Após o incêndio, ele se vê desamparado e precisa lidar com a perda de sua principal referência. Entre sessões de terapia, olhares piedosos e uma chaga existencial irreparável, o garoto luta para caber no confuso futuro que o aguarda. De repente, é obrigado a abandonar o confortável apartamento em que vive para morar de favor com a família do amigo Andy. Depois, vai parar na casa do pai displicente, em Las Vegas, onde lhe faltam atenção e carinho e lhe sobra permissão para usar drogas, faltar à escola e fazer o que quiser — mediante duras penas que só a vida aplicaria.

Enquanto Theo encara o desafio de construir uma nova rotina a partir dos cacos deixados pela ausência, o mundo ao seu redor continua o mesmo, mostrando-se alheio ao seu doloroso descaminho. E Donna Tartt apresenta esse processo com muita sensibilidade: a imagem do menino solitário é contraposta ao fluxo constante das ruas que nada sabem (e jamais saberiam) sobre sua dor. Nesse contexto, o choque que separa Theo da progenitora o lança sem a menor piedade na contramão de tudo o que ele conhecia até aquele momento.

Theodore começa a contar sua história por volta dos 27 anos em uma situação tensa, cuja natureza não fica muito clara a princípio. Tudo indica que o personagem é foragido da

justiça. Olhando para trás, pondera minuciosamente os altos e baixos que viveu após a tragédia no museu, montando um quebra-cabeça do destino que o fez adulto. Essa trajetória é contada de maneira honesta, como se escrever fosse uma forma de o narrador se redimir de escolhas erradas que fez e questionar até que ponto ter nadado contra a maré da moral foi realmente uma opção ou mera consequência da catástrofe que mudou sua vida para sempre.

No livro — comparado por alguns críticos ao **Apanhador no campo de centeio**, de J. D. Salinger —, o narrador retorna com muita coragem ao seu passado, para, em seguida, reproduzi-lo — muitas vezes de forma visceral — com uma voz pesada e penitente. Nesse sentido, **O pintassilgo** é mais do que um romance de formação: é também um romance de redenção para Theo, que escreve para se conhecer e, quem sabe, se perdoar.

O título do livro é uma menção ao quadro de mesmo nome, pintado pelo holandês Carel Fabritius, em 1654. Ao escapar do incêndio que matou sua mãe, Theodore, aconselhado por uma das vítimas da tragédia, leva a obra consigo. A relíquia não o acompanha apenas até sua casa. Ela o segue pelo resto de sua adolescência e ganha cada vez mais importância ao longo dos capítulos. Além de o quadro ter uma relevância prática nos acontecimentos narrados (não vou contar melhor para evitar *spoilers*), a imagem do pássaro preso e sozinho estampada na tela tem um aspecto simbólico que nos ajuda a enxergar a posição de Theodore, perdido e enclausurado em uma vida da qual ele parece não se orgulhar.

A melancolia do rapaz expressada na entonação de sua narrativa pessimista e nebulosa se encaixa perfeitamente nas tragédias que ele relata. E tanto a voz amargurada quanto a descrição minuciosa de infortúnios são cruciais para que o leitor entenda

de que lugar e em que estado de espírito o herói conta sua saga.

Voz masculina

Donna Tartt, que já afirmou ter certo gosto por construir narradores masculinos, não teve o menor pudor em conceber um protagonista moldado pelo conceito rígido de masculinidade da sociedade que o abarca. Durão, Theo muitas vezes se obriga a não demonstrar sentimentos em público, ainda que pareça querer explodir. Também faz considerações machistas quando está ao lado do rebelde amigo Bóris e mantém uma postura austera e defensiva, sufocando o caos sentimental que o amarra. Mesmo em meio a tantas tragédias, o locutor se esforça para não sair do modo homem-não-chora, como uma espécie de estratégia de defesa e autoafirmação. Isso torna a história mais convincente e expõe ironicamente esse questionável e contraditório posicionamento do personagem.

Críticas

A leitura tende a fluir com rapidez. O ritmo é acelerado, as frases são simples, e os desencadeamentos da tragédia que introduz o romance são arrebatadores. Ainda assim, não há muitos trechos com revelações ou citações muito impactantes. Isso não justifica o fato de muitos críticos terem atribuído o status de obra menor ao mais recente trabalho de Donna Tartt, que, na visão deles, não era boa o bastante para o Pulitzer. James Wood, da *New Yorker*, por exemplo, disse à revista *Vanity Fair* que “o arrebatamento com que **O pintassilgo** foi recebido é mais uma prova da infantilização da nossa cultura: um mundo no qual adultos circulam com Harry Potter sob axilas”. Convenhamos que essa ideia é um pouco injusta — com Tartt e com J. K. Rowling.

Com mais de 1,5 milhão de cópias vendidas só nos Estados Unidos, o romance, que já teve os direitos cedidos à Warner

Bros e vai virar filme, não é realmente um festival de aforismos e reflexões das mais profundas e pode figurar tranquilamente na cabeceira de quem não tem muito contato com a literatura. Entretanto, é rico em relatos que fomentam uma definição impecável dos papéis. Acontecimentos que podem parecer desnecessários para a tônica central da história são extremamente importantes para quem quer alcançar toda a extensão do caráter de cada personagem. Essa construção bem feita nos faz percorrer pelas páginas com uma vontade cada vez maior de saber o que está por vir. Por isso, as 724 páginas são mais do que necessárias. Por isso, mesmo com tantos capítulos, o livro não é cansativo. Por isso, o romance é um bom trabalho. Não exatamente muito mais do que isso, mas, sim, é um bom trabalho.

Trabalho de uma década

Donna Tartt é discreta, não costuma comparecer a eventos literários e, desde que lançou seu primeiro livro, **A história secreta**, em 1992, aparece mais ou menos a cada dez anos com um livro novo balançando as estribeiras do mercado editorial e atraindo holofotes da imprensa. Portanto, seu silêncio e discrição não representam um hiato criativo, muito pelo contrário. Questionada sobre o tempo que leva para conceber seus romances, ela confessou ter até tentado escrever mais rápido, mas não conseguiu dedicar a um projeto menos respiro do que ele merecia.

Para os fãs, esperar é o que menos importa. Afinal, de contas, o que são dez anos se comparados à eternidade de um bom romance? E a trajetória literária de Tartt aponta um avanço constante da qualidade de seu texto — o próximo é sempre o melhor. Não por acaso, o último foi agraciado com o mais importante prêmio de ficção dos Estados Unidos e, se depender dessa lógica, estamos a uma década de um produto ainda mais denso. 📖

a autora

DONNA TARTT

É ensaísta, romancista e crítica literária estadunidense. Nasceu no Mississippi, em 1961, e publicou seu primeiro romance em 1992. **A história secreta**, que começou a ser escrito quando a autora ainda estava no segundo ano de faculdade, tornou-se um **best-seller** e foi traduzido para 24 línguas. Sua segunda obra, **O pequeno amigo**, lançada dez anos depois, também foi bem recebida. Seu mais recente trabalho, **O pintassilgo**, de 2013, potencializou o prestígio da escritora, e levou o Prêmio Pulitzer de ficção no ano passado.



O PINTASSILGO

Donna Tartt

Trad.: Sara Grünhagen

Companhia das Letras

721 págs.

trecho

O PINTASSILGO

Vendo a cortina ir embora, as fotos serem tiradas e os carpetes serem enrolados e levados, lembrei-me de uma animação a que tinha assistido uma vez, em que um personagem de desenho animado apagava com uma borracha a escrivainha, o abajur, a cadeira, a janela com vista panorâmica e todo o escritório confortavelmente mobiliado até que a borracha pairava suspensa num mar perturbador de branco.



"JUDAS O TERCEIRO, JUDAS VERMELHO E JUDAS CATARINA, SÃO PROPRIEDADES INTELECTUAIS E IMAGINARIAS DO AUTOR"



UM GREGO FAMINTO IRÁ ATÉ O CEU



"ABRIR UMA NOVA PORTA NA VIDA É TÃO INCERTO QUANTO ABRIR UM BARALHO."

EFROSINIA LUKAREVITCH (LUCCARI)

Senhorita, não a condeno por não se lembrar de mim. Encontramo-nos, certa ocasião, na residência do senhor Max Brod. O meu nome é Franz Kafka. Claro que me recordei imediatamente daquele senhor que havia conhecido em Praga; 13 de agosto, salvo o meu engano. Estávamos na sala do piano. Sentou-se a uma distância recomendável aos desconhecidos. Disseram-me que era um escritor em começo de carreira e lá estava para conversar com o senhor Brod a respeito de um livro. Não sei como, mas ele soube que eu tinha uma queda por copiar manuscritos. Levantou-se e aproximou-se. Estendeu a mão, revelando os dedos, finos e intermináveis. Conversamos sobre Praga (ele era de lá) e sobre a minha profissão. Revelou-me a vergonha de não levar jeito com a novidade das máquinas de escrever e preferira redigir os textos a punho, contudo o resultado era repugnante. Pelas tantas, o senhor Brod o chamou... deixando-me depositária de incontáveis cartas que trocamos. Para o senhor K. a melhor forma de vida era encarcerar a existência em uma caverna, cujo compromisso seria o de escrever, tendo como companhia o lívido bruxulear de uma vela. As pessoas que importariam, em tal situação de clausura, seriam aquelas para servir-lhe as refeições, postas na entrada sem-fim da caverna. Ele vivia *como se...* Felice! — disse carinhosamente Nora Barnacle. — Os escritores são homens da caverna. Podem ir do susto à descoberta sem pressa e aprisiona-nos em um mundo alienado; exterior para nós, interior para eles. Quanto a mim? Conheci Jim em Nassau Street. Éramos jovens; ele dois anos mais velho e estava ridículo naquelas sapatilhas brancas e boné de marinheiro. O que se pode dizer de um dublinense? Em cinco dias eu recebi uma carta. Ah, como eles adoram escrevê-las. Nela, confessou que poderia estar cego, pois fitou a cabeça de outra ruiva pensando ser a minha. Como não soubesse que irlandesa que se preze tem o dever de ter cabelos avermelhados. Insistiu em ver-me. No dia seguinte ao da carta encontramos-nos à margem do rio Liffey e a percorremos até o cais. Creio que foi nesse dia que eu o transformei em homem. Caminhávamos dentro de nós, descobrindo monstros e assassinos. O sonho da vida termina, não importa o dia. Ele, como a maioria dos escritores, vive feito pérola em ostra fechada. Quanto a mim? Tenho de arrastar-me do fogão à geladeira e preparar o café da manhã, o almoço e o jantar, ao passo que o nosso rei está lá: escrevendo e ordenando. Eles fazem filhos, esquecendo-se de criá-los. Enfurnam-se em um universo do



Copistas

MARCO AURÉLIO CREMASCO

ilustração: FP Rodrigues

tamanho de uma ervilha. Não me importo com o que o mundo pensa, entretanto o mundo seria melhor caso governado por mulheres. Jim sempre me perguntava se as suas minhas palavras eram obscuras, pouco sabendo que a escuridão encontra-se em nossas almas. Querida Felice, nós somos as luzes dos escritores. Não teria tanta certeza, Nora. — interrompeu Sofia. Liev, bem mais velho, trazia no corpo a volúpia que tanto me encantou quanto me engravidou. Dei à luz, tive a minha cota de dor e voltei à vida com mais temor. Algo ruiu em mim. Ele escrevia. Autoritário, dizia-se voltado para as grandes causas, restando-me a prenhez de seus filhos. Ele quis escrever um painel sem igual da alma humana; pintar um quadro no qual a retratasse torpe e grandiosa. Trouxe isso para dentro de casa, alegando que apenas Deus nos permite viver. Debrucei na cópia de sua obra mais grandiosa por seis versões angustiantes. Sofri a desgraça e a gló-

ria de cada personagem daquela história. A cada versão uma palavra minha era incorporada e, no final, fizeram-se parágrafos de tal modo que a sétima e derradeira versão, no mínimo, metade era minha. A guerra que se instalou entre nós somente encontrou paz quando ele, octogenário, decidiu tomar um trem para não retornar; nem nesta vida. A propósito, vocês souberam quem morreu? Um grande artista — disse Felice Bauer. Irreparável — asseverou Sofia Tolstoi. Um grande homem, isso sim — sorriu maliciosa Nora Barnacle, esfregando as mãos como se masturbasse um fantasma. Desculpe-me, senhoras, não pude recusar o convite da curiosidade — interrompeu uma quarta mulher que estava sentada, de costas, em uma mesa contígua. Sem dúvida, as senhoras têm razão sobre os adjetivos de meu ex-marido. Ele não era Franz Kafka, Liev Tolstoi ou James Joyce. Não escrevia, simplesmente. Comunicava-se com os mortais, assim ele

nos denominava, pela pintura. Para o bem da verdade, poucos tiveram tanta influência em vida ou provocado paixões. Era capaz de fazer da própria existência uma tela primorosa, entre outras tantas obras-primas que criou. Nada o tirava do ateliê. As raras vezes que sentia na pele o raio de Sol ou o rasgo discreto da chuva era para levar o cachorro a passeio, avassalando-se em tornados de tormentos. Egoísta, não tolerava inexperiência ou aqueles sem talento. Buscava a perfeição e refutava com veemência qualquer falha ou fragilidade. A sua obra é recheada de sombras e as cores que aparecem aqui e acolá traduzem espécie de aborto, pois ele procurou dar vida à morte, povoar de pavor o que poderia ser frescor. Mesquinho, impiedoso; desses capazes de surrar seus modelos com sussurros depreciativos, a ponto de provocar pânico, lágrimas de humilhação para nelas lavar o pincel. As suas pinturas, com certeza, estão valorizadas, não pela técnica,

única, que o elevou a mestre incontestado na arte que se dedicou, como também por tê-lo tornado carrasco de si mesmo por nunca ter amado alguém e ter dedicado a vida à natureza-morta que o limitava na solidão da criação. Quem não quiser, senhoras, ter vida de santo torne-se artista ou escritor, mas quem eleger a existência masoquista dos mártires, case-se com um. 🖌️

MARCO AURÉLIO CREMASCO

Nasceu em Guaraci (PR) e vive em Campinas (SP). Tem publicado os livros de poemas **Vampisales** (Editora da UEM, 1984), **Viola caipira** (edição do autor, 1995), **A criação** (Prêmio Xerox/Livro Aberto, Editora Cone Sul, 1997), **fromIndiana** (edição do autor, 2000), **As coisas de João Flores** (Editora Patuá, 2014); o livro de contos **Histórias prováveis** (Editora Record, 2007) e o romance **Santo Reis da Luz Divina** (Prêmio Sesc de Literatura, finalista do Prêmio Jabuti, Editora Record, 2004).

Carta do rei de Portugal

THALES MENDES

Senhor, Posto que já lá se vão mais de quinhentos anos desde o achamento das terras que hoje chamam Brasil, inda assim empenho-me em dar-vos por escrito notícias acerca deste numeroso povo que outrora foi nosso. Não se abespinhe Vossa Alteza ao constatar que o faço do Além, pois asinha há-de reconhecer a boa vontade deste humilde cronista, o qual reconhece a própria inaptidão para esta empresa e, qual Fernão Lopes, que antes dele afirmava não formosear palavra, busca a verdade nua, se a há.

Bem certo estou de não ser o primeiro a produzir um relato deste calibre, e se mal não recorde, houve um senhor, por nome Brás e apelido Cubas, que feito semelhante realizou. Outrossim, ao que me parece, entre certas pessoas, por espíritas reconhecidas, dá-se a prática daquilo que denominam psicografia, consistindo o ato em receber, de alguém já morto, mensagem redigida através de um médium.

Que não sobrevenha a Vossa Alteza temor, ao tomar conhecimento de tal ultraje. Não apenas estas pessoas, mas também outras, se autoproclamando líderes religiosos e escondendo-se debaixo de nomes vários, saem a pregar evangelhos e doutrinas que não são aqueles de nosso Senhor Jesus, o único, e que vive e reina para todo o sempre, amém! Abaixando a fé, dão-se a práticas de profanação e pecado, louvando uns a deuses estranhos, como se fossem homens primitivos, outros se fazendo esquecidos do baptismo e da primeira comunhão. Tudo isto dizem ser religiões, quando em verdade não passam de heresias! Eu, por mim mesmo, vendo-os cá do além-túmulo, o que faço é rechaçar atitudes como estas, diligentemente guardando a fé verdadei-

ra e aguardando a volta do filho de Deus, se a de D. Sebastião, o Encoberto, não a preceder. No mais, a nada prasma, porque Aquele que é maior que todos há de julgá-los com vara varonil.

Na derradeira feita, no ano de mil e quinhentos, tive a oportunidade de relatar a rei Manuel I, o Venturoso, os resultados da exploração que nossa armada empreendeu, comandada por Pedro Álvares Cabral. Pude comentar a respeito daqueles indómitos habitantes, os índios. Os quais hoje se encontram, em grande maioria, devidamente convertidos à santa religião. Até onde foi possível, estão enfim assimilados à nossa cultura, civilizados, graças ao labor de santos como Manuel da Nóbrega e José de Anchieta (este sem dúvida o mais eficiente de todos), que lhes eliminaram o aspeito e tradições bárbaros. Tendo abandonado a lascívia, andam vestidos; tendo abandonado a antropofagia, tragam o trigo, sorvem o vinho; tendo abandonado o paganismo, creem em Christo. Felizmente, nossa fé faz-se ainda presente nos nomes de muitos lugares, bem como na Constituição deste povo.

Pena é saber que a Ilha de Vera Cruz, digo, Brasil, tenha conquistado sua independência, há já quase dois séculos. Vossa Alteza, todavia, não se lastime a perda de admiráveis riquezas, terras e mão de obra: durante esses anos, daqui tenho observado que, por meios levianos e vulgares, é possível ganhar-lhes a confiança e extrair o que for necessário. De ligeiro convencem-se com promessas adulatorias. E isto não apenas os pobres, os quais abundam, mas igualmente os *classes-médias*, tão corruptíveis.

Creio que a falta de caráter e unidade desta gente justifique-se por serem quartejados de mestiços das três raças que a compõem, quais sejam o índio,

o branco e o negro. Desta mixórdia, surgiram híbridos, os mamelucos, cafuzos e caboclos, tendo-se chegado a um nível tal de mistura racial, que não se é mais possível efetivar a eugenia, nem mesmo o foi quando, influenciados pelas ideias de nossos vizinhos, esforçaram-se por trazer imigrantes oriundos de nosso soberano continente.

Não se observa, em nenhum deles, uniformidade de compleição ou espírito, o que há são inúmeras culturas e divergências. Também não conservam admiração pelo que lhes é nacional, preferindo o estrangeiro. Não foram poucas as vezes que testemunhei intolerância e desrespeito com eles próprios, fosse entre os plebeus ou mesmo entre suas autoridades.

Vossa Alteza contentar-se-á com o fato de que, ao menos, tais autoridades perpetuaram a tradição de colonização que lhes outorgamos. À sombra de nosso exemplo, impõe-lhes ideologias; convencem-lhes. Para tanto, servem-se da feliz contribuição da milícia (uso o termo como o fez Machiavelli, embora me pareça que, no dialeto deles, chamem de *polícia* a força de armas) para lhes inculcar, através de métodos de coerção e repressão, o que for necessário; mas de forma mais amainada, têm à disposição instrumentos peculiares, de nomes televisões, computadores, celulares.

Cá não meto o bedelho, por ignorar como funcionam. Sei que são assaz eficazes, levando muitos à alienação necessária para a atuação do Estado. Aliás, esses objetos, celulares, são deveras curiosos, pois, uma vez nos ouvidos, põem seus donos a conversar com alguém que dizem existir, e que não veem.

Quanto à língua... ó, que horror! Soem chamá-la de portuguesa, contudo o que se ouve é algo macarrônico, infestado

de neologismos e estrangeirismos. Certamente não é a de Camões que usam, a mui elegante e expressiva, e sim um brasileiro, dialeto, sub-língua. Já desconhecem o uso correto do pronome tu, e mal sabem da existência do pronome vós... Cometem torpezas com a gramática, além de possuírem pronúncia e sotaque muitas vezes deploráveis, errando em concordâncias constantemente. Retórica não há. E isto, tendo se refletido na literatura desta gente, gerou, por vezes, construções estapafúrdias. Horrores, horrores, por toda parte.

Desde que fui trasladado, Vossa Alteza, para esta pós-vida, após a luta com o povaréu das Índias, a outra coisa não tenho me disposto senão tomar notas dos costumes dos brasileiros. Sem me contaminar com pensamentos de jaez sul-americano, venho mantendo lúcidas minhas faculdades mentais, a fim de que, no tempo certo, pudesse transmitir-lhe, com máxima fidelidade, informações desta terra, para a qual creio não haver mais salvação.

Destarte, dou a Vós conta de parte do que aqui vi e ouvi. E, se Vossa Alteza mo permite, peço: tal que Ela receber a crônica deste escrivão, possa dar-lhe as devidas alvíssaras e condecorações, pelos simplórios serviços prestados.

Beijo-vos as mãos, também os pés ou o que for preciso.

Deste Brasil mas para sempre Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, quarta-feira, vinte e dois de abril de 2015.

Pero Vaz de Caminha

Post scriptum: Ora, vejo Vossa Alteza, em sua galhardia e magnanimidade, subindo pela alta escadaria que dá para o nada. Acompanhai-me, ó rei, daí cá as mãos para que eu possa beijá-las, e me acompanhai. Vistes que, em vida, é deveras impossível suportar a degradação humana, e caso queiramos conservar o que nos resta de sanidade, bem é excluirmo-nos deste antro a que chamam Brasil e cá imperarmos em paz, enquanto esperamos a vinda do Quinto Império. *Gloria in excelsis Deo.* 🍷

THALES MENDES

Nasceu em Nova Iguaçu (RJ). Tem 18 anos. É graduando em Letras Inglês/Literaturas pela UFRRJ, com ênfase em literatura. Atualmente, atua como bolsista de Iniciação Científica pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), trabalhando com a temática "Cognição e leitura".

Abû Nuwâs

Tradução e seleção: *Marcella Lopes Guimarães*

Abû Nuwâs (757-815) nasceu na fronteira sudoeste do Irã, perto do Iraque atual, 150 anos depois da morte do Profeta do Islã, Maomé. Nasceu depois da morte dos chamados “califas bem-guiados”, que conviveram com o Profeta; da escrita do **Alcorão** e do deslocamento do centro de poder político de Meca para Damasco e de Damasco para Bagdá. Nuwâs nasceu depois que o primeiro califado em meios islâmicos, que nada tem a ver com o *Isis...*, já havia sido suplantado pelos líderes abássidas, aparentados a Maomé. A mãe do poeta tinha ascendência persa. Ora, Nuwâs nasceu em um tempo em que os califas também já haviam suplantado o Império Persa, comprimido o Império Romano do Oriente (Bizâncio) e já chegado à Península Ibérica, em uma formidável expansão. No mundo em que Nuwâs nasceu, o Islã começava a traduzir os clássicos e a produzir uma filosofia própria, a *falsafa*.

O poeta começou seus estudos em uma escola corânica de Basra (no Iraque atual). Adulto, assomou Bagdá que, no século 9, rivalizava com Damasco, Córdoba e chegava perto de Constantinopla. As fontes sugerem cerca de 1 milhão de habitantes. Apenas no século 14, Paris chegaria a 300 mil almas. Viveu sob a proteção de grandes príncipes, como a do califa Harun ar-Rashid, sem que tenha sido exatamente um seu favorito. Esse califa o teria encarcerado pelo menos duas vezes. Mas viveu dias gloriosos mesmo sob a proteção de Al-Amin, meio em que pôde dar azo à sua paixão pela poesia, pelo vinho, por mulheres e pelos homens.

Quando nos reportamos ao mundo em que Abû Nuwâs viveu, faz sentido repetir a questão de Abdelwahab Meddeb: “Por trás de quais bastidores do recalque o Islã se abrigou para esquecer que, para seus doutores medievais, o amor se fazia em nome de Deus não somente para procriar, mas também para gozar?”.

A obra de Abû Nuwâs revela conhecimento dos gêneros clássicos da poesia de expressão árabe, mesmo a da escola dos beduínos. O poeta foi um estudioso das escrituras, embora nada possamos saber sobre sua fé. Praticou o panegírico, mas a sua maior expressão é a poesia erótica e báquica.

La Garçonne

Estou tomado de amor por uma bela jovem, pelos cachos em forma de escorpião que emolduram seu rosto. Seu talhe, direito e elegante, como uma coluna, Cai bem em suas túnicas de botões. Tão bem como moça serve como rapaz. Pois é assim que minha amante é minha *garçonne* e que minha vida está entregue em suas mãos.

La garçonne

Je suis frappé d’amour pour la belle garçonne, pour ses accroche-coeurs en forme de scorpion. Sa taille, droite et mince comme une colonne, est bien prise dans ses tuniques à boutons. Aussi bien que de fille elle sert de garçon. Car c’est ainsi que ma maîtresse est ma garçonne Et que ma vie est dans ses mains à l’abandon.

O pequeno copta

Seu corpo é muito bem feito, suas linhas perfeitas e do cavalo de raça ele tem os esbeltos flancos. Dos coptas egípcios seu pai é um dos grandes, que todo nabateu, com orgulho, rejeita. Ele me serviu água clara e pura do Nilo, cortada com vinho das vinícolas de Assiut, conhecido pela sua fragrância, cor e gosto e que, na garrafa, brilha como óleo. Quanto ao jovem, eu o tomei sozinho em um recanto, para meu prazer, e eu lhe cantava poemas...

Le petit Copte

Son corps est très bien fait, ses lignes sont parfaites et du cheval de race il a les sveltes flancs. Des Coptes égyptiens son père est un des grands, qui tout Nabatéen, avec orgueil, rejette. Il me servit de l’eau claire et pure du Nil, coupée avec du vin des vignobles d’Asyoût, connu pour son odeur, sa couleur et son goût et qui, dans la bouteille, luit comme de l’huile. Quant au garçon, je l’ai pris tout seul dans un coin, pour mon plaisir, et je lui chantai des poèmes...

NOTAS

Poemas traduzidos do livro *Le vin, le vent, la vie*. Poèmes traduits de l’arabe et présentés par Vincent-Mansour Monteil. Arles: Actes Sud, 2009. As traduções para o português são de Marcella Lopes Guimarães, revisadas gentilmente por Lucien Frisonroche, a quem a tradutora agradece.

1. O verso em francês é: *N’ai-je pas dérangé le noeud de sa ceinture?* Em francês, o substantivo *noeud* também pode se remeter ao órgão sexual masculino, em linguagem familiar e informal. Como não temos acesso ao texto árabe não é possível confirmar a hipótese de uma ambiguidade nesse verso.

Ele me matará?

Suas lágrimas escorrem sobre as suas bochechas, pois eu o beijei repentinamente. Mas quando eu lhe estendi uma taça, já ébrio, ele desfez o seu cinto fazendo charme. Maldição para mim, quando ele sair do sono da embriaguez! Matar-me-á no seu despertar, para me punir com os olhos pela sua desventura? Será que incomodei o nó de seu cinto¹?

Me tuera-t-il?

Ses larmes coulent sur les roses de ses joues, parce que je l’ai embrassé à l’improviste. Mais, quand je lui tendis un verre, déjà ivre, il défit sa ceinture en faisant une moue. Malheur à moi, quand il sortira du sommeil de l’ivresse ! Me tuera-t-il à son réveil, pour, des yeux, me punir de sa mésaventure? N’ai-je pas dérangé le noeud de sa ceinture?

O coração inumerável

Janân tomou meu coração, do qual nada resta: os dois terços do meu coração e os dois terços do resto e os dois terços do último resto. Ao serviçal lesto, um terço do terço. Seis partes para os amantes enfim.

Le coeur innombrable

Janân a pris mon coeur, dont il ne reste rien : les deux tiers de mon coeur et les deux tiers du reste et les deux tiers du dernier reste. Au serveur leste, le tiers du tiers. Six parts pour les amants enfin.

Para o amor de um cristão

De manhã cedo, um filhote de cervo gracioso me serve de beber. Sua voz é doce, própria para satisfazer todos os votos. Seus dois cachos se eriçam sobre as têmporas. Todas as seduçãoes me espreitam em seus olhos. É um persa cristão, modelado na sua túnica, que deixa a descoberto seu pescoço pleno de frescor. Ele é tão elegante, de uma beleza única, que qualquer um trocaria de fé — se não de criador — pelos seus belos olhos. Se eu não temesse, Senhor, ser perseguido por um clero tirânico, eu me converteria, em todo bem e honra. Mas eu sei bem que é só um Islã verídico...

Pour l’amour d’un chrétien

De bon matin, un faon gracieux me sert à boire. Sa voix est douce, propre à combler tous les voeux. Ses deux accroche-coeurs sur ses tempes se cabrent. Toutes les séductions me guettent dans ses yeux. C’est un Persan chrétien, moulé dans sa tunique, qui laisse à découvert son cou plein de fraîcheur. Il est si élégant, d’une beauté unique, qu’on changera de foi — sinon de Créateur — pour ses beaux yeux. Si je ne craignais pas, Seigneur, d’être persécuté par un clerc tyrannique, je me convertirais, en tout bien tout honneur. Mais je sais bien qu’il n’est qu’un Islâm verídique... 🍷

Kenneth Koch

Tradução e seleção: *André Caramuru Aubert*

N o excelente livro que escreveu sobre a “Escola” de Nova York (*The Last-Avant-Garde: The making of the New York School of Poets*, Anchor Books, NY, 1999), David Lehman se concentrou, essencialmente, em quatro nomes: Frank O’Hara, John Ashbery, James Schuyler e Kenneth Koch (1925-2002). Este último, Lehman aponta, é, de maneira bastante injusta, o menos lembrado: não ganhou os prêmios mais importantes e seus livros jamais entusiasmaram a crítica tanto quanto os de seus colegas. Uma das explicações estaria no fato, segundo apontou Charles Simic, de os poemas de Koch serem, com frequência, bem-humorados, um verdadeiro pecado para poetas “sérios”. Por outro lado, Koch era o mais erudito do grupo e, como o único que seguiu na vida universitária, dando aulas em Colúmbia até o fim da vida, foi, talvez, o mais influente para as gerações seguintes de poetas de Nova York (Lehman incluído). Se fosse preciso definir com apenas duas palavras cada um dos pais fundadores da Escola, eu diria que O’Hara era o mais carismático e expansivo; Ashbery é o francófilo e surrealista; Schuyler, o mais lírico e contido; Koch, finalmente, seria o mais erudito e (paradoxalmente) leve.

Alive for an instant

I have a bird in my head and a pig in my stomach
 And a flower in my genitals and a tiger in my genitals
 And a lion in my genitals and I am after you but I have a song in my heart
 And my song is dove
 I have a man in my hands I have a woman in my shoes
 I have a landmark decision in my reason
 I have a death rattle in my nose I have summer in my brain water
 This is the matter with me and the hammer of my mother and father
 Who created me with everything
 But I lack calm I lack rose
 Though I do not lack extreme delicacy of rose petal
 Who is it that I wish to astonish?
 In the birdcall I found a reminder of you
 But it was thin and brittle and gone in an instant
 Has nature set out to be a great entertainer?
 Obviously not A great reproducer? A great Nothing?
 Well I will leave that up to you
 I have a knocking woodpecker in my heart and I think I have three souls
 One for love one for poetry and one for acting out my insane self
 Not insane but boring but perpendicular but untrue but true
 The three rarely sing together take my hand it’s active
 The active ingredient in it is a touch
 I am Lord Byron I am Percy Shelley I am Ariosto
 I eat the bacon I went down the slide I have a thunderstorm in my inside I will never hate you
 But how can this maelstrom be appealing? do you like menageries? my god
 Most people want a man! So here I am
 I have a pheasant in my reminders I have a goshawk in my clouds
 Whatever is it which has led all these animals to you?
 A resurrection? or maybe an insurrection? an inspiration?
 I have a baby in my landscape and I have a wild rat in my secrets from you.

Vivo por um instante

Eu tenho uma ave em minha cabeça e um leitão em meu estômago
 E uma flor em meus genitais e um tigre em meus genitais
 E um leão em meus genitais e eu estou atrás de você mas eu tenho uma música em meu coração
 E minha música é uma pomba
 Eu tenho um homem em minhas mãos e eu tenho uma mulher em meus sapatos
 Eu tenho uma firme decisão em minha razão
 Eu tenho um guizo morto em meu nariz eu tenho verão na água de meu cérebro
 Esse é o problema comigo e a forja de minha mãe e meu pai
 Que me criaram com tudo
 Mas me falta calma me falta rosa
 Apesar de que não me falta a delicadeza de uma pétala de rosa
 A quem é que eu quero impressionar?
 No pio do passarinho eu encontro uma lembrança de você
 Mas ele era tênue e frágil e se foi num instante
 Foi a natureza criada para ser uma grande anfitriã?
 Obviamente não Uma grande reprodutora? Uma grande Nada?
 Bem, eu vou deixar isso para você
 Eu tenho um pica-pau batendo em meu coração e eu penso que tenho três almas
 Uma para o amor uma para a poesia e uma para pôr para fora o meu insano ser
 Não insano mas tedioso mas perpendicular mas falso mas verdadeiro
 Os três raramente cantam juntos pegue minha mão ela está ativa
 O ingrediente ativo nela é um toque
 Eu sou Lord Byron eu sou Percy Shelley eu sou Ariosto
 Eu como o bacon eu escorrego eu tenho uma tempestade dentro de mim eu jamais te odiarei
 Mas como pode este rodado ser atraente? você gosta de menages? meu deus
 Quase todo o mundo quer um homem! Aqui estou eu
 Eu tenho um faisão em minhas lembranças eu tenho um falcão em minhas nuvens
 O que será que levou todos esses animais até você?
 Uma ressurreição? ou talvez uma insurreição? uma inspiração?
 Eu tenho um bebê em minha paisagem e eu tenho um rato selvagem nos segredos que eu escondo de você.

The true story of the mule

Enjoying everyone
 It meets
 Like a sunrise
 Over distant façades.

A verdadeira história da mula

Aproveitando todas as pessoas
 Ela encontra
 Como um nascer do sol
 Sobre fachadas distantes.

Paradiso

There is no way not to be excited
 When what you have been disillusioned by raises its head
 From its arms and seems to want to talk to you again.
 You forget home and family
 And set off on foot or in your automobile
 And go where you believe this form of reality
 May dwell. Not finding it there, you refuse
 Any further contact
 Until you are back again trying to forget
 The only thing that moved you (it seems) and gave what you forever will have
 But in the form of a disillusion.
 Yet often, looking toward the horizon
 There — inimical to you? — is that something you have never found
 And that, without those who came before you, you could never have imagined.
 How could you have thought there was one person who could make you
 Happy and that happiness was not the uneven
 Phenomenon you have known it to be? Why do you keep believing in this
 Reality so dependent on the time allowed it
 That it has less to do with your exile from the age you are
 Than from everything else life promised that you could do?

Paradiso

Não há como não ficar excitado
 Quando aquilo que te causou desilusão levanta dos braços,
 a cabeça, e parece que quer conversar com você novamente.
 Você esquece casa e família
 E se põe a caminhar, ou vai de automóvel
 E vai para onde você acredita que esta forma de realidade
 Habita. Não a encontrando lá, você se recusa
 A qualquer outro contato
 Até que você esteja de volta, de novo, tentando esquecer
 A única coisa que o moveu (parece) e deu a você o que você para sempre terá
 Só que na forma de desilusão.
 Ainda assim sempre, olhando para o horizonte
 Lá — hostil a você? — está algo que você jamais encontrou
 E aquilo, sem aqueles que vieram antes de você, você jamais poderia ter imaginado.
 Como você poderia ter pensado que havia uma pessoa que poderia fazê-lo
 Feliz e que a felicidade não era o fenômeno
 Ímpar que você achava que seria? Por que você segue acreditando nessa
 Realidade tão dependente do tempo que permitiu
 Que ela tem menos a ver com o exílio da sua idade
 Do que com tudo o mais que a vida prometeu que você poderia fazer?

To the past

In every microsecond of the present, you're here
 It doesn't seem fair that you are
 But fairness is not a judgment that you'd make
 And behind my shoulders you begin to shake
 A cape or blanket and if I stop and run out to the car
 It doesn't matter, you are still there.
 Driving along through you, I think, what can undo you?
 At all parties for you, everyone is always dying.
 As soon as we go to sleep you eat our food
 And smoke our cigarettes, then, acting lazy,
 Wake us and say, "Go on, this day is yours. I'm going to take a break,
 A day-long rest." But you are lying.
 You can't help yourself, but neither can we.
 Together, mighty past, we dominate things.

Ao passado

Em cada microssegundo do presente, você está aqui
 Não parece legítimo que você esteja
 Mas legitimidade não é um julgamento que você faria
 E por detrás de mim você começa a agitar
 Uma capa ou uma manta e se eu paro e corro lá para o carro
 Não faz diferença, você ainda está lá.
 Dirigindo através de você, eu penso, o que pode desfazê-lo?
 Em todas as festas para você, todo o mundo está sempre morrendo.
 Tão logo a gente vá dormir você come a nossa comida
 E fuma os nossos cigarros, e então, se fazendo de indolente,
 Nos lembra e diz, "Aproveite, este é o seu dia. Eu vou dar uma parada,
 Um descanso de dia inteiro." Mas você está mentindo.
 Você não pode evitar, nem nós podemos.
 Juntos, poderoso passado, nós dominamos as coisas.

The unfinished

A beautiful young woman with eyes like a leopard's
 Walks past and
 She does what a beautiful woman does. She indemnifies reality
 From the stones and the Sundays to the hardest hit;
 She makes a malleable reality
 So it will fit on a further beam. She unravels mutuality
 So that it's tucked in a single seam. She is not Mrs. Bailey
 My schoolteacher in the third grade,
 Although of such truths poetry is made. I would not gladly
 Live in a world without her, but that is fate.
 She may be married to Tarzan. She may be Brendetta the Milk Maid.

O que não acabou

Uma mulher jovem e bonita com olhos de leopardo
 Passa caminhando e
 Ela faz o que uma mulher bonita faz. Ela compensa a realidade
 Desde as pedras e os domingos até o pior golpe;
 Ela cria uma realidade maleável
 De forma que ela caiba em uma distante viga. Ela liberta a reciprocidade
 Para que ela seja dobrada numa única emenda. Ela não é a Sra. Bailey
 Minha professora da terceira série,
 Embora dessas verdades a poesia seja feita. Eu não viveria
 Feliz num mundo sem ela, mas isso é o destino.
 Ela pode estar casada com o Tarzan. Ela pode ser Brendetta, a Moça do Leite.

Variations on a theme by William Carlos Williams

1.
I chopped down the house that you had been saving to live in next summer.
I am sorry, but it was morning, and I had nothing to do
and its wooden beams were so inviting.
2.
We laughed at the hollyhocks together
and then I sprayed them with lye.
Forgive me. I simply do not know what I am doing.
3.
I gave away the money that you had been saving to live on for the next ten years.
The man who asked for it was shabby
and the firm March wind on the porch was so juicy and cold.
4.
Last evening we went dancing and I broke your leg.
Forgive me. I was clumsy, and
I wanted you here in the wards, where I am the doctor!

Variações sobre um tema de William Carlos Williams

1.
Eu pus abaixo a casa que você estava preservando para viver no próximo verão.
Eu sinto muito, mas era cedo, e eu não tinha nada pra fazer
e as suas vigas de madeira estavam tão convidativas.
2.
Nós rimos juntos das flores de hibiscos
e então eu as borri fei com detergente.
Me perdoe. Eu simplesmente não sabia o que estava fazendo.
3.
Eu distribuí o dinheiro que você estava poupando para viver pelos próximos dez anos.
O homem que me pediu estava acabado
e o vento forte de março na varanda estava tão suculento e frio.
4.
Ontem à noite nós fomos dançar e eu quebrei a sua perna.
Me perdoe. Eu fui desajeitado, e
eu queria ver você nas enfermarias, onde eu sou o médico! 🩺

RUMOS

Itaú Cultural

Experimentação, processos criativos, pesquisa, fomento e gestão. Estão abertas as inscrições para o programa de apoio à arte e a cultura brasileiras.

inscrições
até 6 de novembro

rumositaucultural.org.br

Realização



Itaú
cultural

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA