



desde abril de 2000

o jornal de literatura do Brasil

rascunho

edição

189

CURITIBA, JANEIRO DE 2016 | www.rascunho.com.br

ARTE DA CAPA: BRUNO SCHIER



ENTREVISTA

Sidney Rocha e o seu Fernanflor • 6

ENSAIO

Os enigmas e jogos de Georges Perec • 30

INÉDITO

Foi assim a guerra, de João Guilhoto • 42

ASSIMETRIAS NA TRADUÇÃO

Pascale Casanova reserva espaço qualificado para a tradução em sua **A República das Letras**. Talvez não seja óbvio esse espaço, para muitos. Mas ali está a tradução, como instrumento de literarização. A tradução como espaço de sacração do literário — o duplo com o qual o original se identifica e compete. O selo de garantia que se lhe apõe: “foi até traduzido”, “foi traduzido em tantas línguas” (segue a lista de idiomas, por ordem de importância econômico-cultural, para fins mercadológicos e como forma de significar o prestígio alcançado).

Casanova aponta a tradução como instrumento vital para a projeção de um texto e de seu autor — fundamental, especialmente, para autores localizados na periferia do sistema literário. E por periferia aqui se pode entender tanto a excentricidade econômico-geográfica quanto a baixa hierarquia cultural de uma dada língua.

Assim, para o autor que se expressa em língua periférica, a tradução pode significar a ponte para o reconhecimento mundial — e, muitas vezes, a chance de continuidade de sua carreira

literária. A tradução não é simples mudança de língua, mas elevação de status. Não se trata de translação horizontal — num mesmo plano —, mas de movimentação vertical.

O significado econômico da tradução se expressa, em culturas periféricas, na introdução de forte elemento de competição para autores locais. O fenômeno é sentido com força no Brasil, onde a literatura traduzida ocupa amplo espaço e representa, naturalmente, estreitamento do campo para o escritor nacional. Um só leitor não pode ler dois livros ao mesmo tempo.

O campo literário nem de longe é nivelado. Há pouca horizontalidade aí. Não estamos na esfera linguística, mas em cancha de jogo bruto com armas sutis: a cancha do mercado da literatura.

De um primeiro ponto de vista (localizado no elevado patamar de uma língua de partida econômica e culturalmente forte), presenciamos o processo de “extradução”, em direção marcadamente vertical, ou pelo menos com acentuada inclinação. Aqui o tradutor e a tradução funcionam como vetores de inseminação cultural e transmissão de valores — para

o bem e para o mal. É nessa “extradução” que, segundo Casanova, se opera a “difusão internacional de capital literário central”. O texto traduzido chega à língua-alvo carregando todo o magnetismo que projeta a potência literária. Não há aqui a busca de prestígio, mas de novos mercados e, muitas vezes, de afirmação da dominação cultural.

O apelo do estrangeiro em muitas culturas periféricas é acachapante. A avidez pela literatura dos grandes centros é evidente e inelutável. É nessa mesma direção vertical — mas, agora, do baixo ponto de vista de uma língua-alvo excêntrica — que se opera o que Casanova chama de “intradução”. A tradução que abre caminho para que uma língua mais pobre (em muitos sentidos) absorva, a seu modo (e o modo é muitas vezes crucial), as narrativas, o ferramental, as estruturas, os recursos linguísticos e literários de um idioma mais rico e de maior prestígio.

A língua de destino, claro, tem muito a ganhar nesse processo, pelo enriquecimento natural que provoca, mas, também naturalmente, há conseqüente redução de mercado para o autor local. Para este, muitas vezes, a redenção só virá na tradução para língua de maior influência. Virá pelo processo que Pascale Casanova chama de “literarização” — a elevação de um texto, escrito originalmente em língua excêntrica, para idioma de maior poder econômico e maior prestígio cultural. Eis aí o “certificado de literariedade”. Só com isso o autor encontra a consagração de seus escritos como legítima “literatura”, digna, até mesmo, de ser trasladada a outros idiomas menores. 🍷

ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (29)

segundo romance sobre a Guerra de Canudos comentado no livro **Canudos – conflitos além da guerra: entre o multiperspectivismo de Vargas Llosa (1981) e a mediação de Aleilton Fonseca (2009)**, de Adenilson de Barros de Albuquerque e Gilmei Francisco Fleck, é **João Abade**, de 1958, de João Felício dos Santos: “Esta narrativa, considerando-se o posicionamento de Carpeaux (1958), pode ser apontada como um primeiro divisor de águas entre as antecedentes leituras positivistas,

‘oficiais’, sobre os eventos canudenses, e uma história sob a perspectiva dos vencidos. **João Abade** é uma ficção representativa de uma ‘história vista de baixo’ [...], uma visão crítica sobre Canudos que seria também desenvolvida em romances posteriores”. O terceiro romance é **A casca da serpente**, de 1989, de José J. Veiga. Trata-se de um romance, alertam os pesquisadores, construído “sob o signo do real maravilhoso, do realismo mágico ou do elemento fantástico”. Assim, o romance de José J. Veiga propõe “uma leitura alternativa sobre Antonio Conselheiro, apresentando-o

por meio de uma configuração em grande medida modificada em comparação à ideia que dele fazem muitos escritores” [neste romance de José J. Veiga são retomados os momentos finais da Guerra de Canudos e o Conselheiro, com a quarta expedição do exército, não morre, partindo para a construção de um novo arraial]. O quarto romance comentado é **Canudos – as memórias de frei João Evangelista de Monte Marciano**, de 1997, de Ayrton Marcondes: “Escrita em primeira pessoa, essa narrativa representa a versão histórico-ficcional do frei que esteve em Canudos, em 1895, com a missão de dissuadir os sertanejos sobre a aglomeração que se formava naquela localidade”. No romance, “o frei é representado como um velho à beira da morte, refletindo, entre outras coisas, sobre as causas e as consequências da sua missão mal sucedida”. 🍷



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

www.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

Ai Ogawa

Altair Martins

André Caramuru Aubert

Arthur Tertuliano

Gisele Barão

Gisele Eberspächer

Ignácio de Loyola Brandão

Jacques Fux

João Guilhoto

Lourenço Cazarré

Luiz Horácio

Luiz Paulo Faccioli

Maurício Melo Júnior

Miguel Sanches Neto

Nora Bossong

Ovídio Poli Junior

Rodrigo Casarin

Vanessa C. Rodrigues

Viviane de Santana Paulo

ILUSTRADORES

Bruno Schier

Carolina Vigna

Dê Almeida

Fábio Abreu

FP Rodrigues

Hallina Beltrão

José Luiz Tahan

Oswalter

Ramon Muniz

Theo Szczepanski

Apoio:

**Itaú
cultural**

15

Anatomia do Paraíso

Beatriz Bracher

17

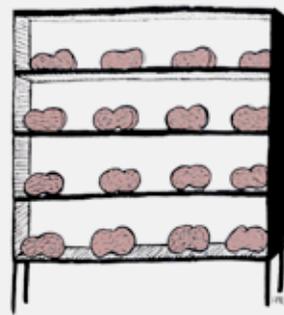
Inquérito

Paula Fábrio

38

Poemas

Nora Bossong



40

Aforismos

Miguel Sanches Neto

eu, o leitor

cartas@rascunho.com.br

LEITURA PRAZEROSA

É com satisfação que envio este e-mail informando a chegada do meu primeiro exemplar de **Rascunho**. Fico feliz em ter em mãos um periódico tão valioso e rico em artigos e matérias. Que prazer em lê-lo. Me parece que esse relacionamento vai perdurar por muitos anos.

José Uedson Angelo • Mossoró – RN

O PEQUENO PRÍNCIPE

O texto de Carolina Vigna sobre *O pequeno príncipe*, de Antoine Saint-Exupéry, é brilhante [edição de novembro]. Ao optar por uma análise que descarta a leitura simplista que sempre permeou a obra, ela a ressalta sob um viés ideológico a partir de uma fábula que traduz a estupidez dos homens, numa crítica à “política” configurada nas guerras, nos governos, na vaidade, na ganância, na intolerância e na desumanização. Texto abordado de forma peculiar e bastante original.

Sofia Lopes • Recife – PE

Recebi o **Rascunho** 187 com a alegria de sempre e ao ver já na capa a chamada para o ensaio de Carolina Vigna sobre *O pequeno príncipe*, tive a certeza de que nossos alunos de literatura do projeto Batuque na Caixa iriam ter bom material para avaliar um título com o qual eles trabalham. São centenas de crianças e adolescentes que desenvolvem técnicas e conhecimento histórico sobre a literatura, em especial a paranaense e os nomes nacionais. O trabalho atua com oficinas e distribui livros aos alunos. O ensaio aborda de forma ampla e comparativa os dilemas do personagem de Saint-Exupéry e lança luz sobre o outro príncipe, o de Maquiavel. Por isso, admiramos e continuamos a ter o **Rascunho** como material de primeira hora para conhecer e discutir velhos e novos autores.

Aldo Moraes • Londrina – PR

ATÉ ENCÔMIOS

Encômios ao **Rascunho** 187 a começar pelo portal instigante; Adorno abre a mente para a filosofia; Beckett, dramaturgo favorito junto com Tchekhov. A poesia de Charles Simic e Jack Gilbert, poetas underground de rara sensibilidade. **Rascunho**, meu companheiro nos plantões médicos.

J. Fausto Toloy • Campina da Lagoa – PR

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
RESPOSTA DE RENATO REZENDE A MARCOS PASCHE

As teses que defendo no meu **Poesia brasileira contemporânea – crítica e política** tendem a desassossegá-los aqueles que se identificam com uma tradição crítica há muito estabelecida, mas evidentemente incapaz de lidar com grande parte das produções contemporâneas. Provocativo, o livro é um convite ao pensamento. Os ensaios que o compõem cartografam linhagens críticas e predominantes no Brasil que ao meu ver confinam a rica produção da poesia brasileira de hoje a um campo estreito. Mais que isso, o livro abre um leque de possibilidades de leituras de obras

literárias (poemas) para além do olhar (frequentemente autorreferente e portanto arrogante) dessas linhagens, e inclusive para além do fetiche do suporte livro, em diálogo com as artes plásticas, visuais e performáticas. É uma contribuição genuína e propositiva — portanto política —, que tem gerado um rico debate, uma polêmica produtiva em círculos mais arejados do que o das academias literárias. Por isso, não posso deixar de me manifestar diante da reação sintomática e bastante mesquinha de Marcos Pasche [**Rascunho** #186, outubro], que,

ao resenhar o livro neste jornal, fugiu da polêmica e do diálogo, preferindo desqualificar o trabalho, como se ali nada houvesse de substancial, e listar uma série de erros de revisão (e daí?) e outros pontos irrelevantes... Lambe-cu de críticos menores (mas ao menos cientes de sua mediocridade e portanto polidos) de uma velha escola, Pasche, entre arrogante e burro, ou talvez mesmo por má-fé, faz um desserviço aos esforços de se produzir um pensamento mais forte e potente sobre a literatura e seu devir. Esse candidato a crítico literário, ainda jovem, e com muito a aprender (e esperamos que cresça), faz o feio papel de um reacionário, no pior sentido da palavra: aquele que se aproxima dos mais poderosos e usa da força para minar toda e qualquer alteridade ou dissidência. 🍌

quase diário | AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA**MARILIA PÊRA E COLLOR****31.01.1990**

Fomos jantar com Marília Pêra e Ricardo seu marido, ex-psicanalista, Cacá Diegues e Renato Paulo César (da rádio e TV), Moacyr Deriquem, Marilena Cury, convidado por Leonardo Loyo, no Maxims. Era aniversário de Marília. Ela queria externar seu agradecimento a mim pela força que lhe dei durante a eleição no episódio de patrulhamento do PT.

Contou como os petistas iam assistir ao espetáculo *Elas por Elas* ostensivamente usando suas camisas e distintivos, interpellando na hora dos debates. O pior foi a passeata, pessoas vaiando do lado de fora do teatro. Contou que Gonzaguinha aconselhou-a a se aproximar de novo das esquerdas, a “telefonar” para o Chico. Apesar de ela ter se oferecido para cantar no show em benefício do filho de Nana Caymmi, está duvidando se vai e se lá vão vaiá-la de novo.

Minhas crônicas n’*O Globo* contam um pouco do clima. Ficamos o dia inteiro ligados nas eleições. Lula crescendo, agora 40% x 49% de Collor; cresceu 50% em cinco dias, dentro da diferença anterior que dava 37% Lula e Collor 52%.

Os programas mostram: o PT sobretudo forja mais as notícias, mente mais. É melancólico.

Acabei me envolvendo na questão das patrulhas ideológicas. Os petistas fizeram uma passeata no Teatro onde Marília Pêra representa em São Paulo, hostilizando-a. Fernanda Montenegro começou um manifesto defendendo a livre expressão, já que os petistas pressionam Marília porque ela é a favor de Collor.

Escrevi uma crônica contra a

patrulha e inseri parte de um poema do argentino Armando Tejada Gomes sobre o extremismo político:

*Já que o mundo é redondo, é recomendável
Não se posicionar à esquerda da esquerda
Pois, além daquele declive, aqueles
Que são distraídos acabam na direita.
Conhecem-se vários casos. E eles têm se repetido muito.
Nesses dias de confusa urgência.*

Marília me mandou um bilhete comovida, respondi-lhe com um telegrama de apoio. Ela, então resolveu referir-se a mim dentro do programa do Collor, leu o poema e disse honestamente que não sabia quem era o meu candidato, mas reforçava que o importante é que cada um votasse em quem quisesse, sem patrulhamento.

18.12.1989

Collor ganhou as eleições. Uma hora depois de encerrada a votação, três pesquisas de boca de urna o davam como vencedor. Na última semana, no horário gratuito, um depoimento da ex-mulher de Lula contando coisas brabas sobre ele: abandonou a filha, não dava pensão, é racista. Discutia-se se isso ajudou ou atrapalhou Collor. O fato é que Lula parecia abatido no debate. E dizem que havia a ameaça de Collor revelar algo sobre um presente (aparelho de som) que Lula teria dado a uma amante...

15.03.1990

Tomou posse Fernando Collor de Mello. O país todo esperançoso. Até os inimigos. Ele passa uma certa energia.

04.05.1990

Os jornais como *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* começam a elogiar Collor, sobretudo agora que vai botar 300 mil funcionários públicos na rua, enfrentou um general que discursou contra a extinção do SNI e começa a privatização.

19.10.1990

Ando abatido com o governo Collor. Eu e muita gente. O governo parecia ir tão bem, de repente, o estapafúrdio romance Zélia-Bernardo Cabral e tudo fica abalado. Chacota na imprensa nacional e internacional. Bernardo parece um bobo triste, apareceu de improviso, depois de demitido, na sessão da CPI onde Zélia falava, contrangendo a todos. E agora a demissão do Motta Veiga (da Petrobrás) e choque com o governo.

Carlos me contou que num almoço de ex-presidentes da Petrobrás, Motta Veiga confessou que não aguentava

mais. Carlos diz que PC quis dinheiro da Petrobrás, processo de corrupção. Motta Veiga resistiu.

E Collor em tudo isso? Enigma.

E agora dizem (Já apareceu na imprensa) que Zélia está grávida.

Estou preocupadíssimo. E começo a ficar desapontadíssimo.

Por essas e por outras que o papo de ser secretário de Cultura no lugar do Ipojuca fica, para mim, cada vez mais absurdo.

10.02.1991

Os jornais estão narrando a toda hora os desmandos da mulher do presidente: prepotência e interferência fisiológica na política, dentro e fora de Alagoas. Fico pensando num bom ensaio: *Entre o estado e a família* — analisando a questão do pessoal/impessoal em política, aprofundando o que DaMatta colocou hoje no *JB* quando analisou a escandalosa foto em que Moreira Franco, governador, recebe no Palácio Laranjeiras o comando do jogo do bicho/escolas de samba, dando assim um aval à marginalidade.

Eu deveria me referir “à família Vargas”, “família Sarney”, família dos “militares” durante a ditadura — mistura da coisa pública e privada.

Tenho a impressão de que Collor vive uma ambiguidade: a sociedade arcaica (sua família) e a sociedade moderna (sua intuição). De um lado a corrupção política em Alagoas e o grupo dos “sete amigos”, e o PC, de outro a equipe econômica e o desejo dele de querer fazer uma política de primeiro mundo. 🍌

A ARMADURA DA TÉCNICA

ilustração: Hallina Beltrão



Os elogios, por vezes, embora com efeito inverso ao esperado por aqueles que os proferem, vêm nos libertar de grandes ilusões. Foi assim com Manuel Bandeira (1886-1968). Depois de receber um elogio por poemas publicados no *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro — que criara um concurso de versos livres —, o jovem Bandeira cai em si. “O elogio me pareceu muito chochinho na ocasião; pouco tempo depois já estava consciente de que os meus versos não passavam de um exercício poético, sem sombra de poesia”, ele escreve no célebre *Itinerário de Pasárgada*, de 1954. Não havia liberdade. E como pensar poesia sem liberdade?

É muito importante aqui a distinção entre “exercício poético” — prática regida pela técnica, pela ambição intelectual, pelo esforço cerebral — e “poesia”. A poesia se passa em outra esfera. Está mais próxima das intuições e do desconhecido. Não é o resultado de uma maquinação, mas de um “surto” — isto é, de um rasgão no saber e de uma submissão ao que ignoramos. Começa a constatar Bandeira, naquele momento, que estava prisioneiro da ideia de Progresso. Escreve: “Vejam como eu estava atrasado. Em 1911 ainda não tinha ideia do que fosse verso livre”. Tinha 25 anos de idade. Formava-se — ou melhor, deformava-se, único caminho para escapar do alçapão das regras alheias e chegar a si.

Nesse ponto, ao elogio enfático, Bandeira preferiu o comentário, publicado em outro jornal, do crítico Eurycles de Mattos, que, mais comedido, escreveu: “Tenham paciência os senhores concorrentes cujas poesias foram publicadas pelo *Jornal do Commercio*: nada daquilo é verso livre”. Sim, Manuel Bandeira ainda não estava livre. De quê? Da própria formação, do peso do passado, da força da tradição. Ainda

não estava livre de si mesmo. Passa o poeta, a partir daí, golpeado e tonto, a fazer a defesa dos “instintos”. Descobria-se preso a uma armadura — a da técnica fria e inabalável. Transfigura-se.

O poema *Carinho triste* é, então, sua primeira tentativa de verso livre. “A tua boca ingênua e triste (...) / É dele quando ele bem quer”, escreve. “Só não é dele a tua tristeza (...) / Porque ele não a quer”. Entra em cena o desejo. Agora o poeta se move não só pelo instinto, mas pelos impulsos interiores. Torna-se dono de si. Expõe-se, sobretudo, à influência do francês Guillaume Apollinaire. Rasga seus horizontes, à procura de novas paisagens e, mais ainda, de novas posições. A poesia é inquieta: exige do poeta uma disposição para o deslocamento. A poesia é uma aventura: guarda a aparência de uma viagem sem rumo, a que o poeta se entrega sem defesas e sem armaduras.

No ano seguinte, Bandeira embarca para a Europa, para tratar da tuberculose no sanatório de Clavadel, na Suíça. Para matar o tempo, volta a estudar alemão. Transforma a doença em energia. O desejo, aos poucos, passa a se impor sobre a desagradável realidade. No sanatório, apesar do sofrimento, faz amizades vibrantes com o poeta Paul Éluard, e também com Gala, com quem Éluard se casaria e

que depois o deixaria para se tornar mulher de Salvador Dalí. Se Clavadel cura seu corpo, se o restaura, ao mesmo tempo fere e deforma seu espírito. Rasga-o para que o poeta, enfim, chegue a si. Só voltaria ao Brasil em outubro de 1914, em fuga da Primeira Guerra Mundial. Já era outro poeta. A longa meditação sobre a poesia o leva, enfim, a seu primeiro livro, *A cinza das horas*, de 1917.

Bandeira precisou se desfazer de suas couraças para escrever. Toda escrita poética, enfim, surge de uma libertação — e ele aprende isso. Em *Itinerário de Pasárgada*, porém, avalia: só se libertou inteiramente das amarras intelectuais com *A estrada*, poema de 1921. Poema em que faz uma dura crítica ao pragmatismo da vida urbana. “Nas cidades todas as pessoas se parecem./ Todo mundo é igual. Todo mundo é toda a gente”. Na pequena estrada (interior) que o poeta percorre, ao contrário, impõe-se o peso da diferença. “Aqui, não: sente-se bem que cada um traz a sua alma./ Cada criatura é única”. O poeta se defronta, enfim, com a potência do singular. “Tudo tem aquele caráter impreciso que faz meditar.” Em vez de ruminação intelectual, em vez de um efeito da lógica, a poesia se torna meditação. Isto é: contato com o inominável e com o indizível. Puro instinto.

Considera Bandeira, porém, que sua verdadeira libertação só acontece no ano de 1930, com a publicação de *Libertinagem*. Só aí a “metafísica da técnica”, enfim, se dissipa. Observando sua fase inicial, o próprio Bandeira escreve: “Os três primeiros livros ainda estão contaminados pela lucidez”. Refere-se a *A cinza das horas*, *Carnaval* e *O ritmo disso-*

luto, livros que, segundo ele, “ainda estão cheios de poemas que foram fabricados *en toute lucidité*”. A claridade é, aqui, sua grande inimiga. Só quando afrouxa os grilhões da razão com o vento da poesia livre, realiza, enfim, o sonho antigo não se tornar um “grande poeta” — manto que pesa e sufoca —, mas sim e apenas um “poeta menor”. Um poeta que conhece e celebra seu próprio tamanho. Um poeta que, enfim, cabe dentro de si.

É importante a ideia do “poeta menor”. Ela ajuda a desenhar os limites de um destino. Diz: “Tomei consciência de que era um poeta menor, que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas”. Conclui Bandeira, então, que “o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias”. Em vez do esforço intelectual, ele defende a submissão à espera. Espera de quê? Daqueles momentos em que o singular irrompe, em que as expectativas se quebram e a poesia se impõe não como uma maquinação, mas como um destino.

Passa Bandeira a procurar aqueles estados e sentimentos onde há “carga de poesia”. A poesia não é uma construção, mas algo em potência que o poeta, como um caçador assombrado, deve capturar — se for poeta mesmo. E nada mais. Importante recordar hoje, em pleno século 21, essas meditações de Manuel Bandeira. Elas ampliam não apenas o espaço da poesia, mas da própria liberdade.

Prêmio Sesc de Literatura



ESPAÇO ABERTO PARA NOVOS ESCRITORES

“O Prêmio Sesc oferece a coisa mais fantástica para quem escreve: a possibilidade de transformar o original em um livro pronto, e com uma grande editora. Se não fosse pelo Prêmio Sesc, *Enquanto Deus não está olhando* ainda estaria na gaveta, certamente.”

Débora Ferraz foi a vencedora de 2014 do Prêmio Sesc de Literatura e, este ano conquistou o Prêmio São Paulo de Literatura com seu romance *Enquanto Deus não está olhando*.

Faça como Débora e não deixe seu livro na gaveta.

Acesse

www.sesc.com.br/premiosesc

Parceria



Realização



 facebook.com/premiosescdeliteratura

O cadáver na porta do quarto

RODRIGO CASARIN | SÃO PAULO - SP



As duas coisas que o homem contemporâneo mais tem produzido desenfreadamente são lixo e literatura”, dispara o escritor Sidney Rocha. Para ele, o mundo precisa de menos papel, de menos literatura, e de mais vida, apenas assim grandes narrativas poderão ser escritas. Autor de obras como **Matriuska, O destino das metáforas** — vencedor do Prêmio Jabuti de 2012 na categoria Contos e Crônicas — e de **Sofia**, o cearense está lançando agora **Fernanflor**, que inaugura a trilogia *Geronimo*, série de romances com histórias conectadas por ideias afins.

Em **Fernanflor**, o autor nos apresenta a trajetória, conturbações e perturbações do artista plástico Jeroni Fernanflor. “**Fernanflor** é o épico. Uma obra-prima construída com a precisão e o preciosismo com que se constroem os melhores relógios. É lindo e surpreendente o que Sidney Rocha evoca e solidifica com as palavras. E essa obra de arte recebe todo o cuidado desse criador, do texto à concepção estética e gráfica do livro. Só que esse relógio marca o que a ciência não atinge, nunca atingirá”, elogia Lourenço Mutarelli na orelha do volume.

É por conta do lançamento desse novo livro, evidentemente, que Sidney está aqui, concedendo esta entrevista ao **Rascunho**. “Quero que **Fernanflor** não sirva ao leitor como um espelho, mas que faça sentir e pensar de outra forma. Se não for muito ambicioso (mas todo autor e todo livro é ambicioso), que o romance sirva como um reencontro do leitor, uma descoberta, um alumbramento”, diz.

Aos 50 anos, o autor conta que ao escrever, parte para o que lhe leva e eleva “ao mais primitivo, ao mais selvagem”, justamente o que nele produz um “efeito mais plenamente”. Também mostra certo distanciamento do dito meio literário. “Não tenho paladar delicado, não me visto bem, não me preocupo com literatura de resultado e o resultado da literatura me interessa sempre a partir de mim mesmo, no que ela possa me elevar, como diria Poe. Não trato de políticas públicas, de formação de leitores, se não me pagam para isso, não sou sacerdote de nada. Não prometo a salvação, mas somente o livro que trago nas mãos, e neste caso ele se chama **Fernanflor**, o melhor romance em linha reta escrito por mim sob chuva oblíqua, até hoje”, garante, dentre muitas outras coisas, no papo a seguir.

• Pouco antes de ler *Matriuska*, estava lendo *Short movies*, do Gonçalo Tavares. Achei que vocês dois tinham um tanto a ver pela maneira que lidam com o absurdo, com o inesperado e, para minha surpresa, depois vi que ele era o autor do posfácio de *Fernanflor*. Você se identifica com a literatura do português? Qual o espaço que o inusitado tem na sua obra?

Nunca pensei no assunto. Há quem diga que o inusitado é mesmo pensar. Vivemos um tempo em que o espanto, o inusitado e o absurdo estão de tal modo integrados ao cotidiano que talvez algo de realismo haja até nisso. E não me interessa pelo realismo, me interessa pela realidade no interior das coisas. Não somente na literatura, que é, na atualidade, tão excessiva no mundo como as verdades na ilha de Fernanflor. As duas coisas que o homem contemporâneo mais tem produzido desenfreadamente são lixo e lite-

ratura. De forma que em breve iremos precisar de mais um recipiente na coleta dos recicláveis: lixo comum, vidro, papel, plástico, metal — e literatura. Estou dizendo é que precisamos menos de literatura e menos papel — e de mais vida; de menos plástico e literatura — e de mais vida, para produzirmos narrativas melhores. Aí está o inusitado.

• Mas a literatura pode ser um lixo ou se é lixo não é literatura, apenas um apanhado de palavras?

Não. A literatura é sempre um belo luxo, para evocar o trocadilho fácil. E será sempre um luxo, mesmo quando feita de coisas lançadas fora como imprestáveis. O que noutras palavras, coisa do ecossistema humano, de nenhum outro. Será, na pior das hipóteses “o lixo que não é lixo”, para empregar um oxímoro tão do gosto dos que, com justa preocupação, se ocupam da reciclagem. Nunca a literatura será um mero apanhado de palavras. Tampouco as palavras em estado de dicionário ou de museu. Claro que o uso do termo “lixo” pode ser adjetivo, mas sabemos bem que muito do que, em certas circunstâncias, é considerado lixo, para outros representa o mais refinado. E não estou com isto defendendo o relativismo; o que, antes de tudo, precisamos é definir o que se entende por literatura, e o que se entende por lixo. Não vejo essas palavras como sinônimas.

• Seu estilo é bastante próprio. Qual foi o caminho até alcançá-lo?

Graciliano, que dizia que não tinha estilo, mas “jeito”, afirmava também algo assim: “Estilo mesmo tem Stendhal”. “No Brasil, talvez, só um escritor teve estilo: Machado. E olhe lá!”. Para mim, funciona como na física: quando puxamos ou empurramos um objeto, dizemos que estamos atuando sobre ele com determinada força. Contudo, puxando ou empurrando, quase nunca sabemos conscientemente o quanto de força exercemos realmente sobre aquele objeto, ou sobre o romance. Ou seja: não temos consciência o tempo todo sobre a intensidade de força dele para nós e de nós para ele. Para o romance, vamos chamar a unidade de medida dessa intensidade de quilograma-ideia — porque só nos interessarão as unidades conscientes, planejadas, intencionais — e o trabalho do escritor é tornar essas forças mais e mais conscientes, sem tréguas. É continuar empurrando. Ocorre que não se trata de um experimento de ideias, somente. É preciso levar em conta sobretudo a emoção, aquele tipo de resposta ou inteli-

As duas coisas que o homem contemporâneo mais tem produzido desenfreadamente são lixo e literatura. De forma que em breve iremos precisar de mais um recipiente na coleta dos recicláveis: lixo comum, vidro, papel, plástico, metal — e literatura.

gência a favor da beleza. Então é inevitável colocar tudo à prova e à potência da emoção, o que corresponderia *grosso modo* ao peso dos objetos, se ainda estamos falando de mecânica, de física. Logo, experiência (resposta a esses estímulos), conceito (ou ideias, conscientes) à potência da emoção (estética) são o quilograma-força da narrativa, para mim. E isso pode resumir o sistema, que busca somente transformar energia em calor: estabelecer unidades de quilograma-emoção. Um quilograma-emoção é a força com que a narrativa atrai para si essa potência (isto é, o peso de tudo em tudo o que há) ao nível do mar e a 45° de latitude, que é o meio caminho da Terra. Quanto mais pesado, mais verdadeiro — porque parecerá sempre mais leve. É tudo verificável: aplique esse quilograma-emoção tanto à obra completa de Balzac ou ao **Fausto**, de Goethe. quanto para **A metamorfose**, de Kafka, ou a uma página de Juan Rulfo e você verá o quanto isso é verdadeiro.

• Hoje, na hora de escrever, conto ou o romance? Por quê?

Parto para o que me (e)levar ao mais primitivo, ao mais selvagem. Então será o que produza em mim esse efeito mais plenamente. E isso não tem a ver com o tempo, mas com o ritmo, que é outra coisa. Nem com o gênero.

• E na hora de ler?

Leio o que cai à mão até cair a mão. Mas, claro, não tanto assim de improviso, nem somente como jogo de palavras. Ao contrário de muitos autores que dizem só os clássicos ou rereer ne vezes os mesmos autores, gosto também de ler os contemporâneos, e também escritores que nem sempre estão postos como os primeiros na parada do sucesso ou na bolsa de valores da literatura.

• Aliás, o que você tem lido?

Como Fernanflor: repassando.

• E repassando o que, afinal? Por que repassar, o novo não lhe interessa no momento?

O que é novo? De novo, repassando: o maior romancista de todos os tempos é um tal de Miguel de Cervantes, que não só foi o grande inventor disso que chamamos de romance e os espanhóis, de novela, como já o fez levando o gênero a tal ponto que ainda não o superamos. Há muitas maneiras de designar o que é novo, e todos nós sabemos que a mais simples é: o do aqui, do agora. Ou o “inovador”. Que pode ser tanto o de hoje quanto o de ontem, ou do que ainda não veio. Seja como for, cada escritor que se preze deve ter a ambição de fazer o novo, mesmo porque de um jeito ou de outro, a maioria aprendeu, ou poderia ter aprendido com Pound, “make it new”. Portanto, tento fazer o melhor que posso, mas tendo consciência da imensa qualidade do que veio antes, e sem querer imitar nenhum autor, nem fazer “de novo”, e sim fazer “o novo”, isto é, o que posso, o que sei. Repasso há dois anos a mesma leitura, sem parar, a húngara Agota Kristof e o russo Daniil Kharms.

• Voltando aos gêneros, quais as principais particularidades de trabalhar cada um desses formatos?

Vou lhe responder mais ou menos como respondi certa vez: no romance tudo cabe, é como uma foz, uma abertura na rocha. Onde haja toda a libertinagem até a sensibilidade enlouquecer e se perverter. Já no conto, é preciso quilogramas-emoção mais condensados, como no suor da dinamite, mas sempre no ponto da explosão, e muitas vezes explodindo. Quero que **Fernanflor** não sirva ao leitor como um espelho, mas que faça sentir e pensar de outra forma. Se não for muito ambicioso (mas todo autor e todo livro é ambicioso), que o romance sirva como um reencontro do leitor, uma descoberta, um alumbramento.

• Então regressemos ao *Fernanflor*: tempo e dinheiro devem produzir beleza e ócio? >>>



Dinheiro compra felicidade e beleza, no que podem ter de material e matéria. Mais nada. Na arte, ou para o artista, é diferente. Nunca se tem tudo. Embora o artista deseje tudo e com mais intensidade que qualquer um, embora saiba do quanto isso é impossível, ou melhor: torça para que não seja, porque ele precisa de determinado tipo de sofrimento, ou paixão, para isso, ele praticamente despreza o valor do dinheiro. Ele quer mais que isso. Isso o leitor atento notará em **Fernanflor**. Ou isso ou aquilo, ou nem aquilo: a felicidade; nem isso: a beleza.

• **E o que são a felicidade e a beleza?**

Um escritor não sabe nada de felicidade, muito menos defini-la. E quem sabe o que é a beleza é Fernanflor, que vivia de inventá-la.

• **Em determinado momento, o protagonista diz “vou lá e ponho a pessoa no seu lugar, onde sempre estive, e lhe dou consciência desconhecida até então. Este é o meu talento”. Até que ponto, a seu ver, é esse o papel da arte? Aliás, qual é o papel da arte?**

Fernanflor é o livro sobre mim, sobre você, sobre as pessoas. É um romance sobre nosso tempo, mas sem desempenhá-lo, talvez. Contudo, diferentemente do nosso tempo,

Quero que Fernanflor não sirva ao leitor como um espelho, mas que faça sentir e pensar de outra forma. Se não for muito ambicioso (mas todo autor e todo livro é ambicioso), que o romance sirva como um reencontro do leitor, uma descoberta, um alumbramento.

não é um romance onde predomine a “in-formação”. Mas mais a “forma ou forma em”, ou seja, é sobre como dar “consciência desconhecida até então” aos fatos da vida, às nossas ambições. Uma ilha ou zona onde o mal não é necessariamente a ausência do bem, nem o bem a ausência do mal. Ou região onde a comprovação da existência de algo não se dê unicamente pela ausência de outro algo. **Fernanflor** não é um livro com “mensagens” (e nisso ele se parece com a própria ideia do personagem Fernanflor: sua pintura também não quer sugerir caminhos ou mensagem alguma). Minha literatura não é *pole dance* político. Minha atitude política está sumaria e potencialmente em escrever. Mostrar caminhos mostrem os críticos, os padres. Minha postura política se vê no meu dia a dia, nas minhas péssimas escolhas, cada vez mais interessado em mudar o meu bairro ou minha aldeia, mas a partir de mim mesmo. A política tem esse papel de mudanças. A arte, não. A arte é minha única revolução permanente. Fernanflor desistiu de certas ideias, como a política e o amor, logo na infância. Eu ainda acredito em algumas coisas, até mesmo na infância.

• **Pode nos falar quais são algumas dessas coisas?**

Todas as coisas que *são* a beleza e, diferentemente da fra-

se apócrifa de Flaubert a respeito de Bovary, eu não sou Fernanflor, e posso, por esta e outras razões, amar a beleza, e reinventá-la, ao meu modo, inclusive inventando personagens que podem injuriá-la e abominá-la, enquanto a fecundam.

• **Em outro momento a obra trata da vaidade de artistas e de como se relacionam com a imprensa. O meio artístico — e literário, por extensão — é cada vez mais feito de troca de agrados e aparências do que da arte em si?**

“Todas as críticas que fazem a meu favor são sinceras. Se houver uma, raríssima, contra mim, será pura e simplesmente como objetivo de beneficiar outro miserável”: assim pensam os infelizes. Não me preocupo com nada disso. Não conheço muitas pessoas. Não recebo muitos convites. Se me convidam e me pagam, via de regra, vou. Mas vou sabendo que o meio literário não é a literatura. E vou para falar do meu romance, que ele custa trinta e oito reais e que eu o considero melhor do que os de alguns outros. E que foi o melhor que pude dar aos meus leitores. Vou tentar provar falando dele, não dos outros. Porque estar ali é uma atitude nitidamente de mercado. Não tenho paladar delicado, não me visto bem, não me preocupo com literatura de resultado e o resultado da

Não tenho paladar delicado, não me visto bem, não me preocupo com literatura de resultado e o resultado da literatura me interessa sempre a partir de mim mesmo, no que ela possa me elevar, como diria Poe.



literatura me interessa sempre a partir de mim mesmo, no que ela possa me elevar, como diria Poe. Não trato de políticas públicas, de formação de leitores, se não me pagam para isso, não sou sacerdote de nada. Não prometo a salvação, mas somente o livro que trago nas mãos, e neste caso ele se chama **Fernanflor**, o melhor romance em linha reta escrito por mim sob chuva oblíqua, até hoje. Então volto pra casa e escrevo. Farei isso até cansar. Sou escritor comparável somente a mim mesmo, e tento vencer este escritor de hoje tentando escrever hoje melhor que ontem. De tal forma que todos os dias haja um cadáver na porta do quarto: o escritor de ontem. Isto pra mim é a verdadeira literatura de resultados. O texto de um escritor é o que conta.

• **Outra fala: “Ninguém escolhe nada. A vida vem e atropela a todos. É força pesada demais de sustentar”. Somos todos reféns dos ventos que a vida sopra? Concorde com o personagem?**

Fernanflor não me instrui em nada. Ele é algo mais poderoso, inconsequente, porque um animal com algum tipo de consciência, alguém que simplesmente nos atropela, ele nos faz entender que todos tendemos ao nada. Ele nos elimina ou como disse Lourenço Mutarelli: “Fernanflor me engoliu”.

• **Em texto para o *Suplemento Pernambuco*, você fala que “personagens não são feitos de ideias, mas de coração e experiência”. Como foi criar Jeroni Fernanflor?**

Sem emoção, ideia e experiência, o fantasma de Hamlet seria somente péssima fantasmagoria. Por isso, você ama e odeia e se compadece com Hamlet e com Fernanflor, que usa sem mecanismos de defesa toda sua artilharia numa solidão que se encontra somente quando esgotamos todo o individualismo possível. Não é como agimos hoje? Mas nem por isso devemos confundir vulgarmente a literatura com a vida real. A vida real não é literária. São dimensões, personagens e responsabilidades distintas. Mas que se entreolham e se imitam. Por analogia, posso dizer que “criar Jeroni Fernanflor” foi algo como “desenhar” e “pintar” cada um dos seus elementos, pensando-o como de onírico e quase no limiar de tornar-se carne, como aquele tipo de palavra a que se refere a Bíblia, e que nos serve de metáfora, ou a criatura do sonho, de Borges, n’*As ruínas circulares*. Um tanto de claro-escuro, de *sfumato*. Acho que é exatamente isso Fernanflor: *sfumato*, por mais carnal que pareça, aliás, em certas passagens; aliás, talvez exatamente aí é que mais seja *sfumato*. 🍷

Os tons do silêncio

Em **Fernanflor**, Sidney Rocha constrói um texto de invejável sobriedade

LUIZ PAULO FACCIOLI | PORTO ALEGRE – RS

“**G**onçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem apenas aos 35 anos: dá vontade de lhe bater!” Esse comentário partiu de José Saramago na ocasião em que o jovem colega, quatro anos após ter estreado na literatura, ganhava em 2005 o Prêmio que leva seu nome. Mas Tavares não se deu por satisfeito em ter despertado a insuspeita truculência de um afável cavaleiro, que mal conseguimos imaginar erguendo a mão para um colega de ofício não menos cordial, e quer agora provocar um simples resenhista: no belíssimo posfácio que ele assina para o mais recente romance de Sidney Rocha, **Fernanflor**, pouco menos de quatro páginas lhe bastam para uma análise precisa e definitiva, aquela que qualquer resenhista gostaria de ter escrito e que — suprema crueldade — acompanha o livro! Dá mesmo vontade de lhe bater. Ao encontrar o tom certo e as palavras exatas, Tavares bloqueou o caminho para que outros ali chegassem com igual competência e elegância. Mas como em arte e literatura as verdades são sempre voláteis — e que bom que assim seja — o escritor Lourenço Mutarelli, desconhecendo ou não se intimidando pelo exemplar posfácio, escreveu uma orelha que chama atenção para outros detalhes de uma obra estranha e admirável, sobretudo por aquilo que não faz, ou não diz.

E este inadvertido resenhista, seguindo um rito próprio e que só revela agora sua letal ingenuidade, leu primeiro o romance, depois o posfácio (que, mesmo se ocupasse a posição de um prefácio, seria lido *a posteriori*) e só por último a orelha. Primeiro o principal, depois os acessórios, para que os últimos não contaminem a percepção do essencial sobre o que escreverá, essa é a regra. Deu no que deu.

E quando não é possível vencer o inimigo, o senso comum manda que se alie a ele. Que assim seja.

O que faz **Fernanflor** ser especial? Nele não há experimentalismos nem estripulias formais, o texto é de uma sobriedade invejável. Curto, restrito a pouco mais de 100 páginas, traz a história de Jeroni Fernanflor, desde o nascimento até a morte. Filho de família nobre à beira da derrocada financeira, num rincão do interior de um país fictício e que bem poderia ser o Brasil, o protagonista é mandado pelo avô estudar fora. “Bressol vai lhe fazer bem. Estude. Se não leva jeito com o chicote, servirá como advogado. Vamos precisar.” Foram essas as palavras que o Barão de Fernanflor usou para convencer o neto. Em Bressol, na Lutécia (o nome com que os romanos batizaram a cidade de Paris), o rapaz se interessa pela pintura e acaba se tornando um artista de renome. Convive com o sucesso, mas tem sempre em vista a consciência de sua efemeridade. Só isso. Não há episódios mirabolantes, suspenses ou reviravoltas. A vida do protagonista segue um fluxo esperado, do início ao fim, o que contraria de certa forma um dos preceitos mais caros da prosa de ficção ortodoxa: a existência de um conflito claro e definido ou de um desejo poderoso que mova o personagem no desenvolvimento da trama. Sidney Rocha retrata a vida como ela é: ao invés de se fixar em um ou mais conflitos e desenvolver com eles uma história, prefere considerar todos como conflitos menores que bastam ser enumerados para cumprir sua função. O grande conflito poderia ser a própria existência do personagem, e portanto não haveria conflito algum. Essa auto-anulação é uma leitura possível mas que não afasta várias outras. De pronto, outra virtude aqui se anuncia: trata-se de uma obra que convida à reflexão sobre ela mesma, sem contudo provocar grandes celeumas.

O autor aposta todas as fichas na construção da linguagem. E o resultado é um texto que conquista o leitor por sua beleza. Econômico ao extremo, Sidney Rocha consegue sempre descrições primorosas tirando o máximo do que as palavras têm a oferecer. Alguém poderá contra-argumentar que a linguagem é a base da literatura e que portanto tal afirmação se aplicaria a qualquer texto literário de qualidade. E aí vem Gonçalo M. Tavares para nos auxiliar: “tudo é linguagem: alta, baixa, média linguagem”. E continua: “Não há explicações psicológicas; os acontecimentos acontecem — como lhes está na natureza — e depois avançam. Um acontecimento não é um animal em laboratório, disponível para experimentação ou dissecação infinita. O acontecimento é tempo e velocidade. Aparece e desaparece. O narrador de Sidney Rocha respeita isso. Que o relato do acontecimento não dure mais do que o acontecimento”.

Será assim tão simples?



Sidney Rocha por Ramon Muniz



Peculiar concisão

Uma das grandes ferramentas do escritor é justamente a possibilidade de o tempo real de um acontecimento ser ampliado ou comprimido de acordo com o efeito que se quer obter ou com o valor que se quer dar ao que está sendo narrado. Um único dia pode demandar nove centenas de páginas, como no *Ulisses* de Joyce, ou, num exemplo oposto, a saga de sete gerações de uma família pode estar contida em pouco mais de quatrocentas, como no **Cem anos de solidão** de García Márquez. São extremos óbvios. O que dizer então de um romance de 100 páginas que contém a história de uma vida? Essa informação confrontada com o que afirma Tavares parece não fazer sentido. Mas faz. É que Rocha escolhe alguns episódios para contar, sempre com sua peculiar concisão, e quando o leitor começa a se envolver com um dos momentos do livro, pronto,

o momento já passou. De certa maneira, é a fugacidade da vida que o autor quer evocar nessa arquitetura leve e errática.

Lourenço Mutarelli propõe uma outra leitura ao afirmar que: “**Fernanflor** marca o tempo interno. (...) Ele é um ser invadido por silêncios, e até isso Sidney é capaz de fazer: (...) consegue escrever o silêncio. O silêncio transforma as coisas, as faz crescer”. Escrever silêncios não é simplesmente publicar páginas em branco, aliás algo que já se fez. Na música, um pianista imóvel em frente a seu instrumento por alguns minutos em *4'33*”, a famosa peça de John Cage, foi o máximo que se conseguiu chegar além das pausas regulares das partituras. Rocha não quer soluções óbvias e que de resto já foram tentadas. Resta-lhe, portando, emular o silêncio interno do personagem com sua prosa luxuosa. As palavras funcionam assim como uma es-

pécie de moldura a indicar que dentro de seus limites o que existe é um vazio, outro nome possível para a mesma coisa.

A inexistência de um conflito, a falta de aprofundamento psicológico de pelo menos um dos personagens, a tentativa de aproximar o tempo ficcional do tempo real, todas essas características afastam **Fernanflor** de um modelo considerado “convencional” de romance. E não nos deixemos iludir: apesar de todos os esforços empreendidos ao longo dos anos para que a forma evoluísse e se consolidasse noutros patamares, passando pelos já citados Joyce e García Márquez a quem se unem desde Lispector até Kafka e todo um universo de transgressores que abriram caminho para novas soluções, o balizador ainda é o romance realista do século 19. Ele funciona como um porto seguro: depois de se aventurar em invenções e contorcionismos,

o autor

SIDNEY ROCHA

Nasceu em 1965, em Juazeiro do Norte (CE). É autor dos livros de contos **Matriuska**, **O destino das metáforas** (Prêmio Jabuti) e **Guerra de ninguém**, e do romance **Sofia. Fernanflor** é o primeiro livro da trilogia **Geronimo**, em andamento.



FERNANFLOR

Sidney Rocha
Illuminuras
112 págs.

trecho

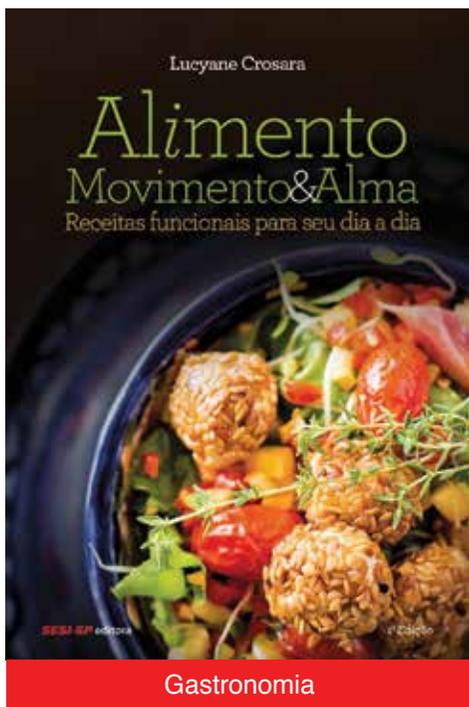
FERNANFLOR

*O avô era uma pera inchada.
Os ombros estreitos, a feição
amarela e os braços fracassavam
se tentassem abarcar a
circunferência. Os seus adeuses
pareciam sempre engraçados.
Vivia os dias ensacado no
terbrim, sob halos difusos. A
pera se destacava no mundo
crepuscular e violeta da
varanda, contemplando, se não
a natureza, outro dia morto.*

o romance volta e meia busca a serenidade de uma estética já testada e aprovada. Como naquela máxima de Arnold Schoenberg, o Pai do Dodecafonismo, um sistema musical único e diferente de tudo o que se conhecia até o início do século 20. Perguntado uma vez se na sua criação estaria o futuro da música, respondeu simplesmente que havia muita coisa ainda a ser escrita em dó maior, que é a primeira e mais banal das tonalidades musicais. Sim, ainda há muita história a ser contada dentro do molde convencional do romance. Pode-se escapar um pouco aqui, esgarçar um pouco lá, desfigurá-lo às vezes com alguns elementos de ousadia, mas seguindo basicamente uma estrutura que sobrevive há já duas viradas de século. Talvez na essência o homem — e por conseguinte o leitor — não tenha lá mudado tanto, apesar de todas as evidências em contrário.

A elegante simplicidade de **Fernanflor** causa estranheza. Ao pisar com delicadeza num campo minado para propor um modelo diferente de construção romanesca, Sidney Rocha acaba disparando petardos contra sólidos pilares. Só o tempo dirá se ele foi bem-sucedido na tentativa de abrir caminho para um novo padrão ou se **Fernanflor** seguirá sendo apenas mais um belo exemplo de ponto fora da curva: o que, convenhamos, não terá sido pouco. 🍷

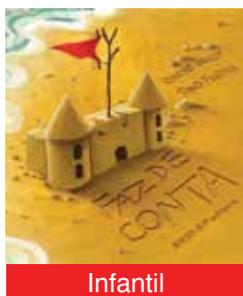
LANÇAMENTOS SESI-SP EDITORA



Alimento, Movimento & Alma

Lucyane Crosara

Quando corpo e alma se equilibram, a vida levita. Para promover esse equilíbrio, a nutricionista funcional Lucyane Crosara e a chef Ana Vitória deram forma ao livro *Alimento, Movimento & Alma*, resultado prático da programação de mais de um ano de cursos com diferentes temáticas. São mais de 100 receitas funcionais e saborosas cuidadosamente elaboradas para temas específicos: Saúde da Criança, Saúde do Adolescente, Saúde da Mulher, Saúde do Homem e do Vegetariano, além de um plano funcional anticâncer.



Faz de Conta

Romont Willy e Tino Freitas

Com muita imaginação, um menino e seu melhor amigo, um cachorrinho carinhoso, protegem um castelo com uma varinha mágica.



Pogando

Psonha Camacho

Pogando (forma peculiar de dançar, de agitar ao som do punk) fala sobre juventude, liberdade e amadurecimento de um jeito "punk" de ser.



Quando me descobri negra

Bianca Santana

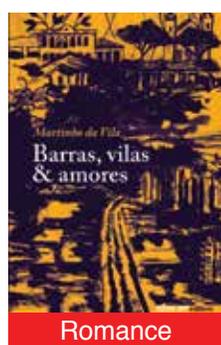
"Tenho 30 anos, mas sou negra há dez. Antes, era morena." É com essa afirmação que a autora relata sobre experiências pessoais ou ouvidas de outras mulheres e homens negros.



A Flauta Mágica

Del Candeias

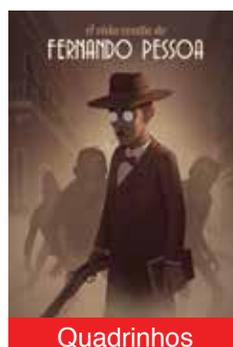
A linda história de um jovem príncipe e sua amada que, antes de encontrar a paz para viver o grande amor, eles devem passar por muitas provas e enfrentar os perigos de um reino sombrio.



Barras, Vilas & Amores

Martinho da Vila

Como um sábio contador de histórias, Martinho da Vila puxa o fio de uma narrativa saborosa, misturando ficção e romance.



A vida oculta de Fernando Pessoa

André F. Morgado e Alexandre Leoni

Uma simbiose com a vida e obra do poeta Fernando Pessoa; a sua relação com o esoterismo; e a relação que o público tem com o legado de um dos maiores gênios literários do século XX.

SESI-SP editora

Conheça outros títulos no site: www.sesispeditora.com.br



/editorasesi



@sesispeditora



/sesispeditora



/sesispeditora

Sangria pública

Ricardo Lísias leva a autoficção ao extremo nos contos de **Concentração**

MAURÍCIO MELO JÚNIOR | BRASÍLIA – DF

Um novo hábito vem invadindo a literatura tupiniquim contemporânea, a chamada autoficção. Há uma clara separação entre este novo, digamos, gênero e a tão cara literatura de formação. Enquanto esta segunda faz, ao seu modo, uma espécie de inventário de uma geração, das angústias artísticas e pessoais passadas, a primeira prima pelo individualismo, por contar as dores que cortam a carne do próprio autor. Em outras palavras, o retrato mais que perfeito da sociedade moderna que opta pelos sentimentos individuais em prejuízo da sensibilidade coletiva.

Ricardo Lísias leva esta característica de sua obra ao mais intenso extremo, contando até mesmo as possíveis porradas que leva da vida, mas, não se pode esquecer, estamos diante de uma manifestação artística, de ficção pura, e isso não permite sair à cata de verdades e mentiras. Lísias fala mais de sentimentos que de fatos são reais na nova reunião de narrativas **Concentração e outros contos**, formada por textos já anteriormente publicados.

O personagem Ricardo Lísias que aparece em vários contos do volume, em suma, não é um retrato vivo do autor, mas uma espécie de alter ego, um vivente das emoções que o autor gostaria, ou sonharia, ter vivido. É este personagem quem vive o amadurecimento precoce do rapaz que se vê obrigado a desde cedo correr vários países em extenuantes partidas de xadrez ou na busca de histórias para contar em sua literatura. É possível que o autor possa ter vivido algumas destas situações, mas aqui o que importa é a forma como elas foram colocadas no papel. E aí vem o real sentido dessa literatura: esquadrihar uma vida movida por pressões.

“Viver contra o muro, é

uma vida de cão”, ensinava Albert Camus. E esta é a vida dos personagens de Lísias. Todos, sem exceção, num momento ou noutro, estão oprimidos, presos a sentimentos menores ou a neuroses criadas pelos próprios medos e desejos. Em *Concentração*, o conto que titula a antologia, o fotógrafo Damião sente “uma pressão muito intensa na parte inferior da nuca e alguma dificuldade para respirar”. Para suavizar o desconforto que às vezes o leva ao desmaio, barbeia-se com tanta frequência que lanha todo o rosto.

Sob pressão maior está o protagonista narrador do conto *O capuz*, preso em uma cela solitária, com um capuz que não consegue tirar da cabeça. E uma solidão profunda que o leva ao delírio. Solitário também está o psiquiatra que protagoniza o conto *Anna O.*, obrigado a assinar um laudo médico que suavizaria as ações terríveis de um velho ditador.

Estes extremos de solidão e opressão levam seus passageiros à loucura. E aí está uma das mais caras preocupações da literatura de Ricardo Lísias, a reclusão intensa que leva ao devaneio. Mesmo cercados por multidões, os personagens não conseguem se comunicar nem interagir, uma doença da contemporaneidade que desagua em todas as paranoias possíveis, e Lísias é mestre na descrição desses casos.

Opressão e loucura

Na série de contos *Fisiologias*, Lísias investiga as funções orgânicas da memória, do medo, da dor, da solidão, da amizade, da infância e da família com textos escritos na primeira pessoa e ricos em traumas pessoais. Os personagens, mesmo separados por espaço e tempo, parecem unificados em uma única pessoa, no menino que sente medo do pai, no adolescente que rompe com o avô, no homem que

circula por Buenos Aires cantando um passado que nunca houve. Enfim, tudo, mesmo quando vivido em ambientes familiares, se transforma em opressão, em loucura.

Este ambiente dilacerao por medos e preconceitos — aqui grafado em seu sentido lato, amplo — corre mundo, vai da Europa aos mais inconcebíveis lugares. O mundo que Lísias enxerga é habitado por seres que sofrem do mesmo mal, e que ainda se deixam adicionar por uma larga pitada de desejo de reconhecimento. O jovem enxadrista que encontra um mítico Evo Morales pelos aeroportos do mundo, outra coisa não tem senão a necessidade de se fazer reconhecer por celebridades. Enfim, mais uma dessas tantas doenças modernas que assolam os viventes da literatura de Lísias.

Não dá para retirar desta prosa, no entanto, sua dose de ironia. O escritor ri com malícia de todas as dores que descreve. Sangra, sim, mas faz da própria hemorragia a mola de propulsão para sua felicidade, sem sequer se deixar levar pelo furor do masoquismo. Seu mundo é que se faz pela degradação dos homens num estranho cosmopolitismo trágico.

Descobri a razão do meu incômodo com os escritores claros: eles não têm problemas de memória.

Contradizendo memória e clareza, Lísias oferece a chave para uma leitura atenta de sua obra. Ele cria labirintos a partir dos sentimentos conflitantes de seus personagens e com isso reinventa o mundo que existe somente no cerne dessa sua gente oprimida. E junto com eles sangra, macera o rosto como o fotógrafo Damião. E deixa o leitor apreensivo, tencionado diante de todas as possibilidades e capacidades humanas. 🍷



CONCENTRAÇÃO E OUTROS CÔNTOS

Ricardo Lísias
Alfaguara
270 págs.



o autor

RICARDO LÍSIAS

Nasceu em 1975, em São Paulo (SP). Publicou os romances **Cobertor de estrelas, Duas praças, O livro dos mandarins, Céu dos suicidas** — vencedor do prêmio de melhor romance da APCA — e **Divórcio**. Em 2012, foi selecionado pela revista *Granta* como um dos vinte melhores jovens escritores brasileiros.

trecho

CONCENTRAÇÃO E OUTROS CÔNTOS

Como era de se esperar, minha irmã foi estudar Oceanografia e hoje vive entre um navio de pesquisa que roda o mundo e um quatinho em Florianópolis onde só cabem ela e os sete mares. Ao contrário de todas as expectativas, no momento de escolher a faculdade, meu irmão optou pela sua segunda paixão: os animais silvestres. Hoje, é veterinário responsável pelo setor de crocodilos e afins do Zoológico de Sydney, na Austrália. Apesar de tudo isso, são duas pessoas tranquilas, que entraram na vida adulta sem nenhum conflito. Eu acho.

SEJA UM PATROCINADOR DA CULTURA BRASILEIRA.

ASSINE O RASCUNHO.

Não há quem não seja a favor da cultura. E não há quem não ache que a cultura mereça mais recursos, atenção, cuidado. Mas se grandes ações são necessárias, pequenas também podem fazer diferença. Quer um exemplo? Há exatos **15 anos** e 180 edições, o Jornal Rascunho mantém-se como um foco de resistência da cultura brasileira. Ou melhor, da literatura em nosso país. A cada mês, nas páginas do Rascunho, quem adora ler e ama literatura e livros encontra resenhas, artigos e ensaios assinados pelos maiores nomes da crítica e da literatura deste país. Resumindo: em 15 anos, o Rascunho tornou-se o jornal de literatura do Brasil. Que precisa continuar fazendo o que sempre fez: falando de literatura e impulsionando a cultura. Só que, para isso, ele precisa, agora, de um pouquinho mais. Por R\$ 7 reais por mês, você assina o jornal. Se quiser, também pode colaborar replicando anúncios ou colaborando no Crowdfunding. De um jeito ou de outro, com um pequeno gesto, você participa de uma grande ação. Uma ação pela literatura, pela cultura. E, claro, por você.

www.rascunho.com.br

R\$
7,00

Assine o Rascunho. Apenas 7 reais por mês.

rascunho

Há 15 anos o jornal de literatura do Brasil



Um romance de coragem

Em **Só faltou o título**, Reginaldo Pujol Filho esculhamba com o mercado editorial brasileiro

ARTHUR TERTULIANO | SÃO PAULO – SP

Não há mais tempo ou paciência para passeios em livrarias quando se trabalha em uma. A descoberta de livros novos deixou de depender apenas do que prendia aleatoriamente a minha atenção e passou a se dar, por exemplo, enquanto ajudo a escoar os livros da recepção — aquela olhadinha no título ou na ficha catalográfica para descobrir a qual seção pertencem — ou quando seleciono o que os clientes deixaram no balcão após o cafezinho.

Foi ao carregar uma pilha generosa (para não dizer monstruosa) de livros para a “literatura brasileira” que deixei cair o desta resenha. Quando voltei para buscar que soube da saída de mais um gaúcho de uma editora pequena — Livros do Mal, Não Editora — para uma grande casa editorial. Como já tinha acompanhado carreiras com movimentos semelhantes — Galera, Pellizzari e Bensimon na Companhia das Letras, Xerxenesky e (em breve) Machado de Machado na Rocco —, decidi dar uma chance ao Reginaldo Pujol Filho.

Outros motivos para a decisão: o sentimento de culpa por ter comprado (e nunca aberto) os livros anteriores dele, **Azar do personagem** e **Quero ser Reginaldo Pujol Filho**; o garboso bigode do autor na orelha do livro (respeito um bom bigode); e a epígrafe “*Os personagens e os fatos desta obra são reais apenas no universo da ficção.*” (Como pode ser lido na folha de créditos da Companhia das Letras).¹

Um problema com a decisão: a preguiça crescente de ler personagens e/ou narradores escritores. Sim, já tive a minha fase Vila-Matas, passei pela bolañomania, mas, no mesmo ano em que me empolguei com **Cordilheira** (Daniel Galera) — segundo muitos, um erro que perceberei na releitura —, já fiquei com um pé atrás com **Jaboc** (Otto Leopoldo Winck): enquanto alguns colegas de oficina literária — éramos alunos

do escritor — se empolgaram com as semelhanças dos personagens com pessoas reais e com o livro cuja escrita acompanharam, eu me perguntava se aquilo era tudo o que a metaliteratura tinha a me oferecer.

E isso só piorou de 2010 para cá.

O diferencial de Pujol seria aquilo que ele chamou em sua dissertação em Escrita Criativa de “Escritor Encaixotado”: aquele cara à margem, que almeja ser escritor, e não consegue sair da autopublicação e do anonimato. Tudo que quer é ser um escritor: essa é a trama do livro. Caixas e caixas de *Heranças dos mortos*, primeira obra de Edmundo Dornelles, cuja edição ele pagou, se acumulam na casa do protagonista de **Só faltou o título**. Se acompanhamos alguns exemplares serem distribuídos durante a história, não é por interesse dos leitores, mas por necessidade financeira: cinco deles são trocados por um vade-mécum, por exemplo.

A estrutura do romance se alterna entre memórias e um inquérito judicial — destacado pelo uso de fonte tipográfica semelhante às de máquinas de escrever — ambas sufocantemente verborrágicas. Se a falta de espaçamento entre as falas do inquérito não chega a ser um problema grave (muito papel foi salvo por essa escolha da diagramação), as frases intermináveis, com uso extensivo de vírgulas, o são. Principalmente por serem utilizadas para dar voz a uma das coisas que mais incomodam no livro, o fenômeno que Anica Bittencourt tão belamente classificou como SPM: síndrome do protagonista mala. Ainda que geralmente destinada a romances YAs, a sigla identifica personagens e narradores detestáveis em qualquer gênero literário.

Machista e homofóbico

Pujol não mede esforços nesse sentido: o narrador é machista (“o poder da edição seria outorgado a uma mulher com todas as suas inerentes susceti-



SÓ FALTOU O TÍTULO

Reginaldo Pujol Filho
Record
320 págs.



o autor

REGINALDO PUJOL FILHO

Nasceu em Porto Alegre (RS), em 1980. Publicou **Azar do personagem** e **Quero ser Reginaldo Pujol Filho**. É pós-graduado em Artes da Escrita pela Universidade Nova de Lisboa e mestre em Escrita Criativa pela PUCRS, onde cursa o doutorado. Ministra cursos de escrita e colabora com resenhas e ensaios para a imprensa.

trecho

SÓ FALTOU O TÍTULO

ah, que gozo, quando somarem cada pequeno detalhe, cada rastro que espalho e espalharei pelo mundo como se espalham frases significativas em uma página, depois em outra, em mais uma para que o leitor, ao fim, precise segurar o queixo ao perceber que tudo eram tijolos de uma grande e perfeita construção, sim,

bilidades, sensibilidades, burrice mesmo”; “a feministaloide da juíza ovulando para punir um macho deflorador de virgenzinhas”) e homofóbico (“esta bicha, com sua echarpe, não é capaz de apertar a mão como um homem”; “vejo o lento arquear e desarquar de sobrancelhas, como um falso susto em câmera lenta ou uma decepção de leitores de Oscar Wilde, solta um suspirinho enojante, e diz, como se fizesse-me um favor, mostrando a palma da mão de pano, munheca de borracha, como se fosse segurar uma bandeja de cristais”). Por muito menos deixei um romance brasileiro premiado e muito elogiado na pilha de papéis destinados a reciclagem. “Mas, Arthur...”: não sou obrigado.

O que me fez continuar foi a “coragem” (mais sobre isso adiante) do escritor ao citar nomes conhecidos do mercado editorial (de Luiz Schwarcz à própria editora Record) e falar de procedimentos internos das editoras — chega a lembrar o protagonista de **Ser feliz** (Will Ferguson), ainda que bem menos divertido. Admito que isso do personagem — poder opinar sem ser vago — foi uma das coisas que me fez gostar tanto de **Liberdade** (Jonathan Franzen), algo que praticamente não via na literatura daqui.

ah, não sabes, Tati, como eu gostaria que o trabalho de editor fosse deveras exigente e exigisse que tu cortasses os pulsos ou ao menos a língua fora, macaquinha treinada para fazer livros da moda.

É interessante, no meio da amargura toda, identificar opiniões parecidas com as nossas, mais ou menos como ocorre em **Reprodução** (Bernardo Carvalho), outro livro com SPM. Às vezes, o personagem detestável fala algo com o que concordamos. Mais interessante ainda é descobrir, nos agradecimentos finais, os nomes de alguns dos escritores xingados pelo narrador — e pensar no autor se divertindo ao fazê-lo. Sobra até para o primeiro lugar do prêmio Oceanos, dado a um romance que, quando não foi abandonado, foi classificado como “ostensivamente chato”, unanimemente, por todos que o terminaram (e comentaram comigo):

se estes ignóbeis [entre eles, Silviano Santiago] e seu séquito de leitores-zumbis contentam-se com a masturbação em frente ao espelho que é reproduzir a própria vida no papel, tenho de dar-lhes o braço a torcer.

Dito isso: isso não deveria ser considerado coragem, não é? Um autor deveria muito bem poder criar um personagem que ama ou detesta determinada pessoa/marca/instituição da vida real sem receio de ser processado pelas opiniões de um personagem ficcional. Mas não é assim que a banda toca: ainda tem “cursos de inglês tipo (insira aqui a marca)” sendo substituídos por “cursos falcatruas de inglês” (suposta diferença entre as duas edições de **Até o dia em que o cão morreu**, Daniel Galera).

No final, minha questão com o livro foi parecida com a de alguns “novos clássicos da literatura contemporânea brasileira”: não saber quando parar. É bonito um livro grossinho nas estantes das livrarias (ou de casa), mas, se alguém não chega e diz “para, que tá feio”, a coisa descamba para o que se tornou a segunda metade de **O livro dos mandarins** (Ricardo Lísias): enfadonha e desnecessária — em suma, carente de edição.

Em algum momento escrevi “que o final não seja o que previ na p. 162” — o livro tem 320 páginas. E era. Basicamente um **Suicidas** (Raphael Montes) às avessas — sim, Pujol cuida melhor da linguagem, mas a comparação se sustenta até o final do romance. Tudo em favor da verossimilhança. Em outro pedaço, anotei: “que pelo menos acabe com uma piadinha à la **Complexo de Portnoy**”. Acabou. Mas, claro, a piadinha não foi o suficiente.

Torço para que da próxima vez que esbarrar no Pujol, seu livro venha desprovido da SPM. Porque de homem médio branco conservador machistinha e homofóbico, o mundo tá cheio. E eles não param de escrever. E é o direito deles: “tá na Constituição”. Já gente com talento para a escrita e coragem de deixar o personagem dizer o que pensa... não vejo muita, não. 🍷

Viver um livro

Anatomia do Paraíso fala de uma paixão pela literatura, mas também de uma obsessão

GISELE BARÃO | PONTA GROSSA – PR

Paraíso perdido, poema épico escrito pelo inglês John Milton no século 17, foi inspirado no Gênesis da Bíblia e relata, em mais de 10 mil versos, a queda do Homem e a expulsão de Adão e Eva do Paraíso. Esse clássico da literatura inglesa é o mote de **Anatomia do Paraíso**, sexto livro da paulista Beatriz Bracher.

No romance acompanhamos Félix, estudante de 24 anos que precisa produzir uma dissertação sobre a obra de Milton. A partir dessa linha condutora, o leitor é apresentado à rotina do protagonista, que vive solitário em um apartamento no Rio de Janeiro, e sua fixação pelo poema do escritor inglês. Mas a história é muito mais do que isso.

Félix mergulha em uma leitura minuciosa. Para produzir a dissertação, o estudante deixa **Paraíso perdido** penetrar de forma extrema em sua vida, redefinindo seu jeito de pensar, suas relações, seu comportamento, seu caráter — este particularmente deplorável. Ele também reflete sobre algumas passagens do texto, sobre o próprio Milton e as escolhas que o autor fez na composição dos versos.

Quando Félix entendeu a permanência e a importância do que chama mistério, não quando o desvendou, mas quando o construiu, o Paraíso perdido se transformou em um lugar possível de existir. Quando o sentido parou de ser o problema principal, Félix começou a entender os versos.

No pequeno círculo social de Félix estão os amigos Nildo e Vanda, funcionária do Instituto Médico Legal, além de Maria Joana, irmã caçula de Vanda. As duas irmãs, vizinhas do estudante, são as principais integrantes dessa vida obsessiva que ele assume enquanto escreve a dissertação.

A relação de Félix com elas é de amizade, mas não necessariamente de afeto. A impressão é de que ambas existem apenas para levá-lo às vivências de **Paraíso perdido** de que precisa para concluir o estudo. No centro dessa convivência, estão temas recorrentes na obra de John Milton: a traição, o sexo, o pecado e a culpa. O mergulho nesse estranho universo compromete a ca-



a autora

BEATRIZ BRACHER

É escritora e roteirista. Nasceu em São Paulo (SP), em 1961. É uma das fundadoras da Editora 34. Publicou seu primeiro romance, **Azul e dura**, em 2002. Também é autora de **Não falei** (2004), **Antonio** (2007), **Meu amor** (2009) e **Garimpo** (2013).



ANATOMIA DO PARAÍSO
Beatriz Bracher
Editora 34
328 págs.

pacidade de Félix de medir seus atos, e está na base dos conflitos entre ele e Vanda. Os dois têm personalidades opostas. Enquanto ela é realista e prática, ele é reflexivo e egoísta.

Mulher

O feminino e a maternidade são questões que provocam Félix. Há uma implicância dele, por exemplo, com as palavras útero e ventre — ele analisa insistentemente esses e outros conceitos ao longo do romance.

Paralelamente, as vizinhas vivem seus próprios conflitos. Vanda está grávida, mas a identidade do pai de seu filho e a própria criança importam menos do que as questões internas que ela vivencia — ser mulher, tornar-se mãe, viver uma transformação. Por sua vez, Maria Joana está na puberdade, com todas as confusões internas e a intensidade que essa transição acarreta. **Anatomia do Paraíso** também é sobre o amadurecimento dela, que fica mais evidente no fim do livro.

O desenvolvimento de Maria Joana é fundamental na obra. Durante parte da história, é como se ela vivesse em função dos desejos do protagonista. A menina passa vários dias no quarto de Félix lendo trechos de **Paraíso perdido**. E a partir dessa leitura, ele identifica novos olhares sobre o poema.

Não à toa, o bebê que Vanda espera é uma menina. Uma das poucas cenas em que a moça racional mostra mais sensibilidade é quando está no hospital para fazer uma ultrassonografia. Durante o exame, Vanda relata ouvir o som de uma “cachoeira abundante”. A médica avisa que é o barulho do coração de sua filha.

Aquilo era extraordinário, uma enormidade; ela se contraiu, distendeu, chorou. No monitor o feto também se mexeu, tremeu um pouco, afastou e aproximou os bracinhos do tronco, se acomodou novamente. Moveu-se lentamente, num, ritmo aquático, a pequena cabeça, estranhamente grande para o corpo. Ela estava grávida de outra vida, de verdade, uma vida diferente da dela, um presente e um futuro distintos. Sentiu uma amizade astronômica e secreta por sua filha, aquela sapinha transparente. Mais do que amor, a palavra que lhe veio foi amizade.

As irmãs têm um histórico de abuso sexual na família. Assim, Vanda é uma protetora da irmã mais nova. O narrador nos revela que ela ajudou a afastar Maria Joana de uma situação ameaçadora nesse sentido, mas não fica explícito o que ela fez em defesa da caçula. Talvez por essa lembrança da violência, Vanda é mais misteriosa e fria do que os outros personagens.

Palavra, leitura e análise

O romance é escrito em terceira pessoa, com um narrador que conhece bem os pensamentos de Félix. O livro mistura as reflexões do protagonista (acadêmicas e existenciais), sua fixação pelas diferentes traduções de **Paraíso perdido**, trechos do poema de John Milton e outras referências da literatura, como Haroldo de Campos e Homero — uma das principais inspirações para a produção do poema clássico. A densidade de **Anatomia do Paraíso** está principalmente nessa confusão entre a vida e as divagações de Félix e a história da obra de Milton. A autora consegue unir esses elementos para criar o clima necessário. Além dos comportamentos questionáveis que revela na trama, Félix tem um interesse especial pela tradução, interpretação e pelos significados das palavras.

É esse o desamparo que Félix imagina que se passa dentro de Satã quando avista a Terra. O maldito anjo que ele é, e a saudade do que ele conhece. Nunca havia visto a Terra; é capaz, porém, de entender sua beleza, pois a reconhece em si.

trecho

ANATOMIA DO PARAÍSO

Como quando alguém oculta um tição na cinza negra, e salva o germe do fogo para não precisar acender de novo, assim Félix cobre-se com as folhas. A vida é muitos dias, este vai acabar, é seu último pensamento antes de aquietar-se à espera da lucidez da aurora.

A densidade de Anatomia do Paraíso está principalmente nessa confusão entre a vida e as divagações de Félix e a história da obra de Milton. A autora consegue unir esses elementos para criar o clima necessário.

Em um sentido geral, **Anatomia do Paraíso** pode ser sobre a experiência literária e sobre as relações entre homem e mulher. Em uma das cenas em que Maria Joana lê trechos de **Paraíso perdido** para Félix, ele percebe que a adolescente está desenvolvendo gosto pela leitura. É como se ele enxergasse ali o desenvolvimento do que chama de “vírus que faz a pessoa se deixar levar pela história”. E isso o emociona.

Aprender a ler é uma marca que não abandonará a menina e a tornará distinta. Daqui em diante sua comunhão com o mundo será defeituosa, um sentimento persistente de não fazer parte inteiramente de nada. Os outros ficarão incomodados com sua presença, com alguém que duvida, que vê e não enxerga o que está aqui, mas alguma outra coisa.

A literatura e o sexo são os grandes fatores de transformação da vida de Félix. E Beatriz Bracher consegue penetrar nesses temas sem resvalar em nenhum clichê. **Anatomia do Paraíso** é ousado e radical.

Pode-se dizer que é a objetividade de Vanda que ajuda o protagonista a voltar à realidade imediata. Apenas depois de uma briga com a amiga, quando Félix revela algumas de suas atitudes doentias, é que ele demonstra certo arrependimento. No fim da história, quando Félix termina a dissertação e parece se livrar da aura de **Paraíso perdido**, fica surpreso ao notar que seu pequeno mundo continuou a girar apesar de seus devaneios. 🍷

simetrias dissonantes | NELSON DE OLIVEIRA

A SOLIDÃO-VAZIO PÓS-APOCALÍPTICA

Ana Marques Gastão pertence à estirpe dos escritores que sabem-gostam-precisam ouvir as verdades-mentiras dos outros ficcionistas-poetas. Um rápido mergulho na web rapidamente revela essa condição em ebulição.

É impressionante a quantidade de entrevistas realizadas pela poeta-ouvinte com os autores das mais variadas cores-sabores literários: Ana Hatherly, António Lobo Antunes, António Ramos Rosa, Floriano Martins, Gastão Cruz, Gonçalo Tavares, Helder Macedo, José Saramago, Luís Quintais, Manuel António Pina, Manuel Gusmão, Nuno Júdice, Pedro Tamen, Rosa Alice Branco entre outros. Muitas falas-e-falácias acumuladas. Afinal, foram mais de vinte anos de atividade jornalística.

Qualquer entrevista é um diálogo-monólogo em voz alta que oculta-revela muitíssimo sobre o entrevistado, é verdade, mas sem deixar de revelar outro tanto sobre o entrevistador. Atenção, pesquisadores: procurar o epicentro da poeta Ana Marques Gastão no epicentro de todas as entrevistas feitas pela jornalista Ana Marques Gastão seria um trabalho-tese interessante. Deixo aqui a sugestão.

A vida é mesmo uma aventura solitariamente acompanhada? Esse paradoxo de fato é um dos principais tópicos distópicos da lírica de Ana Marques Gastão. Tópico que muitas vezes se apropria do mote do mundo-sem-ninguém dos filmes & romances pós-apocalípticos.

Nessas narrativas extremas a humanidade foi dizimada por uma pandemia ou uma guerra total. Quase nada sobrou. Não há mais nações ou civilização. As cidades estão mortas, as instituições desmoronaram e as últimas pessoas-zumbis vagam nas ruínas ou no deserto-desespero. A poeta-jornalista é a última correspondente especial desse mundo-devastação.

Até mesmo quando conversa com Deus, o sujeito lírico de seus móveis catalisadores pressente que está apenas falando com o silêncio do vácuo. Sorte sua que o vácuo não está vazio. Distantes da polícia-do-pensamento, no abismo escuro vivem os poetas-espectros de outras



épocas, que também monologaram com a eternidade-indiferença, entre eles Fernando Pessoa & seus heterônimos. São poetas-espíritos cuja fala-entusiasmo atravessa e fecunda o discurso dos vivos, fazendo do cinismo uma espécie peculiar de catecismo.

Nas assimetrias-simétricas de Ana Marques Gastão as fibras da solidão acompanhada alternam momentos de euforia & niilismo. “A angústia é a vertigem da liberdade”, Heidegger escreveu ao refletir sobre a finitude do cotidiano-existência. Porém os músculos e o instinto vital não são totalmente esmagados pelo sentimento de abandono. Mesmo na amargura-melancolia vibra a feroz vontade-de-viver contra os velhos valores-substantivos absolutos: corpo & repouso, riso & espírito. O jogo de oposições não multiplica limites.

Estamos a um passo do fim da civilização moderna, que desmancha no ar (Marx). A função referencial da linguagem começa a se desfazer, a comunicação cotidiana e o discurso científico começam a se fragmentar, permitindo que a função emotiva e a função poética ocupem totalmente o palco. Indigentes caçadores-coletores procuram água & comida nos supermercados apodrecidos. O vazio e o silêncio em breve dominarão a consciência-inconsciência da fala-poesia volúvel, pouco confiável, que transforma uma sombra em anjo, uma coluna de vapor em premonição.

Em todos os cruzamentos

oblíquos de Ana Marques Gastão as imagens poéticas atuam por acumulação, criando uma superimagem transfiguradora. Linha após linha, a simetria do som-sentido é abalada pelo insólito-nonsense característico das metáforas-metônímias-sinédques da lírica xamânica.

Em certos casos, a superimagem transfiguradora incorpora-revigoros os velhos tópicos da literatura-de-terra-desolada, da ficção-de-desastre-global. Nessa hora a atmosfera mórbida do poema canônico de T. S. Eliot mistura-se à atmosfera insalubre do romance igualmente canônico de Walter M. Miller Jr. A quietude abafa o movimento das nuvens & estrelas, os grandes monumentos desabaram. A hecatombe durará mil anos. Não há mais trânsito rodoviário, marítimo & aéreo.

A fantasia poética-mental, manipulada pelo fluxo de energia & desejo, reduz a realidade a uma ideia abstrata. Experiência solitária, a logopeia mágica e encantatória deixa claro mais uma vez que “a linguagem eficaz é a que não nos distrai do significado”, conforme a fórmula de Benedito Nunes. Mesmo que o significado não seja significativo, eu acrescentaria.

As assimetrias-simétricas da poeta-vidente magnetizam-atraem a atenção para dentro da escuridão ontológica, leve & cega. Sua discreta-indiscreta melancolia revela não somente uma cicatriz audível, mas uma sub-reptícia sensibilidade oriental,

raiz de toda a lucidez.

Essa redução da realidade a uma ideia abstrata apoia-se na sagaz *teoria do iceberg* de Ernst Hemingway. Para Hemingway o bom conto tem de ser como um iceberg: o mais importante da história não deve ser contado, deve ficar oculto bem abaixo da superfície da água; a narrativa deve ser construída com o não-dito, o subentendido, a alusão.

Na verdade, a teoria do iceberg, formulada para a prosa de ficção, agora devolve à lírica o que sempre foi propriedade sua: o domínio do não-dito, do subentendido, da alusão. Sem precisar tagarelar sobre os segredos sujos da humanidade, poucas palavras-acima-da-superfície-da-água revelam o fim épico da civilização.

Tudo é como deveria ser, qualquer detalhe é uma parte importante da vasta iluminação profana. “Há música em seus poemas, no ritmo da escritura; não é formal, é oscilante, mesmo quando uma desconfiança ou amargura atravessa a melodia” (Paula Cristina Costa). A quietude é a sabedoria-sem-palavras da doutrina oriental, incomunicável por meio da linguagem verbal.

Devagar fomos conduzidos para a paisagem do vazio comunicativo, do não-dito, vácuo tão poderoso que seu silêncio é capaz de despedaçar os discípulos menos preparados para a experiência-solidão plena. Estamos num extenso-onírico não-lugar, por onde simplesmente passamos, sem jamais fincar raiz.

A gigantesca massa oculta de gelo, sufocada bem abaixo da superfície da água, é o grito silencioso do inconsciente coletivo. Os curiosos tentam escutar a qualquer custo essa cacofonia-algazarra. É o alarido do silêncio, o rumor dos deuses. Na vastidão deserta-gelada o que restou da humanidade delira-alucina-endoidece. Qualquer reentrância é uma armadilha, todos os interstícios são mortais. Não há mais comida & água, as plantações estão calcinadas. Grandes criaturas de pesadelo movimentam-se entre as nuvens, indiferentes às formigas-homens em extinção.

A expansão das possibilidades é o que mais interessa a essa voz lírica em convulsão. O rumor dos deuses já se dissipou há muito tempo e as forças da natureza enfraqueceram, minadas pela contração-expansão racionalista. O que sobrou de interessante afora o chamado da morte?

Dobrada sobre si mesma, a paisagem do vazio comunicativo revela outros desfiladeiros & promontórios no *presente flutuante* de que falava Mario Faustino. O sussurro dos ventos percorre-inunda o espaço despojado. “Não é o ser humano que interroga, é a linguagem que nos interroga” (Faustino). 🍷

inquérito

Paula Fábrio

Atrás do sofá

Paula Fábrio nasceu em São Paulo (SP), em 1970. Formou-se em Comunicação Social e é mestre em literatura. Com o romance **Desnorтеio**, ganhou o Prêmio São Paulo de Literatura de 2013 na categoria autor estreante com mais de 40 anos. Acaba de publicar **Um dia toparei comigo**, pela editora Foz.

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

Escondia-me atrás do sofá, caneta e caderno nas mãos. Em voz alta, reproduzia os rabiscos do papel. Certa feita minha mãe sussurrou, precisamos levar essa menina ao psicólogo.

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

Não cultivo manias, mas ler é uma obsessão.

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

Aquela que me afeta.

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

Como já fui livreira, antes de indicar perguntaria quais foram suas últimas leituras.

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

De manhã, no silêncio e sem dores na coluna.

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

À tarde, no silêncio e com o sol batendo nas costas.

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

Todos os dias são produtivos, de algum modo. Até mesmo uma ida à tinturaria, ou quando escrevo uma página da qual não me envergonho.

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

Encontrar a palavra e, numa contingência favorável, saber que o leitor também a encontrou.

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

O umbigo.

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

Os umbigos.

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

O escritor brasileiro, esse desconhecido. Mas se for para eleger alguns nomes, Suzana Montoro e a Carla Kinzo, com seu **Cinematógrafo**.

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

Laços de família, de Clarice Lispector. A lista de descartáveis é terreno capcioso.

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

A pretensão.

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

Todos os assuntos podem entrar no balaio da literatura.

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

Da família imaginária da minha cachorrinha bassê, cuja filha, uma pit bull vegetariana e poeta, toca greve entre os alunos da USP. Algum ilustrador se habilita para a HQ?

• **Quando a inspiração não vem...**

Faço como todo dia, sento e escrevo.

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

Muitos, mas por hoje fico com Elvira Vigna e Rubens Figueiredo. Entretanto, creio que se fosse para um refresco, optaria pela Maria Valéria Rezende.

• **O que é um bom leitor?**

Não saberia dizê-lo, mas suspeito de que seja aquele que lê com entusiasmo.

• **O que te dá medo?**

Muitas coisas, mas destaco os rumos do mercado editorial e, de um modo geral, a manipulação cultural.

• **O que te faz feliz?**

Ter leitores, abraçar um cachorro.

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

A dúvida — se eu consegui dizer.

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

Não ocupar o tempo dos outros levemente.

• **A literatura tem alguma obrigação?**



VIVIANE MAGNON

Nenhuma, mas talvez a de ser literatura.

• **Qual o limite da ficção?**

Difícil estabelecer limites para a realidade, ainda mais para a ficção.

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

Não acredito nessa possibilidade, mas posso fazer uma residência literária em Varginha ou em São Tomé das Letras para me convencer.

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

Se ela existir, autonomia e discernimento. 🐾



O desconhecido *interlocutor*

Pio Lourenço Correa, fazendeiro e comerciante, durante 28 anos aconselhou, criticou e orientou Mário de Andrade

IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO | SÃO PAULO – SP

Se consultarmos qualquer história da literatura brasileira, pouco ou nada, leremos sobre Pio Lourenço Correa. Já sobre Mário de Andrade há centenas de volumes, com estudos sobre ficção, linguística, folclore, música, comportamento, arte popular. Sem esquecer o romance **Macunaíma**, estudado, reestudado, dissecado, copiado, imitado, transposto para o teatro e cinema. Quantos, no entanto, sabem que o desconhecido Pio Lourenço foi uma figura fundamental na vida de Mário?

Pio Lourenço era um mito para algumas gerações em Araraquara, cidade do interior de São Paulo. Pio foi um fazendeiro pequeno, franzino, quase seco, cara de personagem de Graciliano Ramos, sisudo. Também comerciante, banqueiro e linguista, falava e lia em quatro línguas: francês, italiano, espanhol e inglês. Antonio Candido, que o conheceu e com ele conviveu algum tempo, revela que o inglês de Pio tinha forte sotaque da Escócia, uma vez que aprendeu com um escocês, que morava na cidade. Pergunto, o que um escocês foi fazer em Araraquara há quase cem anos?

Para nós araraquenses mais jovens, Pio era visto como um esquisitão, sempre encerrado em sua chácara, a Sapucaia, retirada da cidade. A chácara surgia de repente para quem vinha por uma estradinha, atravessava um mata-burro e dava com ela. O diferencial é que o pomar, uma impressionante coleção de todo tipo de árvores frutíferas, ficava na frente da casa e não nos fundos, como era costume. Havia de tudo ali, o que excitava a gula da molecada. O chão batido era limpíssimo, parecia salão de baile, na poética definição de Ana Luisa Escorel, filha de Antonio Candido e escritora e editora. Havia ainda um orquidário, bem cuidado por dona Zulmira, esposa e sobrinha de Pio Lourenço, já que era filha de seu irmão Candido.

Corria a história de que havia no porão um túnel secreto que ia em direção à cidade. Por ele, Pio poderia fugir em caso de “sublevação” política. Curiosos, perguntávamos o que significava isso. A chácara foi comprada para fugir da cidade, devastada pela epidemia de febre amarela que grassou entre 1895 e 1897.

Acabou sendo o refúgio de uma vida. Para Gilda de Mello e Souza (em solteira, como se dizia, Gilda de Moraes Rocha), sobrinha de Pio Lourenço, o tio era um misantropo, “neurastênico por profissão, inteligentíssimo, culto, civilizado e em tudo original no mundo cerrado que construiu e no qual se enclausurou”. A personalidade de Pio me lembra o escritor americano J. D. Salinger, eclipsado em sua casa em Cornish, na Nova Inglaterra, Estados Unidos.

Crianças e mesmo adoles-

centes olhávamos com receio a chácara do homem tido como bravo. Mesmo assim, prontos para correr, batíamos palmas no portão (não me lembro se havia uma campainha, a casa era bem longe) pedindo jabuticabas, já que havia dezenas de espécies de primeira qualidade. A empregada atendia e nos dava. Ganhávamos também pêssegos. Meu sonho era atravessar aquele muro (seria muro ou cerca? Oh, memória!) da Rua dos Libanezes (até hoje a placa da rua conserva o Z), não distante de minha casa. Ainda tenho casa na cidade. Aliás, minha rua, a Guaianases, hoje Djalma Dutra — quem foi para merecer nome de rua? — terminava junto à chácara. A cidade avançou e circundou a Sapucaia, que perdeu algum terreno, parte para uma escola, a Victor Lacorte, educador local histórico. A duzentos metros dela situa-se o Sesc, que mudou a vida cultural da cidade nos últimos quinze anos.

Amizade estabelecida

Mário de Andrade e Pio Lourenço eram aparentados. Certa época, em São Paulo, ainda estudante, Pio morou na casa de Mário. Anos mais tarde, em 1913, Mário sofreu uma grave crise de depressão ocasionada pela morte súbita de seu irmão Renato, jovem de muito talento, destinado a ser excelente pianista. Quem salvou Mário foi Pio, que o levou para a Fazenda São Francisco, também de sua propriedade, vizinha a Araraquara. Após um “retiro”, com muito sossego e comida boa, Mário estava curado e a amizade entre os dois, estabelecida.

Candido define Pio como um “excêntrico, de voz grave, dicção perfeita, que parecia sempre comandar. Severo, ríspido, era contudo dotado de grande senso de humor, divertia-se com facilidade e era bom conversador”. Sua biblioteca, não tão grande, mas bem fornida, como se dizia, tinha uma “notável coleção de dicionários e enciclopédias, muita literatura em várias línguas, livros e revistas científicas, publicações sobre linguística”. Coube a ele dirimir uma dúvida. Quando todos afirmavam que a palavra Araraquara significava ninho de araras, ele provou que era Morada do Sol, e publicou uma monografia que teve várias edições.

Em família, fossem ou não sobrinhos, todos o chamavam de tio Pio, e foi assim que Mário de Andrade o tratou a vida inteira. Em 1917, quando começou a correspondência entre os dois, Mário tinha 24 anos e Pio, 42. As cartas foram e voltaram entre Araraquara e São Paulo até 1945, quando Mário morreu aos 52 anos. (Em uma de suas cartas, escreveu: “Faço 40 anos, gostaria de viver mais 20”). O tio sobreviveu ainda 12 anos, falecendo em 1957, aos 82 anos.

Felizmente, ambos, Pio e Mário, eram organizados e as

Pio foi um fazendeiro pequeno, franzino, quase seco, cara de personagem de Graciliano Ramos, sisudo. Também comerciante, banqueiro e linguista, falava e lia em quatro línguas: francês, italiano, espanhol e inglês.

cartas, umas mais longas, outras curtas, curtíssimas, foram bem conservadas. Há vários cartões postais. Curioso é que no destinatário, os cartões (pagava-se 100 reais para a postagem) indicam apenas:

Para Pio Lourenço Correia

Araraquara

Estado de São Paulo

O carteiro entregava, claro.

Pio era dos homens mais conhecidos da cidade, teve atuação política e publicava muitos artigos nos jornais locais.

O resgate desta preciosa troca foi realizado durante anos por Gilda de Mello e Souza. Trabalho que ela não pôde completar, faleceu aos 86 anos, em 2005. Porém Antonio Candido e sua filha Ana Luis Escorel, auxiliados por Tatiana Longo Figueiredo e Denise Guarana, produziram um livro raro, editado em 2009, pela Ouro Sobre Azul e pelo Sesc. É o volume **Pio & Mário – Diálogo de uma vida inteira**, edição primorosa, com as cartas, comentários e muitas fotos. Falando em siudez, em todos os retratos (como se dizia) no livro há somente duas fotos com Pio sorrindo. Na página 167, o riso é contido, ávaro. Na página 324, contemplando Zulmira, o riso é amplo.

Atrevo-me a dizer que este livro foi o testamento de Gilda. A primeira carta foi perdida, mas ela dizia respeito ao envio do primeiro livro de Mário, **Há uma gota de sangue em cada poema**, de 1917, em que ele pede o julgamento do tio, ao que, Pio, alegando laços familiares, recusa-se a fazer, dizendo, “sinto-me perfeitamente suspeito, é como se houvesse de emitir juízo sobre obra minha”. As cartas fluíram entre Araraquara e São Paulo, Rio de Janeiro, Lindoia, Recife, Amazonas, Chile, onde quer que Mário passasse. São comentários sobre a vida cotidiana, pedidos de favores, debates sobre livros, contos, romances, o papel da crítica, curiosidades científicas, problemas de saúde, dúvidas linguísticas, definições de palavras.

Mário passou a ser convidado assíduo na Sapucaia. Era ali, conta Gilda, “na paz sapientíssima da chácara no universo ordenado e protegido, que Mário trabalha com maior prazer. Ora sentado debaixo do grande ceboleiro, junto à mesa de pedra rosada de Chibarro¹ ora olhando a paisagem tranquila, os três ipês floridos, o gadinho pastando além da cerca... Só descansa realmente ali... A chácara é o seu vício, a sua Pasárgada, onde estão satisfeitas as suas “vontades rurais”: comer macuco, sentir o sabor do verdadeiro mel de jeteí, saborear ‘filé de carneiro gordo de forno, preparado com sal e lenha de angico’, ceder a suave convicção de que um arroz com baguaçu vale mais que um prestígio”.

Para quem não é do interior, macuco é uma pequena ave que, tempos atrás, antes do poli-

ticamente correto, era deliciosa. Mário diz jeteí, mas sempre conheci a abelha como jataí, pequenina, com um mel muito doce. Quanto ao baguaçu é o mesmo que babaçu, palmeira, da qual se extrai um bom óleo comestível.

As cartas ocupam 380 das 413 páginas do livro. Elas se sucedem com regularidade. O correio parecia funcionar, ora Pio pede a Mário que lhe mande mercúrio, para curar alguma coisa; ora Mário começa a discussão sobre uma vespa que come aranha. Pio conta que em Portugal não se deve pedir água do pote, porque pote é penico, então peça água da fonte. Mário diz que quer do tio todos os casos, anedotas, canções populares, ditos e adágios que conhece, e Pio retruca pedindo um dicionário, um livro, uma revista esgotada. Questões sobre palavras, construções de frases, gírias, um espicaça o outro. Comentam críticas de livros, notas de jornais. Acompanhamos a saúde de Mário, seus desânimos e reerguimentos, suas viagens. Os dois trocam presentes. Um ir e vir incessante. Danilo Santos de Miranda², na apresentação do livro **Pio & Mário**, diz que hoje certamente Mário passaria o dia no computador, deliciado, mandando e-mails.

*Araraquara,
13 de agosto de 1923.*

Mário,

Cambau, se o quisermos tomar em significado específico, é um laço na ponta de um pau, para conter cães e conduzi-los sem risco da integridade física das pernas do condutor... Se tiver tempo e pachorra para replicar a isto aproveito o ensejo de dizer-me se acha nos seus dics (sic) o termo estantufu, de que tenho notícia como sinônimo de embolo, em mecânica. Pio

*São Paulo,
24 de janeiro de 1927.*

Tio,

Irão também meus dois livros novos. Do Primeiro Andar não digo nada. Saiu uma embrulhada tipográfica dos demônios. Ou erros tipográficos que me escaparam na correção ou por causa das datas, amostras da evolução. Se tiver paciência queria o seu comentário severo sobre ortografia e língua do Amar, Verbo Intransitivo. Com certas modificações ortográficas dele sei que o senhor não concordará, porém o que me interessa são as razões... Mário

*Araraquara,
30 de agosto de 1920.*

Mário,

A língua nacional, do nosso versátil e incongruente J. Ribeiro³ é um livro útil... Eu tenho toda ou quase toda a produção deste sergipano de uma figa. Até agora não sei, nem ninguém sabe, onde ele ficará no seu instável credo ortográfico: provavelmente não parará nunca — novo judeu errante — em porto algum que dê fundo à sua âncora filológica. Não obs- >>>

tante, o sergipano tem leitura e vale muito... deu agora para escrever physiognomia, ou coisa assim, com G!... Todavia, onde já ficara retardado o tal G que ele agora reabilita... No fim do livro declara muito a sério que “não aceita (um C) as simplificações anti-etimológicas hoje em moda”. Ora, de novidades anti-etimológicas já foi ele paladino e vulgarizador. É um pândego. Pio

A uma carta perdida de Mário, Pio escreve em 11 de março de 1922, comentando certamente fatos da Semana de Arte Moderna que ele viu contrariado:

*Mário,
Na divisão do trabalho humano, a que obriga a eterna e universal Lei da capacidade de cada um, a mim me tocou plantar batatas, e matar formigas... Como plantador de batatas não percebo essa coisa de se meterem batatas, digo palavras avulsas — by standers — no meio do discurso; como matador de formigas, não me cabe na mioleira um verso sem metro, sem rima, sem leis. Considero isso tudo como arte dos soviets. Também você já o sabia. Mas continuo a plantar batatas, sem me interessar pela sorte dos soviets. O pior é que nem todos continuam a plantar batatas: alguns vão ao Municipal atirar batatas. Que se lhes há de fazer? Aturá-los e deixá-los... Pio*

*São Paulo,
19 de março de 1927.
Tio Pio,
Vou recebendo as notas utilíssimas. Pro caso da última faz tempo que me decidi. Morrerá-lhe a mulher há cinco anos e “D’ái a dias” (O M. Barreto escreve “Dai” sem apóstrofe e em-fim com traço de união. Durma-se com um barulho destes! Veja isto no livro dele saído agorinha, Através do Dicionário e da Gramática, com tantos acentos que dói na vista. Quer que mande? E a respeito deste “dói” me mande se puder abonações pra “Os bois é a lembrança” que vem no Amar, Verbo Intransitivo, pág. 115. Está aí, se eu já tivesse fichas de português isso me seria fácil. Agora teria que procurar e estou com preguiça. É pra entupir um amigo que nega essa construção que sei abonada pelos clássicos... Mário*

*São Paulo,
23 de abril de 1927.
Tio Pio,
Já conhecia o termo tupi “pelado” e que deu afinal em significar pênis não só para os caboclos como até nas cidades. No Rio e aqui pelo menos o termo é corrente. Pois aqui lhe mando para ajudar a semasiologia uma advinha brasileira, aliás de clara origem europeia. Na França tem outra muito parecida. A nossa é assim.
— Que é que é?
Mana, vamos fazer Aquilo que Deus consente
Ajuntar pelo com pelo
Deixar o pelado dentro
Resposta: fechar os olhos.*

O jeito é fazer o pergunta-do imaginar que a gente pergunta uma imoralidade, em vez, são os pelos das pestanas que se ajuntando deixam a pupila pelada dentro das pálpebras. É admirável de engenhosidade, não é não?

*Esta adivinha está no capítulo XI de **Macunaíma**.*

*Rio Amazonas,
22 de junho de 1927.
Tio Pio
...Porém esta viagem sob ponto-de-vista de língua me trouxe um problema novo em que nem tinha imaginado inda não: o caso da dicção. Me surpreendi muito aqui no Norte encontrando uma dicção que pra todos os efeitos é a nossa paulista. Agora o Nordeste é incontestável que atingiu já uma dicção perfeitamente distante da sulina, o que traz um perigo enorme. Temos perfeitamente distintas duas dicções da mesma fala no Brasil: a nordestina (Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará) e a outra mais geral e mais próxima do portuga com leves variantes daqui pra “acolá” como se diz (ainda) aqui no norte. Exponho o caso sem tirar conclusões por enquanto porque tanta sensação forte abriu por demais em mim a vida dos sentidos e as faculdades intelectivas meio que andam enferrujadas... Mário*

*Araraquara,
27 de novembro de 1927.
Mário,
A orquestra de cigarras inaugurou o concerto vespertino com grande entusiasmo. É tempo, pois, de retiro e meditação na rede. Pio*

*Rio de Janeiro,
3 de maio de 1940.
Meu caro amigo tio Pio,
...Na verdade faz dois anos que estou com a vida completamente desfigurada neste Rio de Janeiro. A culpa não será tanto do Rio, perdoemos a terra. A culpa será meio minha meio dos homens. Além da falta que me fazem os meus e é sugadora, me debilita dia por dia, além dos costumes e maneiras orais desta gente de grande capital, com que não me acomodo, me assusta, me faz medo: inda por cima não sou mais do que a décima parte do que sou. Que é ter aqui quinhentos livros pra quem ajuntou dez mil?...E meus fichários, meus documentos folclóricos colhidos por mim e que temo trazer por causa de roubos que me desesperariam... Com isso vivo sem pernas e sem mãos e sem grande parte da cabeça, que está nos livros e nos fichários... E vivo assim na beira do estouro, mastigando freios de espuma amarga... Mário*

Deixei para o final este trecho de carta de 31 de março de 1934, de Mário para o tio.

Recebi sua carta anteontem e já lhe venho dar o parabém pela aquisição da máquina. Eu, faz mais de dez anos que tenho a minha aqui e sei que é um progresso

Antonio Candido define Pio como um “excêntrico, de voz grave, dicção perfeita, que parecia sempre comandar. Severo, ríspido, era contudo dotado de grande senso de humor, divertia-se com facilidade e era bom conversador”.

vasto. No princípio o mais difícil não é essa dedilhação agitada com que a gente procura as letras nos lugares delas, realmente o difícilmo e o importante é a falta de contato entre o indivíduo e o que ele escreve. A gente até que meio se despáisa na maneira de pensar e o escrito surge como dum ente alheio, um quase inimigo, dum contra-eu, assombração ferocíssima que às vezes chega a desanimar a gente. Carece ir aos poucos adquirindo aquela sensibilidade datilográfica, que é diferentíssima da manugráfica, se me permitir o neologismo pessimamente construído. Mas não sei como é mão em grego. No manuscrito é a mão que vibra sensível, e ela está mais próxima do coração e da misteriosa sede de nossas faculdades intelectuais... Mas tenha paciência que um dia virá a escrever com rapidez, e com toda sensibilidade amável de seu ser. Mário

A explosão Macunaíma

É de Gilda a observação de que a chácara “apesar de ser um Nirvana dissolvente, não impede que **Macunaíma** exploda nela em seis dias febris de inspiração, no quarto contíguo ao de Pio e Zulmira”. Completa Antonio Candido: “O romance foi imaginado em parte na Fazenda Santa Isabel, de Candido de Moraes Rocha, irmão de Zulmira, pai de Gilda, onde Mário contava trechos aos meninos que o rodeavam ansiosos. Entre esta meninada estava Gilda que se lembra de Mário saindo do quarto ao cair da tarde, esperado pela criançada de banho tomado, acocorada no chão, ansiosa. **Macunaíma** provocava sustos e interrogações e Mário ia modificando os relatos”.

“A primeira versão foi redigida na Chácara de Pio, ou numa mesa de pedra, embaixo de uma árvore do pátio; ou de noite, quando dona Zulmira ralhava porque estava trabalhando demais, escondido no banheiro privativo do quarto de hóspedes, numa mesinha pequena posta sob um espelho oval.”

A fazenda fica entre Cesário Bastos e Américo Braziliense, e pertenceu a Renato Correia Rocha, falecido recentemente e irmão de Gilda. Renato foi também o penúltimo proprietário da Chácara Sapucaia, que veio aos sobrinhos por herança, uma vez que Pio não teve filhos. Ele vendeu-a ao casal Valdomiro e Heleieth Saffioti, ela a socióloga de renome, vibrante feminista. Ele escreveu os livros de química que formaram gerações, inclusive a minha, foi fundador do PT em Araraquara, antes de o partido desmoronar, e elegeu-se vereador. Morreu antes de Heleieth que, ao mudar-se para São Paulo, teve um dos gestos mais generosos que já vi. Enfrentou o assédio de imobiliárias que acenaram com milhões, querendo ali plantar espigões e doou o cobijado terreno à Unesp, que o transformou em Centro Cultural. O olhem que ela e Saffioti viviam de aposentadoria universitária.

Ah, sim. O túnel secreto foi redescoberto pela Unesp. Ele avança por baixo da cidade. A partir de um trecho foi interditado, porque há perigo que, ali mexendo, se provoque um desmoronamento de proporções, abrindo ruas e derrubando casas, não se sabe onde ele chega. 🗨

NOTAS

- Chibarro é um bairro de Araraquara e também o nome de um riacho que passa por ali. Nele se encontravam pedras rosadas. As pedras rosadas são encontradas na maioria das calçadas antigas da cidade e em algumas ainda se veem marca de patas de dinossauros que habitaram a região há milhares de anos.
- Diretor regional do Sesc em São Paulo.
- Este J. Ribeiro é João Batista Ribeiro de Andrade Fernandes, filólogo conceituado na época.

O AI, DE ALICE RUIZ

o ai
quando um filho
cai

Este poema da curitibana Alice Ruiz foi publicado em 1980 no livro **Navalhanaliga**. Não só o fato de ser um terceto faz dele um haicai, mas a própria palavra indisfarçavelmente nele inscrita: “ai / cai”. Composto por uma interjeição e um verbo, que ainda se mostra de ponta-cabeça, o termo não deixa dúvida quanto à vontade de o poema, qual a forma celebrizada por Matsuô Bashô, tentar captar um instante do modo mais sintético e fotográfico possível. Síntese que, em vez das tradicionais dezessete sílabas (5/7/5), se dá em apenas seis: 2/3/1. Se se considerar o primeiro verso um tritongo, teremos então minimalistas cinco sílabas no haicai (1/3/1), uma a mais que o famoso “amor / humor” oswaldiano.

Tanto quanto no poema modernista, também aqui em Alice Ruiz o riso se insinua, seja pela singela cena que se desenha (do possível pueril tombo de uma criança), seja pelo inusitado da palavra de cabeça para baixo (cai), seja ainda pela simultaneidade isomórfica da rima entre “ai” e “cai” e da realização formal da queda, com o monossílabo tônico de três letras incorporando o lamento em duas letras do “ai”. O fonema /k/, surdo e oclusivo, do verbo “cai” recupera e repete o “q” do “quando”, reforçando sonoramente o baque da queda, que parece se estender no ditongo /ai/ que se segue.

Dois tradições estéticas se reúnem no micropoema: uma oriental, via haicai, e uma brasileira, por meio da poesia visual, sobretudo vinculada à produção concretista (o aspecto visual se destaca neste livro de Ruiz). Ocorre aqui um conhecido minidrama materno — considerando a voz autoral feminina — de acompanhar o lento crescimento do filho em direção à vida adulta, à desejada autonomia. Nesse caminho, a mãe há de presenciar quedas e tombos, derrotas e fracassos, e há de querer que a criança, qual um insistente Sísifo, refaça o trajeto, supere a dor, siga adiante. (A pungente dedicatória do livro ao filho Miguel Ângelo confere ao poema uma outra — triste — dimensão para análise, que aqui não se tem em mente.)

Se o poema for lido a partir de uma perspectiva histórico-política, tudo nele se reconfigura. Como se sabe, um dos sentidos de “cair”, em contextos e períodos autoritários, é “ser pego”, “ser descoberto”, mesmo “morrer”, como em “o aparelho caiu”, ou o “camarada caiu”. Em 1980, estávamos ainda em regime militar (que se prolongou até 1985) e as práticas belicosas — que se iniciaram com o golpe de 1964 e se intensificaram nos anos 1970 a partir do AI-5 de 1968 — permaneciam, com toda a carga de barbárie. (O livro **Brasil: nunca mais** traz uma lista espantosa de tais práticas.)

Assim, do drama existencial de uma mãe em particular (que repete a angústia universal de pais e mães), que testemunha os incipientes passos de um filho ou mesmo alguma agrura ou travessura que redundam em que-



REPRODUÇÃO

da, o poema se transforma numa peça de denúncia e de resistência, ainda que em moldes alegóricos. Decifrada — nessa direção — a palavra que encerra o poema, aos versos se associa o sentido de uma leitura crítica do Brasil de então, que torturava e matava seus “filhos”, aqueles considerados subversivos, aqueles que “caíam” nas garras do Estado censor, repressor e assassino.

Também Paulo Leminski, a seu modo, mas com algum parentesco na estratégia alegórica, abordou a situação no hilário e sério terceto, de 1981, em *Não fosse isso e era menos não fosse tanto e era quase*: “ameixas / ame-as / ou deixe-as”. O leitor curioso, mais velho ou bem informado, acabará se lembrando ou descobrindo tratar-se o poema de uma bem-humorada paródia, ambientada nos plúmbeos anos da ditadura, quando o governo militar divulgou por todos os rincões o slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o”, que nutriu de ilusão e má-fé toda uma população. Reduzido, por analogia, a uma ameixa, o país é denunciado em sua grotesca arrogância e em sua propaganda enganosa. Destronam-se os nossos obscurantistas déspotas, substituídos pela figura “inferior”, cômica e algo absurda da ameixa — fruta não autóctone e, cúmulo da paródia que reescreve a história, também, na gíria policial, bala de revólver.

Em **Navalhanaliga**, de Alice Ruiz, há, como não poderia deixar de ser, um precioso “retrato de época”, expressão que dá título a um dos trabalhos mais fundamentais sobre a poesia e o comportamento do período. Pelas páginas quadrangulares do livro de capa avermelhada, poemas curtos, cômicos e incisivos dão o tom (temperados com sutil melancolia, aspecto da poesia marginal ainda pouco explorado pela crítica): — o psicodélico do desbunde e a dança imóvel do pensamento apreendemos em: “que viagem/ ficar aqui/ parada”; — o chamamento à consciência das mulheres e ao fortalecimento dos direitos das minorias se inscreve em: “nada na barriga/ navalha na liga/ valha”, e em *drumundana* (“e agora maria?/// o amor acabou/ a fi-

lha casou/ o filho mudou/ teu homem foi pra vida/ que tudo cria/ a fantasia/ que você sonhou/ apagou/ à luz do dia/// e agora maria?/ vai com as outras/ vai viver/ com a hipocondria”); — uma reflexão acerca das delicadas relações entre a arte e a sociedade, em especial as classes menos favorecidas economicamente, se dá em: “se eu fizer poesia/ com tua miséria/ ainda te falta pão/ pra mim não”.

O último exemplo demonstra com clareza a consciência que alguns artistas — entre eles, Alice Ruiz — têm da importância e da impotência da arte se tomada como instrumento de transformação imediata. Dirá Theodor Adorno, em **Teoria estética**, que, “segundo a teoria crítica, a simples consciência da sociedade não leva realmente além da estrutura objetiva socialmente imposta; e certamente também não a obra de arte, que, segundo as suas condições, também é ela própria uma parcela da realidade social”. Isto, contudo, não impede ou esvazia a militância, a defesa, a denúncia. É ainda Adorno quem afirma na mesma obra: “O objeto da arte é a obra por ele produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei”.

Alice Ruiz fez seu poema “o ai/ quando um filho/ cai”, colocando o verbo virado de pernas para o ar, uma metáfora política daqueles tempos. O recurso visual, decerto tributário da herança concretista, hipnotiza o olhar, qual um *punctum* barthesiano, solicitando oswaldianos olhos livres para ver. O chiste inicial — do tombo de uma criança — dá lugar (sem deixar de ser o que de cara parecia) a uma imagem sem graça alguma: de algum militante que “cai” nas garras do Estado ditatorial, militarizado, violento. Constrangidos, somos levados a pensar nesses filhos, todos os filhos que, um dia, tombaram — caíram — para nunca mais. 🍷

O QUE DESEJA UM MUSEU?

Visita ao Museo Nacional de Arte, Cidade do México

Duas fases, três períodos...

Na coluna deste mês, façamos uma visita ao Museo Nacional de Arte, localizado na Cidade do México. A página do Museu esclarece seu propósito:

Fundado en 1982, el Museo Nacional de Arte abrió sus puertas con un acervo de 1124 obras procedentes de la red museística del Instituto Nacional de Bellas Artes y de sus distintas dependencias. Desde entonces, la vocación del Museo ha sido conservar, custodiar, exhibir, interpretar, estudiar y difundir la creación artística producida en México — por locales y extranjeros — entre 1550 y 1954; reuniendo en una misma colección a destacados artistas de distintas vertientes, escuelas, géneros y modalidades que configuran un panorama integral de la cultura visual en los contextos novo-hispano y de los siglos 19 y primera mitad del 20.

Las salas permanentes del Museo Nacional de Arte ofrecen al público un recorrido por cinco siglos de historia del arte mexicano.¹

Para um frequentador de museus brasileiros, a primeira surpresa decorre da cronologia. De fato, já na segunda metade do século 16, o universo pictórico novo-hispano caracterizava-se por uma riqueza de formas e uma variedade de temáticas incomuns no território colonial. O percurso proposto pelo Museo organiza o acervo da arte “mexicana” (adiante, esclareço a ressalva) em 26 salas, distribuídas em duas grandes fases:

I) Asimilación de Occidente (1550-1821)

Salas 1-3 – Transplante y asimilación

Salas 4-6 – Contrastes lumínicos y de color

Salas 7-12 – Reelaboraciones y novedades pictóricas

Salas 13-14 – Nacimiento de un proyecto ilustrado

II) Construcción de una nación (1810-1910)

Sala 15 – Alegorías políticas

Salas 16-18 – Biblia e hispanidad

Sala 19 – Literatura y Academia

Salas 20-21 – La memoria histórica nacional

Sala 22 – Retrato del México independiente / El paisaje del siglo 19

Salas 23-24 – Retrato del México moderno

Salas 25-26 – Modernidad y apocalipsis

Duas grandes fases, como se percebe, porém, dispostas em três núcleos históricos principais: período colonial; México independente; cultura moderna, chegando à década de 1950.

Pois bem.

O visitante brasileiro se concentra, e, surpreso, é tomado por uma dupla constatação.

De um lado, nos séculos 16 e 17, o trabalho novo-hispano com a forma pictórica não possui equivalente na pintura brasileira até bem avançado o século 19. E, ainda assim, o exercício dos pintores coloniais hispano-americanos alcançou uma radicalidade que somente o modernismo procurou esboçar no Brasil.

As circunstâncias históricas ajudam a entender o descompasso.

Na América Hispânica, os conventos ensinavam o ofício como meio de evangelização por meio da produção de imagens religiosas. A escola de Frei Pedro de Gante tornou-se célebre pelo domínio técnico de seus alunos, a par de sua capacidade de adaptação de temas herdados da tradição hispânica, em particular, e da europeia, em geral. Na coluna de novembro, recuperei a referência reveladora de Bernal Díaz del Castillo, que consta da *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, publicada postumamente em 1632. Vale a pena recordá-la:

(...) A mi juicio, aquel tan famoso pintor en la Antigüedad, Apeles, y los de nuestro tiempo, Berruguete y Micael Angel, no harán con sus pinceles las obras que tres indios hacen aquí en la escuela de Fray Pedro de Gante.²

Não é tudo: em 1557, os pintores locais criaram uma corporação para assegurar e, ao mesmo tempo, normatizar o exercício da arte. A chegada de artistas flamengos e espanhóis, por fim, completou as bases da futura escola novo-hispana, propiciando a apropriação das últimas inovações europeias.

O resultado foi o surgimento de uma geração notável de pintores nas últimas décadas do século 16 e nas primeiras do século seguinte; entre eles, Luis Juárez e Baltasar de Echave Ibía, filho do pintor basco Baltasar de Echave Orio. Já no final do século 17 e no começo do seguinte, começaram a destacar-se pintores da estatura de Juan Correa, Cristóbal de Villapando e Miguel Cabrera. Aliás, este último foi um dos expoentes do único gênero pictórico sistematizado na América Hispânica, a *pintura de castas*.

Não é pouco, portanto.

Palavra-chave: formação

De outro lado, contudo, os três núcleos principais inesperadamente recordam o José de Alencar de *Benção paterna*, o prefácio-manifesto de **Sonhos d'ouro**, publicado em 1872. O autor de **Iracema** também esboçou três *momentos decisivos* na *formação da literatura brasileira*, e, sem dúvida, a obra alencariana contribuiu para a definição de seu perfil.

Vejamos.

Em primeiro lugar, uma fase “primitiva, que se pode chamar aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada”, seguida por um período “histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana”, e culminando na “terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou”.

Você entende aonde vou: o modelo narrativo privilegiado na organização do Museo Nacional de Arte projeta retrospectivamente a noção de arte “mexicana” para o conjunto da experiência artística anterior ao contexto oitocentista de criação do Estado nacional.

Ora, o que se ganha e o que se perde com esse modelo?

(Isso mesmo: sempre se perde algo em qualquer abordagem; às vezes, também se ganha. Só a ingenuidade crítica e o narcisismo teórico acreditam ter descoberto a chave do poema.)

Posso ser ainda mais claro na formulação do problema.

Eis: o eixo narrativo que organiza a exposição do Museo Nacional de Arte evoca o Antonio Candido de **Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)**. Isto é, tudo se passa como se as salas do museu compusessem um inesperado livro-instalação, definindo a inserção ou a exclusão de telas pela possível atribuição do caráter nacional à produção artística.

Critério por certo rígido, mas não necessariamente teleológico — e essa diferença nem sempre é reconhecida.

Mas, no fundo, é muito simples: a história literária de Antonio Candido não parte de uma origem determinada enquanto essência e que, por isso, orientaria a “evolução” da literatura nacional. Pelo contrário, Candido propôs uma cartografia dos *momentos decisivos* na criação de um sistema, cujo eixo é antes o polo da recepção.

Venho, pois, à pergunta que anunciei: o que se ganha com tal modelo narrativo? A resposta é clara: a capacidade de disciplinar um grande número de obras numa corrente que se completa na imagem da nação.

No entanto, o que se perde com esse modelo?

Em primeiro lugar, a arte novo-hispana não pode ser plenamente apreciada se a considerarmos mero anúncio do movimento oitocentista da Independência.

Inventa perpretata...

Daí negligenciar-se a particularidade de obras cuja força permitiria redimensionar tanto a prática artística quanto o próprio pensamento no âmbito de circunstâncias não hegemônicas.

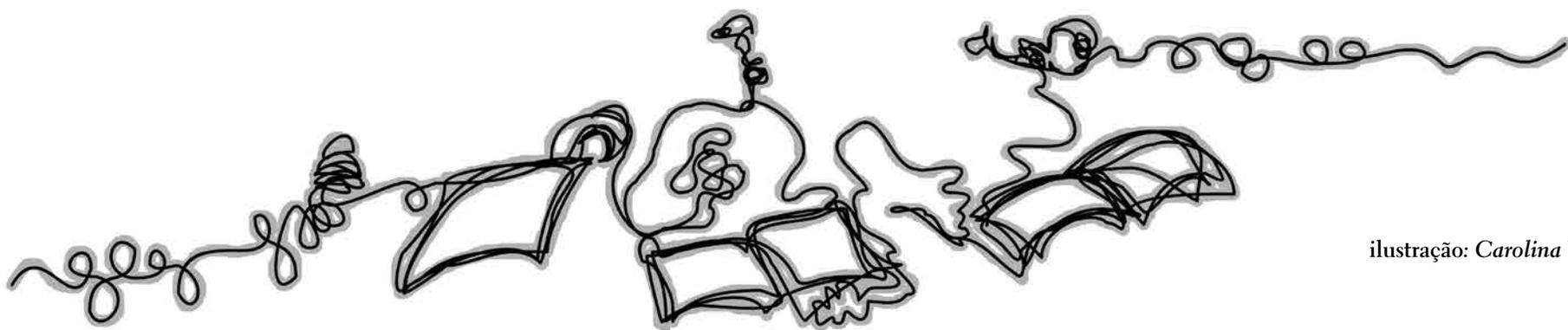


ilustração: Carolina Vigna

Penso, concretamente, em algumas telas que, no Museu Nacional de Arte, ajudam a aprofundar o tema da poética da emulação, tal como tenho desenvolvido nos últimos anos.

Para este artigo, limito-me a três quadros.

Começo com *San Agustín*, tela sem data definida, de Antonio Rodríguez, ativo no século 17.³ O quadro lida com uma imagem em aparência nada diversa da iconografia dominante: em sua mesa de trabalho, Agostinho escreve. A pena, suspensa no ar, sugere que o Bispo de Hipona se encontra no momento mesmo de registrar suas ideias. Aliás, toda a iconografia da tela evidencia uma cena de escrita: ao lado dos instrumentos adequados ao ofício, destacam-se o chapéu cardinalício e o *memento mori*, representado pela caveira repousada sobre a mesa. No caso de uma cena de escrita, o símbolo da finitude parece evocar o célebre provérbio, *verba volant, scripta manent*. Um livro aberto implica a consulta permanente das Escrituras, complementada pelas figuras do Cristo e da Virgem que, como uma nova anunciação, inspiram a reflexão do Santo.

Tudo de acordo com os lugares-comuns da representação à época dominante, compondo uma retórica visual que os pintores novo-hispanos assimilaram tanto dos mestres europeus, radicados na colônia, quanto das gravuras que circulavam em todo o reino espanhol.

Contudo, eis que Antonio Rodríguez inscreve na folha em branco a frase que Agostinho deixou incompleta: *In principio erat Verbum*. Isto é, a abertura do Evangelho de João, aqui citado pela *Vulgata*, de São Jerônimo.

Você me acompanha: o Agostinho do pintor novo-hispano transforma-se num inesperado Pierre Menard, que, em lugar de recriar o **Quijote**, reescreve o Evangelho de João!

O mesmo Antonio Rodríguez, numa tela também sem data, apresentou uma versão do autor da **Suma teológica**. Mais uma vez, seu “Santo Tomás de Aquino” reitera o tópos da época. Tomás de Aquino escreve; e a pena suspensa no ar transmite o instante de fixação do pensamento. Ele para um momento, levantando os olhos para o crucifixo em busca de orientação. Um livro na

mesa, embora fechado, esclarece a consulta frequente por dois detalhes significativos: a capa do livro encontra-se gasta, algumas folhas dobradas e, sobretudo, pedaços de papel se destacam no miolo do volume, assinalando passagens a serem relidas.

Portanto, pelo menos em tese, nada de novo.

Contudo, eis que Antonio Rodríguez inscreve na folha em branco a frase que Tomás de Aquino deixou incompleta (cito exatamente como o pintor a grafou; há diferença em relação ao texto-fonte): *Nisi esses verus Deus non afferres remedium nisi esses verus homo non pretereas exemplum*.⁴

Passo a passo.

Eis a tradução da frase: “Se não fosse verdadeiro Deus, não daria remédio; e se não fosse verdadeiro homem, não daria exemplo”.

Nesta passagem, Tomás de Aquino procurava demonstrar a necessidade de o *Verbo* fazer-se *carne*, isto é, de Jesus Cristo ter sido Deus e homem.

Esqueço a Teologia, que aliás ignoro, para concentrar-me na intrigante estratégia do pintor novo-hispano. A frase, sem dúvida, pertence à **Suma teológica**, porém, e esse é o ponto a ser assinalado, não se trata de uma reflexão do autor! Trata-se de uma citação do Papa Leão I, dito o Magno, e cuja principal contribuição doutrinária foi a definição da natureza simultaneamente humana e divina do Cristo, determinada no Concílio da Calcedônia, realizado em 451.

Reitero: não discuto o que não conheço — Teologia. Somente aduzo essas informações, a fim de sublinhar o que importa para a reflexão acerca da poética da emulação: o Tomás de Aquino de Antonio Rodríguez menos “escreve” do que “cita” uma autoridade.

Como avaliar a centralidade da cópia e da citação nessas duas telas?

Não disponho, ainda, de uma resposta conclusiva, mas posso adiantar uma ideia.

Eis:

Melhor: estudemos outra tela.

Destaco um quadro de 1729, *La flagelación*, de Nicolás Enríquez — como se sabe, umas das cenas mais representadas da Paixão de Cristo.

De imediato, a tela chama

atenção pela violência graficamente exposta.⁵ O corpo de Cristo, já caído no chão, encontra-se literalmente dilacerado, pedaços de carne se acumulam a seu redor e fiapos de pele se mantêm dramaticamente soltos. O impacto é ainda maior porque a coluna vertebral e as vértebras de Cristo podem ser vistas a olho nu, tão funda foi a laceração de sua carne. Uma espessa camada vermelha adensa o espaço, colorido com sangue. Não é tudo: a cena sugere que os torturadores eram todos aqueles que assistiam ao tormento, pois mesmo os espectadores fisicamente distantes de Cristo brandem açoites ameaçadoramente.

Antonio Rodríguez inspirou-se na obra da mística espanhol María de Jesús de Ágreda, *Mística Ciudad de Dios*, cuja descrição detalhada do flagelo foi traduzida visualmente pelo pintor. Desse modo, tornou-se responsável por uma das imagens mais fortes da Paixão — e isso em qualquer latitude.

Não é tudo: no canto direito inferior da tela, o pintor novo-hispano inscreveu a notação: *Inventa, perpetrata que à Nicolao Enríquez, anno 1729*.

Nicolás Enríquez dá as mãos a Antonio Rodríguez, rematando o que seu par do século anterior intuiu.

Claro: a cópia e a citação compõem recursos próprios do registro da *invenção*.

Inventio: substantivo do verbo *inventire*.

Isto é, inventar significa recombinar elementos prévios, arranjar de modo próprio relações já existentes. Por isso, *La flagelación* é uma invenção, pois parte deliberada e explicitamente do texto de María de Jesús de Ágreda.

Talvez

Concluo, portanto, com um detalhe tão perturbador como fascinante: os pintores novo-hispanos, já nos séculos 16 e 17, articulam uma reflexão de grande agudeza sobre as condições de produção artística no espaço colonial. Nesse universo, copiar, citar, reproduzir vêm à tona com força.

Força articulada em torno da ideia de *invenção*; palavra-valise que diferencia a fatura novo-hispana e cujas consequências ainda hoje não fomos capazes de radicalizar.

Tema a ser aprofundado — e muito.

No próximo mês, faremos uma visita similar; agora, ao Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. 🖼️

NOTAS

1. Eis o endereço: <http://musal.mx/coleccion>. Trata-se de uma página de grande interesse, pois permite ao usuário baixar vídeos, audioguias e apostilas de exposições passadas.
2. In: Luis Javier Cuesta. “América y la *maniera migueldangelesca*”. Oswaldo Barrera Franco & Luis Javier Cuesta (orgs.). *Miguel Ángel Buonarroti. Un artista entre dos mundos*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015, p. 38.
3. <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/saint-augustine/kwGS5ApcSQpaiw?hl=es&projectId=art-project>.
4. Para facilitar a consulta, ver: <http://www.logicmuseum.com/authors/aquinas/summa/Summa-III-1-6.htm>. Aqui, a frase reza: “Nisi enim esset verus Deus, non afferret remedium, nisi esset homo verus, non praeberet exemplum”. Uma reprodução do quadro (infelizmente, não muito boa): <https://www.flickr.com/photos/charlesmtz/3445454842>.
5. <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/the-flagellation/eAE9nGnQwz5FQ?projectId=art-project&hl=es>.

1.

É preciso ler com certa desconfiança o que os artistas escrevem sobre suas próprias obras. Nem de longe são os textos mais confiáveis, já que não há distância possível entre o olho de quem fez e o objeto criado. Antes, olho e criação são como extensões um do outro, ainda que se tente com muita clareza e esforço certa objetividade. Eis a importância da crítica: são fundamentais os contrapontos, os olhos e mentes alheios, esclarecendo aquilo que nem se sabe que foi feito (alguém um dia disse que arte é a razão daquilo que gostaríamos de fazer e não conseguimos e do que fazemos sem nos dar conta que fizemos). Mas também os críticos não saem de si, também eles permanecem em seus pontos de vista e acabam por se refletir em alguma medida na obra que analisam. No limite, sempre lemos um pouco do leitor na leitura de uma obra. Mas quando esse leitor, que nos oferece sua leitura, é um leitor-artista, um leitor-escritor, essa complexidade de identidades pode render desdobramentos interessantes. Nesse caso específico, acessamos não apenas um modo de ver a obra de determinado escritor como também, na própria leitura, encontramos pistas para nos aproximar das obras do próprio leitor-produtor. Por isso é sempre bom ler os textos críticos de um escritor. Melhor ainda se esse leitor-escritor também for um cientista. Temos muito que aprender com cientistas poetas.

Entre 1941 e 1948, Vladimir Nabokov lecionou literatura no Wellesley College, nos Estados Unidos. Essas aulas foram coligidas e renderam dois volumes preciosos: **Lições de literatura** e **Lições de literatura russa**, ambos publicados por aqui.

2.

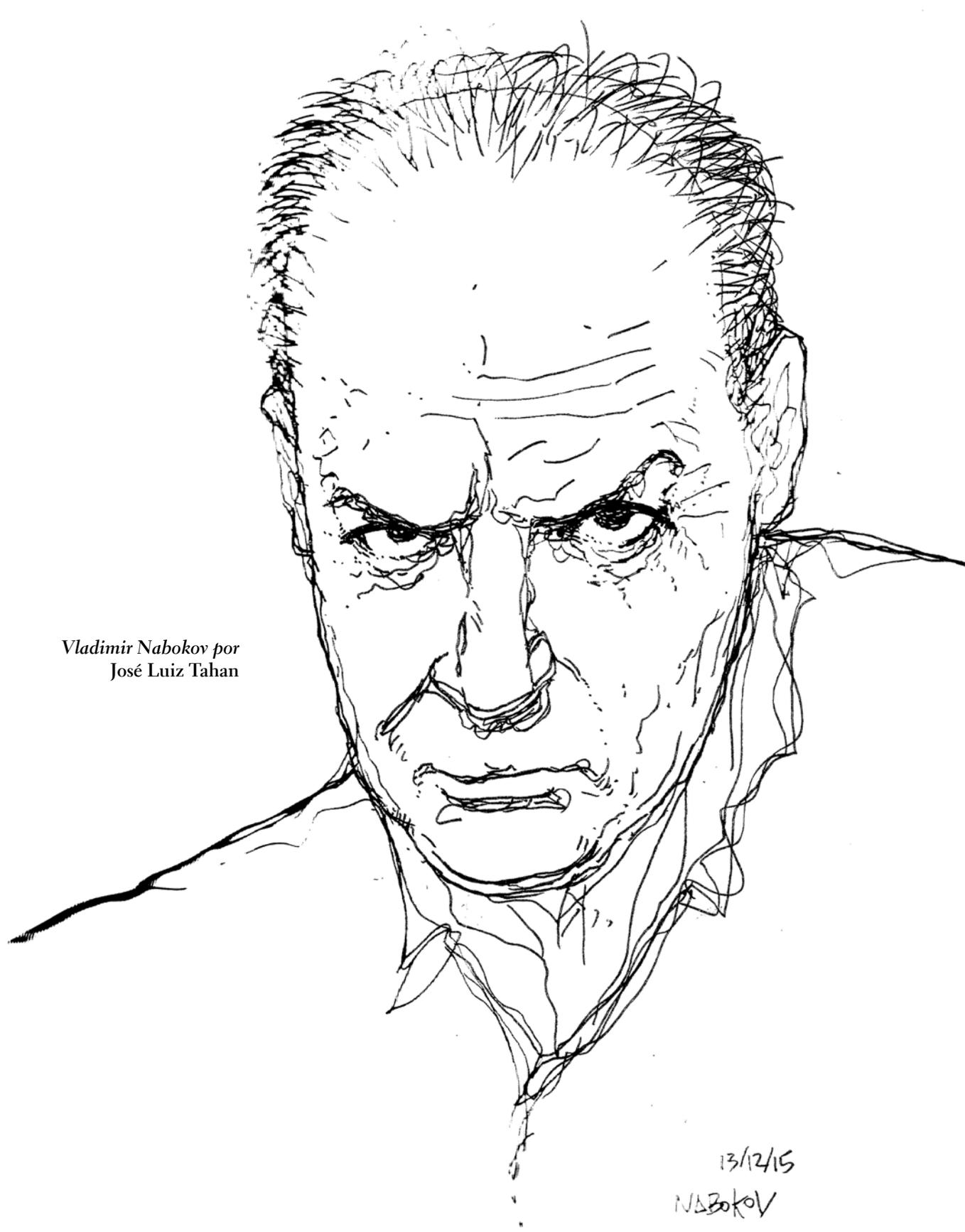
Em sua autobiografia, **Fala, memória**, não é sem uma pontinha de decepção (mas também um indisfarçado orgulho) que Nabokov diz achar “assombroso como as pessoas comuns notam pouco as borboletas”. Nessa altura do livro, Nabokov conta como foi despertado seu interesse pela lepidopterologia, mas para mim é o capítulo que melhor esclarece alguns aspectos de sua maneira de enxergar a literatura, tanto aquela que o influenciou como a sua própria literatura (e, considerando os demais capítulos desse livro, também sua própria vida).

Às vezes acho que só os cientistas com olhos sensíveis se interessariam pelas borboletas. A primeira motivação para que se jogue uma rede ao redor desses insetos coloridos e delicados deve ser justamente essa delicadeza colorida que, inútil, eles exibem pelos bosques de qualquer conto de fadas ou jardins de nossa infância. Mas passado o primeiro susto, quer dizer, esse primeiro olhar interessado por aquilo que não tem utilidade, vêm as etapas mais objetivas, mas nem por isso livres de paixão e entusiasmo — o quão feliz ficaria o pequeno Nabokov se descobrisse uma espécie ainda não catalogada de mariposa noturna...

Nutrida, talvez, dessa empolgação pelos insetos de asas estampadas, com a qual Nabokov contamina os leitores de sua autobiografia, não foi possível não perceber a semelhança entre o trabalho de se observar borboletas e a maneira como ele analisava os livros em seus cursos de literatura. Em *Bons leitores e bons escritores*, ensaio que abre **Lições de literatura**, Nabokov não deixa dúvidas dessa relação:

A fronteira entre uma obra de ficção e um estudo científico não é tão nítida quanto em geral se crê, mas o livro de ficção atrai em primeiro lugar a mente. A mente, o cérebro, o topo da espinha que pode sentir calafrios, é, ou deveria ser, o único instrumento usado em um livro.

E que diferença faria se Nabokov tivesse parado antes de se referir à espinha, aos calafrios... As emoções, o corpo diante de um livro ou de qualquer outro objeto na mesa de dissecação, não cessam, não devem cessar, durante a análise. Esse prazer intelectual, que é em tudo diferente à emoção barata que um livro pode gerar por simples identificação, como a que enlouqueceu Emma Bovary, transpare-



Vladimir Nabokov por
José Luiz Tahan

A ciência de um poeta

Vladimir Nabokov e sua paixão por borboletas e livros

VANESSA C. RODRIGUES | SÃO PAULO – SP

ce em todos os estudos reunidos em **Lições de literatura**. Não se trata de se deixar envolver pelas histórias ou pela reação que surge a partir das memórias ou de qualquer tipo de coincidência entre lido e vivido. Antes, é manter o olhar objetivo e sério do cientista, mas sem perder, todavia, o encantamento de quem se surpreende em perceber ficção até nas cores de umas asas usadas para disfarce. “Os mistérios

do mimetismo”, lembra Nabokov em **Fala, memória**, “exerciam atração especial sobre mim. Seus fenômenos revelavam uma perfeição artística geralmente associada a coisas feitas pelo homem. Pense na imitação de emissão de veneno por máculas em forma de bolhas numa asa (completas, pseudo-refrações) ou nas saliências amarelo brilhantes de uma crisálida (“Não me coma — já fui esmagada, experimentada e rejeitada”). Mais adiante, ele conclui: “Descobri na natureza as delícias não utilitárias que eu procurava na arte. Ambas eram uma forma de magia, ambas eram um jogo de intrincados encantamento e engano”.

3.

Em **Fala, memória**, Nabokov escreve sobre o período de sua formação, desde a infância em São Petersburgo, passando pelas várias mudanças de países que as condições geopolíticas exigiram e a boa posição financeira de sua família lhe permitiram, até 1940, quando foi morar definitivamente nos Estados Unidos. É curioso perceber que o mesmo distanciamento encantado como Nabokov olhava as borboletas e os romances aparece nessa autobiografia, como quem consegue a proeza de colocar a própria memória numa bandeja de análise, mas sem desconsiderar a impossibilidade desse movimento. O quanto é possível se afastar de si mesmo?

Os episódios da infância e juventude não foram narrados em linha, há certa dança no tempo assim como também há certas brechas preenchidas, confessadamente, com pequenas mentiras (ficções). Mas o que impressiona é o controle de Nabokov dessa narrativa, a maneira como ele consegue nos levar ali, desde muito perto, por detrás de seus olhos, por essas lembranças. Lemos as peripécias de um garoto russo do começo do século 20 e apesar dessa distância de vida, pela força da magia de sua literatura, de seu “encantamento e engano”, me aproximo dessa terceira pessoa, me mascaro do rosto dele, como as mariposas que, por se parecerem com determinado tipo de vespa, começam a mover as antenas de um jeito muito diferente do esperado para a sua espécie.

A memória de sua juventude como as borboletas que foram espetadas nos mostruários depois das análises. Em diversos momentos um narrador, que parece se deslocar do narrador principal, do memorialista, intervém para apontar os momentos incertos, para corroborar os exageros, para confessar as distorções feitas em prol da narrativa. Ele nos conta seu passos, como se desse lado ouvíssemos o solilóquio do cientista em sua bancada de trabalho, ou as instruções de um coreógrafo paciente, mas, reforço, sem deixar de se espantar, a todo tempo a importância da inteligência dos nervos.

Como é pequeno o cosmos (a bolsa de um canguru podia contê-lo), como é insignificante e irrisório comparado à consciência humana, a uma única lembrança individual e sua expressão em palavras!

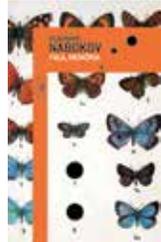
5.

Aprendemos muito com **Fala, memória**. Não apenas sobre a crise da Europa moderna desde um ponto de vista lúcido, não apenas sobre a formação e o caminho intelectual e afetivo de um grande autor. É também pela própria forma que o livro ensina. Gosto particularmente dos termos técnicos dos quais o narra-



LIÇÕES DE LITERATURA

Vladimir Nabokov
Trad.: Jorio Dauster
Três Estrelas
464 págs.



FALA, MEMÓRIA

Vladimir Nabokov
Trad.: José Rubens Siqueira
Alfaguara
312 págs.



o autor

VLADIMIR NABOKOV

Nasceu em 1899, em São Petersburgo, e morou em vários países da Europa durante a juventude até se mudar definitivamente para os Estados Unidos, onde também trabalhou como professor de literatura. É um dos grandes escritores do século 20, autor entre outros de **Lolita**, **Fogo pálido** e **Lições de literatura russa**. Morreu em 1977.

trecho

FALA, MEMÓRIA

Confesso que não acredito no tempo. Gosto de dobrar meu tapete mágico depois do uso, de forma a sobrepor uma parte do padrão sobre outra. As visitas que tropecem. E o maior prazer da intemporalidade — numa paisagem escolhida ao acaso — é quando paro entre borboletas raras e as plantas de que se alimentam. Isso é êxtase, e por trás do êxtase há algo mais, que é difícil de explicar. É como um vácuo momentâneo para dentro do qual corre tudo quanto amo.

dor não abre mão, gosto quando ele especifica uma borboleta sabendo que os olhos comuns não saberiam diferenciá-la. E também da noção de que é impossível que um olho se encante da mesma maneira por todas as coisas do mundo.

Em certa altura, Nabokov apresenta Yuri, um primo, mas também uma espécie de contraponto do narrador: magro, pálido, filho de pais separados, menino da cidade. Era um destemido, um amante das artes da guerra, mas tinha pavor de tocar em qualquer bicho. E também, lembra Nabokov, “coleccionava soldadinhos de chumbo pintado, que não queriam dizer nada pra mim, mas cujos uniformes ele conhecia tão bem quanto eu conhecia diferentes borboletas”. É como se Nabokov nos dissesse com isso que é uma pena que tanta gente não consiga ver as borboletas como ele as vê, mas que tudo bem, porque ele também não consegue se interessar por todas as coisas. A lição talvez seja: encontre as suas borboletas, os seus soldadinhos de chumbo, as suas palavras preferidas e aprenda com isso a olhar o mundo com interesse. Não há outra maneira de se fazer arte. Yuri, por fim, teve um fim trágico, morreu em combate na Crimeia e parafrasear essa belíssima cena descrita por Nabokov não seria nada apropriado:

Havia um balanço no centro de um pequeno parque infantil circular cercado por jasmims no fundo de nosso jardim. Ajustamos as cordas de tal forma que o assento verde do balanço passasse a poucos centímetros da testa e do nariz de quem ficasse deitado de costas na areia embaixo. Um de nós começava a brincar em pé no assento, balançando com um impulso cada vez maior; o outro ficava deitado com a nuca num lugar marcado e, de uma altura que parecia enorme, o assento do balanço descia ventando sobre o rosto deitado. E três anos depois como oficial da cavalaria no exército de Denikin, ele foi morto combatendo os vermelhos no norte da Crimeia. Eu o vi morto em Yalta, toda a parte da frente do crânio afundada pelo impacto das balas, que o haviam atingido como o assento de ferro num balanço monstruoso [...].

6.

Fala, memória teve um processo curioso. No prefácio, Nabokov explica que ele passou o verão de 1953 traduzindo para o russo esse livro que foi primeiramente escrito em inglês e que, depois desse processo, ele voltou ao original em inglês, percebendo pelo simultâneo envolvimento e distância que o trabalho em uma tradução proporciona, para aplicar as correções necessárias.

Esse re-inglesamento de uma re-versão russa que havia sido de início um re-contar em inglês de memórias russas, mostrou-se uma tarefa diabólica, mas o que me deu

Em sua autobiografia, Fala, memória, não é sem uma pontinha de decepção (mas também um indisfarçado orgulho) que Nabokov diz achar “assombroso como as pessoas comuns notam pouco as borboletas”.

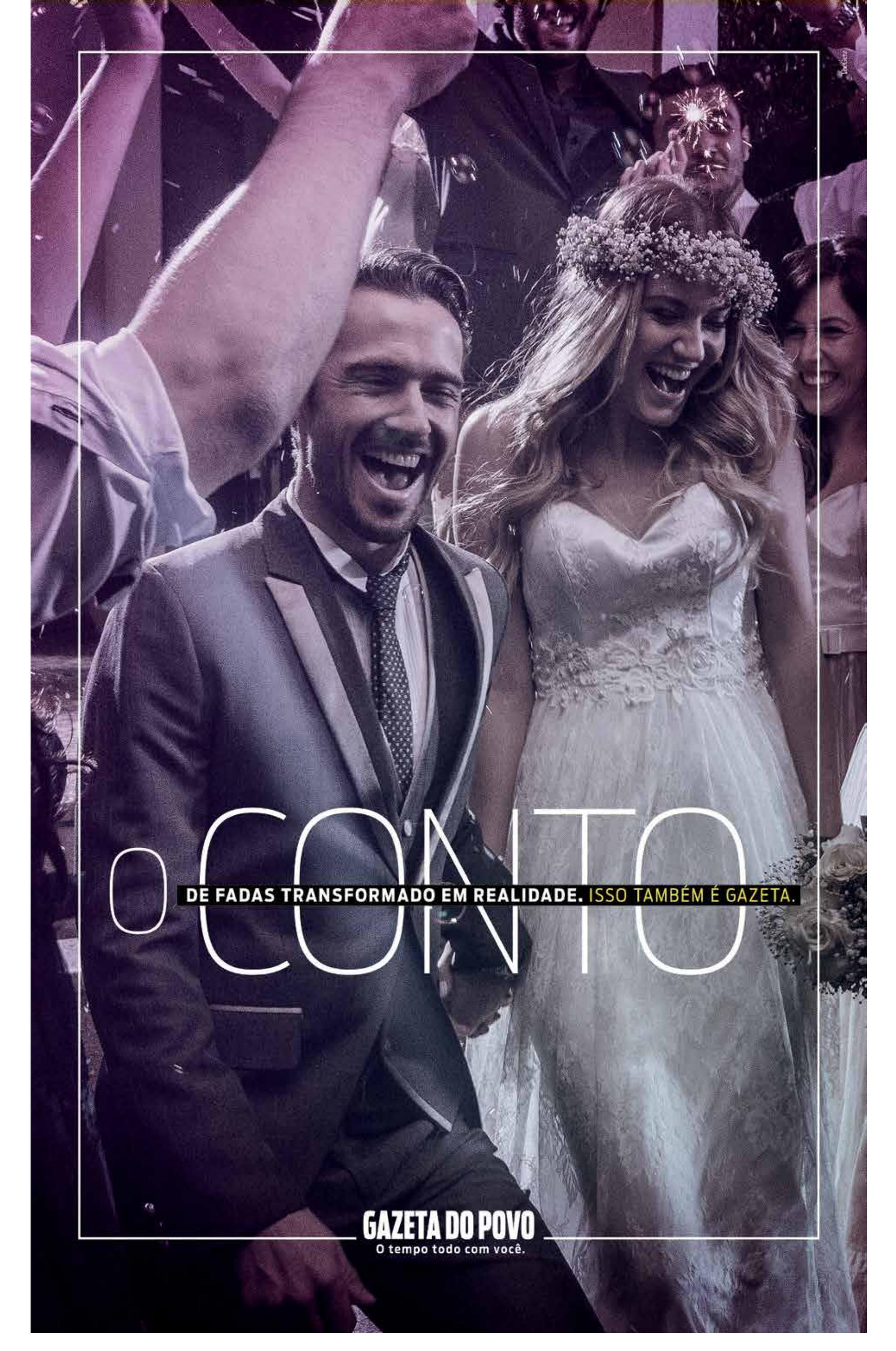
alguma consolação foi a ideia de que tais metamorfoses múltiplas, familiares às borboletas, não haviam sido tentadas por nenhum humano antes.

É bonito perceber que, no limite, as condições peculiares de sua biografia transformaram Nabokov num tipo muito raro de inseto.

E é claro, não podia ser diferente, em muitas camadas isso me lembrou da aula que Nabokov deu sobre **A metamorfose**, de Franz Kafka. Era de se esperar que para alguém ao mesmo tempo escritor e entomólogo, um livro cujo herói se transforma em um inseto renderia grandes descobertas. O capítulo sobre o Kafka é o meu preferido de **Lições de literatura** e acho que seja porque me imaginei saindo da sala depois dessa aula empolgadíssima, ansiosa por contar o segredo da novela mais famosa do Kafka.

Como sempre, mesmo considerando Kafka um dos grandes escritores de todos os tempos, chegando a afirmar que comparados a ele “Rilke e romancistas como Thomas Mann são anões ou ídolos dos pés de barro”, Nabokov posiciona-se diante desse livro de maneira a conseguir a distância necessária para vê-lo primeiro panoramicamente, como quem ajeita os instrumentos numa bancada. De onde veio Franz Kafka? De que material peculiar é feita sua literatura que nunca encontrou a maternidade de nenhuma língua? Como usa os adjetivos, como constrói os personagens?

Depois há uma constante aproximação, em que se esclarecem as estruturas repetidas ritmicamente pelo romance; a separação das partes (cenas); a análise de cada pedaço considerando o todo; até que ali, evidente na descrição do romance, pelo menos a um apaixonado por insetos, Nabokov descobre umas asas, das quais eu nunca tinha ouvido falar, umas asas que o besouro (é tão evidente que se trata de um besouro depois que ouvimos seus argumentos) Gregor Samsa não chegou a usar, mas sempre estiveram ali, como potência de leveza e liberdade. 🦋



O CONTO

DE FADAS TRANSFORMADO EM REALIDADE. ISSO TAMBÉM É GAZETA.

GAZETA DO POVO

O tempo todo com você.

Borrões do ser humano

A família e o sangue, o desejo e a incapacidade de resolvê-lo, a memória e o silêncio são o centro da obra de **Ronaldo Correia de Brito**

ALTAIR MARTINS | PORTO ALEGRE – RS

Pelo final. Quando irá escrever um livro igual à faca?, pergunta alguém ao narrador do último texto de **O amor das sombras**, novo livro de Ronaldo Correia de Brito. O conto se chama *Lua*, e o narrador, evidentemente autobiográfico, se depara com a inviabilidade da ajustar o real à ficção: no caso da narrativa, é um filme impossível de se rodar no sertão do Ceará, porque não há mais sertão possível, a não ser na literatura, cujas imagens, talvez sempre particulares, se modificam em nós, na medida em que mudamos.

Pois o Ronaldo desse livro é outro, sem deixar de ser o autor de **Faca**, de **O livro dos homens** e de **Retratos imorais**, só para citar livros seus em que escreve narrativas curtas. **O amor das sombras** começa por não ser de narrativas tão curtas assim, mas nem por isso deixamos de reconhecer o escritor que há anos persegue borrões internos do ser humano: a família e o sangue, o desejo e a incapacidade de resolvê-lo, a memória e o silêncio. Há algo de cupim em tudo o que Ronaldo produziu: enquanto símbolos pululam em cada imagem e palavra escolhida (tudo tem eco, ou tudo tem sombra, o que é dito esconde, e o que silencia grita), o narrado tem aquele ruído de coisa prestes a cair, mas que mantém a estrutura aparente de inteiro. A coisa que cai, e também em **O amor das sombras** despenca de dentro pra fora, é o ser humano, sem regionalismos.

Do que é feito **O amor das sombras**? Na ficha bibliográfica, um truque aparece: ficção brasileira. Talvez se pretendesse, assim, defender o livro de alguma classificação limitadora, como a de conto. Quem começa a ler como conto acaba por cair em luzes e sombras. Ocorre como naquelas naturezas-mortas de Chardin: manejando claro e escuro, objetos são dispostos numa mesa. Quem olha de perto, vê manchas. Só a distância permite o diálogo entre



O AMOR DAS SOMBRAS
Ronaldo Correia de Brito
Alfaguara
244 págs.

o que o que fala a sombra e o que cala a luz. Apenas que em Ronaldo os objetos são pessoas, e assim é que essas naturezas-mortas, opostas à ordem jornalística da contenção, do formato, da trouxe de submeter os elementos a algum propósito, elas carregam consigo uma enxurrada de sutilezas, provando que a literatura, como a vida, não é feita de coisas com propósitos e reside mesmo é no modo como lemos o detalhe.

Se se pode reclamar do concurso dos acontecimentos, há de se pensar, ao contrário, que também **O amor das sombras** é um livro de silêncio e memória. Se os títulos dos doze textos são feitos de palavras únicas, é porque aí se pode ler a unidade que a tudo arrasta a partir do início da leitura. Em *Noite*, por exemplo, Mariana e Otília, irmãs velhas, formam um retrato no qual elas aguardam a ver se, na barragem em frente à casa, o casal que se afundou de motocicleta é encontrado. A memória das irmãs salta para as tragédias “sazonais como as chuvas e os verões”. Ao deitar ao lado da irmã Otília, Mariana confessa seu remorso: não tivera a coragem de Rafaela, moça que largou o noivo rico e fugiu com o tratorista na moto até encontrarem o açude.

Em *Bilhar*, o narrador José, numa cena que ecoa num Rulfo de **Pedro Páramo** ou num Ronaldo de **Galileia**, encontra um Alfredo literário, algo fantasma, que revela a sujeira necessária à literatura e ao entendimento do mundo, como o fato de Oscar (o pai) ter mandado matar Alfredo por

causa da perda da amante Diana numa partida de bilhar. Aí a literatura, da qual o narrador precisa sentir nojo, parece preencher o que a memória não alcança.

Elvira Madigan, protagonista de *Força*, enfrenta “inimigos internos”, experimentando o descontrole em relação à ordem do mundo em dois níveis simbólicos: a água da aquarela, que precisa ser controlada para ganhar forma, e a memória, que falha. Fica uma sensação, não explícita, da deterioração da consciência cognitiva típica de Alzheimer.

Já o que sustenta *Magarefe* é uma comparação entre bois que passavam na memória do narrador rumo ao abate no açougue (o Magarefe) e o time de futebol de mesmo nome, cujos jogadores, açougueiros suados, pareciam a animais. Há o pai que incitava o filho à carne e ao futebol (duas imagens repulsivas), e o reencontro do narrador com o craque do time: como médico, percebe o destino anunciado ao Magarefe mais habilidoso, que sairá inválido do hospital.

Memória do imigrante

Há duas narrativas em que a memória é do imigrante, e em ambas a condição da terra que expulsa torna-se sanguínea, quase genética, e os modos que o ser deslocado carrega consigo parecem esbater-se com a cultura do local que, bem ou mal, os recebe. É o caso do protagonista do conto *Mellah*, que, em São Paulo, reencontra o seu lar olhando a cidade cinza do alto dos edifícios. Sua memória é toda de desertos: da África, da França, da Hungria e dos Estados Unidos. Está às vésperas de partir novamente — e os olhos no horizonte pedem para mudar de lugar, que parece ser o seu lugar. *Helicópteros* é um dos textos mais interessantes do livro. Numa imagem de beleza sinestésica, Alima cozinha dividida entre as palavras árabes e portuguesas dos ingredientes. Doente, ela mistura passado e presente, mas recorda que, segundo a avó,



O autor

RONALDO CORREIA DE BRITO
Nasceu em Saboeiro (CE), em 1951. Médico formado pela Universidade Federal de Pernambuco, é colunista das revistas *Continente* e *Terra Magazine*, do portal Terra. Publicou, entre outros, **Faca** (2003), **Galileia** (2008, Prêmio São Paulo de Literatura) e **Estive lá fora** (2012). Suas peças de teatro, como **O baile do menino Deus**, são encenadas permanentemente. Tem textos publicados em vários países, como França, Espanha e Itália. Vive no Recife (PE).

se perdesse a fala, estaria perdida para o povo dela. Aí a comida é identidade libanesa, e não é menos simbólico o fato de Alima e a filha venderem comida congelada. Se não temos tantas imagens do passado, se é manchada a causa de ter saído do Oriente Médio para o Recife, helicópteros que rondam o bairro procurando ladrões são a chance de experimentarmos, nas sensações da cozinha, o que ela tanto prepara e depois congela.

Atlântico é um mosaico feito com pedaços de mulheres e das várias cidades que uma capital, como o Recife, pode misturar (ou separar). Cristina está bêbada de tanta bíblia, Carmen vive sustentada por homens, Cecília, “a cega” ou a marxista, quer ser jornalista, mas é fustigada pela ideia de que teria matado sua mãe, Neusa, no parto. São irmãs, e, permeando os laços que as unem de forma violenta, há ainda a história do assassinato de duas adolescentes por rapazes ricos em Guadalupe.

Perfeição é a ilustração de uma tese: a da falta de resiliência dos homens, vantagem ou desvantagem em relação às mulheres. No caso, Gonçalo, homem que se recupera de um atropelamento, tenta remontar a memória, enquanto busca entender por que razão a empregada Marlene se preocupa com o marido preso e os quatro filhos, um deles com paralisia cerebral. Gonçalo passa a escrever, e entendemos que a esposa, Augusta, se estivesse viva, cuidaria do marido até que nada mais pudesse ser feito. O avesso de tudo nos choca: Augusta foi cuidada assim?

De todos os textos, o melhor é uma iluminação, apesar de o título ser *Sombras*. Que texto maravilhoso esse. Maria Alice perde seu tempo como jardineira, segundo o pai, José Correia, e ele não sabe das cartas que ela recebe, vindas de São Paulo e escritas por Estevão. Tão logo memoriza as palavras, Maria Alice as queima. O que a impede de amar fora do segredo e da sombra, é o juramento que fizera à mãe de que

cuidaria do pai até o fim. Como as dalias que planta e de que tanto Estevão gostava, Maria Alice se concentra em ser apenas bulbo, à espera da luz (a morte de um pai pode ser luz) que faça abrir a flor.

Outro grande momento é *Vêu*, um texto que costura duas histórias nas quais faltam pedaços, formando uma unidade aterrorizadora na figura do tio Marcelino. Assim: Suzana vai casar com Gustavo, sob os cuidados e gastos do tal tio Marcelino, e a angústia de tia Celina, cuja memória de um casamento frustrado (foi abandonada no altar) liga-se à cena maldita em que, olhando-se com o vestido no grande espelho que o irmão tinha no quarto, foi surpreendida por Marcelino, que aí entrava com Aginaldo, o noivo. Aginaldo acabou vendo o vestido antes do casamento. Mas por que Aginaldo não apareceu no altar? Porque também Cecília vai experimentar o seu vestido diante do espelho enorme que há no quarto de Marcelino e lá encontra o noivo, Gustavo, que dorme na cama do tio, completamente nu. “Na pressa de retornar ao quarto, Suzana deixa cair o véu.” Não é genial?

Por fim, *Amor* apresenta o cativo doméstico de Delmira, mulher que já perdera uma filha e que vive a saudade, talvez a dor, de um circo a cujo espetáculo ela não assistiu — um circo que talvez possa ser mais que diversão, onde um palhaço, outro símbolo, poderia, como na famosa canção, ser ladrão de mulheres.

Livro escrito após a morte dos pais, depois do mergulho existencial para encontrar o estudante de **Estive lá fora**, talvez tenha sido necessária uma guinada rumo à memória alheia, embora sempre sua. Não é um livro de histórias, mas de personagens correntes: sob a claridade e sob o breu, são eles que resistem. Sim, ao abordar as memórias e os amores estrangulados desses personagens de **O amor das sombras**, Ronaldo não conseguiu um livro igual à **Faca**, nem melhor, nem pior. E isso é muito bom. 🍷

A MUDA FEALDADE DE CHARLES

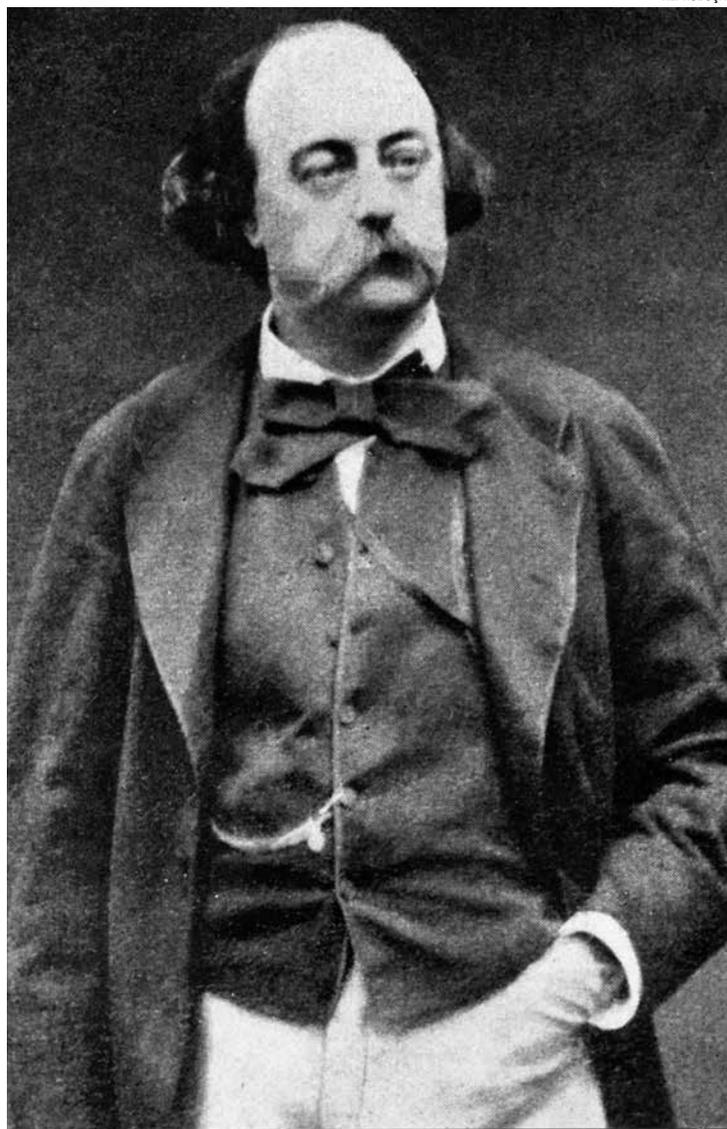
Em *Madame Bovary*, Flaubert recorre a técnicas muito sofisticadas para apresentar Ema e Charles, de forma que o leitor se sente imediatamente seduzido pelos dois. Para mostrar o caráter confuso, sonolento e desastrado de Charles, o narrador por assim dizer, empurra-o para o começo do capítulo, de forma que o vemos entrar na história aos trancos e barrancos, conduzido pelo diretor e um servente, que carrega uma carteira, numa umidade de símbolos notável: Charles e a cadeira têm a mesma natureza e a sensibilidade do personagem ou do humano não é diferente de um móvel num canto da sala. Aliás, numa sala, Charles não seria mais notado do que um móvel, apesar do incrível perfil físico com que é apresentado, jaqueta apertadíssima, sapatos horríveis, cores fortes da roupa inferior. No entanto, é preciso prestar atenção no boné, confuso e grotesco, que não é senão a metáfora do próprio Charles, que expõe e define seu caráter. Assim:

Estávamos em aula, quando entrou o diretor, seguido de um novato. Vestido modestamente. E um servente sobraçando uma grande carteira. Os que dormiam despertaram e puseram-se de pé como se os tivessem surpreendido no trabalho.

O diretor fez um sinal para sentarmo-nos; depois, voltando-se para o professor:

— Senhor Rogério — disse, a meia-voz — eis um aluno que lhe recomendo; vai para a quinta classe. Se a aplicação e o comportamento lhe forem bons, passará para os maiores, por causa da idade.

A um canto, atrás da porta, mal podíamos ver o novato. Era um rapaz do campo, de quinze anos mais ou menos, mais alto que qualquer um de nós, os cabelos rentes sobre a testa, como um sacristão de aldeia, um aspecto compenetrado e acanhadíssimo. Embora não fosse espadado, a jaqueta verde de botões pretos, muito apertada nas ombreiras, devia incomodá-lo bastante. Pela abertura das mangas, viam-se dois punhos vermelhos, acostumados à nudez saíam-lhe dumas calças amareladas, muito repuxadas pelos suspensórios. Calçava uns sapatos, mal engraxados, reforçados com pregos.



REPRODUÇÃO

Mas o boné, como será este boné metafórico?

O boné era uma dessas coisas complicadas, reúne elementos de chapéu de feltro, chapéu redondo, fez turco, gorro de peles, barrete de algodão, enfim, um desses pobres objetos, cuja muda fealdade, possui a mesma profundidade expressão que o rosto de um idiota.

Ovoide, guarnecido de barbas alternavam-se losangos de baleia, começava por três peças circulares, depois, separados por uma franja vermelha, alternavam-se losangos de veludo e de peles de coelho, e em seguida uma espécie de saco terminado num losango cartonado e coberto por um bordado complicadíssimo, do qual pendiam, na ponta de um cordão comprido e muito fino, umas pequenas borlas de fio de ouro. Era novo, a pala reluzia.

Pelo que se percebe, algo extremamente confuso e enigmático — talvez esteja aí não só a chave do caráter de Charles

mas, sobretudo, a chave técnica do romance, cujo ponto central é a revelação do humano. Está em Charles a muda fealdade da natureza humana. O homem seria, então, capaz dos mais belos gestos e das mais profundas vilanias. Daí a força literária que Flaubert dá ao personagem ainda nas páginas iniciais do romance.

Para apresentar Emma, a personagem romântica e sutil, Flaubert lança mão da habilidade e da astúcia, de forma que, ao contrário de Charles que, como se disse, parece empurrado para dentro do livro, a personagem surge numa espécie de vertigem, saindo de um sonho para se definir, completamente, quando as ações já não podem passar por ela.

De início, Emma é apresentada no princípio desta vertigem apenas — e somente — pelo artigo indefinido “uma moça”, que lhe dá o caráter de virgem ao longe que vai se revelando aos poucos. Escreve o autor:

Uma moça, vestindo um merino azul guarnecido de folhos, apareceu à porta da casa, para receber Bovary, a quem fez entrar na cozinha, onde crepitava um bom lume.

O “olhar do personagem” — uma técnica extremamente eficiente na narrativa — vai construindo a personagem e na página seguinte o artigo indefinido é substituído pelo artigo definido: “...a criada rasgava um lençol para fazer ligaduras e a moça tratava de coser os chumaços”.

A partir daí a indefinição vai se desfazendo e adiante Emma é *ela*. O narrador interior já sabe de quem se trata e substitui o artigo pelo pronome: “ela não respondeu...” No parágrafo seguinte é apresentado um “perfil físico” da mão de Emma e, através dele, a beleza da protagonista é exposta e definida, Carlos — o narrador oculto — já conhece a mulher e, portanto, está suficientemente preparado para apresentá-la por inteiro com a cumplicidade do “olhar” do personagem:

Carlos ficou admirado da alvura de suas unhas. Eram brilhantes, mais brunidas que os marfins de Diepe e cortadas em forma de amêndoa. A mão nem por isso era bonita: pouco pálida talvez, e um tanto seca nas falanges; além disso, compridas demais; e sem brandas inflexões de linhas no contorno. O que ela tinha de verdadeiramente belos eram os olhos; apesar de castanhos pareciam pretos por causa das pestanas; o olhar era franco e de um arrojo cândido.

Depois disso, o narrador volta à sutileza e ao arranjo habilidoso ao chamar Emma de Srta. Rouault, dando-lhe um nome, depois de atravessar as indefinições: “A Srta. Rouault não gostava da aldeia...” Por isso, e somente depois de conduzir o leitor para a definição de Emma, com a sutileza de artigos e pronome, o narrador, sempre através do “olhar do personagem”. 🍷

CONTINUA NA
PRÓXIMA EDIÇÃO

A dor e o riso de ser

Marcado pela leveza, **A dificuldade de ser** pode ser lido como o balanço da vida de Jean Cocteau

LUIZ HORÁCIO | FLORIANÓPOLIS – SC

A dificuldade de ser [La difficulté d'être (1947)], Démarche d'un poète (1953), Journal d'un inconnu (1953) e La corrida du 1er mai (1957) formam uma tetralogia da poesia crítica. As obras citadas comunicam-se e permitem testemunhar a evolução da escrita de Jean Cocteau durante seus últimos quinze anos de vida.

A dificuldade de ser começou a ser escrito logo após o término das filmagens de seu filme *La Belle et la Bête*. As filmagens foram um verdadeiro calvário, Jean Cocteau sofria com vários problemas de pele.

A obra pode ser lida como um balanço da vida (autobiografia composta por ensaios críticos) e da produção artística deste Oscar Wilde francês, em que o trágico ocupa lugar de destaque. Importante ressaltar

que a leveza é uma das características mais evidentes nos textos de **A dificuldade de ser**. O trágico não é desprezado, é revelado, no entanto Cocteau não aumenta ainda mais seus efeitos, suas consequências. Relato autobiográfico, Cocteau desfila sua criatividade por vários estilos e gêneros. Confissões, humor, reflexões acerca do ser no mundo, sobre arte, sobre artistas. Conversas, simplesmente conversas ao estilo de Montaigne. Tudo, sempre, sob o signo do existencialismo e um tanto de surrealismo, na vida e na arte. Cocteau se equilibra no afiadíssimo fio da navalha. Uma personalidade incomparável, talvez a Oscar Wilde possa ser dado esse crédito, mas prefiro Cocteau pelo nível de excelência em várias expressões artísticas. Seus filmes *Le sang d'un poète* (1930), narrativa em que, embora filme de um escritor, a palavra não tem grande

importância. Cocteau prioriza as imagens deste que pode ser classificado com um filme surrealista. Em sua adaptação de *La Belle et la Bête* (1946) muda sua forma de filmar, mas se mantém audacioso e se permite, ou exige?, o risco. *Le Testament d'Orphée* (1960), um quebra-cabeça em que Cocteau retoma um personagem presente em *Le sang d'un poète* e filma a paródia de sua própria vida. Um filme sem fim ou filme onde início e fim estão com seus lugares trocados. O mais importante é dizer que Jean Cocteau influenciou vários realizadores, entre eles François Truffaut, Pedro Almodóvar e Woody Allen, sabia como montar seus filmes e usava e abusava dos efeitos, ou dos truques. A *nouvelle vague* deve muito a Jean Cocteau. Sua montagem fora do convencional, seu desprezo à linearidade narrativa, ausência de moralismo, tudo isso pode ser

observado nos filmes do autor de **A dificuldade de ser**.

Seus filmes não são nada convencionais, Cocteau também não era nenhum pouco convencional. Seja em sua arte, seja em sua vida.

Os três filmes citados integram a lista dos cem melhores de todos os tempos. Outras listas, bem menores, também costumam incluí-los.

Conforme dito anteriormente **A dificuldade de ser**, embora a gravidade das situações relatadas, do sofrimento do autor, está muito distante daquilo que costumamos chamar de relatos densos, repletos de emoção e afeitos às lágrimas.

Cocteau não “parou” num gênero, longe disso. Em 1917 escreveu o libreto *Parade* para Serguei Diaguilev, fundador da Companhia Les Ballets Russes. O balé tinha cenário assinado por Pablo Picasso e música de Erik Satie.

Apollinaire classificou *Parade* como surrealista e daí em diante a obra de Cocteau, em suas várias expressões, passou a ser vista por esse prisma.

Artista plástico, desenhista, deixou suas obras em várias capelas de pescadores, na Provença e na Côte d'Azur.

Chama atenção o fato de apenas dois escritores, Raymond Radiguet e Guillaume Apollinaire, merecerem ensaios. O de Apollinaire trafegou do cubismo ao surrealismo, bem mais extenso.

É por isso que eu gostaria de anotar algumas recordações de um homem com o qual eu nunca me desentendi, porque ele era atento ao ponto de ser obsessivo. Trata-se de Guillaume Apollinaire.

Cocteau costuma se referir a Apollinaire como o poeta da “cabeça estrelada”.

Como prova de sua admiração pelo poeta, Cocteau participou do programa de rádio *Un poète, une voix*, dedicado a Apollinaire, em 16 de fevereiro de 1963. Cocteau recitou doze poemas do livro *Alcools* e dois poemas de *Calligrammes*. Até então nenhum outro poeta recitara tantos poemas de outro. Uma prova de sua admiração, além de demonstrar ausência de vaidade, tão frequente no meio artístico.

A dificuldade de ser é o retrato de seu autor. Um artista guiado pelo riso. O que me permite aproximá-lo de Rabelais.

François Rabelais, em **Gargantua e Pantagrue**, faz uso de uma mistura de oralidade, escatologia, incidentes divertidos que são descritos muitas vezes como carnavalescos. A visão do riso em primeiro plano pode ter sido um dos fatores a ter contribuído para o tardio reconhecimento da obra. Jean Cocteau também não se conformava com a pouca repercussão de sua obra poética.

Jean Cocteau valoriza o riso, a necessidade do riso.



A DIFICULDADE DE SER

Jean Cocteau

Trad.: Wellington Júnio Costa

Autêntica

208 págs.

Rabelais e outros escritores, entre eles Pierre de Ronsard, criaram uma língua literária diferente daquela do dia a dia: uma língua para a arte, marcada pela linguagem figurada, Cocteau não me parece muito distante.

A faculdade da gargalhada é a prova de uma alma excelente. Eu desconfio daqueles que evitam o riso e recusam a sua abertura. Eles temem sacudir a árvore, avanos que são dos frutos e dos pássaros, temerosos que se perceba que nem frutos, nem pássaros se despregam dos seus galhos. Como o coração e o sexo, o riso procede por ereção. Nada que não excita o intumescer. Ele não se ergue por vontade.

Conforme Rabelais na abertura de sua obra:

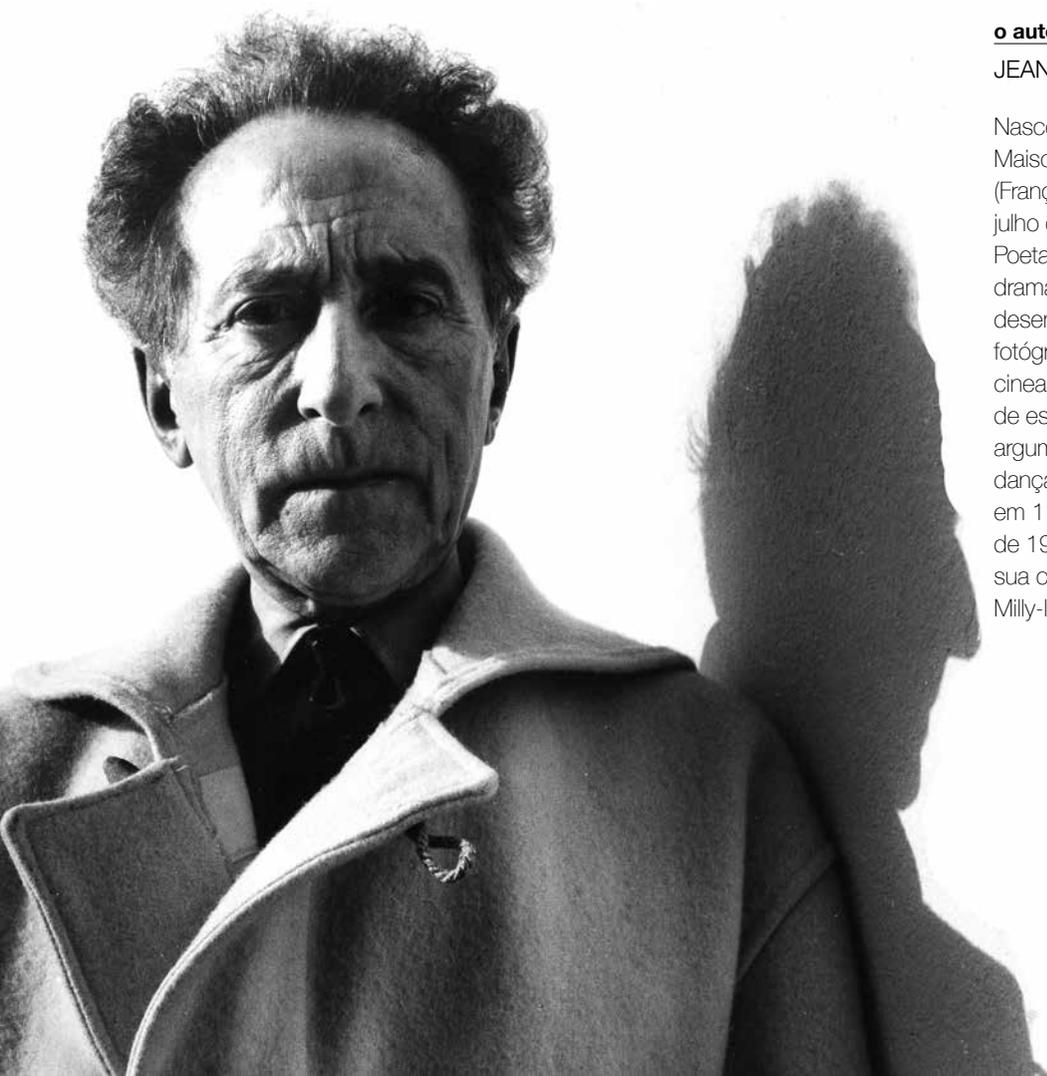
Melhor de risos que de prantos escrever

Porque rir é próprio do homem. 🍷

trecho

A DIFICULDADE DE SER

Eu não dou nenhuma importância ao que as pessoas chamam de estilo e por meio do que elas se gabam de reconhecer um autor. Eu quero que me reconheçam pelas minhas ideias, ou melhor, pela minha postura. Eu procuro apenas me fazer ouvir o mais brevemente possível. Notei que quando uma história não fisga o espírito, ele tem tendência a ler rápido demais, a passar por cima.



o autor

JEAN COCTEAU

Nasceu em Maisons-Laffite (França), em 5 de julho de 1889. Poeta, romancista, dramaturgo, desenhista, fotógrafo e cineasta, além de escrever argumentos para dança. Faleceu em 11 de outubro de 1963, em sua casa em Milly-la-Forêt.

Georges Perec nasceu em 1936, na cidade de Paris, onde viveu a maior parte de sua vida, e morreu em Ivry, 46 anos depois. Seu pai lutou na Segunda Guerra Mundial, sendo morto em 1940, e sua mãe morreu em Auschwitz. Perec, órfão aos seis anos, foi criado por parentes próximos. Sua obra tem início em 1965, com o romance **As coisas**, seguido por *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour*, **Um homem que dorme** e *La disparition* — este último, já escrito após sua entrada no OULIPO (um grupo de literatura potencial, formado por escritores e matemáticos que escreviam a partir de regras matemáticas).

Sua rica e enigmática obra, repleta de restrições matemáticas, jogos e mistérios em sua estrutura, linguagem e linha narrativas, vem sendo estudada especialmente após sua morte prematura em 1982. Disposto a trabalhar exaustivamente diante de uma estrutura rígida e restritiva proposta por ele ou pelos colegas de grupo, a obra de Perec também pode ser estudada pelo viés testemunhal. Ao escrever **W ou a memória da infância**, Perec mistura ficção, memória, infância e autobiografia, e o resultado é um livro que permite analisar profundamente as implicações da *Shoah* em sua narrativa. Nesse livro, o escritor conta as suas memórias de infância encadeadas pelo nazismo e por um país chamado *W* que seria uma alusão à estrutura alemã durante a *Shoah*.

W ou memória da infância tem a seguinte epígrafe de Raymond Queneau: “Essa bruma insensata em que se agitam sombras, como eu poderia clareá-la?”. Assim Perec começa um de seus mais tocantes projetos: clarear e reviver suas sombras e memórias de infância. Sua ambição como escritor e inventor também é grande: “Minha ambição de escrever seria a de percorrer toda a literatura do meu tempo sem jamais ter o sentimento de voltar nos meus passos ou de caminhar novamente pelos meus próprios traços e de escrever tudo o que é possível a um homem de hoje escrever: livros grandes e curtos, romances, poemas, dramas, livretos de ópera, romances policiais, romances de aventura, romances de ficção científica, folhetos, livros para crianças”. Com o intuito de clarear suas sombras (insensatas), lembranças, recordações e invenções, Perec escreve. Escreve para se percorrer e tentar entender os acontecimentos mais importantes de sua vida.

Perec gosta de ludibriar e brincar constantemente com seus leitores. Propõe jogos, cria enigmas, brinca com a língua e com a linguagem em busca de esgotar todas as possibilidades literárias. Porém, mesmo revelando



Georges Perec por Osvalter

O acrobata nas sombras

Georges Perec escreve para tentar entender os acontecimentos mais importantes de sua vida

JACQUES FUX | BELO HORIZONTE - MG

esse seu desejo enquanto escritor, não explicita um dos seus mais fortes temas: o de escrever/testemunhar a sua relação/trauma da *Shoah*, “evento que justamente resiste à representação” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.373). Ao escrever resistindo, ao trabalhar com a linguagem, com a matemática, com o controle e com as estruturas restritivas, Perec quer testemunhar essa experiência “real” completamente inacessível que foi seu trauma de infância devido às suas perdas. Mas, como seria esse testemunho especial de Perec e como continuar a escrever após tamanha catástrofe? Seria um ato de barbárie, como postulou Adorno? Em *Je suis né*, Perec dá uma dica do que (e como) está realmente buscando: “A questão não é nem ‘por que continuo?’ nem ‘por que não posso continuar’... mas ‘como continuar?’”. A escrita, em Perec, é necessária e fundamental para enfrentar seus fantasmas e, assim, compõe uma obra distinta e peculiar que trabalha e discute diversos problemas relacionados à literatura e também ao testemunho.

Já que Perec não viveu em nenhum dos campos de concentração, seus escritos não se enquadram no que conhecemos como testemunho primário. Também, como não é filho de sobreviventes, seus escritos não são vistos como um testemunho secundário ou de segunda geração. Mas, infelizmente, a *Shoah* está diretamente ligada à sua criação, cultura e a seus traumas, como escreve:

Não tenho nenhuma memória da infância. Até os doze anos mais ou menos, minha história se resume em poucas linhas: perdi meu pai aos quatro anos, minha mãe aos seis; passei a guerra em diversos pensionatos de Villard-de-Lans. (...) “Não tenho recordações da infância”: eu fazia essa afirmação com segurança, quase com uma espécie de desafio. Não precisavam me interrogar sobre essa questão. Ela não estava inscrita no meu programa. Estava dispensado dela: uma outra história, a Grande, a História com H maiúsculo, havia respondido em meu lugar: a guerra, os campos de concentração.

A literatura de testemunho vem sendo estudada com o objetivo de registrar e estudar acontecimentos extremos: “qualquer fato histórico mais intenso permite — e exige! — o registro testemunhal tanto no sentido jurídico como também no sentido de ‘sobrevivente’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.9). Os escritos e a literatura dos sobreviventes são permeados por diversas características presentes no testemunho primário: literalização, fragmentação, busca pelo “real”, historicidade e ficção. O discurso secundário, que se refere aos filhos dos sobreviventes que nasceram depois da guerra, mas que foram profundamente marcados por esse acontecimento devido à sua criação, possui ainda outras características: dificuldade de entendimento e relação com o sobrevivente, experimentação do silêncio em relação ao passado e carência afetiva.

Já Perec, por não se enquadrar diretamente em nenhuma dessas duas classes, mas com características similares, é descrito por Susan Suleiman, em seu livro *Crises of memory and the Second World War*, como testemunho da geração “1,5”, sobretudo ao se estudar o **W** ou a **memória da infância**. Quais seriam, portanto, as propriedades desse testemunho especial? Como isso reflete em sua literatura? Qual a importância que a *Shoah* tem em sua infância e em sua obra? Como relacionar as memórias da infância com as memórias de um testemunho? Como entender essa tentativa de “controle da literatura” que seria o motivo do uso exagerado de regras e restrições matemáticas? Como compreender a matemática como forma de testemunho?

A matemática

No artigo *Georges Perec et les mathématiques*, Bernard Magné (1999) apresenta Perec como um jovem que não gostava muito de matemática, mas que era bastante interessado e intrigado pelos diversos problemas da matemática. Em sua obra, Perec constrói uma aritmética original, com seus próprios valores e seus próprios símbolos, sem referência à numerologia clássica desenvolvendo uma geometria *fantasmatique* que repousa sobre algumas figuras, pouco numerosas, mas muitas vezes recorrentes, que determinam as estruturas formais de seu texto (MAGNÉ, 1999). Essas figuras recorrentes são, essencialmente, o *carré* e as “simetrias bilaterais”, usados juntos às três estruturas citadas. O *carré* pode ser visto como um tabuleiro clássico de xadrez (8 x 8), um outro tabuleiro presente em **A vida modo de usar** (de tamanho 10 x 10), ou ainda um de 9 x 9 presente no *Deux cent quarante-trois cartes postales* (PEREC, 1999). Já a simetria bilateral pode ser vista por meio do jogo de palíndromos, da utilização das letras W e X e de suas devidas representações geométricas e da combinatória, presentes, por exemplo, em *Alphabets* e em **A vida modo de usar**. E essas seriam formas de dar seu testemunho especial.

Ao criar o grande livro da escrita restritiva — **A vida modo de usar** —, Perec sutilmente atribui características matemáticas e traumáticas a alguns personagens. Mortimer Smautf, Carel Van Loorens, Abel Speiss são, como quase todos os personagens do livro, obsessivos, lógicos e controladores. Smautf passa sua vida calculando exaustivamente fatoriais em busca do infinito; Loorens exerce várias atividades, de cirurgião a geômetra, ensinando também matemática em Halle e astronomia em Barcelona; Speiss preenche seus dias resolvendo problemas diversos da lógica e da matemática com grande facilidade.

Perec tinha também uma obsessão pelos números, sendo considerado, além de um manipulador de palavras e letras, um manipulador também de números e cifras. Em *Je me souviens* escreve: “Eu me recordo da teoria matemática da transitividade. Eu me recordo que todos os números cuja soma de seus elementos dão um total de nove são divisíveis por nove (às vezes, eu passava as tardes a verificar)”. E também em suas palavras, em *53 jours*: “As nove maneiras onde o número 53 faz parte de uma sequência de Fibonacci. Os Holandeses dizem que todo número pode ser a soma de seus K primos (Conjectura de Goldbach)”.

Em Perec, lipogramas, palíndromos e as regras de xadrez podem ser representados como de natureza matemática. Segundo Christelle Reggiani, “estamos

então face a uma concepção instrumental da relação entre matemática e invenção literária: a matemática será retida pela atitude oulipiana em razão do seu caráter formal, evidentemente interessante para uma literatura que se escreve essencialmente em torno de estruturas”.

Estrutura rígida, rigor absoluto, controle total são temas preciosos na literatura de Perec, porém o próprio autor discute suas limitações diante desses aspectos matemáticos e controversos da própria vida.

Em 26 de outubro de 1976 morre Raymond Queneau. Nesse mesmo dia, Georges Perec começa a escrever **A vida modo de usar**, dedicado a seu grande amigo, então falecido. De grande complexidade e construído sob regras, o livro trata de histórias inter-relacionadas de habitantes de um mesmo prédio situado à 11 Rue Simon-Crubellier.

Assim Claude Burgelin descreve **A vida modo de usar**:

Construir a torre de Babel, escrever um romance que contenha todos os tipos de romances; colocar em cena dezenas de vidas simultaneamente; evocar modos de usar da existência tão diversa quanto possível; deixar seguir múltiplos tempos a partir desse espaço fechado; obrigar a evocação de milhares de objetos, emblemas, imagens e dar vida a esse propósito; juntar o prazer da infância (jogos, encaixes, listas, quebra-cabeças, livros de aventuras, trocadilhos, adivinhas, cadeias ao infinito) e combinatórias mais sofisticadas; abolir, subverter, ultrapassar fronteiras entre texto e imagem, narrativa e ícones, transformar a literatura em uma cópia miniaturizada do mundo e da literatura; aprender a olhar e ler errando sem parar; metamorfosear o enciclopédismo em material romanesco; estruturar claramente um romance labiríntico, tornar móvel um romance imóvel, dirigir um romance-jogo de xadrez (em todos os sentidos da palavra). Estas são algumas das proezas do acrobata Perec.

O enredo gira em torno de três personagens principais, o excêntrico e rico Percy Bartlebooth, o artista Gaspard Winckler e o pintor Serge Valène:

Durante dez anos, de 1925 a 1935, Bartlebooth se iniciaria na arte da aquarela.

Durante vinte anos, de 1935 a 1955, percorreria o mundo, pintando, à razão de uma aquarela a cada quinze dias, quinhentas marinhas do mesmo tamanho, as quais representariam portos marítimos. Ao terminar cada uma dessas marinhas, ela seria enviada a um artista especializado (Gaspard Winckler), que a colaria sobre finíssima placa de madeira e a recortaria num puzzle de setecentas e cinquenta peças.

Durante vinte anos, de 1955 a 1975, Bartlebooth, de volta à França, reconstituiria, na mesma

ordem, os puzzles assim preparados, à razão, novamente, de um a cada quinze dias. À medida que os puzzles fossem reorganizados, as marinhas seriam “retexturadas”, de modo que se pudesse descolá-las de seus suportes, transportá-las para os próprios locais onde — vinte anos antes — haviam sido pintadas e ali mergulhá-las numa solução detergente da qual saísse apenas uma folha de papel Whatman, intacta e virgem.

O nome dado a um dos principais personagens do livro, Bartlebooth, alude a dois outros personagens literários: Bartleby, de Herman Melville, o homem da imobilidade que não deseja nada, que *prefere não fazer*; e Barnabooth, de Valéry Larbaud, o homem da viagem, que tem desejos errantes. Esse é o paradoxo vivido por Bartlebooth, homem de tamanha riqueza e de indiferença face ao mundo, que se propõe um projeto de perfeição circular, de muito viajar, muito registrar e destruir todos os traços dessa grande e inútil jornada. Nas palavras de Perec:

Então Bartlebooth é Bartleby porque ele é completamente desesperado que está além do desespero. Ele é também Barnabooth, o bilionário, que quer organizar sua vida como uma obra de arte. A conjunção dos dois compõe um personagem que utilizaria toda sua vida, toda sua energia e toda sua fortuna para alcançar um resultado nulo. O projeto de Bartlebooth: aprender a pintar aquarelas, pintar as aquarelas, tê-las cortadas em puzzles por um artesão e, enfim, reconstruí-las. É perfeitamente louco e inútil. E é para mim a mesma imagem de escrever. Um esforço gigantesco por uma coisa que, uma vez terminado o livro, se evade completamente.

O projeto de **A vida modo de usar** é rigoroso e bem estruturado. A composição do livro explora suas três principais estruturas matemáticas: *Bicarré latin orthogonal*¹ *d'ordre 10*, *la polygraphie du cavalier*² e *la pseudo-que-nine*³ *d'ordre 10*. A construção lógica e definida sob regras nos remete ao teor axiomático da matemática. A demonstração de um teorema segue a mesma estrutura lógica traçada no projeto sensacional de um dos personagens do livro. Entretanto, o objetivo proposto não é concretizado, como descrito abaixo:

É o dia 23 de junho de 1975, e vão dar oito horas da noite. Sentado diante do puzzle, Bartlebooth acaba de morrer. Sobre a toalha da mesa, nalgum lugar do céu crepuscular do quadringentésimo trigésimo nono puzzle, o vazio negro da única peça ainda não encaixada desenha a silhueta quase perfeita de um X. Mas a peça que o morto segura entre os dedos, já de há muito prevista em sua própria ironia, tem a forma de um W.

Então, como entender essa obra na mão do leitor? Como compreender, e controlar, a recepção desses textos? Assim como a História, contingente, a Literatura, por mais restritiva e controladora que seja, não será nunca capaz de finalizar esse puzzle. **A vida modo de usar**, assim como toda escrita “falha” de Perec, seria uma forma de narrar o inenarrável, controlar o que não pode ser controlado, testemunhar a dor, a falta de sentido e de razão para as perdas vividas pela jovem criança.

Testemunho

Georges Perec representa uma geração de crianças, que se tornaram escritores, que perderam seus pais durante a *Shoah*. Ao escrever anos depois dos fatos, Perec descreve o trauma coletivo do qual foi membro importante. Ao se utilizar de restrições matemáticas e estruturais, Perec está discutindo necessariamente os limites da linguagem e da “tradução” de eventos traumáticos. Limitação, falhas, lapsos e erros tentam traduzir, através das restrições, a impossibilidade (e necessidade) de testemunhar.

De acordo com Jacques Derrida e Gilles Deleuze, o *Evento* é o sentido que desperta a escrita, apesar de interpretações diversas serem possíveis para representar o mesmo acontecimento. Marcado pela *Shoah* e membro da geração 1.5, Perec cria o seu testemunho recheado de estruturas restritivas e referências escondidas. Segundo Derrida, a literatura seria o espaço da diferença que move e distingue os significados dos momentos, característica que pode ser encontrada na escrita inventiva de Perec.

Para explicar o conceito de *Event*, Alan Badiou cita alguns dos axiomas de Deleuze que podem ser incorporados à estrutura restritiva de Perec:

Axioma 3: O evento é de ordem diferente se comparado com as ações e paixões do corpo, mesmo que resulte deles.

Axioma 4: A vida é composta de um único e similar Evento, deficiente de toda variedade que decorre dele.

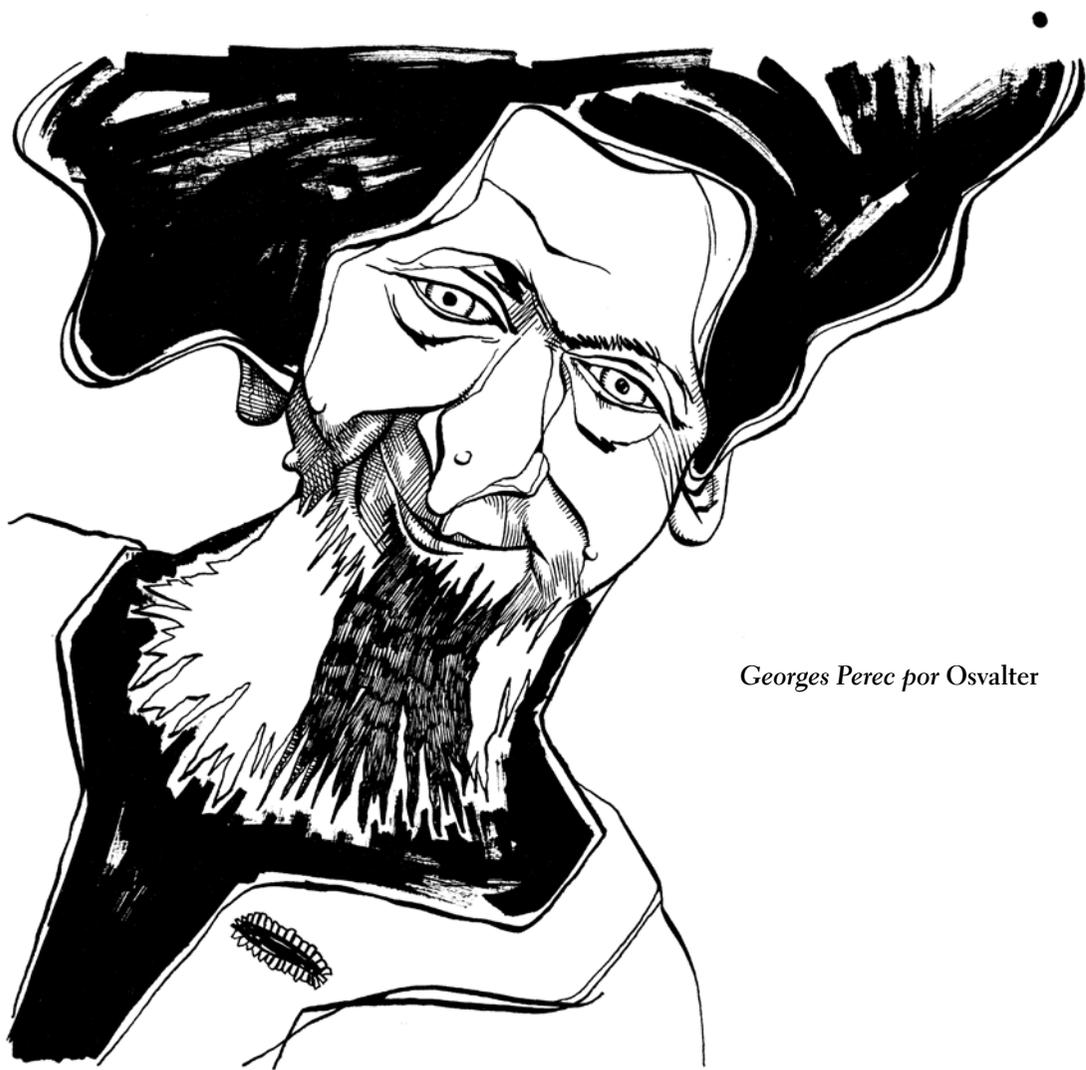
Para Badiou, portanto, os efeitos do evento podem variar de acordo com o indivíduo. O *Evento* é o diferenciador das ações, memórias e das paixões. Assim, em Perec, o Evento desencadeador da sua literatura restritiva, sobretudo em **W ou a memória da infância** é a *Shoah*. *Shoah* para Perec não é o que aconteceu em sua vida, “mas o que é no que aconteceu, ou o que acontece no que acontece, de for-

ma que só pode haver um Evento único” (BADIOU, 2006). A essência do *Evento* aparece nos escritos de Perec de forma única e potencialmente testemunhal.

Ao criar um país único e singular chamado W, Perec está recriando a estrutura alemã e nazista que permitiu a *Shoah*. Seu pano de fundo é a extrema crueldade e as implicações que o nazismo provocou em sua vida, e que está *além* de toda sua compreensão. Ao não se lembrar de todos os acontecimentos de sua infância, ao repetir a todo o momento a imagem de sua mãe se despedindo dele na estação de trem, ao tentar simbolizar essa memória e esse “real” a partir da escrita, Perec está diante de seu trauma de infância: o desaparecimento precoce de seus pais.

W, que começou a ser escrito em 1969, somente é finalizado após seis anos de trabalho e só foi possível graças às sessões de psicanálise que Perec teve com J. B. Pontalis. O relato de W, à medida que a história se passa, é repleto de lacunas, fragmentos e

Perec gosta de ludibriar e brincar constantemente com seus leitores. Propõe jogos, cria enigmas, brinca com a língua e com a linguagem em busca de esgotar todas as possibilidades literárias.



Georges Perec por Osvalter

invenções. Perec quer se lembrar, mas não é capaz: por isso reconstrói um país e uma história tentando encaixar as peças faltantes de seu puzzle memorialístico fadado, infelizmente, ao fracasso. Ao trabalhar com restrições, jogos e enigmas, Perec discute a possibilidade de controlar a própria literatura, de dominar a estética da recepção, de conduzir o leitor ao caminho restritivo desejado, o que nunca é alcançado. Esse também é o seu próprio fracasso enquanto testemunho: repleto de historicidade, ficção e memórias falsas, seus escritos conduzem a uma peça faltante de um enorme quebra-cabeça. Mas, mesmo diante da impossibilidade de dizer, há a necessidade de dizer.

Assim, a partir de sua escrita experimental e restritiva, Perec aborda temas importantes e pessoais como infância, trauma, separação e memórias. Escrever, silenciar, expressar o indizível e buscar constantemente a possibilidade de alcançar o “real” traumático são preocupações dos escritos de testemunho.

W ou a memória da infância tem duas partes — a primeira onde Perec relembra e recria suas memórias de infância e a segunda onde descreve um mundo fantástico chamado W, que é uma metáfora ao regime Nazista. Na primeira parte, Perec lembra da sua separação traumática de seus pais, sobretudo de sua mãe, e a partir desse momento tenta recriar o tempo que viveu junto a essas pessoas mais importantes de sua vida. Já na segunda parte, apesar de trabalhar com a fantasia de um mundo W, repensa a estrutura ridícula e abominável do Nazismo. Essas duas partes são recriações ficcionais de sua memória e de seu conhecimento da História Concentracional.

W ou a memória da infância alterna a apresentação das partes. É importante notar que ambas as narrativas usam o “Eu” para descrever a “montagem” desses mundos memoriais, ficcionais e históricos. De acordo com Philippe Lejeune, essa montagem era totalmente desconhecida antes da criação de Perec. Lejeune enfatiza que Perec “não estava buscando pelo ineditismo — mas, ele “achou impossível fazer de outra forma”. Essa obrigação domina as restrições de Perec tentando entender ou criando uma forma testemunhal restritiva para compreender o que se passou com os judeus, e com crianças como ele, durante a *Shoah*. Vemos, portanto, um escritor inventivo à procura de uma forma de expor o Evento e narrar seu trauma particular e coletivo.

Dessa forma, apesar de tentar esconder o seu testemunho e de falar o indizível, Perec nunca deixa de se exprimir, seja através das restrições, seja através de seus silêncios e eliminações (como é o caso do *La disparition*, livro escrito inteiramente sem a letra “e”, a mais frequente do

idioma francês. Essa regra é conhecida como lipograma).

Porém, além das dificuldades inerentes a qualquer pessoa que passa por uma situação traumática, há em Perec a questão da infância. Os principais acontecimentos de sua vida ocorreram em sua tenra juventude existindo, portanto, limitações memorialísticas em relação a essa idade. Quando Perec tinha somente quatro anos, seu pai morreu no front e um ano e meio após, com cinco anos, sua mãe despediu-se dele na *Gare de Lyon*: Perec foi enviado num comboio da Cruz Vermelha aos Alpes, perto de Grenoble, para viver com seus tios e nunca mais viu sua mãe. Esses acontecimentos são descritos em W, embaçados pela bruma insensata das sombras e das lembranças. Assim Perec segue escrevendo, fantasiando e criando essa sua infância traumática:

Minha infância faz parte daquelas coisas das quais sei que não sei grande coisa. Ela está atrás de mim, no entanto, é o solo sobre o qual cresci, ela me pertenceu, seja qual for minha tenacidade em afirmar que não me pertence mais. Por muito tempo procurei afastar ou mascarar essas evidências, encerrando-me na condição inofensiva do órfão, do não gerado, do filho de ninguém. Mas a infância não é nostalgia, nem terror, nem paraíso perdido, nem Tosão de Ouro, mas talvez horizonte, ponto de partida, coordenadas a partir das quais os eixos de minha vida poderão encontrar seu sentido.

Em seu artigo *Robert Antelme ou la vérité de la littérature*, publicado em 1963, Perec discute as limitações da literatura testemunhal. Segundo ele, a literatura seria limitada e fraca para se trabalhar com Eventos traumáticos como a *Shoah*. É necessário dispor de novas ferramentas para descrever o fenômeno “concentrationnaire”. Assim escreve: “A literatura só poderá nos fornecer uma expressão inautêntica e impotente”. Testemunhar é um ato e um esforço com o intuito de entender, apesar de que “dos testemunhos serem ineficazes (...) de se tratarem de narrar o inenarrável”. Perec, portanto, inventa uma nova forma (e novas ferramentas matemáticas) para testemunhar e escrever, aumentando as possibilidades literárias, memorialísticas e históricas.

Em **W ou a memória das coisas**, Perec diz não ter memórias de infância. Ao dizer isso já no início do livro, Perec, a sua maneira inventiva e restritiva, já questiona o status ficcional da autobiografia e da questão memorialística. Sua coleção de objetos memorialísticos é limitada (e, talvez, envenenada) por eventos históricos e traumáticos. Acessar a memória, dar o testemunho é, portanto, restritivo. Essa crítica autobiográfica, de acordo com Lejeune, permite a

A escrita, em Perec, é necessária e fundamental para enfrentar seus fantasmas e, assim, compõe uma obra distinta e peculiar que trabalha e discute diversos problemas relacionados à literatura e também ao testemunho.



Perec critica também a questão da memória e da História. A importância do testemunho em Perec é a crítica radical à experiência, de acordo com Lejeune. Assim seus escritos são “oblíquos, múltiplos, escondidos e, ao mesmo tempo, infinitamente retornando ao inenarrável”.

Apesar da palavra “inenarrável” ser uma constante nos testemunhos, principalmente primários, os sobreviventes continuaram a escrever e a contar seus traumas. De acordo com Suleiman o problema de Perec em **W ou memória das coisas** é inventar a sua própria forma de escrever o que aconteceu. “O problema, como sabia muito bem Perec, não era que ‘isso’ poderia ser escrito, mas ‘como’ isso poderia ser escrito”.

Perec busca, portanto, reunir as limitações das memórias infantis com as memórias traumáticas da *Shoah*. Através de sua literatura e de suas limitações, ele procura incessantemente relacionar e controlar seu testemunho e toda possibilidade literária.

Infância

Definir infância e a capacidade de lembrar/entender determinados e específicos acontecimentos é bastante complicado. Porém, é de comum acordo entre os psicanalistas e psicólogos cognitivos, que a idade de onze anos seria uma primeira fronteira entre o desenvolvimento infantil e sua capacidade de ter memória pessoal. Antes dessa idade, estaríamos em um período de “latência”: uma adolescência primitiva que não é capaz de reter e entender muitas informações. Logo depois dessa primeira fase, já teríamos então uma capacidade de abstrair e um vocabulário específico para nomear a própria experiência, habilidades que faltam em crianças mais novas. Além disso, antes desse limiar de onze anos, a criança não teria consciência de todas suas memórias e muito pouco vocabulário para expressar o trauma vivido.

Em **W**, Perec trabalha com a infância, os traumas e os limites da linguagem ao se lembrar de quando era uma criança da Cruz Vermelha. Esses recursos utilizados por Perec podem ser relacionados ao discurso da infância apresentado por Giorgio Agamben:

Se a condição própria de cada pensamento é avaliada segundo o seu modo de articular o problema dos limites da linguagem, o conceito de infância é, então, uma tentativa de pensar estes limites em uma direção que não é aquela, trivial, do inefável. O inefável, o “inconexo” [irrelato] são de fato categorias que pertencem unicamente à linguagem humana: longe de assinalar um limite da linguagem, estes exprimem seu invencível poder pressuposto de maneira que o indizível é precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar. Ao contrário, o conceito de infância é acessível somente a um pensamento que tenha efetuado aquela “puríssima eliminação do indizível na linguagem” que Benjamin menciona em sua carta a Buber. A singularidade que a linguagem deve significar não é um inefável, mas é o supremamente dizível, a coisa da linguagem.

Perec se encontra no limite e na singularidade da linguagem: busca na memória da infância a sua “puríssima eliminação do indizível na linguagem” e testemunha a inefável *Shoah* da mesma forma que “os poetas — as testemunhas — que

fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade — ou impossibilidade — de falar. [...] Não enunciável, não arquivável é a língua na qual o autor consegue dar testemunho de sua incapacidade de falar” (HEIDEGGER *apud* GAGNEBIN, 2008b, p.11). Seja na busca pela infância não arquivável ou em seu testemunho não enunciável, há sempre em Perec a ficção, como escreveu Jacques Derrida: “O testemunho ‘jura dizer a verdade’, promete a sua veracidade ficcional. Mas aqui mesmo onde ela não cede ao perjúrio, a atestação não pode não manter uma agitada cumplicidade com a possibilidade, ao menos, da ficção”.

Em relação às crianças sobreviventes da *Shoah*, podemos enumerar três diferentes grupos: crianças muito novas para se lembrarem (em torno de três anos); crianças velhas o suficiente para se lembrarem, mas muito novas para entenderem (entre quatro e dez anos) e crianças velhas o suficiente para se lembrarem, mas muito novas para serem responsáveis (entre onze e quatorze anos). Entender e ser responsável são termos relativos e subjetivos, mas que podem ser indícios para uma primeira abordagem da infância.

Ao estudarmos os relatos, escritos e testemunhos dos sobre-

viventes primários, quando eram crianças nos Campos de Concentração, percebemos a tentativa de mostrar como se sentiam desamparados nesses lugares terríveis. O testemunho, portanto, seria a busca de expressar, através da linguagem, esse desamparo e carência. Instabilidade de identidade, silêncio, sentimento sempre presente de perda e solidão, falta de lembranças, lacunas em relação à própria juventude e questionamento constante no que se concerne ao *ser judeu*, dominam os discursos dos testemunhos primários (SULEIMAN, 2006). Assim escreve Perec sobre essa busca pela fala ausente e sobre seu sentimento de desamparo e carência:

Sempre irei encontrar, em minha própria repetição, apenas o último reflexo de uma fala ausente na escrita, o escândalo do silêncio deles e do meu silêncio: não escrevo para dizer que não direi nada, não escrevo para dizer que não tenho nada a dizer. Escrevo: escrevo porque vivemos juntos, porque fui um no meio deles, sombra no meio de suas sombras, corpo junto de seus corpos; escrevo porque eles deixaram em mim sua marca indelével e o vestígio disso é a escrita: a lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida.

W é a busca da infância, das lacunas e de seus traumas e, por isso, está relacionado também aos testemunhos primários.

Walter Benjamin, assim como Perec, acreditava na infância como possibilidade de resgatar uma história que nos é íntima. O seu “jogo das letras”, como escreve Benjamin, trata da concepção de infância como sendo um jogo que não significa retorno ao início da vida, mas retorno ao sentimento e às vivências de outrora, ao desejo de resgatar os acontecimentos vividos:

[...] nada desperta em mim mais saudades que o jogo das letras. Continua em pequenas plaquinhas as letras do alfabeto gótico, no qual pareciam mais joviais e femininas que os caracteres gráficos. Acomodavam-se elegantes no atril inclinado, cada qual perfeita, e ficavam ligadas umas às outras segundo a regra de sua ordem, ou seja, a palavra da qual faziam parte como irmãs. Admirava-me como tanta modéstia podia existir com tanta magnificência. Era um estado de graça. E minha mão direita que, obediência, se esforçava por obtê-lo, não conseguia. Tinha de permanecer do lado de fora tal como o porteiro que deve deixar passar os eleitos. Portanto, sua relação com as letras era cheia de renúncia. A saudade que em mim desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante de minha infância. O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro, tal qual a sabia manipular a mão que empurrava as letras no filete, onde se ordenavam como uma palavra. A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realizá-la de fato. Assim, posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo (BENJAMIN, 1995, p.105).

Perec quer resgatar as vivências que não teve. Seus jogos de letras, suas restrições e invenções, são tentativas de relembrar e reviver experiências (inventadas) de outrora. Em W, há um trecho que mostra essa possível relação entre os jogos e buscas de Benjamin e o esforço de lembrar em Perec:

Minhas duas primeiras lembranças não são de todo inverossímeis, mesmo se é evidente que as numerosas variantes e pseudoprecisões que introduzi mais tarde nos relatos — falados e escritos — que fiz delas as alteraram profundamente, quando não as desnaturaram por completo. A primeira lembrança teria por cenário o fundo da loja da minha avó. Tenho três anos. Estou sentado no centro da peça, no meio de jornais idílicos espalhados. O círculo da família me rodeia completamente: essa sensação de ceco não se acompanha para mim de nenhum sentimento de esmagamento ou ameaça; ao contrário,

é proteção calorosa, amor: toda a família, a totalidade, a integralidade da família está ali, reunida em torno da criança que acaba de nascer (mas eu não disse há pouco que tinha três anos?), como uma muralha intransponível. Todos se extasiam diante do fato de eu ter desenhado uma letra hebraica, identificando-a: o signo teria a forma de um quadrado aberto em ângulo inferior esquerdo, algo como ⁽⁴⁾ e seu nome teria sido *gammeth*, ou *gammel*. A cena inteira, por seu tema, sua doçura, sua luz, assemelha-se para mim a um quadro, talvez de Rembrandt ou talvez inventado, que se chamaria Jesus diante dos doutores.

Nessa passagem, Perec cria uma letra e uma história. A letra inventada é a busca pelo carinho, pelo conforto e pela proteção da família perdida. Ele busca, assim como Benjamin, a infância (perdida) por inteiro, revive reinventado um passado subtraído pela Shoah.

A infância e a lembrança são muralhas intransponíveis e seu testemunho é limitado e repleto de lacunas. Características desse testemunho podem ser encontradas, também, nos filhos dos sobreviventes (segunda geração). Assim, como escreveu Eli Wiesel sobre a recriação de Auschwitz “sim, alguém pode viver milhas distantes do Templo e mesmo assim vê-lo queimando. Alguém pode morrer em Auschwitz mesmo depois de Auschwitz”, Perec revive constantemente os seus traumas, mesmo estando a muitas milhas de distância de Auschwitz e de suas lembranças. A constante repetição, como sugere Paul Valéry, está relacionada a não compreensão: “a nossa memória nos repete o discurso que nós não havíamos compreendido. A repetição responde à incompreensão” (VALERY *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p.78). Mesmo não estando mais na *Gare de Lyon*, Perec retoma sempre que pode essa despedida para tentar entender e narrar o incompreensível e o inefável, o próprio silêncio das crianças da segunda geração.

Considerações finais

Em **O que resta de Auschwitz**, Agamben escreve: “Se voltarmos agora ao testemunho, podemos dizer que dar testemunho significa pôr-se na própria língua na posição dos que a perderam, situar-se em uma língua viva como se fosse morta, ou em uma língua morta como se fosse viva — em todo caso, tanto fora do arquivo, quanto fora do corpus do já-dito”. Assim, ao trabalhar com infância, memória, invenção, matemática e testemunho, Perec confessa perda, falta, falha, incompletude, mesmo trabalhando com um sistema fechado e lógico, e ainda funda uma literatura singular e inédita com o que “resta, o que sobrevive em ato à possibilidade — ou à impossibilidade — de falar” (AGAMBEN, 2008b, p.160). 🍷

NOTAS

1. *Bicarré latin orthogonal* de ordem n é a figura com $n \times n$ quadrados preenchidos com n diferentes letras e n diferentes números, cada quadrado contendo uma letra e um número. Cada letra aparece somente uma vez em cada linha e em cada coluna, assim como cada número.
2. Consiste em mover as peças do xadrez da forma como o “cavalo” se move. Há várias formas de se fazer isso, “varrendo” todo o tabuleiro, e por isso utiliza-se o estudo combinatório.
3. A ação de trocar a ordem de um determinado conjunto de coisas linearmente arranjadas.
4. Perec inventa uma letra hebraica que seria uma mistura entre outras duas: o *gimmel* e *men*.

O áspero paraíso

LOURENÇO CAZARRÉ | BRASÍLIA – DF

Entre as muitas qualidades de **Intempérie**, de Jesús Carrasco, destaca-se aquela que Tchekhov considerava ser a mais importante em uma obra literária: a concisão.

Essa novela de 181 páginas pode ser devorada em cinco ou seis horas, em apenas uma ou duas imersões, porque o certo é que a maioria dos leitores terá dificuldade para interromper a leitura.

Concisa e envolvente, **Intempérie** conta a história de um garoto perseguido. Não se sabe bem por que motivo e nem se saberá com clareza até o final trágico, impactante, violento. Essa dúvida vai amarrar a atenção do leitor, vai mantê-lo em suspense.

No começo encontramos o garoto em um buraco que cavou para esconder-se e no qual se encaixa como um feto na barriga de uma mulher. Escuta cada vez mais próximos os passos e as vozes dos que o procuram.

Já nas primeiras linhas o leitor sente-se solidário ao menino acochado. E permanecerá ao lado dele, olhando pelos olhos dele, até o fim.

O garoto deixa o buraco e começa a caminhar por um cenário de pesadelo — uma planície árida devastada pela seca — que não lhe proporciona esconderijos onde possa se furtar aos olhos que o perseguem.

Encontra um pastor que vive com suas poucas cabras, um cachorro e um burro. Ao acolher o menino que tenta roubar-lhe o embornal, o velho magro e silencioso também se torna alvo da perseguição.

Quase não há diálogos. Menino e velho falam o mínimo indispensável. São como animais que passam a maior parte do tempo procurando por água e comida, protegendo-se do sol abrasador e escondendo-se dos caçadores.

Não há uma época definida. O que existe de menos arcaico é uma moto com *sidecar* (dispositivo de uma só roda, no qual uma pessoa é transportada).

Também a terra onde se passa história não tem nome, mas pode-se imaginar que aquela meseta desértica é a mesma que assistiu à passagem do Cavaleiro da Triste Figura.

A narrativa é seca como a terra e a vegetação, e queima como o sol de um céu sem nuvens.

Quase não há vírgulas no livro. As frases curtas reproduzem os movimentos do menino, seus temores, suas dores e, só muito raramente, seus pensamentos.

Não há mulheres no drama. Só existe uma breve referên-



INTEMPÉRIE

Jesús Carrasco
Trad.: Luís Carlos Cabral
Bertrand Brasil
181 págs.

cia a uma mãe remota. E umas poucas lembranças do pai, do cinto do pai. Os personagens são poucos — o menino, o pastor, o aleijado, o aguazil e seus asseclas — e nenhum deles tem nome.

Mesmo sendo o texto concreto, duro, não se trata de uma obra realista. Talvez Jesús Carrasco queira nos dizer, de modo cifrado, algo, mas, elegante, não faz proselitismo. O que esse espanhol de Badajoz escreveu está mais para sonho ruim do que para história com mensagem, embora, pouco antes do incêndio purificador, escape-lhe uma frase sobre os gritos dos “coriinhas, órfãos e enjetados”.

O livro vem sendo bem acolhido por onde é lançado. Obteve sucesso notável já ao ser lançado na Espanha, onde ganhou importantes prêmios literários. Depois chegou a outras nações europeias, que o saudaram como obra realmente diferenciada. Resumindo, é um livro forte e bruto, mas que, como afirmou uma crítica italiana, talvez possa ser visto como uma ilha paradisíaca perdida em meio ao oceano da vulgaridade literária. 🍷

O AUTOR

Jesús Carrasco nasceu em Badajoz (Espanha), em 1972. Em 2005, mudou-se para Sevilha, onde vive atualmente. Desde 1996, é redator publicitário. **Intempérie**, sua estreia na literatura, já vendeu mais de 100 mil exemplares na Europa.

Sobre cães, lobos e *homens*

Clássico da literatura norte-americana, **Caninos Brancos** encanta ao narrar a história de um lobo domesticado pela civilização

OVÍDIO POLI JUNIOR | PARATY – RJ

Jack London viveu a infância e a juventude em condições próximas da miséria. Quando criança, chegou a morar com a mãe e o padrasto em asilos para mendigos. Aos catorze anos abandonou a escola e foi trabalhar numa fábrica de enlatados, cumprindo uma jornada de até dezoito horas diárias. Trabalhou também em uma pista de boliche, depois como jornalista e, aos quinze anos, passava o tempo roubando ostras cultivadas na baía de San Francisco por empresas privadas, tendo sido durante breve período integrante da guarda que fiscalizava a pesca na região.

Viveu uma vida marcada por viagens e aventuras, lendo e escrevendo vorazmente, sempre com urgência. “Você não pode esperar a inspiração, tem que ir atrás dela com um porrete” é uma de suas frases mais conhecidas. Aos quarenta anos, quando morreu, deixou dezenas de livros publicados, entre os quais figura **Caninos Brancos**, romance traduzido para mais de oitenta idiomas e que conquistou legiões de leitores em todo o mundo.

Cabe destacar o poder descritivo de Jack London ao compor o cenário do romance conferindo expressivo valor estético à personificação da natureza, como se pode ver já no parágrafo que abre a obra:

Pinheiros escuros debruçavam-se, carrancudos, dos dois lados do rio congelado. Um vento que soprava havia pouco tinha despido as árvores do manto de geada branca que as cobria, e elas pareciam se inclinar na direção umas das outras, negras e ameaçadoras, na luz mortiça. Um silêncio imenso reinava sobre a terra. A terra em si era uma desolação, sem vida, sem movimento, tão solitária e fria que seu espírito nem sequer era triste.

A narrativa tem início à época da corrida do ouro, nas florestas geladas do norte do Ca-

nadá, onde dois homens avançam em um trenó puxado por um grupo de cães tendo como destino o forte McGurry. Eles carregam o corpo inerte de um terceiro homem e durante a travessia, que dura vários dias, são seguidos cada vez mais de perto por lobos famintos.

Na noite ártica a alcateia se aproxima do acampamento e perto da fogueira os dois homens se veem cercados por um círculo de olhos cintilantes, que faiscava na escuridão. Daí em diante, após o desfecho do drama que ocupa os primeiros capítulos da obra, a alcateia se divide e vemos nascer **Caninos Brancos**, o filhote cinzento que será protagonista da história.

Assim, acompanhando o pequeno lobo, Jack London nos mostra o ambiente selvagem da floresta boreal, governado por leis inflexíveis. A atração do filhote pelo mundo exterior à caverna onde é alimentado pela mãe é apresentada da seguinte forma:

A vida do seu corpo e de todas as fibras do seu corpo (...) ansiava por aquela luz e incitava seu corpo a se mover em direção a ela, do mesmo modo que a engenhosa química de uma planta a estimula a se mover em direção ao sol.

Mas esse mundo é governado também pelo acaso:

Se pensasse ao modo humano, o lobinho poderia ter descrito a vida como um apetite voraz e o mundo como um lugar habitado por uma multidão de seres cheios de apetite, perseguindo e sendo perseguidos, caçando e sendo caçados, comendo e sendo comidos, sempre às cegas e confusamente, com violência e desordem, um caos de glotonaria e matança regido pelo acaso, inclemente, sem planejamento e sem fim.

Caninos Brancos é capturado antes de completar um ano de idade, usado como puxador de trenó e obrigado a enfrentar uma matilha hostil. Ao longo da narrativa tomamos contato com a sua submissão a vários donos e a consequente domesticação perpetrada pelo aprendizado de hierarquias e por mecanismos de punição e recompensa.

A temática da domesticação é central na obra e a trajetória do lobo selvagem que se vê obrigado a se adaptar à crueldade dos homens e aos ditames da civilização pode ser lida também como metáfora da condição humana.

Thomas Hobbes afirmava que a sociedade humana teria nascido de uma espécie de acordo utilitarista no qual as pessoas abrem mão de sua liberdade em troca da segurança oferecida pelo soberano, que passa a ter poder absoluto sobre os seus súditos — *O homem é o lobo do homem*, sentenciou em poderosa síntese.

Influenciado pelo darwinismo social de



CANINOS BRANCOS

Jack London
Trad.: Sonia Moreira
Penguin | Companhia das Letras
296 págs.

trecho

CANINOS BRANCOS

*Um ser não pode desrespeitar os impulsos da sua própria natureza sem que essa natureza acabe se voltando contra si mesma. É como um pelo que, feito para crescer para fora do corpo, tem a direção do seu crescimento invertida de forma antinatural e cresce para dentro do corpo, causando uma inflamação purulenta e dolorosa. Assim era com **Caninos Brancos**.*



o autor

JACK LONDON

Nasceu em 1876 e passou a juventude em San Francisco (Califórnia), sua cidade natal. Em 1893, partiu numa viagem marítima para caçar focas que o levou até o Japão. Quatro anos depois, tomou parte da corrida do ouro no Canadá. Em 1902 foi para Londres, onde se misturou à população pobre do East End. Também fez viagens pelo mar do Caribe e pelos mares do Sul e cobriu a Guerra Russo-Japonesa como repórter. Escritor prolífico, publicou dezenas de livros. Morreu em casa, na Califórnia, em 1916.

Spencer, Jack London vê o destino de **Caninos Brancos** sendo moldado pelo *barro da sua natureza* e pelas *pressões do mundo* — ou seja, pela herança de ancestrais remotos transmitida ao longo de sucessivas gerações e pelas características do ambiente em que vive. Tentando sobreviver em um meio hostil, ele acaba por desenvolver ao extremo suas habilidades defensivas e predatórias, submetendo-se aos fortes e oprimindo os fracos.

Mas a grande atração exercida pelo livro reside no fato de o autor ter adotado como estratégia narrativa o ponto de vista do lobo, sem que para isso tenha sido necessário atribuir de forma explícita características humanas ao animal como ocorre nas fábulas. A personificação do protagonista ocorre de forma sutil, entremeada ao ponto de vista do narrador:

Diferentemente de todos os animais que ele já havia encontrado, os homens não mordiam nem arranhavam. Em vez disso, reforçavam sua força vital com o poder de coisas mortas. Coisas mortas trabalhavam para eles. Assim, paus e pedras, manejados por aquelas estranhas criaturas, cruzavam o ar como coisas vivas e causavam dolorosos machucados nos cachorros.

“O encanto particular de **Caninos Brancos** depende da descrição da experiência interior do animal selvagem em termos humanos”, observa Daniel Galera na introdução da obra editada pela Penguin/Companhia das Letras, que traz também um perfil biográfico de Jack London escrito pelo historiador britânico Andrew Sinclair.

O interesse de Jack London pelo universo canino e pelos lobos deu origem a outros livros que estão entre os mais conhecidos de sua autoria. Em **O lobo do mar** (1904), retrata a experiência sangrenta que viveu em sua viagem ao Japão para caçar focas. Em **O chamado selvagem** (1903), narrou a história de um cão domesticado que é obrigado a viver entre lobos e a se adaptar à vida selvagem, exatamente o inverso do que ocorre em **Caninos Brancos** (1906), onde conta a história de um animal que precisa suprimir seus instintos para sobreviver na civilização.

O mundo selvagem maltrata e esmaga o homem até subjogá-lo — o homem, que é a forma de vida mais inquieta que existe, sempre em revolta contra o desígnio de que todo movimento deve, no fim, chegar à cessação do movimento.

Talvez se mostre aí nessa similitude construída pelo autor uma profunda aversão ao mundo e às coisas dos homens, que o levaria a tentar o suicídio anos depois. 🐾

Estação de mudanças

Tsugumi, da japonesa Banana Yoshimoto, é um romance suave e sutil, sem grandes ou drásticos acontecimentos

GISELE EBERSPÄCHER | CURITIBA – PR

Tsugumi, de Banana Yoshimoto, tem um currículo que chama a atenção. Publicado quando a autora tinha apenas 24 anos, o livro recebeu o prêmio Yamamoto Shūgorō e foi adaptado para o cinema por Jun Ichikawa em 1990.

O livro é narrado em primeira pessoa por Maria Shirakawa, filha de um relacionamento extraconjugal do pai e criada pela mãe. As duas encontram abrigo na pousada da tia de Maria, localizada numa cidade litorânea não muito distante de Tóquio. O pai espera se separar de sua esposa para que possam finalmente viver em família e as visita com frequência.

Maria é uma menina simples, no final da adolescência, que se acostumou a viver em uma família relativamente frágil. Ela estuda e trabalha em uma confeitaria da cidade. Além disso, convive com grandes mudanças sazonais — intenso movimento no verão, desértico no inverno.

Durante a narrativa, Maria conta como eventualmente saiu dessa cidade para estudar em Tóquio — e como foi o último verão que passou na pousada. Além de relatar os acontecimentos, a

narradora relembra acontecimentos da infância e faz comentários sobre suas opiniões e sentimentos — ainda que não pareça temporalmente distante dos fatos.

Porém, o leitor logo descobre que na verdade Maria é coadjuvante dessa história. Como o título já anuncia, o livro é na realidade sobre Tsugumi, prima de Maria. Tsugumi teve desde criança uma saúde frágil. Por estar em vários momentos perto da morte, a família sempre a mimou e procurou fazer muito por ela. O resultado é uma menina impulsiva e com fortes variações de humor. Tanto que Maria, já na primeira linha do livro, conta: “Sem dúvida, Tsugumi era uma garota desagradável”.

Mesmo que tenham idades próximas, a amizade de Maria e Tsugumi é um pouco estranha. A proximidade entre elas veio apenas depois de um determinado acontecimento, que mostra muito sobre a diferença de caráter das duas.

Boa parte do livro fala sobre a vida familiar das meninas — como era conviver com as incertezas de Tsugumi, a ausência do pai da Maria e a presença de hóspedes diferentes a cada nova temporada. Mesmo que o livro seja curto, Yoshimoto consegue

criar a aura da rotina da família e qual é o papel ocupado por cada um. A autora cria ainda um bom desenvolvimento para a relação de Maria com o pai.

Outra personagem importante é Yoko — irmã dois anos mais velha de Tsugumi. Assim como acontece com Maria, a descrição de Yoko é feita por contraste com a da irmã. Além disso, cabe à filha mais velha uma preocupação quase como de uma mãe em relação à irmã.

Grande parte da narrativa do livro acontece durante um mesmo verão, possivelmente o último que as meninas passarão juntas na praia. Essas férias acontecem cerca de um ano depois que Maria se muda para Tóquio.

Espaços

“Nós, os que vamos à praia, vamos sempre atrás mais ou menos da mesma coisa: das marcas do que o mundo era antes que a mão do homem decidisse reescrevê-lo”, disse Alan Pauls em **A vida descalço**, livro de ensaios sobre a praia. Além disso, o argentino diz que a praia é na realidade um “espaço-tela”: é uma “superfície neutra e absorvente”.

Yoshimoto parece concordar — em sua narrativa a praia

se torna tanto um espaço real como um espaço simbólico. Explico: enquanto as meninas passam seu verão ali, a praia é um palco para vários acontecimentos da vida. Desde passagens mais simples até dramas mais desenrolados, é ali que conversam, se encontram com outros personagens e pensam suas vidas. E “ali” é esse espaço ainda pouco tocado pelo homem, como disse Pauls. É nesse “espaço-tela” que elas pintam suas vidas.

Os acontecimentos que vivem (ainda que soem simples e juvenis) as marcam profundamente — e remoldam quem elas são. Como o verão narrado tem a sombra de ser o último que passarão na praia juntas, é como se elas deixassem esse mundo (até então não alterado pelo homem) para trás enquanto amadurecem e vão para os outros espaços de suas vidas. Simbolicamente, é um espaço de crescimento e talvez até de abandono de partes da infância.

Outro tema abordado pela autora é o “ócio do verão” — os períodos sem nada para se fazer ou pensar que acontecem em férias no litoral. Alguns leitores podem até se lembrar do clima de **Bom dia, tristeza**, de Françoise Sagan. Esses momentos de letargia beiram todos os acontecimentos e constroem certamente o ritmo do livro.

As frequentes referências ao passado e à infância — incluindo muitas passagens que ocupam os mesmos espaços em que as personagens estão no presente da narrativa — constroem um intenso clima de nostalgia.

Ainda sobre o espaço em que o livro é ambientado, é interessante a maneira com que a autora insere uma personagem tão volátil como Tsugumi em uma pousada, um espaço que também oscila de acordo com o período do ano (ainda que de maneira muito mais previsível que da adolescente, claro).

Sutil e singelo

Vale a pena dizer que o romance é suave e sutil. Não são grandes os acontecimentos e não são drásticas as mudanças. Ainda



TSUGUMI

Banana Yoshimoto
Trad.: Lica Hashimoto
Estação Liberdade
184 págs.

trecho

TSUGUMI

Todo mundo está sujeito a sentir um rompante de raiva ao menos uma vez ao dia.

Quando isso acontecia comigo, constatei que, lá no ótimo, eu pensava “isso não é nada comparado com o que Tsugumi me aprontou”, e repetia essa frase como a entoar um mantra. Naquela época em que convivi com ela, devo ter aprendido, ainda que intuitivamente, que a raiva é um sentimento que não leva a lugar nenhum.

assim, é perceptível o amadurecimento das personagens. Fato é que algo maior parece estar sempre por acontecer — e, por mais que existam vários acontecimentos interessantes no caminho, esse algo nunca acontece.

Apesar de construções interessantes de personagens e espaços para a narrativa, parece ser difícil descrever o motivo pelo qual o livro foi escrito. É uma história de amadurecimento um tanto suave (ainda que sofrida em alguns momentos, principalmente pela saúde frágil de Tsugumi), mas que em alguns momentos pode soar singela ou juvenil demais.

As construções interessantes do livro de Yoshimoto e a beleza da narrativa parecem não suprir completamente a falta de um impacto ou motivo maior para o livro. Uma aparente melancolia, que permeia determinados momentos parece nunca se concretizar.

Um fator relativamente pouco explorado é a doença de Tsugumi — que nunca chega a ser explicada. Fato é que a doença apenas justifica o temperamento inoportuno da personagem, mas pouco traz de reflexões mais profundas. Outro tema pouco explorado é o ano que Maria passou em Tóquio estudando. Pouco é mencionado sobre o período, como se ele mal tivesse acontecido e pouco mudado a percepção da personagem.

Para leitores do Brasil, onde obras orientais não figuram uma grande parte das livrarias, um dos méritos de **Tsugumi** pode ser mostrar um pouco da vida no Japão.

Interessante, mas não imperdível. 🍷

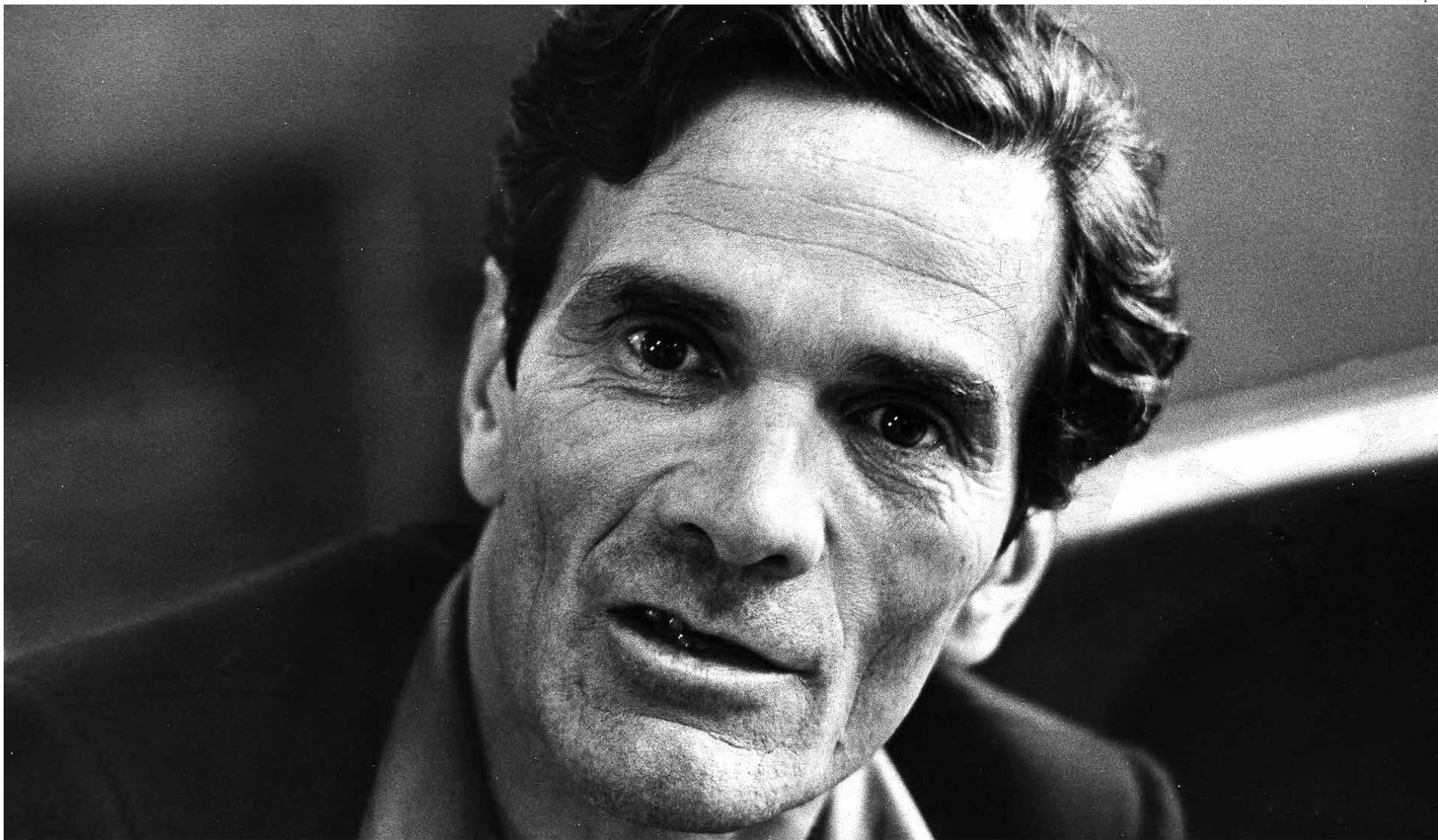
DIVULGAÇÃO

a autora

BANANA
YASHIMOTO

Nasceu em Tóquio em 1964. Formada em literatura pela Universidade de Nihon, publicou seu primeiro livro — *Küchen* — em 1988, ganhador do prêmio Izumi Kyoka.





REPRODUÇÃO

PIER PAOLO PASOLINI: 40 ANOS DA MORTE DO POETA MAIS VIVO (2)

Prossequindo: cabe, então, recuar assim até tão longe, porque uma civilização, exausta, estava igualmente chegando ao fim, na época em que São Paulo saiu do seu orbe de legionário romano para inaugurar a Igreja que esse apóstolo tardio concebeu, praticamente sozinho, como uma estranha ponte poderosa para quem quisesse deixar de enxergar apenas “o mundo” (aquele mundo pagão [?], real e imediato, duro e sem truques de oratória para levar a aspirar estar fora dele, ou se manter com a esperança equilibrada no vazio das pontes sobre o Nada). Ora, é curioso que justamente “orbe” viesse a se tornar um símbolo fundamental, desde aquelas peças de joalheria — da realeza cristã — e que consistem numa trabalhada esfera encimada por uma cruz de sacrifício...

Seja como for, quando a civilização de Paulo encontrava a sua esquina do fim — sem dúvida que adiantada pelo advento do Cristianismo —, havia, em parte, algo do estertor civiliza-

cional que reinou no século passado e que ainda prossegue, nos séculos que não têm a gentileza de terminar depois dos 99 finais da sua contagem extenuada. O século 19 não acabou senão com o fim da Primeira Grande Guerra e o século 20 se espicha nestas quase duas décadas que vão confirmando a extrema atualidade dos versos finais justamente de *The second advent*, poema escrito, em 1926 (!) pelo poeta irlandês William Butler Yeats:

As coisas se desfazem; o Centro não se consegue manter.

A mais sombria maré de sangue está solta,

E, por toda parte, submersa está a Cerimônia da Inocência.

Falta convicção aos melhores, enquanto os piores

Estão cheios da apaixonada intensidade.

Essa lembrança precisa vir de alguma forma relacionada, aqui, com o tempo do apóstolo da estrada de Damasco e em ligação com o Pier Paolo que nasceu mais do que na fimbria

daquela “marcha” sobre a moderna Roma cujo exemplo iria animar a serpente do nazismo chocando seus ovos podres, em “Germania” (a antiga região de florestas sombrias que assustou Marco Aurélio, o imperador-pensador de tempos de cólera bárbara, etc.).

Pier Paolo Pasolini veio ao mundo, em Bolonha, na água barrenta desse também grosso “caldo” de culturas e aspirações negadas. Se uma estrela pudesse ter assinalado o seu nascimento — igualmente modesto —, seria uma estranha estrela em negro (dos camisas-idem), numa época que anunciava discórdias, ódios desatados e crimes em escala agigantada até o genocídio, o holocausto, o mar de sangue pisado entre hóstias não-consagradas...

Um mundo que morre exige ser sacrificado de acordo com a sua história geralmente longa — estátua colossal que cai de um pedestal de toneladas — e seus poetas se calam, melancólicos, em face da queda e dos poetas novos que anunciam os partos difíceis da História, olhando pa-

ra trás e para frente, na direção do ocaso e do amanhecer (que é limbo, entre o fim da noite e as cinzas frias da madrugada).

É uma situação de desconforto, um Nascimento — como todos — no meio do sacrifício tarkoviskiano, sendo a verdade nova ainda uma fragilidade ou uma espécie de Cálice de cristal ameaçado por espadas e tanques. Cada uma dessas “verdades” teve um profeta (se soubermos enxergar na dobra da poesia que, sim, escapa de ser apenas literatura)... E o profeta daquilo que ainda precisamos “parir” se chama PPP — como se fosse um italiano Puto Pobre Preto de luto por quem os sinos dobram. Os versos de Donne ainda valem. Repercutidos no interior da poesia não metafísica de Pasolini, sua música se tornou meio bárbara, para nossos ouvidos moucos e nossos olhos cegos em face da missão central de sua vida e de sua obra: olhar no nosso olhar, duramente, e nos dizer, a nós que nos curvamos diante do Moloch, do novo Deus, o Mercado: “Os sinos dobram por ti”, ó pobre criatura dominada pelos novos fascistas sem farda, sem rostos e sem armas de fogo enquanto acendem as chamas do holocausto dos valores humanísticos, dos dialetos que portavam as névoas dos campos de ovelhas e dos jovens que são sacrificados — como sempre — para que os velhos morram com dinheiro, moeda, capital vastamente enfiado no rabo.

O poeta que havia interessado, já, à Itália leitora mais atenta, etc., quando dos tons meditativos do *Cinzas de Gramsci*, e

que viria a inquietá-la com *A religião do meu tempo*, depois partiria para ensurdecer — saudavelmente — o país das paixões ideológicas (será que a Bota perdeu, hoje, a sua antiga capacidade de “chutar o balde”?) com um livro no qual um vate friulano começaria esquentar todas as suas baterias autobiográficas, no tom polêmico daquela *provocação* do “Cristo de Pasolini” no filme *O Evangelho segundo São Mateus*.

Mais: ali começava a denúncia do nascente neocapitalismo como uma Nova Pré-História. Quem lia aquilo — em 1964 — sem dúvida que tinha o coração oprimido, de repente, por uma voz desesperada, vinda das perseguições sofridas pelo jovem professor, pelo jornalista e pelo cineasta original que despontara no poeta já conhecido pelo vigor dos versos e pelo amor, orgulhoso, pelos outros homens. Ele, inclusive, havia alcançado novos patamares de Liberdade pessoal de volta das viagens à Índia e aos países africanos ainda mergulhados no mundo antigo muito mais sofisticado do que este nosso pobre mundo nosso enlouquecido por ter desaprendido quase tudo: o uso do corpo, o contato com a terra como a Grande-Mãe que é Puta e Madre Sagrada, a generosidade real para com o próximo, a compreensão sincera do Outro e não a prática de gentilezas trocadas — hipocritamente — em filas de supermercados e bancos. Na verdade, trata-se de mais do que “sofisticação”. 🍷

CONTINUA NA
PRÓXIMA EDIÇÃO

Besuch

Die alte Frau sitzt tagelang am Fenster
und hält ein Taschentuch, zu trüg,
hinaus in eine Welt zu winken,
die sie nicht mehr betritt. Das Draußen
ist ein Fernsbild. Wie es mir glückt,
von dort ihr Zimmer zu betreten,
bleibt ihr ein Rätsel,
sie fragt mich nicht danach,
sagt nur: *Es gibt so vieles,*
das ich nicht versteh,
ach Mädchen, weißt,
die Klügste bin ich eben nicht.
Und hinter ihrem Schatten klafft
die Wohnung,
die zu große Schale einer Muschel, vergraben
in dem Zeitschlick, der nicht mehr zur Stadt gehört.
Es begann damit, dass sie verzwertte
Jahr um Jahr, nicht mehr zu finden
Ihr mondäner Gang, ihr Blinzeln,
als brenne ihr verrauchte Luft
eines Kasinos in den Augen.
Vielleicht, sagt sie und *irgendwann*
und will nicht weg von ihrem Fenster,
sie ist so dünn geworden,
dass sie keinen Tag mehr spürt.
Ach Mädchen, sagt sie,
weißst, wir ham ja Zeit.

A visita

A velha costuma ficar sentada todos os dias à janela
E segura um lenço, muito lânguida
para acenar ao mundo afora
no qual ela não mais se aventura. Lá fora
é uma imagem de televisão. Como consegui
vindo de lá penetrar em seu quarto
é um mistério para ela
Ela não me indaga sobre isso
apenas pronuncia: *há tantas coisas*
que eu não entendo
Ah, menina, sabe,
Não sou a mais inteligente
E na retaguarda de sua sombra irrompe
o apartamento
Um caracol muito grande para um molusco, enterrado
na fenda do tempo, que não pertence à cidade
Tudo começa assim, ela está encolhendo
a cada ano, não é mais de se presenciar
o seu caminhar mundano, o seu piscar de olhos
como se lhe ardesse o ar esfumaçado
de um casino.
Talvez, diz ela e *algum dia*
e não quer se distanciar da sua janela
Ela se tornou tão delgada
Que não sente mais os dias
Ah, menina, diz ela,
Sabe, nós temos tempo.

NORA BOSSONG

tradução: *Viviane de Santana Paulo*



Leichtes Gefieder

Vielleicht zu spät, als eine Krähe
unseren Morgen kappt. Ein Schlag.
Und ob sie fällt und ob sie weiterfliegt —
Ich frag zu laut, ob du noch Kaffee magst.
Dein Blick ist schroff, wie aus dem Tag gebrochen.
Es riecht nach Sand. Du fragst mich, ob ich wisse,
dass Krähen einmal weiß gefiedert waren.
Ich löscht die Zigarette aus, ich wünsch mich
weg von hier, ich möchte niemanden,
ich möchte höchstens einen andern sehen.
Du nennst mich: Koronis. Ich zeig zum Fenster:
Sieh doch, die Aussicht hat sich nicht verändert!
Was gehen dich die Stunden an, die du nicht kennst?
Ich will nur Mädchen sein, nicht in Arkadien leben.
Dein Nagel scharrt noch in der Asche,
doch du bist still, als wärest du fort.
Ich bin zu leicht für deine Mythen.

Leves penas

Talvez tarde demais, quando um corvo
talha nossas manhãs. Um golpe.
E se ele cai ou se continua voando —
Indago muito alto se ainda queres café.
Teu olhar é brusco, como rompido pelo dia.
Cheira a areia. Tu me perguntas, se eu sabia
que os corvos já possuíram as penas brancas.
Apago o cigarro, desejo-me
distante daqui, não queria ninguém
queria no máximo ver outra pessoa.
Tu me chamas de Corônus*. Volto-me à janela:
Olha, a vista não mudou!
O que te importam as horas que não conheces?
Eu só quero ser menina, não viver em arcádas.
Tuas garras ainda cavoucam as cinzas,
mas tu estás imóvel, como se tivesses partido.
Sou muito leve para os teus mitos.

*Corônus (mitologia grega), amante de Apolo.
Apolo colocou um corvo para vigiar a sua amante
grávida, porém *Ischys* deitou-se com Corônus.
Zeus o matou com um raio. E Apolo matou
Corônus, retirou o seu filho, Esculápio, do ventre
da mãe e o criou. O castigo para o corvo *Ischys*
foi ser transformado de branco para preto.

Rattenfänger

Zwei Jungen traf ich
unterm Brückenbogen nachts,
die pinkelten den Pfosten an und
sagten, dass sie sieben seien
sagten, dass sie Läuse hätten.
Sie lachten über mich, als ich
es glauben wollte. Nichts zu holen
außer Läuse, verriet der Kleinere.
Er zeigte aufs Gebüsch und trat
mir auf den Spann. Ich hätt mich gern
in ihn verliebt, so billig war
in jener Nacht sonst nichts mehr
zu erleben. Der Große fragte, ob es stimmt,
dass auch das Tier allein
nicht sterben kann. Es war
zu spät für Jungen unter dieser Brücke.

O flautista de Hamelin

Encontrei dois meninos
à noite sob o arco da ponte,
Mijavam no poste e disseram
que estavam em sete, e tinham piolhos
Riram de mim quando quase
acreditei. Não há nada a ganhar
além de piolhos, revelou-me o menor.
Apontou para os arbustos e pisou-me
no peito do pé. Queria muito ter me apaixonado
por ele, assim barato
a noite nada mais oferecia
para se vivenciar. O maior perguntou, se é verdade
que também os animais
são incapazes de morrer solitários. Era muito tarde
para meninos estarem debaixo de pontes.

Standort

Wir leben in einer Stadt ohne Fluss, es gibt Grenzen hier nur aus Wind oder Regenschauern. Meine Schwester ängstigt das nachts, doch es lässt sich in unserem Haus nicht weinen, vielleicht hülfe es ihr, vielleicht brächte es sie um den Verstand. Es ist frostig in ihrer Stimme. Ließen sich Entfernungen ohne Fluss beschreiben, wären zum Wenigsten die Ahnungen haltbar: Niemand nähert sich unserem Haus und die Eltern haben wir lang nicht gesehen. Doch es gibt keinen Halt, diese Stadt ist wie ein Schneerest im März. Nur der Wind, der den Regen in seine Form treibt, deutet ein Ortsende an. Unser Haus bleibt von Eis bedeckt und verschwunden.

Localização

Vivemos em uma cidade sem rio, há aqui apenas fronteiras de vento ou de garoa. O que à noite assusta minha irmã, mas não se pode chorar em nossa casa, talvez a ajudasse, talvez a fizesse perder a razão. Em sua voz há geada. Se as distâncias pudessem ser descritas sem rio, pelo menos nossas premunições seriam duráveis: ninguém aproxima-se da nossa casa, e nossos pais há muito tempo não os vemos. Mas não há nada que se possa fazer, a cidade é como uma remanescente de neve em março. Apenas o vento esvoaça o formato da chuva, esboça o fim do lugar. Nossa casa permanece coberta de gelo e desaparecimento.

Geweih

Das Spiel ist abgebrochen. Wie sollen wir jetzt noch an Märchen glauben? Die Äste splintern nachts nicht mehr, kein Wild, das durch die Wälder zieht und das Gewitter löst sich in Fliegenschwärmen auf. Gleichwohl, es bleibt dabei: Das Jucken unter unsern Füßen ist kein Tannenrest, kein Nesselblatt, wir folgen noch dem Dreierschritt, den sieben Bergen und auch dem Rehkitz Brüderchen und seiner Liebsten. Erzähl mir die Geweih an die Wand, erzähl mir Nadeln in die Fliegen. Im rechten Moment vergaßen wir zu stolpern. Schneewittchen schläft.

Reglose Jagd

Die Ställe hangabwärts, es heißt, den Hasen habe ein Marder geholt, ein Fuchs, niemand ist sicher, man lebt hier selten des Nachts. Das Haus zu groß für ein Haus, die Menschen zu reich, nicht aus meiner Zeit. Dennoch gehen wir auf die Jagd gemeinsam, durch die verwachsenen Ränder des Familienerbes, kein Tier knackt das Unterholz, kein Kadaver legt seinen Geruch wie ein spukender Ahne an die Grenze des Grundstücks. Ich glaube, alles hält die Terrasse verborgen, niemand folgt mir nach, wie sollten sie auch, meine Tage liegen anderswo. Nur die Seeadler auf den Pfosten lassen mich nicht aus dem Blick, ich fühle ihre gefeilten Augen mir in den Nacken starren, bis ich stürze, doch das ist unwesentlich, nur Eine kurzfristig Veränderung des alten Gebäudes.

Caçada inerte

Os estábulos na encosta, quer dizer, uma lebre buscou uma marta, uma raposa, ninguém tem certeza, aqui se vive estranhas coisas noturnas. A casa grande demais para uma casa, as pessoas demais ricas não são da minha época. Mesmo assim vamos juntos caçar através das margens crescidas da herança familiar nenhum animal rói a vegetação rasteira, nenhum cadáver deposita o seu cheiro como a assombração de um parente no marco da propriedade. Acredito, tudo é para manter a varanda oculta, ninguém me segue, como deveriam se os meus dias estão em outro lugar. Somente as águias nos postes não cessam de me mirar, sinto seus olhos afiados penetrarem nas minhas costas até eu cair, mas não importa, não passa de uma breve mudança na velha construção.

Galhadas

O jogo foi interrompido. Como ainda devemos acreditar em contos de fadas? As hastes não se rompem mais à noite, nenhum animal selvagem atravessa a floresta nem a tempestade dissipa-se como enxame de inseto. Mesmo assim, nada muda: a coceira na sola dos nossos pés não é resíduo de pinho, não é folha de urtiga, ainda seguimos a regra de três, as sete montanhas, e também o irmãozinho que virou cabrito* e seus entes queridos. Conte-me sobre os chifres na parede, conte-me sobre as agulhas nos insetos. No tempo certo esquecemos de tropeçar. Branca de Neve está dormindo. 🍷

*o *irmãozinho que virou cabrito*, alusão ao conto de fadas alemão, Irmãozinho e Irmãzinha, pertencente à coleção dos irmãos Grimm.

NORA BOSSONG

Nasceu em Bremen (Alemanha), em 1982. Estudou filosofia e literatura na Universidade Humboldt, em Berlim, Universidade de Leipzig e Università La Sapienza, em Roma. Recebeu vários prêmios, entre eles o Peter Huchel 2012, Prêmio Weyrauch Wolfgang 2007 e o Berlinense de Arte, em 2011. É autora dos livros: **Legend** (romance, FVA 2006), **Reglose Jagd** (poesia, ZuKlampen 2007), **Webers Protokoll** (romance, FVA 2009), **Sommer vor den Mauern** (poesia, Hanser 2011), **Gesellschaft mit beschränkter Haftung** (romance, 2012 Hanser).

Biscoitos da sorte

MIGUEL SANCHES NETO

ilustrações: *FP Rodrigues*

VOCÊ TAMBÉM É ESCRITOR?

No Brasil, a profissão de escritor é a nossa maior ficção.

*

Lemos os livros produzidos na juventude como literatura estrangeira.

*

Um texto só se faz verdadeiro ao interromper tarefas urgentes.

*

Haicai: a força do mínimo; não o mínimo de força.

*

Vento nas roupas estendidas inflando ventres de mulher nas saias e nas camisas.

*

O bom editor está inteiro num livro, mas sem ser visto.

*

Limpeza de fim de ano

Se as estantes com os livros amados juntam tanta poeira, imaginem as nossas velhas ideias.

*

Boa parte do que se apresenta como crítica ou é balcão de negócio ou facção terrorista.

*

Ser entendido até por quem não te compreende.

*

Quem escreve romances espalha solidão ao seu redor.

*

O poeta produz frases de efeito invariavelmente com defeitos.

*

O grande romance do agora é como escultura anônima na areia, refeita depois de cada maré cheia.

*

Morrer de vez em quando em muito melhora a qualidade de sua obra.

*

O memorialista faz turismo em si mesmo.

*

Ler um poema é a forma mais plena de rezar. De rezar ao Deus Nada.

*

A morte nesta cozinha. Uma borboleta vai pro lixo com os restos de comida.

*



Matemática da criação literária

A soma de várias brisas nunca formará uma tempestade.

*

Escrever um romance equivale a estar apaixonado por alguém que nos aguarda. Queremos voltar o quanto antes para casa.

*

São os livros que escrevemos que, na verdade, nos escrevem.

*

Seu papel de parede era uma camada espessa de bons livros.

*

Socialmente, o escritor não passa de um órgão excretor.

*

A situação ideal do escritor é viver internado. Em si mesmo. Na biblioteca. No próprio quarto.

*

Não confundir preguiça com paciência; dedicação extrema com pressa. Todo artista tem um ritmo que o inventa.

*

Afirmação de identidades problemáticas

No vidro traseiro de um carro ferrugento, o proprietário escreveu: SOU POETA.

*

Alguns escritores param de escrever ou começam a se repetir na maturidade talvez por deixarem de se interessar pelas gerações mais jovens.

*

A literatura não entra em mentes literais.

*

Toda obra de arte é financiada pela dádiva.

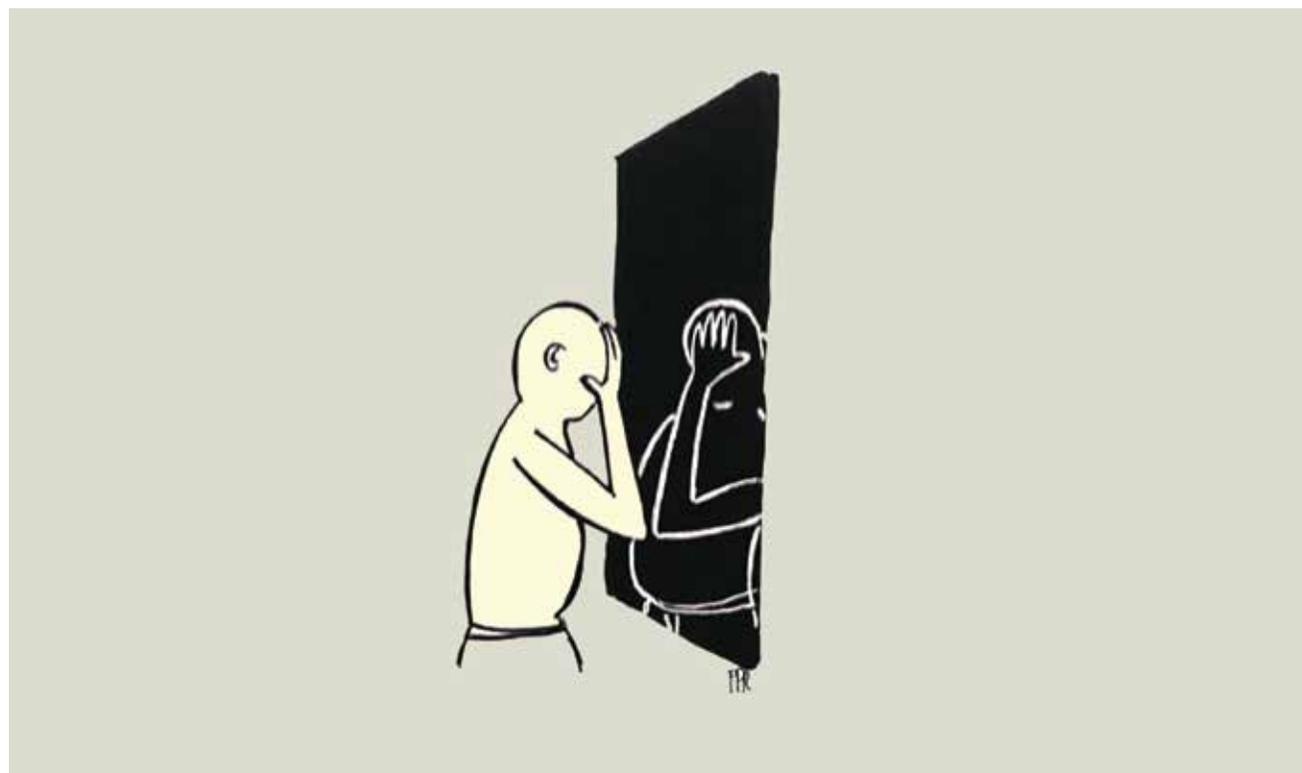
*

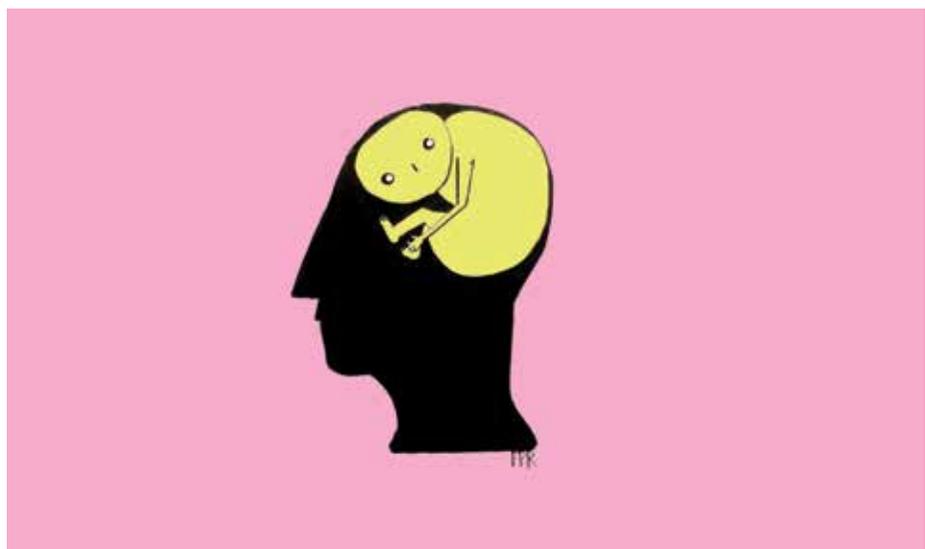
Em textos literários, o uso de Photoshop está liberado.

*

Somos todos refugiados da palavra.

*





VERDADEZINHAS MEIO VADIAS

Os falsos nunca fazem falta.

*

Não há maior alienígena do que quem retorna à terra da infância perdida.

*

Mesmo para o novo rico, todo pobre tem problemas de origem.

*

Quem muito trabalha não tira folga por não ter o que fazer nessas horas.

*

Cartaz para um lava-jato

Lavamos consciências sujas.

*

Os argumentos de seu interlocutor são sempre expressos em uma língua estrangeira.

*

Outrora, encrenqueiro-mor. Hoje, envelhece como conciliador.

*

Qualquer pessoa solitária é maior do que uma passeata.

*

As pessoas determinadas são como pregos; ou entram na madeira ou vergam sob as marteladas.

*

Se finjo gostar de algo, minha face me desmente no ato.

*

Reconhecer que está errado e deixar tudo do mesmo jeito só ajuda a aumentar a dimensão do erro.

*

Um bom curso universitário deve ser uma clínica de envelhecimento.

*

Nenhuma luta se faz por si só justa.

*

Exibir teu corpo despido não é uma declaração de princípios, apenas provocação dos sentidos.

*

Participa de manifestos como quem vai a muitas festas.

*

Neste período de tanta falação, muitos trocariam um dos ouvidos por mais uma boca.

*

A verdade anda só; a mentira, mal acompanhada.

*

Aqueles que odeiam nunca tiram férias.

*

Se apenas uma pessoa desfrutar da beleza ainda assim ela será eterna.

*

Pertencia à espécie dos que nada esperam.

*

Fazer, sim, protestos.

Primeiro contra nós mesmos.

*

Ninguém nunca convence aqueles que têm os próprios interesses.

*

As terras mais distantes em que estive se chamam infância.

*

Quando você não quer nada além daquilo que só você pode fazer por você mesmo, o mundo fica mais ameno.

*

Só ao fecharmos os olhos conseguimos ver o melhor da paisagem.

AMOR, MORTE, ESSAS COISAS

“Não foi possível completar a ligação.” Na minha velha agenda, o telefone de tantos amigos mortos.

*

Poderíamos amar muitas outras pessoas se não estivéssemos tão ocupados com os velhos trabalhos do amor.

*

Na vida nunca dá zero a zero.

*

Toda morte é um suicídio em segredo.

*

Um amigo perdeu a mãe prematuramente. Aos 106 anos. A morte de uma mãe é sempre prematura.

*

Sequelas

Os enforcados acabam afônicos.

*

Só se termina um curso de humanidades quando enfim se morre.

*

Festas de fim de ano II

Aquele pior inimigo te desejou alegremente um inesquecível suicídio.

*

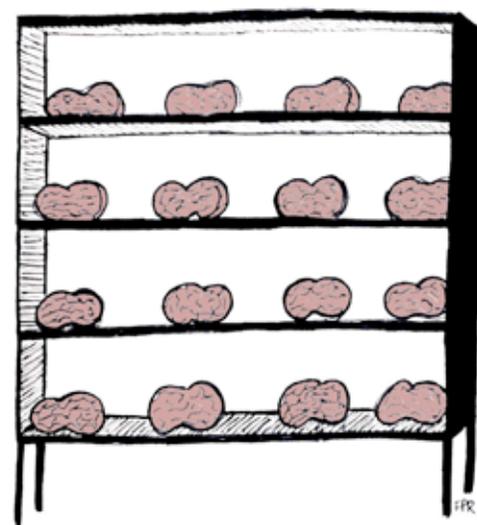
Festas de fim de ano III

— Sacro tempo de paz! — gritou o homem-bomba antes de mandar tudo para os ares.

*

A vida, esse imenso contínuo. O ano-novo desconhece o ano findo.

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



MIGUEL SANCHES NETO
Nasceu em 1965 em Bela Vista do Paraíso (Norte do Paraná). Em 1969, mudou-se para Peabiru, onde passou a infância. Professor na Universidade Estadual de Ponta Grossa, é autor de mais de 30 livros, como os romances **Chove sobre minha infância** (Record), **Um amor anarquista** (Record), **A máquina de madeira** (Companhia das Letras) e **A segunda pátria** (Intrínseca). Os aforismos aqui publicados dão continuidade ao seu livro **Linhas órfãs** (Inventa, 2014).

A guerra é mãe e rainha de todas as coisas; alguns, transformam em deuses, outros, em homens; de alguns, faz escravos, de outros, homens livres.

Heráclito

Nada melhor que uma guerra para animar o meu espírito. As minhas dores mais ocultas, aquelas que se sentem num lugar inidentificável do corpo, começaram a extinguir-se.

Quando a guerra ainda estava longe, já se podia senti-la aproximando-se: palavras nos jornais, imagens de nuvens de fumo levantando-se das cidades, ou de homens fardados, escondidos dentro de escafandros, nariz, olhos, boca e orelhas de fora, o mesmo rosto fechado, o mesmo olhar obstinado em relação ao destino: matar ou ser morto. Quando a guerra ainda estava longe já se dizia que o fim estava próximo. “Vai acabar a vida como a conhecemos!”, gritavam.

Essa aproximação da guerra, ou seja, essa possibilidade cada vez mais real, tornou evidente que os comportamentos se tinham refinado. Na cidade parecia-me que todas as pessoas se tinham tornado mais densas, e até mais simpáticas e pensativas, talvez mais curiosas, mais modestas. As conversas eram de repente importantes. As relações complicadas simplificaram-se. As discussões eram quase todas ideológicas ou morais, mesmo entre pessoas das quais nunca esperássemos que tivessem opiniões que não fossem apenas desportivas ou estéticas. Os sentimentos passaram a ser partilhados de uma forma menos equívoca e até os tímidos se libertaram. Os movimentos das pessoas que se tinham recusado desde início a abandonar o país tinham-se tornado mais fortes: as actividades, mesmo as mais insignificantes, assemelhavam-se a uma espécie de treino militar. E os que fugiram para o estrangeiro desapareceram simplesmente como se tivessem sido as primeiras baixas.

Para mim a guerra foi uma grande oportunidade. Até o meu analista me disse: “Você está curado, homem, vejo-o finalmente menos obcecado consigo próprio, menos cabisbaixo, mais empático com o que o rodeia. Só um conflito geopolítico para o fazer melhorar assim”. Na verdade, a declaração de guerra foi para mim uma espécie de declaração de sanidade.

Para além dessa inusitada alegria e sentido de pertença e de comunhão com os outros, uma das alterações principais foi a perda de importância que eu antes atribuía em demasia a alguns objectos. Era óbvio que as pessoas tentavam salvar o seu património de uma possível futura destruição mas, por outro

Foi assim a guerra

JOÃO GUILHOTO

ilustração: *Theo Szczepanski*

*Optou-se por manter a grafia do português de Portugal.

lado, era clara a separação das coisas em relação à sua utilidade. Nesses dias de expectativa a cidade parecia mais sóbria. Reparei, por exemplo, que uns vizinhos meus até aproveitaram para fazer uma limpeza à casa.

Antes da guerra ter começado a minha situação era miserável. Eu estava bem perto de pôr termo à vida. A principal razão, embora sustentada por várias pequenas causas, prendia-se sobretudo com a minha posição filosófica sobre a existência. Que sentido faria continuar a viver, se a vida se resumia a um conjunto de acontecimentos previsíveis e aborrecidos? O meu trabalho no escritório era algo que eu fazia maquinalmente. E as acções assim repetidas pareciam fazer reproduzir um aceleração da vida. As semanas passam despercebidas, perdidas para sempre no vórtice do tempo e sem que se viva, por vezes durante vários meses, um único acontecimento assinalável. Era a mediania pura. Mesmo as actividades extra-laborais, como um curso de dança, a aprendizagem de uma língua que nos parece exótica, ou qualquer actividade desportiva, realizadas com a esperança de preencherem o que se sente como *uma falha*, acabavam por se misturar nessa repetição da vida. Todas as acções eram, no mínimo, pequenas inclinações necrófilas. Nada do que acontecia era substancial ou produzia algo que pudesse ser *digno de registo*. Esta era uma expressão com a qual, nessa altura antes da guerra, eu dividia os acontecimentos: os que eram dignos de registo e os que não eram dignos de registo.

A minha vida era uma sucessão de banalidades. Desistir ou adormecer eram duas soluções. Tentei o adormecimento, ou a sedação (também poderíamos chamá-lo assim) através das mais variadas substâncias venenosas, depois através dos livros que lia compulsivamente ou então através das mulheres. Mas nada era capaz de me manter fora da vida. Todas estas saídas eram temporárias. E o adormecimento da vida traz consigo o seu próprio despertar. As próprias actividades recreativas pareciam-me que iam destruindo, já que os despertares tornavam-se cada vez mais pesados. As mulheres, por exemplo, passaram a aborrecer-me, pois a sedução era uma coisa que eu fazia maquinalmente e nem sempre em resposta a um estímulo erótico. Eu estava neutralizado no meio desse mundo desenvolvido, estável, rico e seguro. A fase da desistência aproximava-se e a saída do mundo parecia-me lógica: algo que eu faria pela minha própria força.

No dia em que saí pela última vez do consultório do meu analista, enquanto caminhava para casa, surgiu-me a primeira grande resolução a tomar para estes tempos de guerra: todos os meus objectos, pelo menos aqueles que tencionava salvar, deveriam caber apenas numa mala. Os outros

livrar-me-ia deles, excepto, claro, os objectos que têm apenas utilidade no dia-a-dia, como todos os utensílios de cozinha ou as carpetes, as cadeiras, a minha cama, ou ainda, excepcionalmente, o sistema de som. Enquanto pudesse permanecer em casa parecia-me incoerente não poder ouvir música.

Fiquei também muito tempo a olhar para a minha biblioteca. O meu desejo de me tornar mais leve não parecia compatível com a minha intenção de manter todos aqueles livros (ou talvez devesse dizer amigos?) em minha casa. Mais tarde ou mais cedo seriam destruídos. Então o que fiz primeiro foi: copiar algumas passagens importantes de algumas das obras para um dossiê, trabalho do qual me ocupei durante alguns dias. Depois levei os livros para a rua de deixei-os na berma do passeio. Apesar de algumas pessoas os terem recolhido — eu próprio os vi da minha janela, o que, de certa maneira me fez sorrir — grande parte dos livros ficou na rua ainda várias semanas, e comecei a deixar de os ver quando chegou o tempo da chuva e mais tarde com os primeiros bombardeamentos. É certo que um livro pesa um número bem exacto de gramas, mas talvez pese o significado de um passado, como se ler fosse também um exercício de memória e esquecimento, uma imersão do espírito num novo corpo.

No entanto, ao livrar-me dos livros, e ao condensar as passagens que mais me marcaram num dossiê, confirmei o que antes pressentira: a sua presença superior tinha-me empurrado para baixo de todo aquele peso. Talvez eu quisesse comparar-me muitas vezes à superioridade dos livros. O súbito vazio que eles deixaram nas prateleiras fez com que a memória de tudo o que tinha lido me parecesse ainda mais clara, como a recordação de uma pessoa morta que nos tinha sido querida. Na verdade, os livros ti-

nham estado ali como um membro do nosso corpo cuja presença tão próxima não é possível manter na memória corrente. É mais provável que nos lembremos da nossa perna apenas no dia em que ela nos começar a doer.

Quando terminei a *limpeza* sentei-me no chão da minha sala, algo que nunca tinha feito — sentar-me assim simplesmente no chão —, e fiquei a ouvir o silêncio no prédio. Estariam já todos à espera? Então pus-me a observar, pela primeira vez atento, esse espaço onde eu ficava todos os dias, esse espaço ao qual chamava *a minha casa*. Reparei como, de repente assim despejada, a minha casa parecia esvaziar-me de uma certa responsabilidade para com o meu próprio passado.

Levantei-me e saí à rua. Sentia-me, arrisco mesmo a afirmá-lo, feliz. Finalmente a guerra, finalmente uma razão nobre para morrer! Decidi não voltar mais ao trabalho no escritório e telefonei ao meu irmão, que vivia no estrangeiro, depois de três anos sem nos comunicarmos. Ele mostrou-se preocupado. Disse-me que onde eu estava era perigoso e que se eu quisesse poderia ir para casa dele, no estrangeiro, onde, dizia ele, estaríamos em segurança. Existia um quarto lá em casa reservado para mim. A casa era grande, ele disse. Respondi-lhe que não, mas ele insistiu. Então eu expliquei: estou bem aqui, sinto-me bem e estou feliz. E depois de um longo silêncio e de um adeus sentido (da sua parte apenas, como se ele se despedisse de mim para sempre), desligámos o telefone.

Caminhei para um pequeno parque perto de minha casa. Aí sentei-me num banco. Muitas pessoas passavam apressadas. Todas pareciam ter algo a perder com esta guerra. Tinham sido pessoas felizes, pensei eu. Como é possível que desta vida tão aborrecida tantas pessoas pudessem andar felizes? Mas agora ali estavam elas correndo, chorando, desesperadas e assustadas. Eu, sentado no banco do jardim, acendi um cigarro. Tinha reservado um maço de cigarros que tinha prometido fumar com uma amiga mais velha. Guardei aquele maço muitos anos. Depois ela morreu e os cigarros ficaram por fumar. Aquela era a ocasião propícia. Por isso, fumei um cigarro, pensando na minha amiga. E, pela primeira vez depois da sua morte, sorri ao pensar nela.

Nesse momento, uma mulher sentou-se num outro banco à minha frente. Chorava. Estaria chamando a minha atenção para a sua tristeza? Talvez, caso me tivesse visto tão calmo, no meio daquela azáfama, fumando um cigarro. As pessoas continuavam a passar. Algumas viam a mulher a chorar mas ignoravam-na. Que importa afinal um ser humano



que chora, quando a morte colectiva, sem precedentes, sem lógica, sem selecção se aproxima? Ela chorava, talvez pensando nisso. Decidi aproximar-me. Sentia-me finalmente em condições de me aproximar novamente de uma mulher. Imediatamente vi naquela tristeza uma excitação, uma possibilidade.

“Posso perguntar-lhe porque chora, menina?”

Era ainda nova. Levantou o seu rosto bonito e atirou os seus olhos para mim. O seu rosto estava arrasado pelo choro, mas a sua beleza parecia ainda maior, pelo menos tinha uma razão nobre para dar uso à beleza. Respondeu-me que o marido fora destacado e combatia na linha da frente. Ela estava desesperada: sozinha numa casa enorme, ali no centro da cidade, numa zona que seria certamente um dos primeiros alvos dos bombardeamentos. De repente, lançou-se para os meus braços, chorando. Achei aquele gesto exagerado e nunca esperei que se lançasse de uma forma tão repentina, eu apenas um estranho e ainda por cima tão mal vestido e barbudo. Convidei-a a dar uma volta pelo

parque. Caminhámos primeiro em silêncio, ela de mão no meu braço. Eu estava calmo, sentia-me bem e transmitia finalmente uma boa impressão. Sentia-me feliz por receber aquela mão no braço. Há quanto tempo uma mulher não me tocava assim, com o instinto puro de me tocar? Depois ela perguntou-me, quando descíamos para o lado do rio: você não tem medo?

Fiquei em silêncio. Mas ela insistiu: não tem medo desta guerra que se aproxima?

Respondi-lhe que eram tempos de redenção. Ela parecia confusa, mas ao mesmo tempo senti-a mais calma. A sua mão continuava no meu braço. Convidei-a então para jantar em minha casa e nessa noite deitou-se comigo.

Parecia-me óbvio que ela vinha para ficar. Ainda estive em minha casa algum tempo, mas de dia para dia o meu optimismo parecia ser-lhe cada vez mais insuportável. Embora a minha força tenha sido para ela, no início, um alívio, ela queria viver aquela tristeza que era o drama da guerra. Ficou até ao dia do primeiro ataque.

Quando se deu a primeira explosão eu estava dentro dela. E essa surpresa, que foi a primeira bomba, tão esperada, deu-me ainda mais motivação para não interromper o que fazia. Ela também não pareceu muito incomodada com a primeira bomba, pelo menos parecia que queria terminar aquela tarefa do corpo, antes de começar a ter medo.

Quando os corpos abrandaram, eu vi que ela chorava. Ao mesmo tempo que se vestia, disse que tínhamos de sair: dentro de casa é perigoso. Mas eu disse que não, tinha esperado muito tempo por aquele momento e queria ficar em minha casa a desfrutá-lo. A feição no seu olhar era claro: vaticinava-me loucura. Então surpreendeu-me quando anunciou que iria sozinha. Eu não me movi. Estava ainda deitado na cama sem qualquer peça de roupa no corpo, contrastando com ela completamente vestida e pronta para sair. O medo era nítido no seu rosto tenso. E saiu.

Durante os dias em que os bombardeamentos duraram eu sentava-me na minha poltrona em frente à janela à espera. Parecia-me que os ataques aconteciam sobretudo depois do pôr-do-sol, como se fosse uma acção relegada para depois do jantar. Os aviões inimigos só sobrevoavam a cidade depois de todos terem comido bem e brindarem a uma noite de sucessos. Os soldados estariam sentados a uma mesa comprida de madeira, já de capacetes colocados, todos discutindo as trivialidades da guerra, acertando os últimos detalhes, e segurando nos talheres para cortar um naco de bife. Depois metiam-se nos aviões e vinham lançar-nos

as bombas. Quando eu imaginava as circunstâncias humanas destes acontecimentos parecia que os ataques ganhavam uma importância menos demoníaca. Ao humanizá-los, eles pareciam ridículos. Focar-nos no medo e na imprevisibilidade daria apenas espaço a um pensamento religioso: porque caem estas bombas por cima de mim, eu inocente? Desde o início da guerra que a palavra *porque* tinha ganho uma dimensão bem mais telúrica. Como as respostas não existiam, passei a focar-me apenas nas perguntas. O ser humano é mau: porque? Não importa, pensava eu. Saber que essa pergunta é real e importante é o essencial neste momento.

Foi uma semana de chuva de fogo. Eu ficava a ouvir (e por vezes a ver) as bombas a cair na cidade. Muitas delas caíam bem perto. E a cada explosão eu estremecia de prazer. Estava finalmente perto o suficiente do perigo para desfrutar da vida. Além dos bombardeamentos, das sirenes e das antiaéreas eu não ouvia mais nada. Por vezes ligava o meu sistema de som e dançava. Às vezes, durante o dia, punha-me à escuta nas escadas. Parecia-me que mais ninguém habitava ainda no meu prédio. Todos já se tinham posto a caminho de algum lugar.

No último dia dessa semana estava a ficar sem comida. Tinha finalmente de sair de casa. Tomei um banho e fiz a mala com todos os objectos importantes, incluindo o dossiê com as passagens transcritas de alguns dos livros. Nunca se sabe quando é a última vez que voltamos. Saí e fiz o percurso todo até ao fim da minha rua e não vi ninguém. Vários edifícios estavam destruídos. Havia buracos no chão e vários objectos espalhados, entre toalhas, papéis de vários tipos, restos de mobília, entre outras coisas que teriam sido projectadas ou abandonadas, incluindo partes dos meus antigos livros. Não vi cadáveres. No fundo da minha rua, onde existia um supermercado, vi as primeiras pessoas. Quando me viram acenaram imediatamente. Tinham uma cruz vermelha marcada nos braços. Depois olharam-me de alto a baixo, eu lavado, de andar exuberante — sentia-me bem —, com uma mala de viagem na mão sem qualquer arranhão. Perguntei qual era a situação da guerra nesse momento. Um jovem respondeu-me:

“Está perdido, senhor, eles agora aproximam-se por terra. Nós estamos a fazer os possíveis para resistir. Pelo menos para morrermos menos. Muitas pessoas estão presas à saída da cidade, outras conseguiram ainda sair. Acabámos de enterrar os últimos corpos que encontramos do bombardeamento de ontem à noite e en-

terrâmo-los ali, está a ver, no jardim. Esta zona da cidade é das mais afectadas. Pode juntar-se a nós se quiser e colaborar.”

“Só vim mesmo à procura de comida e depois quero voltar para casa”, respondi, apontando para o supermercado.

“Estão a distribuir algumas reservas lá dentro. Em casa tem lá os seus familiares?”

“Não. Estou sozinho.”

Sozinho: de repente senti que os olhos daquele jovem se fixavam em mim. Pareciam estar à espera que eu lhes mostrasse o meu pessimismo, a minha tristeza. Mas eu sorri o tempo todo. Era preciso uma guerra para sentir finalmente esta aproximação dos outros. Durante os dias aborrecidos da vida cruzamo-nos com pessoas que poderiam ser pontos de interesse, novas aventuras, mas ignoramo-nos por prudência, por sensibilidade. Os corpos estão ali tão perto quando nos sentamos numa carruagem de metro e sentimos o destino dessa pessoa cruzar-se com o nosso. Mas ignoramos essa possibilidade. E de repente esse jovem, que possivelmente me teria ignorado se me tivesse conhecido em circunstâncias pacíficas, digamos assim, olhava-me dessa forma tão intensa. Aquela simpatia súbita que eu tanto desejara durante os meus *dias normais* parecia-me de repente estranha. É a propagação do medo.

Quando entrei no supermercado vi muitas das prateleiras vazias. Como isto há uns dias atrás parecia impossível de acontecer. Nunca se pode duvidar que um supermercado tenha as prateleiras vazias.

Obtive algumas latas de atum e bolachas que um grupo de pessoas lá dentro distribuía. Depois de obter a comida, saí novamente para a rua.

Antes de voltar para casa fui dar uma volta pela cidade. Parecia que caminhava por um espaço novo, como se as ruínas, esses avisos violentos, fossem esculturas da humanidade em tempos de queda. Chegará o dia em que essa queda será irreversível, quando o ser humano passará a ser ele próprio uma escultura e quando o que um dia construímos se tornar o último sinal da nossa destruição. Seremos uma imagem às portas do infinito.

Sentei-me em cima de um pedaço de betão e abri a minha mala. Comecei a folhear o dossiê. Aquele dossiê era como o destilamento de ideias passadas, de obras humanas, dessas inclinações de inteligência, de tentativas, e eu o novo homem com a nova Bíblia. É a mensagem do novo futuro: talvez eu tivesse dito.

Depois continuei a caminhar por várias ruas que antes teria reconhecido imediatamente e que agora eram apenas locais novos. Alguns edifícios ainda estavam intactos, mas neste seu novo contexto, pareciam novidades. Não passassem as pessoas, com as quais eu me ia cruzando, tão tristes, ter-me-ia até sentido como um turista. Todos me lançavam um olhar novo, que eu nunca tinha visto, como se a humanidade pudesse, por vezes, inventar novos olhares. Mas talvez fosse apenas porque aquele olhar de desamparo ainda me era desconhecido. Vi pessoas à porta de casas, outras descansando em algum lugar que pudesse parecer confortável, mas poucas falavam e os movimentos eram moderados.

Quando estava quase a chegar a casa, um homem, de mão dada com uma criança, aproximou-se de mim. Perguntou-me se eu tinha comida. Ele e a criança estavam de olhos fixos na minha mala. Eu disse que sim. Retirei do saco de plástico um pacote de bolachas e uma lata de atum que dei àqueles dois esfomeados. Depois disse-lhes onde eles podiam obter mais comida. Mas o homem apontou para a esquina de um edifício e disse:

“A minha mulher está ali, com uma perna partida. Será que você sabe de algum lugar para onde podemos levá-la e onde nós os dois pudésemos descansar? Temos estado na rua o tempo todo. Ficámos sem casa. Não ouviu que as tropas estão a caminho da cidade por terra?”

A minha casa estava ali a poucos metros de distância. Em silêncio, aproximei-me da mulher e pedi ao homem para me ajudar a levá-la.

“Moro aqui perto. Vamos levá-la para lá.”

A cada passo na direcção do meu prédio, a mulher, transportada por nós, agradecia. Foi preciso pedir-lhe para que ela se calasse. Deitámo-la na minha cama. O homem depois disse:

“Não sei como agradecer-lhe, senhor. Você disse que estão a dar comida naquele supermercado? Eu vou lá agora com o garoto tentar obter mais alguma coisa. Fique de olho nela, por favor, enquanto nós estamos fora.”

Mas não tiveram tempo de voltar. Assim que saíram fiquei a conversar com a mulher. Depois de atirar a minha mala para um canto, perguntei-lhe se ela queria ouvir música.

“Há tanto tempo que não ouço.”

Liguei o meu sistema de som e levantei-me. Era música para dançar. Comecei a dançar comigo próprio, fitando a mulher desconhecida nos olhos. De repente, vi nela a minha velha amiga de outros tempos. No entanto, foi nesse momento que ouvi, vindo da rua um rumor de carros aproximando-se. Depois o bater de portas e vozes de comando numa língua estrangeira. A mulher, apesar da perna engessada, levantou-se, apoiando-se apenas com um pé. Foi até à janela e começou a chorar. Mas eu ainda dançava nesse momento e virei-me para ela sorrindo. Sem parar de dançar, disse-lhe que estava tudo bem, que eles já voltavam. Mas ela deixou-se cair no chão, chorava. Eu continuava dançando. Ela arrastou-se até à porta, colocou-se de joelhos e abriu-a. Parecia querer sair, como se se lançasse para o abismo.

Com a porta aberta para o átrio era possível ouvir claramente que os soldados tinham entrado no prédio. Sem parar de dançar, levantei-a e encostei-a a mim. Ela chorava, mas deixou-se pegar. Disse-lhe para se apoiar

bem com a única perna que ela poderia mover e para se deixar arrastar por mim.

Talvez seguidos pela música que ecoava por todo o prédio eles subiram as escadas até ao meu apartamento. Foram os canos das armas que se deixaram ver primeiro. Observei-os de esguelha sem parar de dançar. Eu sabia que não já não valia a pena parar. Lá fora disparavam-se tiros. Depois os soldados entraram na minha casa e encostaram-se à parede. Durante alguns minutos ficaram a ver-nos dançar. Ela continuava a chorar, mas deixava-se guiar por mim, apoiada apenas numa perna.

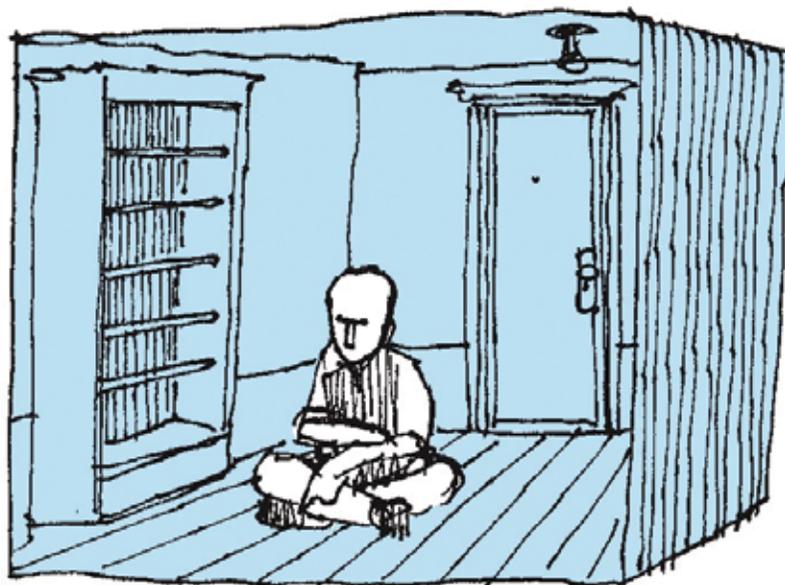
Um dos soldados apontou-nos a arma. Não falou. Oscilava a arma apontada entre mim e ela. Por um momento pareceu-me que ela queria desistir, mas eu continuei a segurá-la e a embalá-la na dança. Depois o soldado baixou a arma e juntou-se aos outros que o acompanhavam, e que nos observavam encostados à parede. Por fim, voltaram para a porta e saíram.

Lá fora os disparos cessavam, mas a dança continuou mesmo já dentro do silêncio.

Foi assim a guerra. Meses mais tarde anunciaram o cessar fogo. Se tínhamos perdido? Não sei bem. Mas os tempos de paz estavam para voltar. Era urgente iniciar a minha preparação. 🍷

JOÃO GUILHOTO

Nasceu em Lisboa em 1987 e viveu grande parte da sua juventude na cidade de Lamego. Em 2009 começou a trabalhar como jornalista. Passou pelo jornal *Público* como estagiário e mais tarde colaborou com outras publicações portuguesas. Lançou os seus primeiros textos literários nas revistas *LER* e *Cult*. É autor de **O livro das aproximações**, publicado no Brasil pela editora Nós. Vive atualmente na Alemanha.







AI OGAWA

Tradução e seleção: André Caramuru Aubert

Num país em que a ideia de raça é tão presente na vida das pessoas, a poeta texana Florence Anthony (1947-2010) viveu uma complicada questão de identidade: negra, ela se dizia meio japonesa, com a outra metade dividida entre ancestrais negros, irlandeses e nativos americanos (comanches, choktaws e cheyennes). E mudou o nome, legalmente, para Ai Ogawa (“Torrente de Amor”, em japonês), embora na prática assinasse apenas Ai.

Deslocada por natureza, Ai construiu uma poesia com força e marcas absolutamente pessoais. Seus poemas, ásperos e amargos, dão voz às pessoas (especialmente mulheres, mas não só) das muitas periferias dos Estados Unidos, das beiras das estradas, das cidadezinhas do interior, das casas pobres. Seu estilo, quase sempre em primeira pessoa, pode passar a impressão de que os poemas são autobiográficos, mas isso raramente é verdadeiro: Ai criava personagens narradores e os incorporava de maneira visceral. Ela recebeu, entre outros prêmios, o National Book Award de 1999, com o livro *Vice*.

Ai morreu de câncer, aos 62 anos, em Stillwater, Oklahoma, em cuja universidade lecionava.

Twenty Year marriage

You keep me waiting in a truck
with its one good wheel stuck in the ditch,
while you piss against the south side of a tree.
Hurry. I’ve got nothing on under my skirt tonight.
That still excites you, but this pickup has no windows
and the seat, one fake leather thigh,
pressed close to mine is cold.
I’m the same size, shape, make as twenty years ago,
but get inside me, start the engine;
you’ll have the strength, the will to move.
I’ll pull, you push, we’ll tear each other in half.
Come on, baby, lay me down on my back.
Pretend you don’t owe me a thing
and maybe we’ll roll out of here,
leaving the past stacked up behind us;
old newspapers nobody’s ever got to read again.

Vinte anos de casamento

Você me deixa esperando na caminhonete
com a roda boa atolada na valeta,
enquanto você mijá no lado sul de uma árvore.
Corra. Eu não estou com nada por baixo da minha saia hoje à noite.
Isso ainda te excita, mas esta picape não tem janelas
e o assento, uma coxa de couro falso,
que encosta na minha, é frio.
Eu tenho o mesmo corpo, estou como há vinte anos,
mas me penetre, ligue o motor;
você tem a força, a gana de se mover.
Eu puxo, você empurra, vamos nos rasgar ao meio.
Venha, amor, me ponha deitada.
Finja que você não me deve nada
e quem sabe a gente saia daqui,
deixando o passado empilhado atrás de nós;
jornais velhos que ninguém jamais lerá de novo.

Passage*for Allen Ginsberg*

Sunflowers beside the railroad tracks,
 sunflowers giving back the beauty God gave you
 to one lonely traveler
 who spies you from a train window
 as she passes on her way to another train station.
 She wonders if she were like you
 rooted to your bit of earth
 would she be happy,
 would she be satisfied
 to have the world glide and not regret it?
 For a moment, she thinks so,
 then decides that, no, she never could
 and turns back to her book of poetry,
 remembering how hard it was to get here
 and that flowers have their places as people do
 and she cannot simply exchange hers for another,
 even though she wants it.
 That's how it is.
 Her mother told her.
 Now she believes her,
 although she wishes she didn't.
 At fifty-three, she feels the need
 to rebel against the inevitable winding down.
 She already feels it in her bones,
 feels artery deterioration, and imagines
 cancerous indications on medical charts
 she hopes will never be part of her life,
 as she turns back to the window
 to catch the last glimpse of the sunflowers
 that sent her thoughts on a journey
 from which she knows she will never return,
 only go on and on
 and then just go.

Woman to man

Lightning hits the roof,
 shoves the knife, darkness,
 deep in the walls.
 They bleed light all over us
 and your face, the fan, folds up,
 so I won't see how afraid
 to be with me you are.
 We don't mix, even in bed,
 where we keep ending up.
 There's no need to hide it:
 you are snow, I'm coal,
 I've got the scars to prove it.
 But open your mouth,
 I'll give you a taste of black
 you won't forget.
 For a while, I'll let it make you strong,
 make your heart lion,
 then I'll take it back.

Passagem*Para Allen Ginsberg*

Girassóis atrás dos trilhos dos trens,
 girassóis retribuindo a beleza que Deus deu
 a uma solitária viajante
 que espia da janela do trem
 enquanto passa em direção a uma outra estação.
 E ela imagina se fosse igual a você
 presa ao seu pedacinho de terra
 se ela seria feliz,
 se ela ficaria satisfeita,
 em deixar o mundo ir passando, e não se arrepender?
 Por um instante, ela acha que sim,
 então decide que não, que jamais conseguiria
 e volta ao seu livro de poemas,
 lembrando-se de quão difícil foi chegar até aqui
 e que as flores têm seus lugares assim como as pessoas
 e que ela simplesmente não poderia trocar de lugar com uma,
 mesmo que quisesse fazê-lo.
 Assim são as coisas.
 A mãe contou a ela.
 Agora ela acredita na mãe,
 embora desejasse não crer.
 Aos cinquenta e três anos, ela sente a necessidade
 de se rebelar contra a inevitável decadência.
 Ela já sente isso em seus ossos,
 sente a deterioração das artérias, e imagina
 os sinais de câncer nas imagens dos exames médicos
 que espera que jamais farão parte de sua vida,
 enquanto olha para trás, na janela
 para ainda ver um pouco dos girassóis
 que a enviaram para uma viagem
 da qual ela sabe que jamais voltará,
 apenas seguirá indo e indo
 e então apenas irá.

De mulher para homem

Um raio bate no telhado,
 enfia a faca, trevas,
 fundo nas paredes.
 Elas sangram luz por toda a parte
 e seu rosto, o ventilador, se dobra,
 então eu não vejo com quanto medo
 você está de ficar comigo.
 Nós não combinamos, nem na cama,
 pra onde sempre acabamos indo.
 Não é preciso esconder isso:
 você é neve, eu sou carvão,
 eu tenho cicatrizes como prova.
 Mas abra a sua boca,
 eu vou te dar um gosto de negra
 de que você não vai se esquecer.
 Por um tempo, eu vou te deixar forte,
 fazer um leão de seu coração,
 e então eu vou pegá-lo de volta. 🐾

ARTES VISUAIS, MÚSICA, DANÇA, TEATRO, CINEMA. O MELHOR DA CULTURA VOCÊ ENCONTRA DE GRAÇA NO ITAÚ CULTURAL.

AS GUERRILHEIRAS



Foto: Ivson Miranda

ESPAÇO OLAVO SETUBAL



Foto: Andre Seiti

HUGO LINNS



Foto: Christina Rufatto

MOVIOLA, DE MARCIO AMBROSIO



Foto: Andre Seiti

 /itaucultural

avenida paulista 149 são paulo fone +55 11 2168 1777
atendimento@itaucultural.org.br



Realização

Itaú
cultural

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA