



desde abril de 2000

o jornal de literatura do Brasil

rascunho

edição
190

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



ARTE DA CAPA: ESTÚDIO VERMELHO PANDA

ENTREVISTA
**Gonçalo M.
Tavares • 6**

ENSAIO
**Pornografia e
nazismo • 30**

INÉDITO
**Monstro,
de Marieta
Boimel • 42**

A TRAVESSIA DA TRADUÇÃO

Traduzir parecia fácil. Optara pela estratégia literal (ou quase isso). Palavra por palavra, devagar mas em ritmo seguro. Faltava, claro, como que um pouco de sal. Um toque pessoal, talvez. Ao final do trabalho, tudo soava um tanto artificial. Texto sem alma.

Traduzir parecia fácil. Difícil era descolar as palavras dos sentidos que sempre lhes atribuíra, para injetar-lhes ânimo novo. Ou, talvez, para insuflar em si mesmo nova forma de compreender-las.

Parecia necessário desaprender algumas coisas, livrar-se de parte da carga do passado. Lastro vazio de sentido, embora inicialmente necessário para navegar texto adentro. Chegara à conclusão de que traduzir poderia exigir certo desarme. Novos olhares. Arrancar sentidos que, acreditava, andavam enganchados em palavras velhas, gastas.

Traduzir era fácil, antes de que se lhe iluminasse a consciência. Via pelas frinchas do texto, pelas entrelinhas. Percebia novos caminhos para a reconstrução do texto, para dar-lhe vida nova — não apenas nova roupagem. Seria transformação mais profunda, que valorizaria o original

e faria jus à invenção do autor.

Acreditava na tradução como ferramenta de renovação da literatura. Forma de dar sobrevivência aos melhores textos, resguardá-los para as novas gerações, trasladá-los a outras culturas e eras. Eram nobres motivos.

Traduzir parecia fácil, a princípio. Mas reescrever palavra por palavra não era opção, embora pudesse ser inicialmente tentador. Não queria secar o texto nesse processo de reescrita. Pretendia irrigá-lo com o veio da criatividade, mesclando a sua à do autor.

Quería preservar aquele belo espetáculo que imaginara perceber na primeira leitura do original. Aquela miríade de aparências cobrindo todo o texto, remetendo a um descortinar de sendeiros interpretativos. O texto lhe abria toda uma amplitude de leituras possíveis. Algo que o deixava maravilhado e ansioso por terminar a leitura — mas, ao mesmo tempo, por prolongá-la indefinidamente.

Traduzir era mesmo fácil. O original parecia esperar a reescrita, mesmo que em clima de alguma tensão. Aquela que existe entre a exigência da sobrevivência e a necessidade de preservação de certos signi-

ficados primeiros. Ainda assim parecia fácil superar essa tensão, com persistência e uma pitada de inventividade. Afinal, o texto não se termina nunca, em vários sentidos.

Depois, traduzir já não lhe parecia tão fácil. Quería percorrer a escritura com desassombro e, simplesmente, possuí-la. Tomar posse, sem peias. O que almejava era derramar um olhar tranquilo, esticado e sem pressa, que fosse lentamente se acostumando à penumbra do texto, lentamente divisando os contornos de todos os sentidos.

Era tudo o que queria. Mas simples não era. Aquela mesma miríade de aparências parecia transformar-se logo em névoa densa, camadas de poeira cobrindo e velando o texto. Como navegar dentro do nevoeiro? Como devolver à escritura, na tradução, ao mesmo tempo a inteireza e todas as imprecisões de seu sentido original?

Também percebia que o tempo cobria o texto original de asperezas difíceis de limar na reescrita. Não queria eriçar as arestas. Não queria um tecido excessivamente ríspido, até agressivo ao olhar e ao tato.

Em transe, suplicava que o livrassem desse texto torcido, de significados escassos e herméticos. A tradução o instigava. Seu ânimo flutuava entre o desespero e a empolgação. Desejava ferir, torturar, perfurar as palavras à procura de um derrame de sentidos. Traduzia à espera de um milagre. Traduzir, finalmente, lhe parecia impossível. Como deve ser. 🍷

ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (30)

Verdicto em Canudos, de 1970, de Sándor Márai, é o quinto romance histórico comentado pelos pesquisadores Adenilson de Barros de Albuquerque e Gilmei Francisco Fleck no livro **Canudos — conflitos além da guerra: entre o multiperspectivismo de Vargas Llosa (1981) e a mediação de Aleilton Fonseca (2009)**. **Verdicto em Canudos** é uma importante narrativa feita a partir da perspectiva de um romancista estrangeiro (Sándor Márai é húngaro). Co-

mentam Adenilson de Barros e Gilmei Francisco: “Foi a partir da leitura da tradução inglesa do texto euclidiano que Márai resolveu contribuir [...] com sua interpretação da Guerra de Canudos” [em sua coluna na *Folha de S. Paulo*, Marcelo Coelho teceu, em 2002, um comentário interessante acerca deste romance. Disse o colunista que “parece faltar a **Verdicto em Canudos** uma fabulação que pudesse tornar menos abstrato o debate proposto”. Disse ainda, sobre a perspectiva adotada por Sándor Márai: “...é como se a dimensão

dos eventos narrados se esvaziasse por força da imparcialidade do autor”]. O sexto romance histórico que os pesquisadores comentam é **Luzes de Paris e o fogo de Canudos**, de 2006, de Angela Gutiérrez. Tido como um “jogo de armar”, este romance resulta “de uma espécie de colagem dos mais variados gêneros textuais”. Constam dele “desde os convencionais elementos da prosa até a reprodução de imagens de pinturas, esculturas e capas de livro. Grande parte do romance, entretanto, compõe-se [...] de cartas escritas, principalmente, pela personagem Branca, menina rica que estudou na Europa, amiga da personagem Morena, que conviveu entre os conselheiristas”. 🍷



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

Affonso Romano de Sant'Anna

Eduardo Ferreira

Fernando Monteiro

João Cezar de Castro Rocha

José Castello

Nelson de Oliveira

Raimundo Carrero

Rinaldo de Fernandes

Rogério Pereira

Wilberth Salgueiro

Projeto gráfico e programação visual

Rogério Pereira / Alexandre De Mari

Colaboradores desta edição

André Caramuru Aubert

Antonio Carlos Secchin

Bruna Dantas Lobato

Edson Cruz

Eugenio De Signoribus

Gisele Eberspächer

Jacques Fux

Jonatan Silva

Luiz Rebinski

Marcio Renato dos Santos

Margarida Patriota

Marieta Boimel

Patricia Peterle

Paula Dutra

Peron Rios

Rafael Rodrigues

Tom Clark

Tracy K. Smith

Vivian Schlesinger

ILUSTRADORES

Bruno Schier

Carolina Vigna

Dê Almeida

Estúdio Vermelho Panda

FP Rodrigues

Hallina Beltrão

Oswalter

Ramon Muniz

Robson Vilalba

Tereza Yamashita

Theo Szczepanski

Apoio:

Itaú cultural

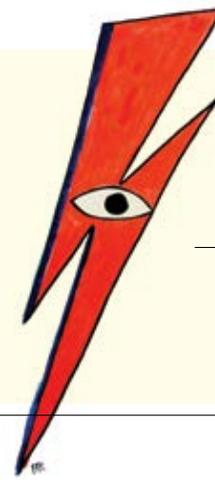
15

Sermões
Nuno Ramos

17

Inquérito
Paulo Venturelli

18

As ruas de Drummond
Antonio Carlos Secchin

40

Poemas
Tracy K. Smith

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

quase diário | AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

JORGE AMADO, MINEIROS E ROCKFELLER

27.09.1982

Tarso de Castro, João Ubaldo, Maria Helena Carneiro da Cunha, Antonio Houaiss, Roberto Dávila e eu — entrevistando Jorge Amado. Parece que o programa foi bom, a acreditar nas repercussões um dia depois, por pessoas que me pararam na rua, na ginástica e até na minha ida ao Ministério da Fazenda (pois caí na malha fina. Logo eu.).

A situação de Jorge Amado é difícil. Tentei fazer-lhe todo tipo de pergunta objetiva, esforçando-me por provocar um clima parecido com aqueles da entrevista do Jorge Semprún. Aliás, me disse o Ávila, que foi o próprio Jorge que sugeriu meu nome entre os entrevistadores, por causa da entrevista com o Semprún.

Perguntei-lhe sobre a relação com o PC hoje, sobre sua visão de Prestes, sobre suas relações com o stalinismo, ele que recebeu o Prêmio Stalin, 1956. Perguntei-lhe também sobre o caráter religioso do PC. Em geral, ele se saiu bem. Mas ele tem ainda uma série de laços com o PC, mesmo que sejam laços afetivos. É neste sentido que ele elogiou tanto Prestes e Giocondo Dias, ficando com ambos. Mas fez uma autocrítica reconhecendo que em certo momento de sua vida foi muita sectário. Mas que em outro momento deixou isto tudo de lado e começou a pensar de maneira mais independente.

Duas observações sobre seus livros.

1) Confessou que havia pensado em fazer o Pedro Archanjo da **Tenda dos milagres** uma espécie de Marighella, que ele tanto estimava. Mas mesmo tendo diluído na biografia do personagem fatos biográficos de Marighella (como a prova que fez em versos), Pedro Archanjo, ao invés de revolucionário, casa-se com a filha da burguesia, uma branca. Diz, deste modo, que o controle que tem sobre seus personagens é relativo.

2) Contou também que o fim de **Dona Flor** “seria outro: depois de dormir com Vadinho (que volta da morte), ela vai com ele para o outro mundo, numa saída mítica e mágica. Mas para sua surpresa, após Vadinho, ela vai para a cama com o marido Teodoro, gosta e acaba ficando com os dois.

30.01.1983

Vindo de Belo Horizonte com Marina, onde a Cemig orquestrou o lançamento de um livro-álbum de fotos de BH do princípio da década de 1940: **Curral del Rey e JK**. Grande festa no Automóvel Clube. Presentes políticos e a sociedade. O governador que sai, Francelino

Pereira, e o que entra, Trancredo Neves. Reencontro com velhos amigos, leitores, desconhecidos.

Viajamos com Otto Lara, Fernando Sabino, Helio Pellegrino, Paulo Mendes Campos e esposas, mais Abgar Renault e Alphonsus de Guimaraens Filho. Jantar na “Casa dos Contos”, reencontro com Roberto Drummond e França Júnior, Branca de Paula, Jaime Prado Gouvêa. Encontro de gerações.

Sessão de cinema no “Palácio das Artes” e o filme de longa-metragem sobre BH antigo. Almoço no Minas Tênis Clube, com toda a turma mais Maria José de Queiroz, antiga professora de literatura hispanoamericana.

O filme sobre Belo Horizonte me impressionou. Como disse a amigos, vendo ali cenas do princípio do século, desfiles, festas, chegada dos príncipes ingleses, revolução de 30 e 32, a ditadura de Getúlio, a “legião de outubro” do integralista Francisco Campos; e vendo (a partir de hoje) o discurso de João Pessoa, os discursos de JK, etc, essas coisas me dão a seguinte sensação: o país que se perdeu a si mesmo. E sinto que isto é coisa desde 1500. Me explico: é como se houvesse uma grande bola ou objeto qualquer sendo empurrado por diversas forças, mas em direções não coincidentes: exército, igreja, poder econômico, e o inefável “povo”, etc. Haveria um traçado no chão zigzagueante, cambaleante, confuso. A direção seguida não é a que nenhum grupo queria, nem mesmo os vencedores e donos do poder. Dá uma sensação melancólica de desencontro. Uma cidade com menos de 100 anos — Belo Horizonte — já foi desvirtuada dezenas de vezes, virou uma aberração.

(Leio no *Pasquim* entrevista do Henfil com a mulher que há dois anos esfaqueou o Roberto Campos, dada como sua amante.)

Paulo Mendes Campos, sobre a história de BH, lembra que um arquivista da prefeitura queimou os arquivos, porque só tinha coisa velha e o que interessava era o futuro. O filme que mostra é um terço do material, pois os outros dois terços estavam inviáveis.

(Marina conta que o *Jornal do Brasil* queimou a coleção de fotos antigas quando fez a reforma modernizadora).

12.09.1999

Jantar na casa de Roberto Irineu Marinho dia 6 de setembro em homenagem a David Rockefeller. Presentes alguns intelectuais. Pedro Corrêa do Lago, Arnaldo Jabor, João Ubaldo, etc., além de Turíbio Santos que tocou peças brasileiras com seu conjunto. João Ubaldo, depois do jantar, numa mesa, em que estávamos uns poucos, contou histórias de seu pai e sua família, de cangaceiros, a origem de **Sargento Getúlio**. Falou a noite inteira, só ele.

Roberto Irineu nos levou a ver, no subsolo, sua formidável adega especializada em vinho da Borgonha. Portentosa. Karin, sua mulher, estava lindamente grávida de gêmeos. Roberto mostrou sua coleção de champanhe Don Perignon. Perguntei a David Rockefeller sobre a Villa di Bellagio onde estive como bolsista com Marina recentemente. Disse que quem cuida de tudo é sua filha Peggy. 🍷

PAULO COM FEBRE

ilustração: Dê Almeida

Criticar para se confessar? Desviar a atenção da literatura alheia para falar de si e de seu próprio estuor diante do que lê? O que talvez pareça uma traição à crítica pode ser, na verdade, um caminho para descongelá-la dos rituais solenes que, há muito, a asfixiam. “Sou um aliado da minha própria confusão, tomei o partido dos seus erros, não me responsabilizo pelos descaminhos a que me levar o meu inconformismo”, escreve Paulo Mendes Campos, no ano de 1947, na coluna *Semana literária*, que mantém no *Diário Carioca*.

Em vez de enfraquecer seus argumentos, a confissão de Paulo só o fortalece. Tem 25 anos de idade — é um jovem crítico. Fala de um grande escritor 40 anos mais velho que ele, naquele momento ainda vivo: André Gide (1869-1951). Trata de uma biografia de Gide que Klaus Mann, o filho de Thomas Mann, acaba de publicar, livro que o desagradou justamente por sua frieza e equilíbrio. Paulo gostaria de ler um relato mais apaixonado, que correspondesse melhor à atração que o escritor francês exerceu sobre ele e sobre sua geração. Não o encontra. Reclama, irrita-se.

“Hoje estamos confusos. Não sabemos mais o que fazer de um antigo ídolo como André Gide. Ele era o nosso guia. A malícia do tempo ensinou-nos que nós o guiamos”, desabafa Paulo. Suas palavras nos desviam, por momentos, do livro em si, para tratar de algo que fica entre o próprio livro e o leitor: a figura enigmática do escritor. Ao se lamentar da própria confusão, Paulo não está falando de um sentimento que é apenas seu, mas de toda uma geração. Amplia assim o espaço da crítica, tornando-a não mais a mera inspeção racional de uma obra, mas um instrumento para avaliar os estragos — mas também as transformações — que um livro provoca em seus leitores.

Leio o artigo de Paulo Mendes Campos em **De um caderno cinzento**, coletânea de “crônicas, aforismos e outras epifanias” organizada por Elvia Bezerra para a Companhia das Letras. Para Paulo, os livros servem como um espelho: ao falar de um livro, é de si mesmo, sempre, que ele acaba por falar. Será só ele? Não será esse um efeito incontornável da leitura? Não estarão os leitores sempre dentro dos livros que leem? Não é a si mesmo, no fim das contas, que um leitor sempre chega?

Em uma crônica de duas décadas depois, publicada na revista *Manchete*, Paulo escreve, sem ter medo do que escreve, sem precisar falsificar ou disfarçar: “Também eu poderia escrever a história de meu ideal: como ser derrotado na vida sem fazer força. Mas, mesmo para ser derrotado, tenho feito um pouco de força”. A leitura exige concentração e empenho. O esforço despendido pelo leitor, contudo, não é garantia de que ele “desvendará” o que lê. Todo lei-



tor termina sua leitura um pouco fracassado. Há uma parede invisível que o separa do livro que lê, obstáculo que ele não consegue ultrapassar. Essa parede é o próprio livro.

Outros críticos, mais solenes, teriam pudor em admitir — até para eles mesmos — o fracasso de sua aventura. Paulo não: ele expõe, sem qualquer timidez, até suas limitações mais íntimas. Tem medo de lagartixas. “Diante de uma lagartixa perco todo o meu valor moral. Está acima de minhas forças. Sinto nojo e medo.” A confissão aparece na coluna *Jornal*, que assina no *Diário Carioca* em 1948. Por que um crítico só deve tratar de grandes temas? Por que não pode tratar, também, de seus pequenos temores, conferindo-lhes o mesmo status de uma grande dúvida intelectual?

Em vez de vergonha — como provavelmente a maioria pensará —, há sim, Paulo nos mostra, coragem. Uma espécie muito humana de bravura, quando alguém se dispõe a desmascarar, sem nenhum mal-estar, a si mesmo. Isso, em vez de afastar o crítico do leitor, o aproxima. Nivelas as duas leituras e abre caminho para aquilo que a crítica, antes de tudo, deve ser: um diálogo. Só assim a crítica pode aceitar seus limites e incorporá-los. Escreve Paulo, em artigo publicado em *O Estado de S. Paulo* em 1953, sem nenhum receio de parecer inocente, ou frágil: “O máximo de lógica mental e linguística de que formos capazes não nos impedirá, por um lado, de viver em um mundo misterioso; por outro lado, por mais rigorosa que seja nossa maneira de exprimir, nossa linguagem será sempre fantasiosa, irreal”. Não é qualquer escritor que tem a coragem de sustentar essas palavras.

Também quando escreve a respeito da literatura, Paulo inclui sempre a fragilidade e a hesitação. Quando fala da poesia, em artigo publicado no *Correio da Manhã* em 1946, cita Paul Valéry para dizer que ela “é a tentativa de representar por meio da linguagem articulada aquelas coisas que os gestos, as carícias, os beijos procuram obscuramente exprimir”. Primeiro: a defini-

ção de Valéry não disfarça a condição da escrita como “tentativa” (isto é, rascunho), e não como “realização”. Segundo: para defini-la, ele recorre ao corpo — e as dores humanas — como metáfora essencial. É um pouco da própria impotência que Paulo nos fala através do crítico francês. Reconhece a debilidade de seu objeto. Mais ainda: inclui-se nessa debilidade. Sabe que apenas “tenta fazer”.

Pensando na origem da poesia, Paulo recorre agora a Claude Roy para dizer: “Sobre a gênese do poeta, ninguém disse nada melhor do que Roy: — Em todo grande poeta habita o mau poeta que ele calou”. Usa, mais uma vez, a voz alheia para falar de si e daquilo (“mau poeta”) que os escritores, em geral, preferem não expor. O estilo confessional de Paulo, mesmo que quase sempre sutil, percorre toda sua escrita. Em outro momento, tratando da fragilidade do conhecimento, ele relata um sonho: “Sonho que um amigo, chegando de Paris, me dá a notícia da morte de Samain. O poeta Samain, consulto um manual, morreu em 1900”. A lembrança de Paulo aparece em uma crônica do ano de 1953. O erro de meio século assinala não apenas a precariedade de nosso saber, mas o quanto essa precariedade, no fim das contas, nos constitui.

Misturando pensamento e confissão, crítica intelectual e memória pessoal, Paulo, por fim, explode a fronteira entre os gêneros. Antecipando assim o que faria, com grande brilho, a crônica brasileira do século 20. Ele nos lega uma definição apaixonada da literatura, quando anota: “A poesia é o estado febril da linguagem”. ●

Prêmio Sesc de Literatura

ÚLTIMOS DIAS

Terminam dia 12 de fevereiro as inscrições para o Prêmio Sesc de Literatura 2016. Se você tem um romance ou uma coletânea de contos inéditos, participe.

Acesse
www.sesc.com.br/premiosesc e confira o edital.

 facebook.com/premiosescdeliteratura

Parceria



Realização



• Em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, o senhor trata de uma questão delicada — a trissomia 21. Mas em todo o livro, Hanna leva uma vida muito próxima ao que consideramos “normal”. O senhor acredita que o livro tem um caráter inclusivo?

A ficção — ou qualquer livro de ficção — não pretende ser didática, não pretende ser e não tem objetivos pedagógicos. A ficção é o mundo das liberdades, de uma liberdade que quer pensar e fazer coisas, que quer transformar a literatura em uma energia inteligente, em uma energia narrativa que não seja uma energia narrativa igual a das telenovelas, portanto quer uma energia narrativa completamente diferente do contar o puro de histórias. Essa energia narrativa não tem a ver, pelo menos no meu caso, com uma tentativa de fazer livros que sejam inclusivos. Hanna, com trissomia 21, é uma personagem como outra qualquer que está num mundo de ficção e que, de alguma maneira, vai agindo com Marius ou outra personagem e vai cruzando com outras pessoas, como se fosse uma personagem que tem essas características da síndrome de Down — como Marius tem as características de estar como quem foge ou como uma outra personagem que tem a característica de ter um olho muito vermelho. Enfim, são características e, portanto, é um livro de ficção que tenta que a sua força tenha a ver com a liberdade de colocar suas personagens em ação e em cruzamento.

• Há anos o senhor trabalha com crianças portadoras de trissomia 21. Como esse convívio influenciou a escrita do livro?

Sim, realmente trabalho há vários anos com crianças portadoras de trissomia 21. Não trabalho diretamente, mas com futuros professores de crianças e adultos especiais. Dou aulas num mestrado de reabilitação psicomotora com futuros profissionais que vão trabalhar com crianças e adultos com diferentes tipos de problemas, tanto cognitivos como físicos. Essa experiência, de alguma maneira, realmente me marcou, porque sempre que tive um contato com pessoas com trissomia 21 foi um contato muito forte, emocionalmente. A síndrome de Down dá um conjunto de características emocionais que fazem com que, no meu caso, seja algo comovente — sempre. Não levo diretamente uma experiência de vida para o livro — o livro, como eu disse, realmente é de ficção — mas, como é evidente, a forma como eu olho, como tento entender fora da ficção e fora da literatura as pessoas com trissomia 21, de certa maneira, tem influência no que depois eu escrevo, mesmo escrevendo com total liberdade. O que me fascina também nas pessoas com síndrome de Down é a capacidade de contágio, uma espécie de calma e de bondade que se infiltra nas pessoas que estão à volta. Quando um menino com síndrome de Down está junto com outras crianças, as outras crianças deixam, quase que instintivamente, de ser tão competitivas, há como que um amansamento. As pessoas ficam mais mansas, mas mansas de uma forma bonita. Os meninos deixam de querer competir uns com os outros porque está, ali

entrevista | GONÇALO M. TAVARES



Gonçalo M. Tavares
por Osvalter

Diante do enigma

JONATAN SILVA | CURITIBA - PR

Gonçalo M. Tavares é reconhecido por seu texto repleto de cruezas e nuances da vida real, do cotidiano comum e banal de qualquer pessoa. Por trás dessa artimanha literária, o escritor esconde um interessante arranjo de criação literária, que combina o isolamento em um “bunker do século 19” e o mergulho por completo na multidão e na “confusão da cidade”. Em entrevista concedida por e-mail ao *Rascunho*, Tavares explica um pouco do seu processo criativo, sua paixão pelos filmes do cineasta russo Andrei Tarkovski e do norte-americano John Ford, além de comentar sobre a sua relação com pessoas portadoras da Síndrome de Down.

ao lado deles, alguém que é incapaz de competir, não tem capacidade de competir. Essa fragilidade transmite aos outros uma sensação de que não faz muito sentido a competição. É interessante pensarmos em dois meninos ditos “normais” que deixam de competir entre si. Isso é muito interessante, porque é um contágio que, de alguma maneira, caracteriza várias pessoas com Down. A ideia de contagiar a atmosfera com qualquer coisa me parece muito diferente do espírito funcional e, por vezes, agressivo e violento que existe no mundo, digamos, mais produtivo. As pessoas com síndrome de Down transmitem a ideia de que a eficácia e a eficiência, a produção — todas essas palavras do século 21 empresarial — são inúteis diante de qualquer coisa que não sabemos bem o que é, mas que sentimos que é mais forte e que tem a ver com a característica humana, talvez, ligada a uma espécie de ingenuidade bondosa, que me parece tocante.

• Como em muitos dos seus livros, em *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, vários personagens são engrenagens de um grande mecanismo, como um sistema social que não pode falhar. O senhor acredita que esse é o espírito de nossa época?

De certa maneira, Hanna consegue vencer o espírito da época, ou seja, a fragilidade vence a funcionalidade, a força. E é, talvez, uma história que relata um pouco isso, de que maneira a fragilidade consegue mexer no mundo funcional da época.

• **Hanna é uma menina que sempre diz sim, seja por curiosidade ou por não saber o que fazer — ao contrário de Kashine, de um dos contos de *Matteo perdeu o emprego* — e isso traça uma questão humana importante. O senhor criou propositalmente Hanna com esse caráter, sem os esboços animalescos que muitas vezes vemos em seus textos?**

Eu diria que realmente o “sim” é a palavra-passe que marca a Hanna, o “sim” que tem a ver com disponibilidade, não é? Essa personagem, a Hanna, está disponível, está disponível para ser ajudada e, pode parecer pouco, mas estar disponível para ser ajudada, ter a consciência de sua fragilidade — e do fato de estar perdida à procura do pai — remete a uma dupla fragilidade. Todos nós quando estamos perdidos nos sentimos fracos, desprotegidos e, portanto, Hanna, ao estar perdida, é quase como se estivesse num ponto de imobilidade maior e, estranhamente, em vez de ser atacada por isso, em vez de ser ignorada por estar em um ponto vulnerável de grande intensidade, pelo contrário, alguém (no caso, Marius, um homem que claramente se percebe que não é um bondoso, um praticante da bondade) estranhamente para e vai tentar ajudá-la e, dessa maneira, une o seu destino — pelo menos naquele período curto do livro — a Hanna e vai tentar encontrar o pai de Hanna. A grande fragilidade de Hanna, ao ser o que é e estar perdida, transforma-se numa força, numa potência que obriga os outros a agir. Se alguém desse uma ordem, dizendo “ajuda-me” ou “ordeno que me ajudes”, não seria tão eficaz como Hanna que apenas pede ajuda com a sua fragilidade. Isso altamente marcou o livro. Muitas coisas acontecem por causa da fraqueza de Hanna. E essa ideia de que a fraqueza pode gerar novos acontecimentos é uma ideia que me parece importante. Nós estamos muito habituados a pensar que é a força que gera acontecimentos, que a força é que faz coisas, e o que vemos em muitos episódios do livro é que a fraqueza potencializa situações, que a fraqueza e a fragilidade de Hanna é que mudam muitas vezes as condições, por exemplo, do hotel, das pessoas do hotel e do comportamento das pessoas — que se alteram na presença de Hanna — que se tornam melhores. Há como que uma transformação quase que alquímica com os personagens que se cruzam com Hanna e, portanto, de alguma maneira, há um dueto — Hanna e Marius, um dueto estranho — que vai atravessando várias cidades e alterando a paisagem, como se ela

“A literatura deve alterar as funções cardíaca e respiratória, deve alterar o funcionamento orgânico do leitor, e não apenas o funcionamento mental. Não alterar apenas as ideias, alterar o organismo. Acho que isso é um belo projeto.”

fosse uma espécie de Moisés, que separa a água, que faz com que tudo se afaste para ela avançar. E Marius quase que vai de carona, com se Hanna abrisse o caminho e, apesar de ser um homem forte e com agressividade, Marius vem a ser um auxiliar, como se fosse apenas um ajudante e ela aquela que consegue abrir as portas. É uma relação paradoxal sobre quem é o mais forte e quem é o mais frágil entre Marius e Hanna. Isso está muito presente nas páginas que relatam a vertigem de Marius ao subir a escada, em que ele se sente ajudado e suportado por Hanna.

• **Em entrevistas, o senhor comentou sobre a velocidade de sua escrita: quanto mais lento é o processo mais consciente é o resultado, e quando o senhor escreve muito rápido, vorazmente, mais surpreendente e inesperado é o texto. Como aconteceu com *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*? Quando começou a escrever o livro, o senhor já sabia os caminhos que iria tomar?**

A forma como escrevo, e como escrevi esse livro, segue um tom muito semelhante: eu basicamente sento-me e escrevo. Tenho, por vezes, três ou quatro apontamentos, três ou quatro notas e começo a escrever. O primeiro impulso de escrita é sempre muito rápido, como foi neste livro. Depois é lentíssima na revisão, deixo ficar durante meses e anos. Revejo e vou revendo, vou revendo. Portanto, a escrita sempre é uma mistura entre velocidade e, numa fase posterior, lentidão, revisão, corte, etc.

• ***Short movies* é uma colcha de retalhos de cenas do cotidiano, mas um cotidiano um tanto kafkiano. O senhor vê as rotinas diárias como um mergulho no absurdo ou seriam elas que nos salvam da estranheza?**

Não vejo as situações de *Short movies* exatamente como absurdas. São situações extremas, situações que raramente existem, situações que estão no fim da linha, uma espécie de situações que mudam a vida das pessoas; mas não são absurdas, são realistas, realistas com grande intensidade, mas realistas. Felizmente a nossa realidade tem normalmente intensidades bem mais baixas. As vidas têm noventa e nove por cento de ações de intensidade baixa. E só assim aguentamos a realidade. As rotinas diárias estabilizam os dias. Não sentimos que um dia novo seja estranho para nós, como por exemplo, sentimos quando visitamos um país estrangeiro de que não falamos a língua. Um dia novo não nos é completamente estranho porque temos as rotinas e as necessidades básicas do corpo — comer, dormir, a higiene, etc. Cada dia novo não nos é estranho nem ameaçador porque acordamos com o nosso corpo, com o mesmo corpo, com as mesmas memórias, vontades e hábitos. O absurdo talvez seja a suspensão injustificada, a suspensão sem causa, dos hábitos.

• **No conto *O importante, um adolescente se recusa a apagar um incêndio porque quer tirar uma fotografia em frente às chamas. Esse é um retrato fiel de nossos tempos e a cultura da selfie e do eu. Como explicar uma sociedade alicerçada em banalidades?***

Veja estes fragmentos do *Short movies* não são bem como contos; são mesmo pequenos filmes, muitas vezes sem início nem fim, apenas com o meio. Há como que uma suspensão no fim e uma entrada já em movimento, no início. Nesse *short movie* que refere, a questão do fogo, da adoração e do fascínio que temos pelo espetáculo do fogo em movimento, talvez esteja em primeiro lugar, talvez seja o essencial. E esse fascínio pelo fogo é antiquíssimo, é ancestral. Talvez este *short movie* junte dois mundos bem afastados: o do fogo, antigo, e o da fotografia. Sobre a banalidade, Roland Barthes tem um livro ótimo — *Mitologias sobre coisas, produtos e acontecimentos do cotidiano*. E é um grande livro. O banal tem uma grande potência, só depende da qualidade do nosso olhar sobre ele. É o nosso olhar e não aquilo que é olhado que importa. O que mais me preocupa atualmente é esta invasão da tecnologia, uma invasão artificial da curiosidade. Ficamos com mais ansiedade de curiosidade, mas não pelos grandes enigmas. Pelo mesquinho. As pessoas estão sempre na expectativa de receber uma mensagem, de receber algo do exterior que as resgate de uma vida em que não estão satisfeitos... e assim ficam totalmente disponíveis para serem interrompidas, que é aquilo que me parece mais grave. É sinal de uma grande fraqueza. De uma grande desistência em relação àquilo que estão a fazer. O que eu estou a fazer não é suficientemente importante, posso ser interrompido em qualquer altura. É isto que as pessoas dizem, sem o saber. Esta incapacidade para prolongar a concentração num só assunto durante muito tempo é talvez o que mais assusta em relação, por exemplo, à criatividade. Como surgirão as criações resultando de saltos, fragmentos e energia constantemente interrompida? Não sei... Hoje é mais difícil ser bom leitor, por exemplo, isso é muito evidente — o mundo da tecnologia está sempre a dizer: não leias, olha para mim, não leias — mas em compensação hoje é mais fácil fazer muitas outras coisas. No fundo, todas as épocas têm superfície e profundidade, e talvez a atual não seja nem melhor nem pior do que as anteriores.

• **Os textos de *Short movies* são profundamente visuais e a força está justamente na projeção de imagens criadas enquanto os lê. Na sua opinião, a imagem tem se tornado mais importante que a palavra?**

A ideia seria ir um pouco contra a linguagem que pen-

sa, que reflete. A linguagem de *Short movies* é uma linguagem que mostra, aliás, é quase um percurso oposto aos meus outros livros. A ideia era mostrar pequenos gestos: pegar uma chave, mover as mãos, o tremor das mãos e a expressão. Tentar que tudo — toda a violência e todo o drama — se coloque no visível. E nesse aspecto é importante não se valorizar a imagem, a multiplicação infinita das imagens que acontecem socialmente a cada minuto e a cada segundo. E, se calhar hoje, produzem-se mais imagens do que se produziram durante os séculos 12 ou 14, ou seja, há mais imagens novas por minuto do que as que se tinham feito num século. Portanto, isso leva a que haja uma desvalorização da imagem, mas as grandes imagens continuam a ser grandes imagens. E é possível ainda, no meio de bilhões de imagens, produzir grandes imagens — a grande imagem é aquela que nos faz pensar e nos faz refletir, nos faz quase tremer como faz querer mudar de vida. Não é apenas a poesia que pode nos fazer exigir mudar de vida, como dizia o Rimbaud, há também grandes imagens que podem nos exigir mudar de vida. Penso que é importante a literatura também mostrar que a imagem, a grande imagem, continua a fazer todo o sentido no século 21, apesar de sermos bombardeados por péssimas imagens. A grande imagem ainda consegue revolucionar o coração e a cabeça dos humanos, não é? O que me parece no *Short movies* é que não são contos: é um texto escrito que, à medida que se vai lendo, vai se transformando em imagem. E realmente o que me interessa é que as pessoas olhem para o texto como se olha para uma imagem: o texto desaparecer e nós vermos algo, e essa imagem que vemos quando termina — essa sucessão de imagens — continua espero eu, a mexer-se na cabeça de quem leu e, portanto, há a questão de novas imagens. Parece-me que a literatura tem muito a ver com isso. Como é que nós conseguimos provocar a imaginação? A palavra imagem vem de imaginação e imaginação é criarmos imagens privadas. É essa capacidade da mente humana de podermos ver, na nossa cabeça e no nosso interior, imagens que não estão à frente de nossos olhos. A imaginação é uma espécie de capacidade paralela à visão e uma capacidade que realmente tem a ver com todas as extraordinárias proezas que o homem é capaz de criação. Posso estar diante de uma mesa numa casa em Lisboa e, de repente, posso pôr na minha cabeça a imagem de um outro espaço. Posso pôr, de repente, na cabeça a imagem de uma cidade do Brasil, posso lembrar-me da imagem da Torre Eiffel e posso, inclusive, pensar em imagens de outros tempos. Essa possibilidade de me deslocar no espaço e no tempo, instantaneamente através de imagens autônomas, >>>

essa capacidade da imaginação é qualquer coisa de extraordinário. É, realmente, muitas vezes parece-me que a literatura consegue isso, consegue provocar nas cabeças das pessoas o instinto da imaginação, ou seja, o instinto de criar imagens privadas e autônomas, que fazem um percurso próprio, um percurso que muitas vezes, mais tarde, dá origem a novas ideias. A imaginação é a produção de imagens que leva as pessoas a pequenas invenções, a pequenas criações. E se literatura for um estímulo inicial — uma imagem inicial, um teste inicial — que ponha em movimento a imaginação do leitor, então, acho que se consegue algo de extraordinário.

• **Em *Short movies*, o senhor brinca muitas vezes com a noção do cinema — planos de câmara, zoom in, zoom out. Qual é a sua relação com a sétima arte?**

Esse livro é escrito como se o narrador fosse uma câmara de filmar. Isso parece-me evidente e, de alguma maneira, era isso o que eu queria: substituir o olho orgânico, o olho do narrador humano pelo olho do narrador da máquina — como se o narrador fosse a lente. Nesse sentido, um narrador-mecânico, um narrador-máquina, um narrador-máquina fotográfica não faz juízo de valor — “essa personagem é boa, essa personagem é má” —, não faz reflexões psicológicas, apenas vê e mostra. E, de alguma maneira, o narrador é este, é uma máquina de filmar. A minha relação com a sétima arte é uma relação muito forte. Há períodos em que faz mais cinema, há períodos em que faz menos, mas há filmes e há cineastas que são para mim fundamentais. Tarkovski, por exemplo. Quando tenho dúvidas existenciais, vai Tarkovski quando quero acalmar, vai Tarkovski. É uma espécie de adoração visual, é um jogo entre o claro e o escuro, é um ritmo e um tempo que para mim são religiosos. É uma calma que me mostra o essencial e, portanto, ver Tarkovski, às vezes ver dez minutos de um filme, é quase como ter uma espécie de banho luminoso, um banho que depois me permite voltar ao mundo real de uma forma muito mais limpa e clara. Em termos de cinema, há dezenas de realizados e grandes filmes que marcam. Talvez, os dois que mais me comovem continuem a ser *A palavra* (1955), de Carl Theodor Dreyer, e *How green was my valley* (*Como era verde meu vale*, no Brasil, 1941), de John Ford. São dois filmes que me fazem chorar quase sempre, são muito comoventes. Realmente o cinema que me interessa, esse tipo de cinema, é um cinema que nos obriga a respirar de uma outra forma. O que nos é mostrado entra pelos olhos, vai pelo corpo e é como se impusesse um ritmo e uma respiração completamente distintos. É esse o tipo de cinema de que gosto. Não gosto do cinema que mantém o ritmo normal da realidade, gosto do cinema

que muda a frequência cardíaca e respiratória do espectador. Um pouco como acontece com a literatura. Também acho que a literatura deve alterar as funções cardíaca e respiratória, deve alterar o funcionamento orgânico do leitor, e não apenas o funcionamento mental. Não alterar apenas as ideias, alterar o organismo. Acho que isso é um belo projeto.

• ***Short movies*, assim como vários de seus trabalhos, subverte gêneros literários. Para o senhor, o gênero funciona como um rótulo a atrapalhar o escritor, prendendo-o a algo que apenas o limita?**

O *Short movies* me parece de um gênero literário que chamo de “cinema”. Para mim, os gêneros literários clássicos são limitadores, são castradores e são, muitas vezes, violentos em relação a quem escreve, ao criador. Eles são uma espécie de sistema de recessão que estão, por vezes, a convidar — quase que exigir — que quem escreve se coloque nesse sistema. Mas quem escreve é um emissor, emite a palavra. Quem escreve é o primeiro, é o começo. Quem lê recebe, quem estuda um livro, recebe. Quem tem a primeira palavra não deve estar subjugado, não deve ser obediente em relação a quem está a ouvir. A ideia de gênero literário é querer impor um sistema de obediência verbal a quem escreve e parece-me que isso é algo muito limitador. No meu caso, tento escrever a partir do alfabeto. Para mim, claramente, a escrita não tem por base os gêneros literários, tem por base o alfabeto e o alfabeto não tem gênero literário. O “a” não pertence à poesia, o “b” não pertence ao romance. Não há um “a” específico ou um “b” específico do ensaio, as letras estão disponíveis para entrar em qualquer mundo. Naturalmente, se pensarmos que o ensaio tem a ver com o pensamento, se pensarmos que o romance tem a ver com a narração e a poesia, eventualmente, com a beleza ou com uma sonoridade toma tamanha importância. Se pensarmos nessas lições básicas e grosseiras dos gêneros literários, para mim, é evidente não conceber uma escrita que não misture tudo isso, uma escrita que conte uma história e que pense, que seja sonoramente relevante é indispensável. Essas misturas são quase naturais e é artificial separarmos essas questões. Contar uma história e pensar não são inimigos, pelo contrário, são amigos fraternos. E só separamos isso se violentarmos a linguagem. Acho que muitas vezes os gêneros literários violentam a linguagem, retalham, separam e dizem “agora isso vai para aqui e aquilo vai para ali”, põem encaixes e, de certa maneira, atuam como um matador que corta a carne, separa a parte da coxa da parte do tronco. Gêneros literários funcionam como uma espécie de espaço de dissecação e a dissecação de cadáveres classifica, que quer fazer

“Para mim escrever é estar diante de um enigma e de não se saber o que vai acontecer. Eu não sei o que vou escrever. Começo a escrever e depois há um tom que surge, e esse tom vai se desenrolando.”

juízos. E a mim, a literatura e a criação estão em outro mundo, do mundo de não se saber o que está a fazer, de estarmos diante completamente de uma surpresa, de um enigma. Para mim escrever é estar diante de um enigma e de não se saber o que vai acontecer. Eu não sei o que vou escrever. Começo a escrever e depois há um tom que surge, e esse tom vai se desenrolando. E esse tom, esse ritmo, não têm a ver com os gêneros literários — muitas vezes é um ritmo quase musical, no sentido do desenvolvimento de uma energia, de uma intensidade. Quando termino de escrever um livro, tento olhar para aquela energia verbal, tento perceber que animal é aquele. Para mim a classificação animalesca dos textos interessa muito mais. Eu não penso “esse texto é um romance”, “esse texto é um ensaio” ou “o que é isso?”. Eu olho para o texto como se ele fosse um organismo, um animal e penso “que animal é esse?”, “esse animal está mais próximo de quais outros animais?”, “é da família de que outros animais?”, “é inimigo de que animais?”. Acho que a minha obra tem muito a ver com isso. Acho que são vários animais, muitas vezes inimigos uns dos outros. Se eu pensar no **água cão cavalo cabeça** (2005) ou no **Short movies**, são provavelmente livros inimigos de **Jerusalém** (2004) ou dos livros *d’O bairro* (2002-2010). Mas inimigos no sentido de que são outros animais e que têm características completamente diferentes, têm hábitos completamente diferentes. São animais-livros que têm rituais e rotinas completamente diferentes, objetivos completamente diferentes, portanto, são livros que, se fossem animais, seriam animais que se criaram alguns no mesmo espaço e, por isso, lutavam entre si. Outros queriam ir para lugares totalmente diferentes. De alguma maneira, acho que o que me interessa é pensar numa espécie de espaço selvagem onde vários animais diferentes são atirados para lá. Entendo que cada livro-livro seja um animal atirado para esse espaço selvagem e livre. É um animal diferente que vai marcando o seu território e definindo os seus objetivos. E espero que esse espaço livre e selvagem dos vários livros que vou escrevendo crie uma espécie de nova floresta literária que não dependa da classificação clássica dos gêneros literários.

• **Muitos dos relatos de *Short movies* falam sobre a morte ou o desejo de morrer de algum personagem. Eles seriam o reflexo do medo natural que o ser humano tem da morte?**

A morte é o começo, não é o final. Acho que para qualquer ser humano sensato a morte é o começo. É a partir daí que se começa a pensar, a partir da sensação de mortalidade que se começa a definir o que se quer e a urgência do que se quer. Alguém que não tenha a morte como re-

ferência é um tonto, é um despidado. É a nossa morte que, de alguma maneira, dá sentido ao que nós fazemos. Se fôssemos imortais, tudo perderia o sentido, tudo perderia a potência e a sua força. Se fôssemos imortais e acontecesse uma coisa ou outra, completamente diferente, seríamos indiferentes porque sempre teríamos tempo para corrigir, fazer de novo. Enfim, a questão da mortalidade é a base da nossa vida. Sêneca e os estoicos falavam muito disso, de se pensar diariamente na morte e a nossa morte estar presente, não como uma ameaça, mas que, pelo contrário, é a nossa referência, a nossa base — e que permite decidirmos com clareza e lucidez e não com uma espécie de tontice de quem pensa muitas vezes que é imortal, que é um deus. Nesse aspecto, os gregos eram muito lúcidos. Para os gregos, os seres humanos eram classificados como “os mortais”, aqueles que vão morrer. Devemos assumir isso: nós somos aqueles vão morrer. Enquanto estou a responder a essa pergunta, eu sou aquele que vai morrer, mas por enquanto estou a responder a pergunta. Quando vejo a mim próprio como aquele que ainda não morreu — por isso pode estar a responder essa pergunta —, mudo por completo o tom, mudo por completo a intensidade do que faço e, de alguma maneira, seleciono o que faço. Nesse aspecto, a ideia da morte, que está muito presente nos textos — nesse **Short movies** e nos outros livros —, acho que está muito presente na minha vida de uma forma muito clara. Não se pode viver de costas para a nossa própria morte, é um absurdo. Isso sim é o grande absurdo. É interessante que a morte é hoje socialmente escondida. Tapa-se a morte, esconde-se a morte. O morto é colocado rapidamente em um espaço fechado, longe dos olhares das pessoas. Numa cidade contemporânea, felizmente, em parte porque mostra que há violência, um corpo morto em espaço público rapidamente é tirado daquele espaço, é tapado, ou seja, a ideia de tapar o morto tem a ver com pudor. É um pudor que, por um lado, é bonito mas, por outro, mostra como temos um horror à ideia da morte. Nesse aspecto, mudou por completo a presença da morte. No dia contemporâneo nada tem a ver com a presença da morte como no “dia clássico”, no “dia da Idade Média”. Hoje a ideia de que a morte deve ser tapada — não apenas no espaço público, mas tapada também no espaço privado — é tentar não falar sobre isso. Às vezes o “tapar” não é só por um plástico sobre o corpo morto, tapar é, por exemplo, não se falar da morte em casa e a morte ser um tema tabu. De certa maneira, é tapar também com um plástico as palavras ou as lembranças que remetem à morte. Isso é algo que realmente está em completo conflito com

o dia normal das pessoas na Idade Média, em que morte, por exemplo, no Renascimento, estava muito presente nos próprios dias e nas casas. A ideia de uma cava era como um objeto do cotidiano, um objeto da casa, que era muito comum. Em determinada época, a cava era lembrar a morte — a nossa própria morte e a possibilidade da nossa própria morte a qualquer altura. A cava era um objeto da casa como, se calhar hoje, um cinzeiro ou um candeeiro são. Era um objeto muito semelhante a um mobiliário que hoje usamos e, portanto, transformava-se em uma coisa banal mas, ao mesmo tempo, uma coisa sempre presente. Nós, pelo contrário, entre o candeeiro, o cinzeiro e a caveira, cavamos um buraco enorme. São dois mundos completamente diferentes, nós não temos uma caveira em casa porque queremos que a morte continue tapada e, de alguma maneira, não nos lembremos dela e quase que de uma forma mística ou estranhamento não racional, tapamos a morte no espaço privado pensando que assim a morte não se lembra de nós. É como se fosse o resto de nossa irracionalidade que ainda existe no século 21.

• **Até certo ponto, nenhum dos textos possui “final feliz”. Em um mundo imerso em crises econômicas, conflitos armados e violência urbana é impossível criar um clássico “final feliz”?**

A ideia de um clássico “final feliz” é estranha, porque é um pouco semelhante à ideia do “era uma vez”, de um começo muito definido. Acho que, mais que a questão do terminar no “feliz” ou no “infeliz”, a questão é: o que é esse “terminar”, o que é uma história terminada e quando é que uma história termina? É como nos contos clássicos, quando a princesa e o príncipe casam? Termina aí, ou termina quando, depois de casarem, a princesa e o príncipe têm três filhos? Ou será que podemos continuar a história de cada filho? Um filho, se calhar, morreu cedo, o outro filho teve uma vida muito feliz e o terceiro foi infeliz. Enfim, onde é que paramos? Paramos nos filhos, paramos nos netos? É interessante que as histórias dos príncipes e das princesas clássicas termina quando muito nos filhos, dizendo: “casaram e tiveram muitos filhos”. Podíamos perguntar: bem, por que termina aí a história, por que é que não continua? Os filhos, em primeiro lugar, foram felizes? E os filhos desses filhos foram felizes? Mesmo nessas histórias clássicas de fadas, de princesas e príncipes haveria uma altura que as coisas estariam infelizes, haveria uma tragédia. E, se as coisas parassem por aí, o final da história seria infeliz. O que eu quero dizer é que as histórias não têm final feliz ou infeliz, as histórias não têm final. Nós é que, artificialmente ou literariamente — ou em termos

“Cada dia novo não nos é estranho nem ameaçador porque acordamos com o nosso corpo, com o mesmo corpo, com as mesmas memórias, vontades e hábitos. O absurdo talvez seja a suspensão injustificada, a suspensão sem causa, dos hábitos.”

de cinema ou de teatro —, temos que dizer “a história termina aqui”. Ela acaba quando o pai morreu e o filho mudou de país ou quando os dois [príncipe e princesa] se casaram ou acaba quando foi cometido um crime ou acaba quando, de repente, um homem se apaixonou? A decisão de terminar uma história é uma decisão puramente artificial e exterior. As histórias não terminam, elas estão sempre ligadas. A nossa história, as histórias dos livros e dos filmes são histórias com ligações intermináveis. Por que não numa história seguir o amigo do personagem principal e saber o que aconteceu ao amigo? Por que a história tem a ver apenas com as personagens principais e com o desenvolvimento e desenlace das personagens secundárias? Se nós começarmos a olhar um bocado à distância, começamos a perceber que somos nós que, ao decidir o momento em que termina uma história, vamos decidir se teremos uma história feliz ou infeliz. As histórias por si só não são felizes ou infelizes. Elas são felizes e infelizes, felizes outra vez e infelizes outra vez, depois felizes e depois entediadas, intensas e monótonas. Quem escreve, quem cria uma narrativa, faz uma espécie de corte. Nós damos sempre o meio de qualquer coisa, não damos nem o começo e nem o final. Porque para dar o começo é exatamente a mesma coisa: onde é que começa uma história? Por que uma história tem que começar quando nasce uma personagem e não quando nasce o pai dessa personagem? Ou quando os pais dessa personagem se conheceram? Quando é que se começa? Mais uma vez: o começo é totalmente artificial. É interessante pensar que não se fala tanto em começos felizes ou infelizes. As histórias clássicas muitas vezes começam de uma forma feliz e terminam de uma forma feliz. Digamos que essas são as histórias mais boazinhas. A história clássica mais convencional começa com um estado mais ou menos tranquilo, há uma tragédia que rompe e essa tragédia, mais tarde, vai ser remendada e então se chega ao final feliz. Há uma espécie de lógica quase gráfica: agora felicidade; agora infelicidade. Em relação à vida e à arte, a vida e a arte são muito imprevisíveis e, portanto, de alguma maneira, nós colhemos o início e colhemos o final. E o grande poder da literatura é que nós podemos escolher o início e o final da história e de um acontecimento. Em relação a nossa vida, é algo que não escolhemos. O início é muito claro e nós não escolhemos o momento de nascer, quando nascer. No final, se tivermos uma morte natural, também não podemos escolher. A única hipótese, em relação a nossa própria vida, de escolha entre o início e o final, é realmente o suicídio, que é uma questão tão pensada em termos de filosofia. Realmente

é o acontecimento, o ato único em que a pessoa tem uma decisão nesses dois pontos extremos. Mas, de alguma maneira, um escritor ou um artista quando constroem uma história têm essa possibilidade quase divina de poder escolher o início e o final. Todas as histórias, só para concluir, são um meio. Tudo o que é mostrado é sempre o meio, pode ser o mais intenso, mas é sempre um fragmento de vidas muito mais largas. Queria dizer ainda que não me parece que o século 21 tenha mais crise, mais violência, mais agressividade que os séculos anteriores.

• **Muitos dos homens e mulheres de *Short movies* parecem esperar Godot. Beckett é uma influência real?**

Vejo a espera e o tédio como elementos essenciais da vida moderna, mas também da antiga. O tédio é uma energia potencialmente terrível mas também potencialmente extraordinária. Daí nascem a violência, a agressividade, mas também a criação, a invenção, o encontrar de algo que ainda não existia. O tédio e a espera são tempos sem atividades urgentes, diretas. E portanto há ali um espaço em branco que pode ser preenchido, que tem de ser preenchido se não quisermos enlouquecer. Quando se está à espera de alguém — quer seja no caso de um encontro profissional ou na espera de uma namorada — e se essa espera leva dias ou semanas, a cabeça tem de ser ocupada, se não suicidávamo-nos. A espera interminável, a espera arrastada por grandes períodos, obriga as pessoas a inventarem atividades físicas ou mentais para não se suicidarem. E, nesse aspecto, a espera é então essencial e criadora. Beckett e outras artistas da espera interessam-me por causa disso. Colocam o homem num lugar que não é o da atividade com um sentido, da atividade profissional. O homem não está a fazer coisas por essa ser a sua obrigação. O homem tem, sim, de fazer coisas, ou de pensar, para não ficar louco enquanto não chega aquilo que o vai eventualmente salvar. A espera é realmente um período de grande potência.

• **Em nenhum dos relatos há qualquer menção a um lugar específico. O senhor se sente um escritor português ou um escritor que está em Portugal?**

Gosto da ideia de um narrador sem espaço, um narrador que não sabemos bem onde está, quem é e que não faz juízo de valor. E gosto também da ideia de narrador que olha para um sítio e não sabe ao certo qual é. Tenho vários livros muito distintos entre si. Uns estão localizados em um espaço e outros nem tanto. Há livros, **Uma viagem à Índia**, por exemplo, em que o protagonista parte de Lisboa — é uma viagem de Lisboa à Índia — e, portanto, Portugal e a língua portuguesa estão muitíssimos presentes. Escrevi um li-

vro que se chama **Breves notas sobre...** Maria Gabriela Llanos (1931-2008) e Maria Filomena Molder, que são duas escritoras extraordinárias de Portugal. Portanto, tenho livros que são absolutamente centrados na cultura portuguesa. **Uma viagem à Índia**, por exemplo, é um livro que retoma o conceito de epopeia, a estrutura d’**Os Lusíadas** e, portanto, parte do osso, do grande esqueleto, da grande referência da língua portuguesa que é o livro de Camões. A cultura portuguesa, no meu caso, deu origem a muito trabalho, muitas coisas que fiz. É evidente que há outros livros que são situados em uma paisagem de Europa mais central e outros livros, digamos, não estão situados em lugar nenhum. Mas me sinto absolutamente um escritor português, um escritor que utiliza a língua portuguesa. Escrever em português não é apenas usar uma técnica, a língua não é um objeto, ou seja, a língua não é uma caneta ou um copo. Ela é uma coisa completamente diferente. A língua é algo pertence ao nosso corpo, ao nosso organismo. De alguma maneira, é a música que nos embalou quando ainda estávamos na barriga da mãe. Essa música é som que ainda não dávamos sentido, mas esse som que nos embalou era o som da língua portuguesa. Isso tem a ver com as sílabas, o tom das palavras, a acentuação. Tudo isso dá uma música que é essencial e com a qual eu nasci e, mesmo antes de nascer, com a qual convivi e, portanto, essa língua é qualquer coisa de tão relevante quanto a minha estrutura mental, a minha estrutura orgânica. A língua é qualquer coisa que entra mesmo no sangue. E para não falar na ligação entre a língua e o pensamento. Trabalhar numa língua, escrever numa língua, pensar numa língua é ver numa língua. A língua é um posto de observação, é um posto de vigia. A língua define uma relação ótica com o mundo. Eu vejo de determinada maneira porque eu uso determinada língua. Eu ouço de determinada maneira porque eu uso determinada língua. Eu toco nas coisas de uma determinada maneira porque eu uso determinada língua. No caso da língua materna, não é qualquer coisa que se assemelhe a um fato que a pessoa vai se tornar um. É o próprio corpo, a língua é o próprio corpo — não se distingue do corpo. Aliás, verbalmente nós sentimos isso: a língua são movimentos da própria língua orgânica, movimentos dos lábios, são movimentos de pequenos músculos. E não é por acaso que pessoas que aprendem determinada língua, desde o início, têm dificuldades em reproduzir sons de uma outra língua completamente distinta. Estão habituadas a fazer um determinado conjunto de movimentos para dizer determinadas palavras. A língua é um conjunto de movimentos inscritos logo na nascença — um conjunto de movimentos, um

conjunto de pensamentos, uma forma de pensar. Para mim é inimaginável pensar em escrever noutra língua, imaginar pensar noutra língua, etc., etc.

• **O senhor trata com frequência em seus livros da questão hierárquica e acho que *A máquina do Joseph Walser* é o exemplo mais forte disso. O senhor sente-se incomodado com a necessidade de um nívelamento social?**

Há vários dos meus livros que eu diria que são muito animais — animalescos no sentido de sobrevivência, da guerra, da luta, do conflito. *A máquina do Joseph Walser* e *Um homem: Klaus Klump* são exemplos disso, são livros de guerra, de ataque, de defesa, de alguém que ocupa o espaço que é o espaço do outro. E julgo que a literatura está muito centrada nisso e, no meu caso, interessa muito os casos extremos e não necessariamente os casos médios. Nos casos extremos há uma guerra. Há uma música do Leonard Cohen de que gosto muito, *There is a war*, — “there is a war between the rich and poor, / a war between the man and the woman”. Há uma guerra instalada e, de alguma maneira, os livros não tratam das questões tranquilas, tratam das violências e conflitos. De qualquer maneira, é bom dizer que, em termos sociais, há algo que revolva cada vez mais: este abismo que se colava entre pobres e ricos. O que é assustador, falo pensando em alguns países como Portugal e muitos países da Europa, quer dizer, é assustador percebermos que, entre um trabalhador de base e alguém que trabalha como diretor, há uma diferença desordenada do que se recebe que, às vezes, é de 1 para 100, 1 para 50, 1 para 30. São números incrivelmente assustadores. Parece-me uma coisa simples, como determinar uma diferença entre o limite mais baixo e o limite mais alto assumir uma proporção, vamos imaginar, mesmo que fosse de 1 para 10, já era uma redução enorme das diferenças econômicas. É, para mim, um pouco assustador perceber que no século 21 pode haver empresas em que o trabalhador recebe 500 euros e uma pessoa na mesma empresa pode receber 20 mil euros. Estamos a falar de uma diferença brutal e é evidente que isso com o tempo vai cavando diferenças muito violentas em termos de condições de vida. É claro que meus livros não são sobre isso, mas é algo que me preocupa.

• **Durante quase uma década o senhor se dedicou vorazmente a ler e escrever e muitos de seus livros foram concebidos nesse período. Isso aconteceu entre seus 20 e 30 anos. Por que o senhor decidiu esperar tanto tempo para publicar os livros que estavam guardados?**

Para mim é muito claro que escrever e publicar são

duas ações completamente distintas, aliás, não por acaso, em português temos dois verbos distintos: escrever e publicar. Escrever pressupõe um conjunto de ações, de movimentos e de qualidades que nada tem a ver como conjunto de movimentos, de ações e de qualidades necessárias para publicar. São duas ações completamente diferentes. Se fossem a mesma ação, teriam o mesmo verbo. Para escrever é necessário ter imaginação, ter uma relação com a língua diferente da relação normal de quem escreve tecnicamente. Escrever é uma relação invulgar. Entramos numa ângulo completamente distinto, como se fosse uma aterrissagem sobre a língua. Escrever é ter um conjunto de pressupostos acrescido de um conjunto de qualidades. Tem a ver com isso, com imaginar e com a linguagem. Publicar é outro mundo. Publicar é tornar público. Depois de tornar público, qualquer pessoa tem acesso a um livro. A mesma frase, o mesmo texto, pode ser lido por uma senhora de 80 anos muito religiosa ou por um jovem de 17 anos muito provocador. E a mesma frase vai ser lida e interpretada de forma totalmente distinta. Portanto, publicar tem a ver com tornar público, tornar acessível a qualquer pessoa. E, nesse particular, as qualidades para publicar bem, no sentido em que tem a ver com resistir à publicação, são completamente diferentes. Há pessoas que publicam muito cedo e são muito criticadas, não aguentam a pressão e deixam de publicar, deixam de escrever. Há pessoas que publicam e ganham muitos prêmios, ganham muitos elogios, mas também não aguentam a pressão e ficam a pensar que no segundo livro não vão conseguir fazer algo semelhante. Portanto, ficam com a pressão que os impede de continuar. E há a terceira hipótese que é alguém publicar um livro e ninguém ligar, ninguém dar atenção nenhuma. Ou seja, quando se publica há três hipóteses, três limites: serem muito criticados, receberem muitos elogios ou ninguém ligar. A questão basicamente é, para quem escreve, quem acha que a escrita vai fazer parte da sua vida, só deve publicar quando sente que, aconteça o que acontecer, que seja muito criticado ou muito elogiado ou que a reação seja de indiferença, ele vai continuar. Portanto, as qualidades necessárias para resistir à publicação tem a ver com uma certa distância em relação ao mundo. Então, é um outro mundo, completamente distinto. O perigo é realmente nós juntarmos o escrever e o publicar. A ideia de que só a publicação torna uma pessoa escritora é uma ideia perigosa, pensando até nas pessoas que começam agora, ser escritor é escrever. Há grandíssimos escritores que praticamente não publicaram em vida. Pensando no Pessoa, pensando no Kafka, a questão de publicar é uma questão total-

“Escrever para mim pressupõe uma fuga, um sítio escondido, de observação que permita uma digestão mental e afetiva da realidade.”

mente secundária. Nesse aspecto, acho que separar ao máximo o escrever do publicar parece-me uma boa estratégia, no sentido de que a pessoa só publica quando sentir que está preparada para isso, que está preparada para tornar público. O critério para publicar não deve ser a pessoa sentir que tem um livro forte, não deve ser apenas isso. A pessoa só deve publicar quando tem um livro forte quando sentir que, aconteça o que acontecer, vai continuar o seu percurso. O que eu sinto é que há uma ansiedade pela publicação. Na própria internet há uma espécie de inclusão de todas as fases que classicamente tinham diferenças temporais. A pessoa escrevia, passado um tempo, revia o texto, depois publicava. Passado mais tempo vinham as reações. Portanto, estava aqui a questão do tempo no meio, que ia ensinando coisas a toda a gente. Agora, muitas vezes com essa pressão de publicar, quando escreve e publica na internet, logo se passa a ter a reação — alguém dizer “gostei muito” ou “não gostei”. Essa inclusão de movimentos de escrita, publicação e reação, que classicamente tinham um tempo no meio, é algo muito perigoso, porque é acelerar os mundos, como se fosse um único momento.

• **O senhor escreve geralmente pela manhã, mas o seu processo de trabalho é fruto daquilo que chamou de um “escondido temporal”. Isso significa que a literatura só acontece quando o autor se liberta do “mundo real”?**

Entre o mundo real e a escrita há uma circulação, claro, mas demasiada circulação, demasiado tráfego entre uma coisa e outra, perturba-me. Gosto de escrever num sítio com uma janela mas não com uma janela que dê para um espaço demasiado agitado ou ruidoso. Escrever para mim pressupõe uma fuga, um sítio escondido, de observação que permita uma digestão mental e afetiva da realidade. Escrever tentando repetir a realidade parece-me desnecessário — a vida por si só tem por base infinitas repetições — comer e comer e comer outra e outra vez e outra vez. E dormir outra vez, etc. Se retirarmos as repetições de hábitos, atividades corporais necessárias, etc. Se tirarmos isso ao dia, vemos que fica pouco. Para mim é indispensável escrever em um mundo isolado. Escrevo em uma espécie de bunker, que é como costume chamar uma sala do século 19, em que não há internet, em que desligo o telemóvel [celular] e, portanto estou, durante três ou quatro horas, isolado do mundo. Isso para mim é imprescindível. Criar mesmo um conjunto de defesas físicas — muros — e com as defesas eletrônicas. Escrevo num espaço que é um espaço do século 19, não há tecnologia absolutamente nenhuma. Sei que durante três ou quatro horas vou estar sozinho e

não vou ser interrompido. De alguma maneira, corto essas ligações com o mundo exterior, com a realidade exterior. Quando vou de casa para o meu ateliê, o tal bunker do século 19, vou a pé, são quinze minutos a pé, e nesse período, saio de manhã, tento sequer olhar para as bancas de jornais. Tento não olhar para os títulos, quase como se fosse um zumbi que acordou e vai ali em uma espécie de túnel no meio da cidade, um túnel exterior, um túnel invisível. E vou como um zumbi durante esses dez minutos. Abro o bunker e tento me concentrar a escrever. No meu caso, a interferência do mundo exterior perturba. É evidente que estou atento à realidade, intervenho sempre que posso, mas acho que tem um outro mundo, que é um mundo interno, fechado, que não é um mundo documentário — ou da opinião em relação ao que vai acontecendo. Por outro lado, como é evidente, o real vai entrando e o que acontece no mundo — as notícias dos jornais —, de alguma maneira, vai entrando, de uma forma não-literal e não-evidente, nos textos. Mas pessoalmente tenho essa necessidade de me isolar do mundo para escrever. Durante muito tempo escrevi em cafés. Era um tempo de escrita completamente diferente, escrevi em cadernos, uma escrita que misturava escrita e design muitas vezes. E que tinha por base de fundo o barulho das pessoas. Mas hoje tento escrever nesse bunker do século 19, por vezes alternando com uma entrada no real, que tem a ver com a caminhada. Quase sempre, quando posso, caminho por uma ou duas horas no meio das pessoas, no meio da multidão, vendo os que andam por nós: as pessoas que param, as pessoas que discutem, namorados a ter comportamentos estranhos. Enfim, tento ter um período do dia em que mergulho no exterior, mergulho na cidade, na confusão da cidade. Tento, de alguma maneira, abastecer-me dessa energia e dos comportamentos humanos. Portanto, eu diria que hoje os meus dias balançam entre o isolamento — três ou quatro horas —, um isolamento completo do mundo, inclusive o eletrônico, e por outras vezes eu mergulho completamente na realidade, na energia das pessoas, que depois me dá uma energia para escrever.

• **Certa vez, o senhor comentou sobre como escrever a mão ou digitar no computador influenciam sua forma de pensar o que está criando. O que muda no resultado de uma obra literária dependendo do método como é concebida?**

Eu diria que a inclinação da mão em relação ao papel interfere no que se escreve. E logo de imediato, escrever com uma única mão — como se escreve num caderno com caneta — e no computador, com duas mãos, é completamente diferente. São dois mundos. Não pode ser a mesma atividade — se uma é feita com uma mão e outra, com duas. É como lançar uma bola com uma ou duas mãos. O tipo de esforço é completamente distinto. Ou seja, não é apenas uma questão literária, de tipo de escrita, de pontuação, de diferentes metodologias. É também uma questão de corpo. Mudar a posição do corpo, o ritmo do corpo — escrever cansado ou cheio de energia, por exemplo — tudo isso muda a forma de escrita e o conteúdo da escrita.

• **Recentemente, António Lobo Antunes disse que não havia nenhum nome interessante ou relevante na literatura portuguesa contemporânea, além de negar a importância de Fernando Pessoa. Como o senhor avalia a produção atual de Portugal?**

Penso que há grandes autores na literatura portuguesa. A história da literatura e da língua portuguesa é muito rica, há grandes e grandes escritores que, antes de terem essas gerações, a geração dos vivos, quis dizer — há uma geração dos vivos e uma geração dos mortos — têm grandes nomes. Acho que a geração dos mortos tem grandes nomes e a geração dos vivos, da literatura portuguesa, tem grandes nomes. E fico muito contente com isso. 🍷

Uma guerra interior

Romance e livro de contos revelam o rigor de Gonçalo M. Tavares com a palavra

JONATAN SILVA | CURITIBA – PR

Se existe a previsão para um futuro Nobel de Literatura lusófono, o português Gonçalo M. Tavares é o favorito. Nascido em 1970 em Luanda, o escritor é responsável por um dos maiores arrebatos literários dos últimos tempos, chegando a receber elogios de José Saramago. Gonçalo não é exatamente um autor pop, mas possui um séquito de leitores ávidos pela sua obra — que, por sinal, é uma das mais profícuas dentre os escritores de língua portuguesa — e vai do romance à poesia épica.

Sem se ater a rótulos, Gonçalo M. Tavares trabalha os limites dos gêneros literários, usando distanciamentos e aproximações entre eles como elementos narrativos. O romance **Uma menina está perdida no seu século à procura do pai**, que acaba de ser lançado no Brasil, é um de seus textos mais delicados. O caráter humanizado do livro está ligado à relação pessoal de Gonçalo com crianças portadoras de trissomia 21, a síndrome de Down, como Hanna, a protagonista. (Há anos o escritor desenvolve trabalhos com crianças e jovens portadores da síndrome.)

Em uma Europa pós-guerra, Hanna, uma menina de 14 anos, procura por seu pai entre os escombros — metafórica e literalmente falando — com a ajuda de Marius, um homem que surge repentinamente e parece sempre estar em fuga. Enquanto procura pelo pai, a garota tenta também encontrar a si mesma. Ainda que seja um sujeito misterioso, Marius acaba protegendo Hanna, como no caso em que Josef Berman, um “fotógrafo de animais”, tenta retratar a menina como uma aberração. Nesse sentido, **Uma menina está perdida no seu século à procura do pai** faz um importante *mea-culpa* sobre o preconceito e a ignorância de toda uma sociedade conservadora. Algo muito próximo ao tratamento do medo e da loucura dado por Gonçalo em **Jerusalém** ou da banalidade do mal em **A máquina de Joseph Walser**, ambos parte da tetralogia *O reino*, que fecha com **Um homem: Klaus Klamp e Aprender a rezar na era da técnica**.

O narrador em terceira pessoa intercala com Marius a condução do livro, mas não há nenhum aviso sobre a mudança

no ponto de vista e, de repente, o leitor acaba imerso em um novo universo. Tavares é um escritor de estranhamentos. Em toda a sua obra, raras são as vezes em que o leitor se debruça sobre uma narrativa cartesiana e lógica. Em determinado momento, Hanna e Marius estão em um hotel, mas nenhum dos quartos tem números. Cada um recebe o nome de um campo de concentração nazista de acordo com a sua localização dentro do prédio.

Marius pensou em várias coisas ao mesmo tempo. Teve o impulso de virar as costas de imediato e de tirar Hanna dali, mas não o fez.

— Por que fazem isso?
— Porque podemos — respondeu a senhora, secamente. — Somos judeus.

É impossível saber se Marius também é judeu, mas a dúvida faz parte da artimanha do escritor em preservar seus personagens de qualquer rótulo. Somente Hanna está às claras, longe da neblina deixada pelos conflitos bélicos. Parte dessa facilidade de identificação da menina vem de sua própria inocência. Ela sempre está disposta, não existe postergação ou medo — e essa assertividade exagerada de Hanna é um reflexo de sua própria curiosidade e desejo. A garota é a antítese perfeita de outro personagem de Gonçalo M. Tavares, Kashine, de um dos contos de **Matteo perdeu o emprego**.

À flor da pele

Gonçalo é sempre um produtor de sentimentos à flor da pele. Não existe meio termo em seus livros. Se em **Senhor Henri e a enciclopédia**, parte da coleção *O bairro*, o dito protagonista se embriaga de absinto para poder enxergar o mundo, em **Uma menina está perdida no seu século à procura do pai** existe um quê analítico, capaz de esmiuçar friamente os fragmentos da guerra para conseguir projetar o futuro.

A caça pelo pai de Hanna é apenas o combustível para que os questionamentos sobre a necessidade real de guerra e suas consequências sejam trazidos à tona. De certa forma, todos os que morrem e aqueles que sobrevivem mutilados carregam o DNA da menina, porque estão apartados e dilacerados assim como ela está.



UMA MENINA ESTÁ PERDIDA NO SEU SÉCULO À PROCURA DO PAI

Gonçalo M. Tavares
Companhia das Letras
240 págs.



SHORT MOVIES

Gonçalo M. Tavares
Dublinense
96 págs.

Gonçalo traz para a sua literatura gente incompleta, como os personagens de **Short movies**, livro publicado em Portugal em 2007 mas que só chegou ao Brasil em setembro.

Tiros curtos

Short movies é uma colcha de retalhos de pequenos contos, meros registros de ações cotidianas comuns, mas também absurdas e surreais. Os textos são como estampidos de um tiro curto: logo que começam já se acabam. E pronto.

Nas palavras do autor, essa sensação é proposital. O livro é uma “tentativa de levar a literatura do cérebro aos olhos e não a deixar sair daí”. Tanto assim é que não são poucos os contos em que as descrições das ações são enfileiradas, como se esperassem cada uma a sua vez para entrar em cena. Mesmo sem ter quaisquer ilustrações, é um livro profundamente imagético.

No conto que abre **Short movies**, *O piano*, a relação entre um homem e seu piano rodeado de água nocauteia o leitor logo no primeiro assalto — ao melhor estilo de Julio Cortázar. A progressão dramática coloca em xeque a noção de realidade e do disparate da narrativa. Não interessa ao personagem a casa que desabou ou a família que morreu no desastre: só lhe cabe o instru-

mento com as teclas já partidas. Mais adiante, em *O táxi*, Gonçalo trabalha o texto como se fosse um enquadramento de câmera: primeiro a mulher que levanta o braço para que o táxi pare; depois, a mulher sorri, pois dar com a mão já não é suficiente; o conto avança e vemos as roupas elegantes da mulher, ficamos sem entender o porquê de nenhum carro parar; somente no último parágrafo o autor revela o que há de tão macabro que nenhum táxi atende a mulher. Mas até chegar à conclusão o leitor é envolvido em uma teia de tensão que desenrola em menos de uma página.

Como todo os livros de Tavares, **Short movies** é uma ruptura. O narrador às vezes aparece onisciente e onipresente, para, no conto seguinte, se transformar em um espectador ignorante que, assim como o leitor, espera o desenrolar da história para saber o que está realmente acontecendo. Enquanto a miséria, a devassidão e toda sorte de tragédia atinge os cenários, o narrador caminha pela cidade como se avaliasse os estragos sem contabilizá-los.

Os personagens também não são menos maquinais, como a louca, do conto homônimo, que se perde nas poses que faz contra a vontade para deleite de um fonógrafo anônimo. Eles são gente maleável e sugestível, como Bloom, protagonista do épico **Uma viagem à Índia** — livro em que Gonçalo homenageia em uma só tática Camões e James Joyce. Por sinal, Tavares parece ter certa predileção por personagens modorrentos, como Joseph Walser, de **A máquina de Joseph Walser**, um homem simples que não percebe que Margha, sua mulher, tem um caso com o encarregado da fábrica.

O que se vê nos textos de **Short movies** é o reflexo de um mundo em guerra, devastado e desajustado como se antecipasse **Uma menina está perdida no seu século à procura do pai**. A linguagem direta e franca de Gonçalo cria uma lógica diferente daquela a qual estamos acostumados e, por isso, um texto sobre a corrida do ouro (*Novo*) tem tanto a dizer sobre os nossos dias ou a frieza de uma mãe que só pensa em tomar banho de sol enquanto a filha se alvoroça ao presenciar a queda de um avião (*Barulho*).

Terra em transe

Não é de hoje que o leitor é uma marionete nas mãos de Tavares. Mas quem conhece a sua obra deve estar acostumado: se volta nela, não tem do que reclamar. Em **Matteo perdeu o emprego**, por exemplo, os textos formam um efeito dominó em que o personagem do conto anterior se liga ao próximo até que se chegue ao Matteo. Não dá para dizer se os relatos são contos ou capítulos de um romance. Talvez não sejam nem um, nem outro. Para **Short movies** Gonçalo rechaça o esteriótipo do “conto”, assim como fez com **Canções mexicanas**, livro escrito após uma viagem de dez dias pela Cidade do México, e não impõe qualquer definição fechada sobre o que são os textos que integram o livro. São ficções.

Mas toda ficção tem um caráter lúdico para Tavares, como ficou claro na coleção *O bairro*, em que grandes nomes da literatura — como Paul Valéry, André Breton e T. S. Elliot — são vizinhos de porta. Os livros criam um diálogo impossível entre si e desembocam em um grande mosaico literário. Nos livros que compõem a tetralogia *O reino* também se vê o trânsito de personagens e lugares, como se tudo fizesse mesmo parte de um único reino.

Já **Os velhos também querem viver**, recria a tragédia **Alceste**, de Eurípedes, em Saravejo no começo da década de 1990 durante o cerco sérvio. A obra, recheada de sarcasmo, é um híbrido entre o épico e a novela, impulsionando o leitor entre os mortos de uma terra em transe.

Orgânico

Aos 45 anos, Gonçalo tem no currículo mais de 30 livros — sendo que sua estreia aconteceu em 2001 com **Livro da dança** — e importantes prêmios literários como o Portugal Telecom — atual Oceanos — e o Jerusalém, que lhe rendeu da boca de Saramago um dos maiores elogios já recebidos: “Gonçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem apenas aos 35 anos: dá vontade de lhe bater!”.

Tamanha proficiência pode ser explicada de duas maneiras: a primeira, psicológica e a segunda, física. Para Tavares, escrever faz parte do rol de necessidades orgânicas que possuiu e é algo tão natural quanto beber água ou se alimentar. Depois, a volumosa produção literária se justifica pela dedicação do angolano, entre seus 20 e 30 anos, a uma escrita disciplinada e diária. Durante aquela década não se preocupou em publicar o que criava, queria somente escrever.

Para o garoto que aos 18 anos precisou decidir entre seguir como jogador semiprofissional de futebol ou optar pela carreira de matemático, Gonçalo M. Tavares relevou durante seus quase 15 anos de carreira literária um talento que poucas vezes esse mundo presenciou. 🍷

O espreitador amoral

Em **Sermões**, Nuno Ramos radicaliza ainda mais a escrita e o alargamento de gêneros

EDSON CRUZ | SÃO PAULO - SP

A indefinição e o alargamento de gêneros parece ser a tônica do trabalho de Nuno Ramos com as palavras. É poesia, prosa poética ou poema em prosa?

Nuno gosta das palavras. Esgarça-as, fratura-as, cospe e esporra nelas como um artista que faz questão de afirmar não estar nem aí para as categorias esquemáticas da literatura ou dos jogos do sistema literário. Se o resultado disso é bom ou não, há controvérsias, mas a meu ver areja a cena e acaba fazendo bem a todos.

Foi como um intruso no campo da poesia que ele foi observado (e não lido) por alguns de nós, poetas, ou pensadores do fazer poético. Até a repercussão de alguns de seus livros e, posteriormente, dos prêmios e reconhecimento que abocanhou, seu nome circulava com mais desenvoltura no circuito das artes plásticas.

Nuno Ramos é pintor, desenhista, escultor, cineasta, cenógrafo, compositor, formado em filosofia e, permeando a tudo, escritor. A labuta com as palavras já se podia notar, em seu trabalho como artista plástico, como um dos componentes de seu processo criativo.

Comecei a lê-lo a partir de seu livro baudelairiano de contos **O mau vidraceiro**, de 2010, e fui atrás do anterior, **Ó**, 2008 (contos, prêmio Portugal Telecom de Melhor Livro do Ano em 2009), para saber que ele havia começado com um livro de poesia, **Cujo**, 1993. Depois, li **Junco** com prazer — livro com intuições poéticas e imagens que saltam o tempo todo através de uma linguagem esgarçada, sem muito apuro formal, mas mesmo assim com muitas revelações. O livro ganhou o prêmio Portugal Telecom de Melhor Livro de Poesia de 2011.

Sua escritura, mesmo a catalogada como poesia, é essencialmente narrativa, com um narrador escorregadio, diferentemente do que costumamos encontrar na prosa tradicional. Por isso, e por seu texto revelar uma poética difusa, estranha, sem o rigor formal que a tradição da poesia nos exige, mas com cortes nas frases que nos são oferecidas como versos, fica mais fácil designá-la como prosa poética, ou proesia, essa coisa disforme que parece querer abraçar a tudo que



SERMÕES
Nuno Ramos
Iluminuras
208 págs.



o autor

NUNO RAMOS

Nasceu em São Paulo (SP), em 1960. Formado em filosofia pela Universidade de São Paulo, é pintor, desenhista, escultor, escritor, cineasta, cenógrafo e compositor. Expõe regularmente no Brasil e no exterior. Participou da Bienal de Veneza de 1995 e das Bienais Internacionais de São Paulo de 1985, 1989, 1994 e 2010. Como escritor, publicou, entre outros, **Cujo** (1993), **O pão do corvo** (2001), **O mau vidraceiro** (2010), **Ó** (2009, prêmio Portugal Telecom Melhor Livro do Ano) e **Junco** (2011, prêmio Portugal Telecom).

não conseguimos caracterizar como poesia e não ousamos chamar de prosa.

Sua escritura flerta e conduz a fatura do texto a um “estado de poesia”, mas fica evidente que ela não consegue prescindir de um plano narrativo. Pode até lançar mão de algumas figuras típicas da poesia, como a aliteração, a metáfora, a elipse, mas tais elementos estão subordinados ao ritmo ou à cacofonia alongada do discurso.

Já que mencionamos discurso, deixemos nosso sermão eloquente de lado e falemos mais diretamente de seu livro mais recente: **Sermões**.

O título do livro remete ao gênero textual “sermão”, o qual encontramos no âmbito do discurso argumentativo. Não dá pra pensar em “sermão” sem lembrar do persuasivo padre Antônio Vieira e seus sermões polêmicos e críticos à colônia e colonos, a seus adversários católicos e protestantes. Tudo escrito e dito retoricamente, com um encadeamento lógico de ideias e conceitos, mas com o autor visceralmente envolvido como um pregador que oferece seu corpo, sua voz, seu pensamento e sua vida à assembléia fascinada.

O livro de Nuno retoma estrategicamente esse arquétipo do sermão, nem tanto como gênero, mas como uma readequação, rememoração e reorganização da própria vida de seu narrador na tribuna da obra: o velho professor de filosofia aposentado, quase obscuro e, sem dúvida, fora de cena, utópico, fora de todos os lugares, mas habitando um corpo que ainda pulsa e vibra em rememoração.

*Não sei o nome da cidade em que piso
nem da árvore que me acolhe
sob as folhas, nem da rua
que aperta meus passos contra o muro.
Não confio em placas, mapas, GPS.
Memória não me serve
só a ponta
comida por tabaco
e dente do meu dedo.
Com ela acho a vulva, uva
pisada. Com ela toco a câibra
dilatada de meu pau.*

O livro se divide em sete partes — *Tenda* (*Parêntese. Moenda. Minha mãe nascendo.*), *Prédio*, *Sermões*, *Rosário*, *Há. Alguém e Laje* — e busca reconstruir com um discurso errático, enumerativo, repleto de justaposições com paisagens mnemônicas, aquela trajetória do eu que coincide com uma parte da filosofia que tem por objeto o estudo das propriedades mais gerais do ser, apartada da infinidade de determinações que, ao qualificá-lo particularmente, ocultam sua natureza plena e integral.

*Pergunto
sem cinismo
como vai o seu
Curso? Aprendeu AL
emão, H
egel? Sim? Não? Difícil é
Kant. E estou feliz
falando do que não sei
nem me interessa.
A noite é minha
a filosofia é minha
e os nomes que me assustaram a vida toda (Leibniz,
Lacan) formam minha família
agora, amigos
de infância, cães de estimação, estirp
e, etnia
porque me levam
a uma foda boa.*

A começar pela ilustração da capa, o sexo, o cio, a loucura e o frenesi da “carne” permeiam todo o livro, texturas a demarcar a experiência corporal da vida e da morte, do aconchego e do abandono, do físico e do metafísico.

O texto camaleônico de Nuno Ramos revela em suas tramas inúmeras referências. Dos poe-

tas brasileiros Carlito Azevedo e Manuel Bandeira até Drummond, passando por filósofos, artistas plásticos, filmes e tantos outros escritores: a descrição dos filmes *Stalker*, de Andrei Tarkóvski, e *A palavra*, de Carl Dreyer; a *Monadologia*, de Leibniz; o eterno retorno de Nietzsche; a ode **Os que partiram**, de Hölderlin, o poema **Diante da casa**, de Kaváfis; a ode número 4 das **Odes de Duíno**, de Rilke; **O guardador de rebanhos**, de Alberto Caetano, e **Sexus**, de Henry Miller.

Nuno chega a explicitar no final do livro o fio narrativo de cada uma das partes de **Sermão**; uma pequena concessão ao leitor, mas que sugere certa insegurança com a fatura e a recepção do livro.

No aspecto formal de sua “poesia” é necessário ressaltar que “os versos” oferecidos ao leitor por Nuno Ramos são recortados como pretensos *enjambements* que revelam uma execução um tanto aleatória. Ou seja, não se justificam enquanto potencialização do sentido referido no poema, a não ser pra demarcar uma certa “doideira” ou loucura da elocução.

*Girassóis sob as pedras.
Como foi que levantaram
todo esse peso? Jardim
soterrado na ladeira
buscando luz, infiltrando
p
étalas amarelas
no desvão dos paralelos azuis.
Conseguirão
içar toda a cidade?
Terão força muscular para isso?*

Apesar do mencionado acima, a fagulha poética está lá e algumas imagens pinceladas valem todo o livro.

*Como foi que levantaram
todo esse peso?
[...]
Conseguirão
içar toda a cidade?*

No mais, Nuno busca conseguir captar com sua linguagem o fluxo de consciência de seu narrador, ou talvez seja melhor dizer, de seus vários narradores. Suas várias identidades e experiências articuladas no tecido de sua narrativa.

A natureza de seu texto, é necessário reafirmar, nos apresenta como resultante um deslocamento inesperado em relação aos modelos habituais. Uma prosa poética inacabada, com um matiz aventuroso, recortada em pretensos versos, que às vezes funcionam, outras não.

*[...]
Tomaria um chá mágico
que fizesse meu pau crescer
até ocupar a elipse côncava
da cúpula. Roçaria minha glândula
na alta pintura
esporrando nas torres
e badalando os sinos.*

Por fim, o livro de Nuno Ramos é um enfiado de “sermões” a anunciar, como anjos caídos, a inexistência de salvação e que a luta do homem para compreender a existência será eterna. O resto é paisagem. 🍷

Pesadelo compartilhado

Ao usar recursos de vários gêneros literários, **Tailor Diniz** mantém o leitor seguro sob as rédeas do suspense

VIVIAN SCHLESINGER | SÃO PAULO - SP

“Pra onde a gente tá indo?”
“Olha aqui, gurria: às vezes o importante não é para onde vamos, mas como e por que estamos indo. Não sei se me entende. E se tu não me encher muito o saco, comigo tu não terá do que te queixar. Pelo menos enquanto estiver ao meu lado, tomando o rumo do teu destino.”

A gurria não sabe para onde vai. Pensa que sabe como, mas está enganada. Pensa que sabe por que, mas está mortalmente enganada. Porém agora é tarde, e você já embarcou nessa caminhonete com ela. Só há uma direção a seguir. **Em linha reta**, o mais recente romance de Tailor Diniz, conduz o leitor por uma estrada que nada tem de reta. Além dos saltos nos batimentos cardíacos, das surpresas que surgem a cada curva, há ainda a constante travessia de fronteiras, entre sonho e realidade, perigo e sensualidade, controle e desatino. Envereda por estradas escuras de memória e confusão, mas deixa-se seduzir na ilusão de descobrir o que é realidade. Ao chegar às últimas linhas do romance, percebe que a “realidade” aqui é uma questão de escolha, mas estará aliviado, como ao despertar de um pesadelo.

Tudo começa em um ambiente de normalidade possível: Sophia Antonelli, uma garota de programa, encontra-se em uma caminhonete, sendo conduzida ao homem que a contratou, o Sacerdote, por Damián, um motorista grosseiro e antiquado. Em uma narrativa linear, a personalidade de Damián e de Sophia é revelada por diálogos ágeis e irônicos.

“Como é mesmo teu nome, gurria?”
Ela soltou um suspiro: “Sophia...”.
“Nome de velha, mas bonito.”
“Com ‘ph’ [...] ‘Sophia com ‘ph’ em vez de ‘f’. Dá pra entender?”
[...] “Tudo bem, tudo bem, entendi. E isso faz alguma diferença?”

O motorista, bronco, fã de Roberto Carlos, demonstra alguma sofisticação ao ironizar a artificialidade da escolha pela grafia antiga, com *ph* no lugar do *f*. A garota revela, nesse diálogo, seu lado frágil, com seu mau humor mediante a chacota do motorista. Sophia leva duas vidas: uma perigosa, de garota de programa, outra conservadora, de uma jovem universitária, com namorado, família, aparelho ortodôntico. Damián é um homem solitário e violento, mas assim como Sophia, parece levar duas vidas: em casa, sua esposa e sua mãe preocupam-se muito com sua demora. Aí está um dos valores desse curto romance: os personagens são multifacetados, paradoxais, o que mantém o leitor tateando entre o estranho e o ameaçador. Tudo intensifica a tensão de fronteira, ou de duas margens de um divisor — uma linha reta.

A própria arquitetura do romance parece ter duas fases bastante diferentes entre si, com um ponto de transição bem marcado, mas há pistas na primeira daquilo que virá na segunda. A epígrafe, de Borges, sugere tratar-se de um pesadelo do qual nós, leitores, iremos participar nos papéis de teatro, espectador, ator e fábula. No primeiro parágrafo há uma cena de hospital, uma médica ou enfermeira tentando comunicar-se com um paciente que pode estar inconsciente ou até em coma. Quem ele ou ela é e como chegou a esta situação, só lendo para descobrir.



EM LINHA RETA

Tailor Diniz
Grua
128 págs.



o autor

TAILOR DINIZ

É escritor e roteirista de cinema e TV. Tem treze livros publicados, entre eles **Transversais do tempo** (Bertrand Brasil, 2007), Prêmio Açorianos de Literatura 2007 — Melhor Livro de Contos, e Prêmio Associação Gaúcha de Escritores 2007 — Melhor Livro de Contos. **Crime na Feira do Livro** (Dublinense, 2011) foi finalista do Prêmio Açorianos/Porto Alegre em 2011, na categoria Narrativa Longa. Publicou **A superfície da sombra** (Grua, 2012), o primeiro de um tríptico do qual faz parte **Em linha reta** (Grua, 2014) e **El penitente**, a ser lançado em breve.

Na estrada, Damián começa uma série de agressões verbais a Sophia, carregadas de imagens sensoriais grosseiras alusivas a sangue ou sexo. Atropela e mata um animal sem piscar. Em seguida vem o primeiro de muitos clássicos sinais de mau agouro: uma ave noturna, não identificada, atravessa o caminho do carro em ziguezague. Na Antiga Grécia já acreditava-se que pássaros traziam más notícias aos vivos e às vezes até roubavam suas almas antes da hora. Após a publicação de **O corvo**, de Poe, a associação entre pássaros e tragédia iminente tornou-se inescapável. Com efeito, a partir desse momento no romance, o ritmo de sustos aumenta, assim como o número de detalhes arrepiantes:

Soprava uma brisa agradável, nem quente nem fria, típica de uma noite de início de outono. Ela voltou, prendendo os cabelos na nuca com uma piranha colorida. Ele trouxe para a mesa uma maleta de madeira, de onde pegou uma faca de lâmina larga, uma tábua de frios e dois pratos pequenos. Tirou uma garrafa de vinho da caixa de isopor e abriu-a com um saca-rolhas [...] Ela observava-o a distância. Teve a impressão de que ele mancava com uma perna, a esquerda. Ao longe, ouviu-se o urro de um animal noturno.

O narrador eleva a temperatura com poucas frases, produto de artesanía hábil na tesoura e no acabamento. Uma brisa agradável, um toque nos cabelos, e eis que surge uma faca de lâmina larga e um saca-rolhas, ambos potencialmente letais. O motorista manca, detalhe que traz a memória atávica da imagem do Diabo, que ficou manco após sua queda do céu. E para completar, ao longe, um urro noturno. O narrador coloca o leitor exatamente onde Sophia está: sozinha na mata, com um homem armado, cercada de escuridão e medo.

Para que o leitor não fique sufocado no suspense, Diniz intercala momentos de humor, seja pela conversa do motorista

esquizofrênico, seja pela linguagem de Sophia. Para as perguntas vulgares de Damián, ela tem respostas rápidas, cortantes, como de uma adolescente mimada mas inteligente. Quando tem oportunidade, põe sua inteligência em prática, e assim cruza a fronteira para a segunda fase do enredo. E como boa literatura, se na primeira parte do romance a personagem fugia espontaneamente de sua vida “normal”, ao dar ouvidos a seu alarme interno, inicia a fuga de volta.

A partir daí é impossível distinguir sonho e fato na narrativa. Personagens viajam em linha reta e após algumas horas, não saíram do lugar. Sophia passa uma noite escondida na mata enquanto escuta dois homens soturnos conversando sobre Deus, uma ovelha degolada, um saco de algodão manchado de sangue, uma gaita, Piazzolla. Um deles, Martín, que toca gaita, lembra **Martín Fierro**, épico dos pampas argentinos, de José Hernández, até por sua linguagem permeada de castelhano. Parece livre e despreocupado. Valdirenes, o outro estranho, sente-se invadido pela presença de Martín, como se a acentuar uma fronteira entre os dois. A conversa é tão desconexa que nem Sophia nem o leitor sabem se de fato ocorreu, porém dado o cenário e a linguagem cifrada, contribui para o clima de tensão e estranhamento de fronteira.

Ao final desta viagem, Sophia chega a um local isolado no tempo e no espaço, onde a vista das janelas é um cenário sinistro, não há qualquer cheiro nem ruído, uma espécie de Truman Show de terror. Encontra-se em um ambiente de silêncio e assepsia, um misto de Inquisição, **120 dias de Sodoma** e ficção científica. Há alusões a organizações religiosas fundamentalistas, a masmorras de ditaduras, e instituições governamentais, onde cada um exerce sua função, por mais degradante, sem o menor traço de humanidade. Até as cenas de sexo são narradas com distância e através de desenhos feitos por um personagem sem nome e sem rosto:

...um homem com vestes brancas, bata e calças largas, uma máscara acetinada de baile a encobrir-lhe parte do rosto, tinha diante de si um cavalete, uma pasta com folhas de desenho e, na mão direita, um lápis de croqui. [...] Os croquis foram se sucedendo, como se fossem a série completa de quadros de um desenho animado, quadro por quadro, a revelar um ato sexual por inteiro...

É brilhante a forma com que Tailor Diniz recria o ambiente de um pesadelo dentro de outro. O narrador descreve a personagem através dos olhos dela, daquilo que ela vê nesses desenhos — ela mesma, mas como se não se lembrasse de ter participado dessas cenas. A epígrafe de Borges é demonstrada com precisão. Há poucas situações mais arrepiantes do que descobrir-se fotografado (ou desenhado) em atos bizarros que alguém não se lembra de haver cometido.

Na segunda parte do livro há uma rápida sucessão de micro-enredos, onde entram em cena muitos personagens, cada um com sua linguagem, ambiente, e conflitos próprios, claramente definidos. Novamente o onírico é crível, cada uma dessas “estações” faz sentido enquanto Sophia aí está, mas parecem evanescer quando ela passa à próxima. O autor conseguiu capturar aquilo que é tão difícil explicar ao se despertar de uma noite de muitos sonhos.

Contar mais iria desmanchar o prazer de sentir o medo que Diniz articulou com competência, elementos de vários gêneros literários, construídos sobre uma estrutura de *thriller*. **Em linha reta** faz referências a muitos dos romances policiais mais importantes, e como tal, consegue entreter e causar estranhamento. Para testar as hipóteses que o leitor vai tecendo para explicar o que lê é necessário que o pensamento seja mais veloz do que virar as páginas, tarefa difícil nesse *page-turner*. 📖

Fragments da tragédia brasileira

Em **Um chão de presas fáceis**, Fernando Fiorese aborda rotinas limitadas, de onde aparentemente não há saída

MARCIO RENATO DOS SANTOS | CURITIBA - PR

Um painel do Brasil a partir de uma região brasileira. A frase pode definir **Um chão de presas fáceis**, o mais recente livro de Fernando Fiorese. Em 280 páginas, o autor apresenta por meio de capítulos breves — ou fragmentos individuais? — dramas de moradores que vivem nas cidades mineiras pelas quais passa a BR-116, trecho conhecido como Rio-Bahia.

É possível pensar a obra como um romance, mas principalmente como um livro de contos. Cada capítulo traz uma situação dramática que funciona isoladamente — o conjunto também faz sentido, e há capítulos, no final da obra, que apresentam pontos de contato entre si, mas os fragmentos — seriam mesmo capítulos? — possuem começo, meio e fim, e se bastam.

Apesar de as narrativas serem ambientadas em cidades mineiras, a impressão é de que o livro tem como cenário uma única cidade. Os muitos personagens pobres são coadjuvantes em uma rotina controlada por pouquíssimos ricos. A maioria não tem perspectiva de crescimento, os salários permitem apenas sobreviver. A existência é trabalhar em alguma fábrica, casa ou sítio, isso quando tem vaga, vender o corpo por pouco dinheiro, comer, dormir, acordar, ingerir bebida alcoólica para esquecer e, às vezes, morrer em meio a algum conflito fútil.

Um chão de presas fáceis até parece, tanto, o Brasil.

Da síntese e do humor

Os fragmentos da narrativa são acompanhados de um breve resumo. Então, antes de seguir pelo texto em prosa, o leitor tem acesso a uma sinopse do que vai encontrar. Na página 29,



UM CHÃO DE PRESAS FÁCEIS
Fernando Fiorese
Escrituras
280 págs.

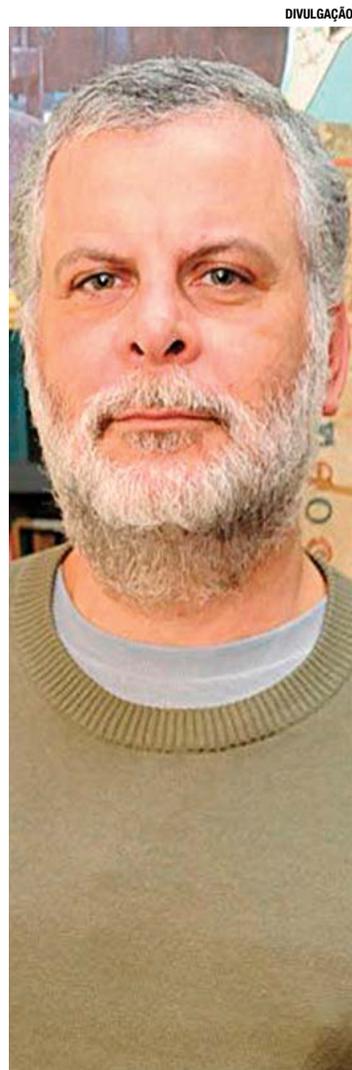
Fiorese investe em uma narrativa precisa, o narrador utiliza as palavras mais adequadas possíveis, a escrita segue na ordem direta, em primeira ou terceira pessoa.

por exemplo, no capítulo *Desaparecida* — ou seria um fragmento ou um conto? — há uma informação inicial: “Cartaz afixado no Posto Xodó, entrada de Medina”. Em seguida, **Um chão de presas fáceis** traz o texto:

Maria da Silva, 57 anos, estatura nem alta nem baixa, gordinha, cabelos e olhos escuros. Desaparecida de Comercinho na noite do dia 10 de outubro de 2007. Vestia calça comprida preta e camisa de malha bege. Não precisa voltar. Mas que entre em contato, ao menos para dizer onde enfiou a receita de fios de ovos da mamãe.

Este exemplo, com variações, muitas das quais mais extensas, se repete por toda a obra. O narrador solta um *spoiler*, para, em seguida, narrar. E os títulos dos capítulos — que na realidade são, enfim, contos — já sugerem aquilo que o leitor vai se deparar ao fruir o texto. Eis alguns dos títulos dos contos: “Menino quando enfeza, sobe o preço da vela”, “Tudo lhe fede, nada lhe cheira”, “Há males que vêm pra pior”, “Antes de entrar, veja por onde sair”, “O que carcará deixa, urubu não enjeita”, “Eu queria ser pobre um dia, porque é duro ser pobre todo dia”, “Marido fora, mulher dá esmola” e “Casar é trocar o doce pela doença”.

Auto-explicativos, os títulos — que lembram frases de para-choques de caminhão —, de fato, antecipam a narrativa e, ainda, revelam o humor e a ironia presentes no livro. “Marido fora, mulher dá esmola” trata, a exemplo do que está sugerido, de adultério. Durante a ausência do marido, a esposa se envolve com pelo menos um outro homem, apesar de ela mesma não acreditar, aparentemente, naquilo que fez e nas consequências do ato:



o autor

FERNANDO FIORESE

Nasceu em Pirapetinga (MG), em 1963. É autor, entre outros, do livro de poemas **Um dia, o trem** (2008) e da coletânea de contos **Aconselho-te crueldade** (2010). É professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). **Um chão de presas fáceis** (2015) recebeu patrocínio da Petrobras para o seu desenvolvimento. Vive em Juiz de Fora (MG).

trecho

UM CHÃO DE PRESAS FÁCEIS

É o que eu digo, cara, já fiz de tudo nessa vida. Não lembro de um único dia no à-toa desde que tinha meus seis, sete anos. Sempre engordando o patrão. Fosse rico ou remediado, nenhum daqueles fodidos nunca me deu um tostão de gorjeta. E eu que bobeeasse nas contas... Acabava devendo até os cabelos da bunda pra eles.

Coisa de cervejada, as colegas atçando, sem mentira nenhuma, uma única vez, como é que foi acontecer um troço destes, doutor?, com que cara eu vou olhar pro meu Louro, doutor?, ele pra mais de seis meses em São Paulo e eu aqui grávida, beirando os quatro meses, capaz até dele me esfolar viva [...] ou o senhor me arranja um remédio pra tirar essa criança logo, ou eu sou capaz de dar cabo da minha vida [...]

Artifício desnecessário

Fernando Fiorese afirma, na *Nota do autor*, que os verdadeiros autores de **Um chão de presas fáceis** são dois amigos dele, Humberto e Murilo. Eles teriam encaminhado a Fiorese transcrições de entrevistas, cópias de textos extraídas de livros, folhas manuscritas e datilografadas, registros de diálogos ouvidos ao acaso — enfim, material coletado na Rio-Bahia entre julho e setembro de 2011, matéria-prima para um — suposto — documentário que nunca chegou a ser editado.

Ainda na *Nota do autor*, Fiorese comenta que organizou o material que recebeu a partir de um roteiro e de um diário. Por isso, **Um chão de presas fáceis** é apresentado como “Documentário” e, Fiorese insiste, os verdadeiros autores são Humberto e Murilo.

O artifício, guardadas as proporções, já foi utilizado na literatura, entre tantos autores, por João Ubaldo Ribeiro, em **A casa dos budas ditosos**, e o recurso também aparece em **Amar-te a ti nem sei se com carícias**, de Wilson Bueno.

Mais do que se valer de um mecanismo desgastado, receber um conteúdo alheio e publicar em seu nome, o que tende a provocar o efeito — *dejá-vù?* — de uma piada que não tem mais graça, no caso de Fernando Fiorese o artifício se revela desnecessário, absolutamente desnecessário.

Para o leitor, não faz diferença se o autor, ou uma outra pessoa, fez a pesquisa de campo na rodovia Rio-Bahia. O livro de ficção funciona, e se impõe, não apenas por aquilo que “conta”, mas como “conta”. Fiorese investe em uma narrativa precisa, o narrador utiliza as palavras mais adequadas possíveis, a escrita segue na ordem direta, em primeira ou terceira pessoa, e todos os fragmentos da obra são compreensíveis, em sintonia com a oralidade, enfim, em busca do leitor.

Mesmo que utilizar o artifício, de ter recebido o “livro” de presente, tenha sido uma brincadeira — talvez seja essa a intenção do autor, a piada não funciona diante da obra literária, do texto irretocável, que, inclusive por causa do humor que relativiza impasses complexos, diz muito sobre a tragédia brasileira. 🍷

Graça finita

Em romance crítico, **Fernando Bonassi** reflete sobre a derrocada do novo milagre brasileiro

LUIZ REBINSKI | CURITIBA - PR

Aos poucos a literatura brasileira contemporânea vai encontrando o Brasil contemporâneo. A histeria política, o egocentrismo exacerbado, a pieguice das redes sociais e a eterna incógnita a respeito do futuro do país que aflige a todos há tanto tempo, têm rendido romances e coletâneas de contos — **Reprodução**, de Bernardo Carvalho, e **O Brasil é bom**, de André Sant’Anna, são alguns exemplos. **Luxúria**, de Fernando Bonassi, engrossa a lista.

O livro narra a trajetória errática de um metalúrgico que, na sanha de emergir socialmente, constrói uma piscina em sua casa. O personagem principal, que no livro é identificado como “o homem de que trata esse relato”, é açoitado pela vida que leva: a falta de perspectivas no emprego, a rotina massacrante, o trânsito violento e um casamento modorrento, que nem a presença de um filho (que o personagem considera meio mongoloide) consegue causar entusiasmo. A piscina é uma forma de redenção. “O menino é estranho. Quem sabe com uma piscina em casa, a gente não atraia algum amigo para ele, pela primeira vez”, pensa o protagonista.

A construção irá mudar a vida de todos, mas de uma forma negativa. A mãe, viciada em antidepressivos, que retira de graça no posto de saúde do bairro, vê sua ansiedade aumentar diante dos problemas que se acumulam em casa por conta da obra. A empregada, que tem uma relação conflitante com os patrões, sente-se ainda mais explorada agora que a sujeira da casa aumentou com o barro retirado do quintal. O filho, cada vez mais isolado, aprofunda sua tristeza quando o pai resolve se desfazer do cachorro da família, também velho e estropeado por doenças.

O livro trata claramente da classe C brasileira, aquela que na última década comprou geladeira, TV de plasma, carro zero quilômetro e passou a se locomover de avião. Uma parcela da população pouco escolarizada e sem muita qualificação profissional, que se beneficiou dos incentivos do governo na economia. Mas as benesses minguaram e a bolha do *new* milagre brasileiro estourou. E é disso que trata **Luxúria**, um romance de ideias como há tempos não se via na literatura brasileira. E as ideias em questão dão conta de que, muito provavelmente, o Brasil voltará a regredir depois de um delírio coletivo, econômico e social. Afinal, o que vai acontecer, agora que o emprego sumiu, com a classe que emergiu a partir do crédito fácil — sem que tenha de fato emergido socialmente, por meio da educação?

Mais do que a história de um desenganado, **Luxúria** apresenta um problema imenso do qual nem os analistas econômicos e sociais do país estão muito preocupados. Até mesmo o jornalismo ainda não se deu conta da pauta. Não fosse a literatura um tema sem importância para o brasileiro, o romance poderia até suscitar debates fora do meio literário. Mas o provável é que não ultrapasse a redoma da qual poucas vezes a nossa ficção saiu.

Ensaio e ficção

O maior perigo de um livro como **Luxúria** é o de se tornar uma espécie de ensaio e, em um futuro mais dis-

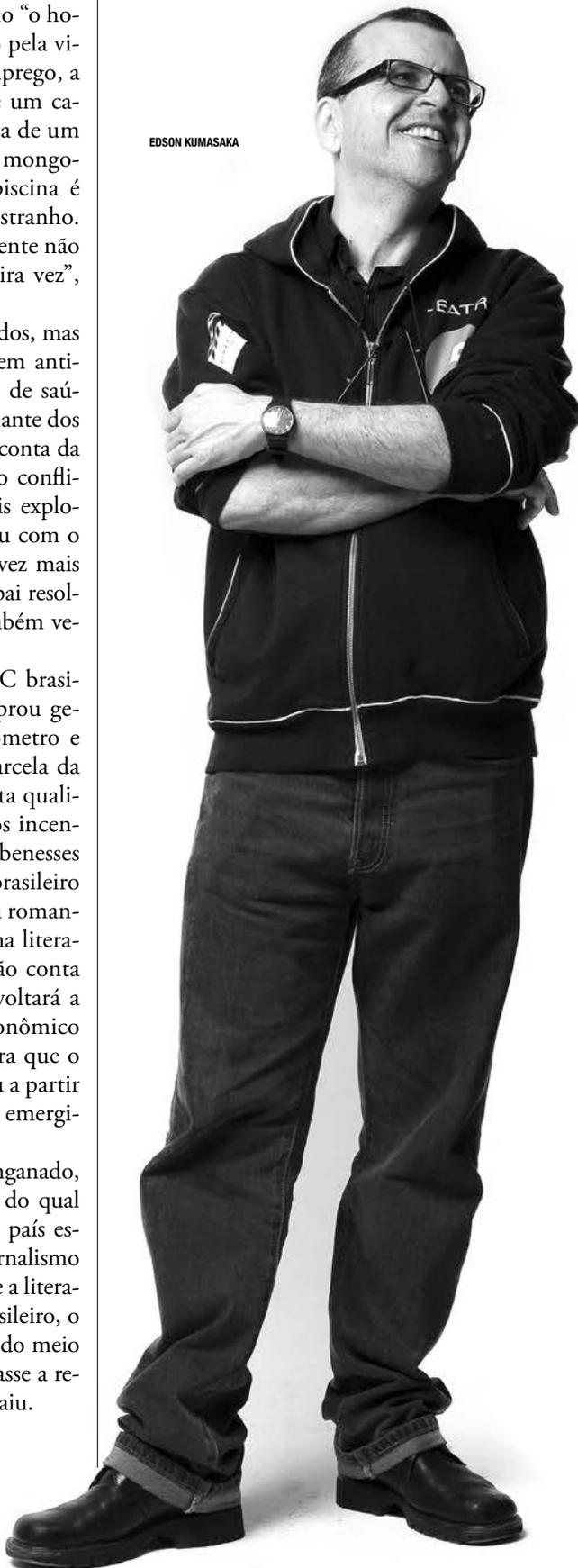
o autor

FERNANDO BONASSI

Nasceu em São Paulo, em 1962. Romancista, contista, dramaturgo e roteirista, publicou mais de vinte obras. É *autor, entre outros, dos romances Um céu de estrelas* (1991) e *Subúrbio* (1994).

Assina, em coautoria, os roteiros dos filmes *Estação Carandiru* e *Cazuza: só as mães são felizes*.

EDSON KUMASAKA



tante, um livro datado. O que, parece-me, é pouco provável. Além de ser excepcionalmente bem escrito, o romance, com seus diversos cenários (a casa, o trabalho, o trânsito), personagens (o homem, a mulher, o filho, o chefe) e possibilidades de temas e abordagens, é uma peça de ficção de fato. E são justamente os motivos estéticos que podem moldar sua imagem no futuro. Além disso, é bem provável que seja tomado como um relato que captou um período muito particular da história do Brasil. O *zeitgeist* que, a meu ver, falta na literatura brasileira, bastante acostumada a olhar para si própria e para fatos remotos.

Esse tipo de livro é bem mais comum em outras paragens. De orelhada, lembro-me de **Liberdade**, do americano Jonathan Franzen, um romance meio enfadonho, mais jornalístico do que literário, mas que ousou tocar em questões caras aos americanos contemporâneos das guerras que o país travou no Golfo. Mas o trabalho de Bonassi se aparenta muito mais com dois romances recentes: **Lionel Asbo — Estado da Inglaterra** (2014), de Martin Amis, e **Submissão** (2015), de Michel Houellebecq.

O livro de Amis é uma sátira à mídia e ao modelo social da Inglaterra, que gera criaturas como Lionel Asbo, uma espécie de *hooligan* que vive de negócios escusos até tirar a sorte grande na loteria e virar o país de pernas para o ar. Já o romance de Houellebecq é quase um tratado sobre o estado de espírito da França atual, ameaçada pelo islã radical. Ambos os livros, de alguma forma, têm ligação com **Luxúria**, dadas as preocupações de seus autores em entender os rumos de seus países sob a ótica de temas variados, como política e educação.

Seguindo o exercício de literatura comparada, **Submissão**, no entanto, se aproximaria mais de **Luxúria** por conta do ponto de vista político, e se afasta pela visão mais “classe média” de seu narrador, um intelectual da Sorbonne. Já **Lionel Asbo** tem como foco praticamente o mesmo grupo social do livro de Bonassi: a classe trabalhadora. Em choque, os personagens. Asbo é um homem que optou pela via da delinquência, deu um sonoro foda-se para as instituições e convenções sociais. Já o homem de que trata o relato de **Luxúria** acreditou no sistema e por ele fez tudo que pôde, mesmo diante de suas imensas limitações.

No plano estilístico, **Luxúria** ganha força pela linguagem. Contado em capítulos curtos, é repleto de boas artimanhas narrativas, como a intertextualidade dos “diálogos surdos” que os personagens mantêm entre si. Mas certamente é a violência da prosa de Bonassi o atrativo mais imediato ao leitor. Comparado ao escritor Luiz Ruffato, que também



LUXÚRIA

Fernando Bonassi
Record
366 págs.

trecho

LUXÚRIA

Um campo novo parece estar se abrindo. Uma novidade bem que pode estar acontecendo, ele pensa. Não sabe onde, nem por que, mas sabe que está diferente. Há mais gente como ele e isto o conforta. Este é o tempo das oportunidades, como nunca antes visto. É o tempo dele, também.

tentou entender a classe média baixa em uma série de romances (e com maior brilhantismo em **Eles eram muitos cavalos**, *mezzo* conto, *mezzo* romance), Bonassi apresenta uma escrita mais rebelde, digamos, em que a indignação se sobrepõe aos caprichos estilísticos. O autor mantém uma verve quase *punk* em seu discurso, que tem na cena final do livro seu apogeu.

Fernando Bonassi surgiu nos anos 1990 como uma grande promessa da literatura brasileira. O bom arranque, no entanto, perdeu força ao longo da década seguinte, com o escritor se dedicando paralelamente aos roteiros de TV e cinema — ainda que nunca tenha parado de publicar. **Luxúria** não só surge como o melhor livro do autor, mas também é a confirmação de que uma promessa realmente virou realidade. 🍷

PRECISAMOS FALAR SOBRE O KEVIN VALOR ESTÉTICO

O valor estético é algo impossível de ser provado.

Pausa pra respirar.

Como uma oração tão simples pode ser tão perturbadora?

Começemos novamente:

O valor estético é algo impossível de ser provado.

Que absurdo! Quem soltou essa barbaridade?

Dizem que o primeiro a afirmar isso, de maneira bem mais complexa, foi Immanuel Kant, em sua **Crítica da faculdade do juízo**.

Kant queria muito que a estética fosse uma ciência: a ciência do belo. Queria que a mesma pintura e o mesmo poema fossem admirados ou desprezados por razões objetivas, lógicas, universais. Assim, seria possível provar racionalmente que determinada pintura é uma obra-prima enquanto outra não é, que determinado poema é uma obra-prima enquanto outro não é.

Ao perceber que o valor estético é algo impossível de ser provado, Kant logo viu que essa premissa destruíra qualquer possibilidade de uma crítica científica da arte e da literatura. Isso o aborreceu.

Ele até tentou salvar as aparências, afirmando que o juízo estético busca a universalidade por meio do convencimento, da persuasão. Ou seja, mesmo sendo subjetivo, o gosto se discute. Pra determinar se tal obra é boa ou ruim, as pessoas devem se reunir e debater exaustivamente. Exatamente como na política e na religião. Dessa conclusão acaba de surgir uma oração mais simples ainda:

O valor estético é estatístico.

Logo, são boas as obras que a maioria disser que são boas, são ruins as obras que a maioria disser que são ruins. Aí está a universalidade do juízo estético: no gosto da maioria, na tendência ao consenso, à unanimidade.

Vejam o absurdo da situação. Para a pergunta “Por que **A divina comédia** é uma obra-prima?” a resposta mais honesta é “Porque a maioria afirma que é”.

Mas é óbvio que nenhum teórico da literatura escreveu ou escreverá isso. Cadê a elegância? Cadê a perspicácia? Para prender a atenção da audiência, pra convencer e persuadir, a retórica do texto crítico exige malabarismo, prestidigitação, metáforas e metonímias.

Os teóricos da literatura não precisariam tanto desses recursos estilísticos se pudessem lançar mão do método científico... Mas o professor Kant já avisou em bom alemão: não podem, não podem mesmo, o juízo estético, o sentimento de beleza, esse é subjetivo, individual, ele não tem nada a ver com o raciocínio lógico.

O juízo “Esse objeto é belo” exprime um sentimento de prazer: “Esse objeto me agrada”. Por isso sua demonstração jamais se apoiará em provas objetivas.

[Mas, atenção: quando dizemos “Esse objeto é belo” isso não significa que

Ao perceber que o valor estético é algo impossível de ser provado, Kant logo viu que essa premissa destruíra qualquer possibilidade de uma crítica científica da arte e da literatura. Isso o aborreceu.

a beleza esteja no objeto, que seja uma propriedade objetiva sua. Segundo o pensador de Königsberg, uma pintura ou um poema não são belos em si. O sentimento estético ocorre em nós, em nossa consciência, ao contemplarmos a pintura ou apreciarmos o poema. Nessa circunstância, “Esse objeto me agrada” é a expressão mais sensata.]

O valor estético é estatístico.

Voltemos à terrível afirmação acima — sobre a legitimação do bom e do ruim por meio do debate exaustivo —, fazendo a incômoda pergunta: apreciamos tanto certa obra de determinado artista ou escritor (por exemplo: *Mona Lisa* ou *Ulysses*, *Abaporu* ou *Dom Casmurro*) porque essa obra provoca em nós um verdadeiro sentimento de beleza ou porque fomos convencidos pelo consenso a apreciar essa obra?

A resposta é fácil: apreciamos a *Mona Lisa* ou *Ulysses*, o *Abaporu* ou *Dom Casmurro* porque fomos convencidos pelo consenso, e não há vergonha alguma nisso, afinal a apreciação da arte e da literatura não ocorre espontaneamente, ela exige educação (críticos e professores, palestras e aulas, artigos e livros).

O problema é o cinismo e o oportunismo tão nossos, tão humanos, cuidadosamente disfarçados de pureza e integridade. O consenso sobre o bom e o ruim na arte e na literatura nasce do debate, mas frequentemente os debatedores não são espíritos desinteressados.

Como na retórica da política e na da religião, também na retórica da estética o *pensamento de grupo*, o *efeito adesão* e o *viés da autoconveniência* são os vícios mais comuns. Relembremos as principais tendências de nossa mente durante um debate:

1. Viés de confirmação: tendemos a dar ouvidos somente aos argumentos que apoiam nossa crença, por mais absurdos que sejam.

2. Pensamento de grupo: por medo de sofrer uma represália, tendemos a trocar nossa crença pela crença de todos ao nosso redor.

3. Efeito adesão: tendemos a acreditar em algo, sem pestanejar, apenas porque muitas outras pessoas também acreditam.

4. Viés de autoconveniência: pra não perder um benefício (amizade, emprego, prestígio), tendemos a aceitar a crença do nosso grupo social, profissional, etc.

5. Cascata de disponibilidade: quanto mais uma crença é repetida pela opinião pública, mais tendemos a aceitá-la como verdadeira.

6. Simplificação do problema: diante de qualquer questão polêmica, tendemos a tomar partido rapidamente, sem analisar todos os argumentos.

7. Problema de calibração: tendemos a acreditar que somos mais sensatos e inteligentes que a maioria.

8. Ilusão de controle: tendemos a acreditar que podemos controlar o resultado de eventos aleatórios (essa é a base das superstições).

Esses vieses cognitivos, tão comuns nas discussões políticas e nas religiosas, infelizmente também dominam as discussões sobre arte e literatura. Principalmente os de

número dois, três e quatro.

De que maneira o pensamento de grupo, o efeito adesão e o viés de autoconveniência moldam nossa apreciação artística e literária? Um exemplo: se você é um jovem ambicioso, que deseja uma carreira bem-sucedida no jornalismo cultural, no mundo acadêmico ou editorial, você logo notará que respeitar e disseminar o consenso costuma trazer mais satisfação que dissabor.

O prazer estético é um sentimento desinteressado, puro.

Verdade. Mas as instâncias que legitimam e propagam o trabalho artístico e literário — academia, universidade, imprensa, crítica, mercado editorial, premiações, etc. —, por outro lado, têm muitos interesses corporativos e comerciais. Afinal a arte e a literatura também são atividades sociais.

O prazer estético é um sentimento desinteressado, puro, mas a arte e a literatura não são atividades desinteressadas.

São atividades impuras, comprometidas, como qualquer outra numa economia de mercado. Sua produção e seu consumo estão sujeitos às mesmas regras do hegemônico sistema capitalista. Pierre Bourdieu escreveu muito sobre essa dinâmica altamente competitiva, ao tratar do campo de batalha artístico e literário.

O problema é que as instâncias que legitimam e propagam o trabalho artístico e literário — academia, universidade, imprensa, crítica, mercado editorial, premiações, etc. — escamoteiam essa verdade inconveniente.

Essas instâncias levam o senso comum e a opinião pública a acreditar que a beleza está no objeto, que é uma propriedade objetiva sua, como acreditavam Platão, Aristóteles, Tomás de Aquino e outros.

Essas instâncias levam o senso comum e a opinião pública a acreditar que tudo depende do *modo correto* de avaliar a arte e a literatura: se todos nós julgássemos corretamente, todos nós acharíamos belos ou toscos as mesmas obras de arte e os mesmos livros.

O valor estético é algo impossível de ser provado.

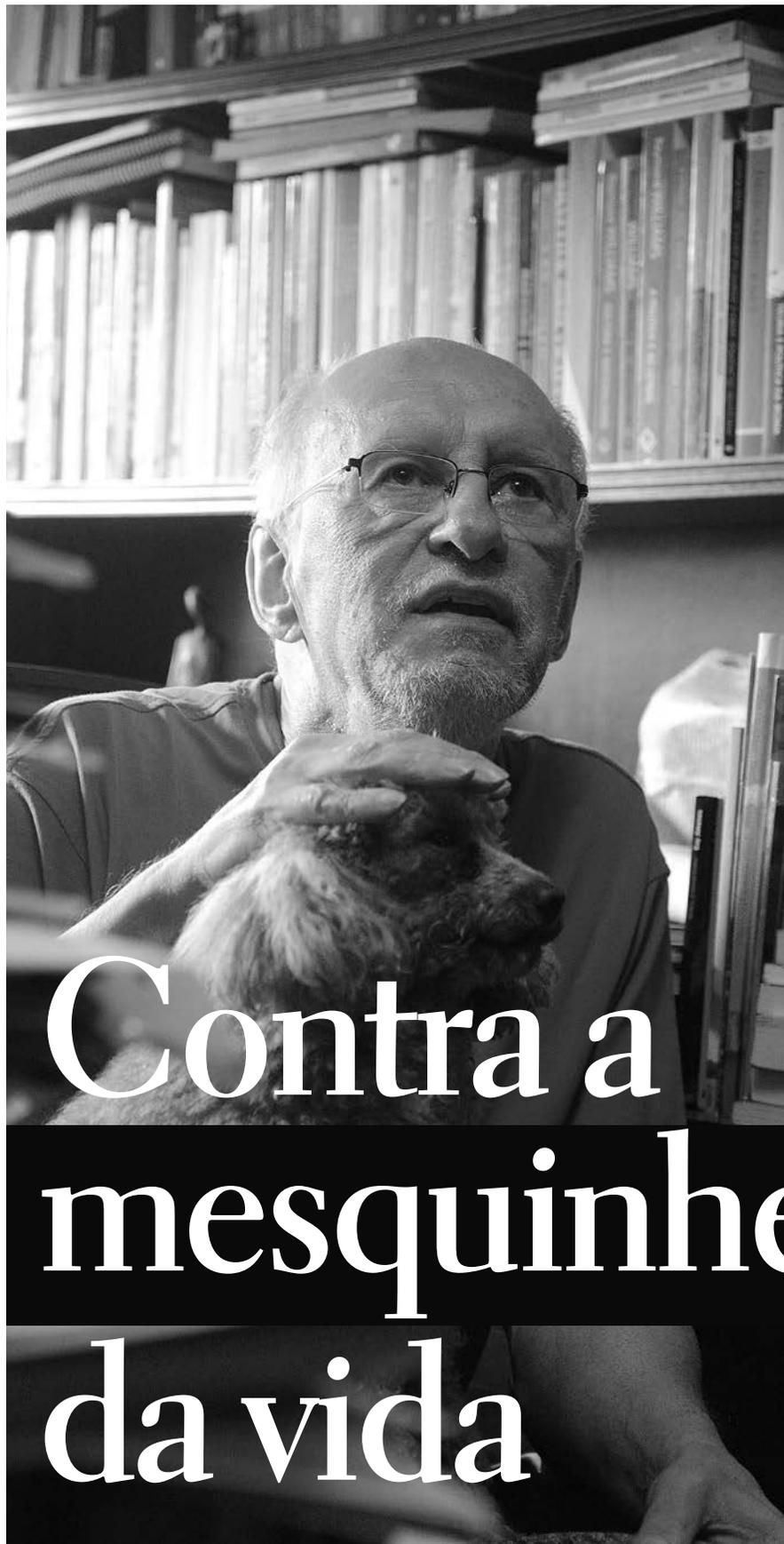
O valor estético é estatístico.

Mas no ensino médio, na imprensa, em toda a parte os professores, os jornalistas e os demais formadores de opinião continuam escamoteando a subjetividade do gosto, continuam se passando por donos da verdade estética. Seu salário e seu prestígio dependem disso. 🍷

inquérito

paolo venturelli

KRAW PENAS



Contra a mesquinhez da vida

Paolo Venturelli nasceu em Brusque (SC), em 1950. Desde 1974, vive em Curitiba (PR). É doutor em literatura brasileira pela USP. Aposentou-se recentemente do cargo de professor de literatura da UFPR. Como estudioso, dedica-se principalmente ao romance brasileiro, homoerotismo e estudo de gênero. Estreou na literatura em 1976 com os poemas de **Asilo de surdos**. Produz literatura adulta e infantojuvenil. É autor, entre outros, de **Admirável ovo novo**, **Composição para meus amigos**, **Fantasma de caligem** e **A morte**. Em 2013, ficou em segundo lugar no Prêmio Jabuti, categoria infantil, com **Visita à baleia**. Acaba de lançar o romance **Madrugada de farpas**, pela Arte & Letra.

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

Na adolescência. Quando descobri pela leitura que a literatura me tirava da mesquinhez da vida, dos cerceamentos estéreis do cotidiano.

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

Só escrevo com roupas velhas. Não produzo sem ler uns poemas antes. Não consigo ficar longe dos livros. Se ficar, a sensação é de que vou enlouquecer.

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

De manhã, poemas. No início da tarde, ensaios sobre diferentes temas. Depois, ficção e ficção, o que renova as engrenagens da mente.

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

Um romance gay bem suculento. Para ela não se acovardar mais diante dos evangélicos e recuperar o projeto dos kits gays nas escolas. É preciso lutar desde cedo contra os preconceitos, o machismo, a intolerância.

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

Silêncio. Estar atormentado por um demônio e percebendo um buraco profundo lá dentro e que preciso preencher.

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

Silêncio. E nenhum compromisso que me afaste dos livros.

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

Quando escrevo um texto que contenha bons elementos a serem trabalhados até chegar a um nível razoável que possa levar algo ao leitor.

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

A nebulosa que tenho pela frente. Os personagens criando vida própria e indo para direções inesperadas.

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

Pensar em fazer sucesso, em se tornar um pop-star como está acontecendo com a maioria neste país sem leitores.

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

O narcisismo. A presunção. A mania de achar que descobriu a roda. A fome por holofotes.

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

Assionara Souza. Sua escrita é criativa, irônica, debochada e está longe da mesmice que contamina nossa literatura.

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

Dom Casmurro. Descartável é tudo o que a indústria cultural vem produzindo, em especial essas séries intermináveis para jovens.

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

O hermetismo bizantino de quem acha que está produzindo um texto experimental, sem dar entrada para o leitor.

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

Tudo que é humano me interessa. Assim, tudo pode ser matéria sobre a qual me debruçar para escrever.

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

Sem essa de inspiração. Arte é trabalho duro. Qualquer coisa ou alguém pode detonar o processo criativo.

• **Quando a inspiração não vem...**

Como não acredito neste mito romântico... É sentar à mesa, ler uns poemas que logo encontro um fio da meada e lá vou eu experimentar mares nunca navegados.

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

Sartre, para discutir seus romances existencialistas que têm tudo a ver com o mundo de hoje.

• **O que é um bom leitor?**

Aquele que descobre que a parafernália tecnológica não lhe dá substância existencial, não cobre o vazio. Larga tudo isso e encontra nos livros o que nem sabia que procurava.

• **O que te dá medo?**

Esta juventude hedonista, alienada, individualista, intoxicada pelo imediatismo, ludibriada pelos meios de comunicação e que não sabe o que está perdendo ao desprezar os livros.

• **O que te faz feliz?**

Nada me faz feliz. A felicidade é outro mito. A condição humana agride o humano. Mas quando estou lendo e escrevendo me sinto muito bem, desfruto de um prazer erótico no amplo sentido que me leva a um paraíso muito particular.

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

Se eu tivesse certeza, não seria escritor. Uma caravana de dúvidas guia meu trabalho. Muitas perguntas sem resposta guiam meu mundo. Este é o motor da escrita.

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

Que o meu texto atinja o leitor em algum ponto e isto o leve a ler sempre, em especial as obras máximas da literatura.

• **A literatura tem alguma obrigação?**

Tem. Ser tão cativante que transforme o leitor e este, por meio da leitura, descubra que era um fantoche na mão da mediocridade dos sistemas repressivos que tornam a vida uma sopa de isopor.

• **Qual o limite da ficção?**

Não há limite para a imaginação. Um professor meu do ginásio dizia que depois que os gregos escreveram nada há mais para escrever. Depois dos gregos não veio mais nada? É só dar uma espiada por aí.

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

Não tenho líderes. Mas se este ET tivesse uma máquina de dar sumiço, o levaria até o cabuloso Eduardo Cunha e a todos os “anjos” capturados pela Lava-Jato...

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

Não acredito na eternidade. Ser eterno é estar enfronhado com as lutas do dia a dia, comendo o pão que o diabo amassou e só por isto produzindo e produzindo. 🍌

As ruas de Drummond

Como a geografia urbana do Rio de Janeiro permeia a obra de Carlos Drummond de Andrade

ANTONIO CARLOS SECCHIN | RIO DE JANEIRO - RJ

O quinto poema do primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade, **Alguma poesia** (1930), se chama *Construção*. Nele lemos: “O sorvedeiro corta a rua”. No oitavo, *Lanterna mágica*, o poeta atravessa várias cidades; a sétima é — pela primeira vez — o Rio de Janeiro: “Meu coração vai molemente dentro do táxi” — portanto, em situação de travessia urbana. O poema seguinte é *A rua diferente*, com o registro das rápidas transformações da paisagem: “Na minha rua estão cortando árvores/ botando trilhos/ construindo casas”. Encontramos ainda nesse livro de estreia *Coração numeroso* — “Foi no Rio./ Eu passava na Avenida quase meia-noite” — e *Moça e soldado* — “Meus olhos espiam/ a rua que passa”: relações incidentais com o espaço urbano.

Será na outra ponta de sua obra, já próxima ao fim, que Drummond vai declarar o amor mais explícito à cidade do Rio de Janeiro, e tornar esse espaço geográfico-social não referência de ocasião, mas o núcleo do texto. Refiro-me aos poemas *Retrato de uma cidade* e *Elegia carioca*, do livro (de 1977) **Discurso de primavera**.

Mas nem sempre a cidade é solar e festiva. Existe um Rio de solidão, em *A bruxa* (de José, 1942): “Nesta cidade do Rio,/ de dois milhões de habitantes,/ estou sozinho no quarto,/ estou sozinho na América”, e um Rio de desconforto, em *A flor e a náusea* (de *A rosa do povo*, 1945): “Vomitando esse tédio sobre a cidade”.

Gostaria, porém, de propor a leitura de duas ruas não nomeadas, presentes em dois textos de forte carga simbólica: um deles, muito conhecido, é a *Canção amiga*, de **Novos poemas**, 1948. Outro é o bem menos famoso *Paredão*, de **Menino antigo** (1973). Referem-se a ruas, que apontam, todavia, para sentidos e sentimentos bem distintos.

Atravessemos a rua universal da *Canção amiga*, mas, antes, contextualizemos o texto.

Depois da poesia bélica, engajada de **A rosa do povo**, e com o término da Segunda Guerra Mundial, nasceu certa esperança na paz universal, com a derrocada do nazifascismo. Esperança que logo se frustraria com o advento da chamada Guerra Fria. Muitos falam da passagem brusca do Drummond combativo de **A rosa do povo**, de 1945, para o Drummond “alienado” de **Claro enigma**, 1951, pleno de especulações genealógicas e metafísicas, caracterizado pelo cultivo das formas fixas e dos versos metricamente regulares.

Mas há um elo perdido, uma transição entre as fases. São os **Novos poemas**. Apenas 12, alguns deles obras-primas. Certos textos prolongam o clima engajado do livro anterior: *A Federico García Lorca*, *Notícias de Espanha*. Há um soneto, *Jardim*, em decassílabos perfeitos, sem rima. O último poema se chama *O enigma*, em prenúncio ao **Claro enigma**. A *Canção amiga* é um texto-ponte na oscilação entre formas livres de 1945 e desejo de regularidade, métrica e estrófica de 1951. Compõe-se de quatro quadras, o que remete à regularidade, e de um terceto, que a desfaz. Não apresenta rima. Os versos iniciais de cada estrofe contabilizam sete sílabas — simetria; os seguintes transitam entre sete e nove.

Canção amiga

*Eu preparo uma canção
em que minha mãe se reconheça,
todas as mães se reconheçam,
e que fale como dois olhos.*

*Caminho por uma rua
que passa em muitos países.
Se não me veem, eu vejo
e saúdo velhos amigos.*

*Eu distribuo um segredo
como quem ama ou sorri.
No jeito mais natural
dois carinhos se procuram.*

*Minha vida, nossas vidas
formam um só diamante.
Aprendi novas palavras
e tornei outras mais belas.*

*Eu preparo uma canção
que faça acordar os homens
e adormecer as crianças.*

A seu modo, a *Canção amiga* não deixa de ser um texto engajado. Costumamos associar o engajamento apenas à palavra em combate; aqui, o discurso também se engaja, mas num projeto de desarmamento e paz.

O presente do indicativo é absoluto em quase todo o poema, exprimindo uma ação que não cessa: eu preparo agora e preparo sempre. O presente é a expressão temporal daquilo que não quer se extinguir.

Na primeira estrofe o poeta opta por elaborar uma canção, uma vez que a linguagem da música independe de fronteiras para ser apreciada. Ele sai do particular (“minha mãe”) para logo atingir o coletivo de “todas as mães” — não por caso, com o pronome indefinido, a fim de que nenhuma fique excluída. Em “fale como dois olhos” elabora uma sinestesia auditivo-visual: assim como o som, a imagem é universal. Um paquistanês e um boliviano, mesmo que não se entendam linguisticamente, podem compartilhar sensações parecidas diante de um quadro ou de uma canção.

Na segunda estrofe, mesmo movimento centrífugo: o poeta parte do específico (“uma rua”) que desemboca no genérico (“muitos países”). Novamente aparecem o visual (“vejo”) e o auditivo (“saúdo”), mas sob o impulso da generosidade ato generoso, no gesto que se faz sem cobrança de retribuição, como pura dádiva: “Se não me veem, eu vejo”. O eu também se desloca da esfera consanguínea (a mãe, a família) para o espaço social da amizade. E “amiga”, adjetivo no título, se concretiza no substantivo “amigos”.

A ideia de doação sem demanda de retorno abre a estrofe 3: “Eu distribuo um segredo” — no compasso reiterado desse passar do mundo íntimo (o segredo) ao público (segredo *distribuído*), na esperança de um espaço onde essas fronteiras se diluíssem. Os “dois carinhos” in-

serem o componente tátil, após o visual e o auditivo, em dimensão ainda mais íntima e acolhedora, pois tanto o visual quanto o auditivo poderiam ocorrer mesmo com os corpos afastados. Em “dois carinhos se procuram”, pela primeira vez o outro responde, doando-se em reciprocidade.

A convocação da alteridade é alimentada pelo desejo de congraçá-la numa unidade maior. É o que se lê na estrofe 4:

*Minha vida, nossas vidas
formam um só diamante.
Aprendi novas palavras
e tornei outras mais belas.*

A primeira pessoa do singular (“minha”) logo cede o passo à primeira do plural (“nossas”), e ambas se soldam na imagem unificada do diamante: que agrega os atributos da solidez (o mais duro mineral), do valor (pedra preciosa), da limpidez, da transparência. A seguir, uma talvez involuntária, mas muito bela, descrição do ofício de um poeta: “Aprendi novas palavras/ e tornei outras mais belas”. Ressalta-se que a palavra vem sempre de um outro: o poeta é um perpétuo aprendiz, não cria do nada; devolve à comunidade as palavras que dela recebeu — mas as restitui banhadas de beleza, como um carvão subitamente transformado em diamante.

Na estrofe derradeira torna-se mais explícito o apelo ecumênico:

*Eu preparo uma canção
que faça acordar os homens
e adormecer as crianças.*

Homens, todos, para além das mães, dos amigos, dos amantes. Há uma nítida oposição complementar entre “acordar os homens” — inseri-los na possibilidade de um mundo real e solidário, para o qual estão de olhos fechados — e “adormecer as crianças” — permitir que elas possam continuar a sonhar. Nesse quadro o verso 2 injeta um suplemento de sentido: “acordar”, além de “despertar”, significa “colocar em acordo”, “harmonizar”, com o radical “cor”, de “coração”, e de que temos exemplo em “acorde” musical, ou no adjetivo “acorde”.

Por fim, uma feliz coincidência: Milton Nascimento musicou o poema e em 1978 gravou a *Canção amiga* num vinil cujo título é *Clube da esquina nº 2*. *Clube* remete a associação, consórcio e “esquina” traduz o encontro de duas vias; no jeito mais natural, duas ruas se procuraram, ambas oriundas de Minas.

Passemos, agora, ao espaço opressivo de *Paredão*. O poema, conforme dissemos, integra o livro **Menino antigo**, de 1973, memórias em verso de Drummond, que se ocupa, maciçamente, dos tempos de infância.

ilustração: Tereza Yamashita



Paredão

*Uma cidade toda paredão.
Paredão em volta das casas.
Em volta, paredão, das almas.
O paredão dos precipícios.
O paredão familiar.*

*Ruas feitas de paredão.
O paredão é a própria rua,
onde passar ou não passar
é a mesma forma de prisão.*

*Paredão de umidade e sombra,
sem uma fresta para a vida.
A canivete perfurá-lo,
a unha, a dente, a bofetão?
Se do outro lado existe apenas
outro, mais outro, paredão?*

O título se estampa com o sufixo aumentativo (“ão”). Se casarão é uma casa ampliada, paredão não é exatamente uma parede com mania de grandeza: além do tamanho, releva o fato de ser algo deslocado do interior da habitação para uma área limítrofe do exterior. Atua como barreira, inviabiliza e invisibiliza o acesso ao dentro, na contramão da transparência da *Canção amiga*.

Quanto à forma, porém, algo da *Canção* ecoa no *Paredão*: a convivência entre regularidade e desvio. Predominam versos brancos, mas há alguns rimados. As estrofes têm número próximo, mas não idêntico, de versos (5-4-6). Catorze versos são octossílabos, mas existe um decassílabo, a impedir a simetria perfeita — exatamente o que abre o poema.

Nesta leitura, tentarei pôr em evidência o processo da isomorfia, isto é, a correspondência entre forma e sentido: a materialidade do poema em diálogo com aquilo que o conteúdo declara. Retomemos a primeira estrofe:

*Uma cidade toda paredão.
Paredão em volta das casas.
Em volta, paredão, das almas.
O paredão dos precipícios.
O paredão familiar.*

O verso 1 apresenta uma espécie de síntese — a cidade

-paredão — que a seguir se desdobra, ou se demonstra em camadas: paredão das casas — espaço fora das pessoas; almas — dentro; precipícios — fora; familiar — dentro. E ainda: paredão das casas — concreto; das almas, abstrato; dos precipícios — concreto; familiar — abstrato. Para isolar ainda mais os homens, todos estão enclausurados não só semanticamente pelos paredões, mas graficamente pela presença de um ponto no fim de cada linha.

A sensação de emparedamento é intensificada não por algo presente na estrofe, mas pela ausência de uma categoria: o verbo, que implicaria ação; sem ele, reina a imobilidade. Dez dos 15 versos do poema não contêm nenhum verbo. Em duas das três ocasiões em que surgem flexionados, o sujeito, ironicamente, não é o homem, mas o próprio paredão (v.7; vs. 14-15). Nas demais ocorrências, os verbos que poderiam indicar movimento, resistência — passar, perfurar — vêm “congelados” no infinitivo impessoal, isto é, sinalizam ações potenciais, mas sem que ninguém a esteja deflagrando. Portanto, a isomorfia aí se estabelece: o conteúdo opressivo da paralisia é manifesto na forma do texto pela quase ausência da categoria gramatical (o verbo) que remete à ação. Outro exemplo de isomorfia é a utilização gráfica do signo “paredão”. Ele vai murando a própria estrofe, cercando-a no fim (verso 1), no começo (verso 2) e no meio (verso 3).

Algo similar ocorre na estrofe 2:

*Ruas feitas de paredão.
O paredão é a própria rua,
onde passar ou não passar
é a mesma forma de prisão.*

As ruas ocupam o começo do verso 1 e o epílogo do verso 2, mas suas duas extremidades encontram-se bloqueadas pe-

*A seu modo, a Canção amiga
não deixa de ser um texto
engajado. Costumamos associar
o engajamento apenas à palavra
em combate; aqui, o discurso
também se engaja, mas num
projeto de desarmamento e paz.*

lo paredão: quando ela principia, o paredão a interrompe no fim (verso 1), e, quando ela termina, (verso 2), o paredão já a bloqueava no início. Tal informação não é veiculada pelo conteúdo, mas pela forma do texto; para captá-la, não basta ler o poema, é preciso também vê-lo em sua espessa materialidade. Entre as pontas das ruas, a presença intransponível do paredão. E a primeira rima do poema (paredão/prisão), reforça, pela identidade fônica, a identidade semântica ou sinonímica entre ambos os vocábulos.

Na estrofe final,

*Paredão de umidade e sombra,
sem uma fresta para a vida.
A canivete perfurá-lo,
a unha, a dente, a bofetão?
Se do outro lado existe apenas
outro, mais outro, paredão?*

percebe-se que a palavra “paredão” bloqueia os pontos extremos do primeiro e do último versos, para que nada ou ninguém dele escape. O miolo da estrofe relata as inúteis tentativas de libertação.

Descrito, no verso 1, como espaço de “umidade e sombra”, o paredão prolonga a ideia de prisão, advinda da estrofe anterior. Tal espaço de sombra opressora é o oposto do brilho e da luz diamantina da *Canção amiga*. Os versos 3 e 4 — “a canivete perfurá-lo/ a unha, a dente, a bofetão” — revelam a inutilidade do esforço humano, pela desproporção entre o objetivo — a derrubada — e os poucos recursos para empreendê-la. “Agredido”, o paredão responde com sua infinita capacidade de autopropagar-se. Nos versos finais, surge, no “outro lado”, uma imagem multiplicada em abismo, em que paredões emparedam outros paredões, inviabilizando, desse modo, qualquer “fresta para a vida” — vida que, no poema de 1948, pulsava numa rua livre e universal, capaz de simultaneamente acolher o trabalho dos homens e o sonho das crianças.

Por isso, neste poema de impasse, no meio do caminho tinha um paredão. E no outro, poema de esperança, no meio do caminho tinha uma canção. 🍷

A musa nebulosa

Em **Clio**, o leitor vislumbra uma poesia de paisagem, em que as descrições emergem como estratégia fulgurante de linguagem

PERON RIOS | JABOATÃO DOS GUARARAPES - PE

Marco Lucchesi é um artista polígrafo e de livre trânsito por inúmeras culturas, lastreado no conhecimento profundo dos idiomas — entre vivos e esquecidos — que as veiculam. Nome cardeal em nossos estudos sobre Dante, ainda é tradutor de um Vico ou, contemporaneamente, de Umberto Eco, mantendo de ambos o sopro forte e límpido que almejam em suas escrituras. E ao crítico e ensaísta de **Sorriso do caos** — atento às produções de larga variedade estilística e com rara precisão judicativa — vem somar-se o professor de letras que, mais do que um saber (esse já superlativo), transmite a paixão de viver a literatura.

É sabido o quanto Clio, musa da memória, logo se torna, por contágio, o símbolo do ofício dos historiadores. “A história é a poesia em escala mais ampla”, dizia Jacob Burckhardt, e, tomando a frase por epígrafe de seu novo livro de poemas, Lucchesi reata esses laços antigos, os quais a palavra “mito” vem acusar. É com o nome da musa que o poeta dará título a essa coletânea de sessenta e um poemas — unidade tripartida —, com o prefácio interpretativo de Alfredo Bosi.

Aqui vislumbramos uma poesia de paisagem, em que as descrições emergem como estratégia fulgurante de linguagem. Mas não é a pintura uma finalidade do texto, senão um elemento analógico para se falar do humano. É o que observamos em *Deli*: “Vermelho fim de oca-so/ o sol pôs-se a brilhar sobre a cidade antiga/ Havia apenas flores mortas/ nas ruas inquietas de teu coração”. A interlocução amorosa ocorre de modo indireto, mediada por uma geografia erotizada. Os textos se elaboram em sintaxe elíptica, por fendas; o vínculo em lacunas gera imprecisão semântica, mas os textos não deslizam para o hermetismo, já



CLIO
Marco Lucchesi
Biblioteca Azul
92 págs.

que os termos implícitos se oferecem com baixa resistência.

O pórtico do livro, *Prólogo febril*, apresenta-se como prelúdio em alta temperatura, elevada voltagem que a luxúria desperta, e o poema inicial já revela o teor da resignificância de Lucchesi. *Índias*, com efeito, guarda a evocação épica das trilhas lusitanas que resultaram, a crer em certo ponto de vista, num desvio do destino-título que possibilitou a “visão do paraíso”, o vislumbre do corpo amado: “As praias livres de Coromandel./ E de repente/ Começo a perder-me no golfo sinuoso/ de teus seios, Déli: sublime/ selvagem”. Embora os dados geográficos nos levem a assimilar os versos como erotização do espaço, a existência virtual de alguma Déli menos de terra que de carne põe o trecho em suspensão ambígua. Em sua abertura, portanto, o livro já traz o propósito: dando à poesia os temas históricos, inverte os sinais e sublima cronotopos numa sedução verbal. Obra que traz o desejo como elemento nuclear, propõe em alguns momentos que um *eros* sábio e maduro deve ser suplementado pela força da juventude (*Vida*). Assim é que Laura — objeto privilegiado desde Petrarca e alvo afetivo de inúmeros poemas de Lucchesi — pode receber o elogio amoroso.

Coerência

O discurso histórico, encarnado num épico moderno, repousa na seção *Clio*, homônima ao título da coletânea. A transfiguração da memória histórica em polissemia poética (encarnada no perfil mítico) ganha coerência com o projeto do volume. A condensação presente na lírica moderna, por exemplo, comparece com frequência na escritura de Lucchesi: “Na banda sul da linha equinocial/ cada ponto/ no mapa é síntese/ de sonho e sangue”. Os versos, dispostos ao modo mallarmaico (“Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”), não poderiam atomizar de maneira mais contundente e eficaz toda a ação da barbárie experimentada pelo hemisfério meridional, nos processos de colonização. Sonho e sangue — dueto dissonante que habitou o pentagrama histórico de tantas nações espoliadas. Vale destacar: as claras referências ao Pessoa de **Mensagem** se perfazem em paródia, com os lívres imperialistas superando os louvores de alguma glória.

A querência pelos meandros da História faz do eu-lírico um *voyeur* que, submerso em angústias, tende a vislumbrar algum horizonte amplo pelo observatório reflexivo. Aliás, a disposição concretista dos signos na página propõe um cano periscópico em “Breve longo/ raso/ fundo/ abismo/ vago/ da palavra/ mundo/ Meu pensamento/ é um porto/ de conjuras e naufrágios”. Tal silhueta verbal se reforça no ícone de um navegante a olhar pelo instrumento, na página 32. Do jogo entre o fulgor e o obscuro das águas profundas — *chiaroscuro* —, resulta o conflito barroco da vertigem: “No imo/ das subidas/ profundezas/ agarro-me/ aos cabelos/ dos sentidos”. E o pensamento vidente, deglutido pela confluência “redemoníaca” das sensações, faz-se caleidoscópico, inclusive na percepção da



o autor

MARCO LUCCHESI

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1963. É poeta, romancista, tradutor, crítico literário e professor de literatura da UFRJ. Ocupante da cadeira 15 da Academia Brasileira de Letras, escreveu, dentre outras obras, **Os olhos do deserto**, **Sphera**, **O dom do crime** e **Nove cartas sobre a Divina Comédia**.

temporalidade (“o tempo é um istmo”) que desemboca num *mise-en-abyme*, a partir da tópica desse mesmo tempo liquefeito: “Sei que o tempo/ é um mar/ sem fundo”.

O terceiro bloco, *Insônia*, elabora-se, de acordo com o próprio Lucchesi, “como se fossem velhos cartões postais, que não foram levados ao correio, com algumas citações quinhentistas”. Mas se o século 16 ali está presente (*Camões*, *Confissões*), o espectro temporal das referências o extrapola para absorver, em choque térmico, a Antiguidade de *Cartago* e o contemporâneo *GPS*. Os signos da atualidade já se apresentavam ostensivamente em *Hotel Adis Abeba* (de *Prólogo febril*): ali, o automóvel ganha vida como “animal feroz e arredo” e se reveste, porventura, de metáfora do amante futuro. Nesse texto, caracteres musicais condicionam a intensidade dos versos e, à interrogação “Quanto te devo, pérfida Clio?”, apõe-se um *fff* a nos propor um eu-lírico embrutecido pelo desejo e que, desenhado em traço naturalista, grita em melodia forte.

Ainda em *Insônia*, a tônica da referida imprecisão toma lugar privilegiado, à qual o mesmo poema *GPS* vem ironicamente responder: “essa angústia/ de não/ saber/ me/

onde/ me/ sei”. Como pistas embaçadas, às vezes os cheiros se impõem à visão (*Fragrância*) e, então, flagra-se uma incerteza dos referentes: “esse esplendor/ primeiro/ essa fragrância/ antiga/ desposa-me / num sonho incandescente”. No poema *Esconder*, cuja carga semântica remete aos mesmos vetores de turbidez, o eu-lírico profere: “a beleza reclama/ o alvor da superfície/]indagol :/ a natureza/ ama esconder-se? [”. Ao que podemos responder: ama, porque é no jogo de saliências e reentrâncias que o desejo se fabrica. Barthes: a beleza desejante não reside na explicitude nem no completo hermetismo, e sim no ponto em que o vestuário se entreabre (**O prazer do texto**).

Enfim, o que entrevemos recursivamente em **Clio** é essa *Espessura*, “a selva/ espessa/ do indeterminado/ tangida/ de secretas/ harmonias”, uma escritura que compõe “um todo fluido e vaporoso”, para usarmos a feliz expressão de Mariana Ianelli, a respeito de Lucchesi. Proposta na aglutinação fanopaica dos haicais, essa nebulosa é típica das navegações e pede que o leitor habite orbitais para tangenciar sentidos — analogia quântica materializada magistralmente em *Incerteza*: “essa nuvem/ escura/ densa e difusa” — polissemia fértil do contemporâneo. 📖

TOSTÃO DE CHUVA, DE MÁRIO DE ANDRADE

*Quem é Antônio Jerônimo? É o sitiante
Que mora no Fundão
Numa biboca pobre. É pobre. Dantes
Inda a coisa ia indo e ele possuía
Um cavalo cardão.
Mas a seca batera no roçado...
Vai, Antônio Jerônimo um belo dia
Só por debique de desabusado
Falou assim: “Pois que nosso padim
Pade Ciço que é milagreiro, contam,
Me mande um tostão de chuva pra mim!”
Pois então nosso “padim” padre Cícero
Coçou a barba, matutando, e disse:
“Pros outros mando muita chuva não,
Só dois vinténs. Mas pra Antônio Jerônimo
Vou mandar um tostão”.
No outro dia veio uma chuva boa
Que foi uma festa pros nossos homens
E o milho agradeceu bem. Porém
No Fundão veio uma trovoada enorme
Que num átimo virou tudo em lagoa
E matou o cavalo de Antônio Jerônimo.
Matou o cavalo.*

Este poema de Mário de Andrade se encontra na seção *O ritmo sincopado* de **Cláudio Jabuti**, de 1927, seu terceiro livro de versos. Como apontou Luiz Costa Lima, em **Lira e antilira**, há aí muitas “composições narrativas”, entre as quais este quase conto. Se os protagonistas são o pobre sitiante e o santo milagreiro, os demais — o cavalo cardão e os “nossos homens” — completam a trama, que tem no narrador uma peça-chave. O espaço e o tempo da estória se desenrolam num Brasil rural de início de século, como não deixam dúvidas a data de publicação do livro, mas sobretudo as alusões ao cearense Padre Cícero (1844-1934) e às moedas tostão e vintém, vigentes até 1942.

Antônio Jerônimo, dono de um cavalo cardão (de cor azulada), diante da seca no sítio e da fama de milagreiro do Padre Cícero, “por debique de desabusado” apela ao santo para que mande chuva; a chuva chega, ajuda a plantação de milho, mas termina por matar o cavalo de Jerônimo. O enredo é transparente, porém pleno de ambivalências e ironias. A começar pelo tom narrativo, que se disfarça em versos hegemonicamente decassilábicos, entrecortados por três hexassílabos com rima em “ão” e um verso final, diferente, isolado, em redondilha menor, de arremate tragicômico.

No entanto, a repetição desse verso diferente — “Matou o cavalo” —, que faz parte do verso anterior — “E matou o cavalo de Antônio Jerônimo” —, é a culminância de uma série de repetições formais que o poema empreende: [a] a espacialização distinta dos quatro versos “menores” (2, 5, 16 e 23); [b] o retorno do título “Tostão de chuva”, inteiro no verso 11 e parcialmente nos versos 14, 16 e 17; [c] a reiteração do nome “Antônio Jerônimo” em quatro vezes; de seu “cavalo”, três; e do verbo mandar, em variações: “mande, mando, mandar”; [d] as expressões que ecoam proximamente com frequência, como em “pobre. É pobre”, “Inda (...) indo”, “padim / Pade”, “padim’ padre”, “Pois / (...) Pois”; [e] as rimas (externas) que percorrem todo o poema: “sitiante / Dantes”; “Fundão / cardão / tostão”; “possuía / dia”; “roçado /

desabusado” etc.; [f] as rimas internas (toantes e consoantes), como “mora / biboca / pobre”, “seca / batera”, “assim / padim”, “matutando / mando”, “bem. Porém”; [g] as aliterações e assonâncias que contribuem para a musicalidade em andamento: “CAvalo CARDão”, “DEBIque DE DESABUSADO”, “ME MANDem”, “MANDo MUIta”, “VElo uma chuVA”, “FOI uma FEstá”, “VElo uma troVOada”. Não há, contudo, um padrão regular, uma simetria, uma régua que imponha um andamento uniforme ao poema. Daí, não à toa, estar o poema na seção *O ritmo sincopado*, em que o poeta — ademais, professor de música, com vários livros sobre o assunto — procura trabalhar com quebras e surpresas. Talvez a maior delas seja, no conjunto, exatamente a tensão entre o tom narrativo e essa série de recursos e elementos sonoros e poéticos.

O sabido interesse de Mário pelas relações entre literatura e música vem desde o *Prefácio interessantíssimo*, que abre **Pauliceia desvairada** (1922), com reflexões sobre harmonia e melodia, passa pela rapsódia **Macunaíma** (1928), cuja estrutura musical baseada na embolada nordestina foi estudada com pioneirismo por Gilda de Mello e Souza em **O tupi e o alaúde**, e chega à ópera **Café** (1942), publicada postumamente, para recordar apenas três exemplos da maciça presença da música na obra do autor de **O baile das quatro artes**.

Há, entre os desencontros encenados no poema, dois que chamam atenção: de imediato, o sentido de “tostão” para o sitiante e para o milagreiro e, num plano mais amplo, a relação do protagonista com a fé. No primeiro caso, testemunhamos que Jerônimo pede um tostão de chuva, no sentido popular (também, desde então, corrente) de “um pouco de chuva”, um “pingo de chuva”, mas Padre Cícero entende — ou quer entender — o pedido por equivalência monetária, daí, em vez dos habituais “dois vinténs”, manda mais, isto é, um tostão, que se traduz em valor de “chuva boa”, de uma “trovoada enorme” que “virou tudo em lagoa”, tendo como consequência a morte do cavalo cardão do pedinte. Algo como se o tiro saísse pela culatra, o feitiço virasse contra o feiticeiro. Nessa perspectiva, a relação do pobre sitiante do Fundão com a fé e atitudes afins se assemelha à das pessoas em geral; em particular, aqui, à do brasileiro que se faz de religioso em busca de proveito próprio.

As nove *Teses contra o ocultismo*, em **Minima moralia**, de Theodor Adorno, assim se iniciam: “A propensão para o ocultismo é um sintoma da regressão da consciência”. Por ocultismo, o filósofo compreende todas as formas de obscurantismo que se exer-

cem, ou disfarçam, como práticas mistificatórias e distantes da razão, como astrologia, adivinhação e qualquer tipo de religião ou credo. Afirma o filósofo na tese cinco: “A superstição é conhecimento, porque vê reunidas as cifras da destruição que se encontram dispersas pela superfície social; é louca porque, com todo o seu instinto de morte, se aferra ainda a ilusões: a forma transfigurada, transferida para o céu, da sociedade promete uma resposta que só se pode fornecer em oposição à sociedade real”. Noutras palavras, a existência da superstição é já um sintoma da precariedade do esclarecimento da sociedade, que, ao transferir para alguma transcendência a solução de problemas terrenos, atrai e antecipa a catástrofe prevista no próprio pedido de solução. É o que ocorre, guardadas as proporções e as metáforas, com Antônio Jerônimo. Em frase lapidar, Adorno profere na tese seis: “O ocultismo é a metafísica dos mentecaptos”.

No caso de nosso sitiante, a ironia se multiplica, pois ele, de fato, não crê, como prova o verso que introduz sua interesseira encomenda de um tostão de chuva ao além: “Só por debique de desabusado”. Ou seja, só por zombaria — e egoísmo (“chuva pra mim”) — ele se dirige a uma instância transcendental. Entra em cena, com seu próprio debique, a voz do narrador, que lança mão do mesmo vocábulo (“Pois”) para definir duas posturas conflitantes: Jerônimo diz “Pois que nosso padim/ Pade Ciço que é milagreiro, contam” usando a conjunção “pois” no sentido explicativo de “visto que, porque”, como que pondo em xeque a santidade do santo (“contam”); o “narrador do poema” repete o “pois” mas agora em sentido conclusivo de “logo, nesse caso”: “Pois então nosso ‘padim’ padre Cícero”. O que parece o mesmo — pedido e atendimento de uma graça — se desmascara no uso ironicamente diverso do mesmo termo. Mas não só. Se o sitiante duvida da fé (“contam”), entretanto ainda assim vai tentar se locupletar dela; o suposto santo não deixa por menos e, feito o morador de Fundão, se faz de sonso e, “matutando”, manda mais chuva do que o necessário.

O contador desse caso faz questão de repetir que a trovoada “matou o cavalo” de Antônio Jerônimo, exemplar *ad hoc* de certa conduta religiosa, que grassa em campos e cidades Brasil e mundo afora. A repetição do último verso, “Matou o cavalo”, em vez de produzir um efeito triste, acende um humor incômodo, uma graça constrangedora: destruição, morte, ilusões (termos de Adorno) acontecem quando a “propensão para o ocultismo”, associada a interesses pouco éticos, se sobrepõem à ação do pensamento e da razão, que tenta entender — por mais difícil que seja — o porquê das coisas, das chuvas e dos cavalos. 🍌

O QUE PODE UM MUSEU?

Visita ao Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro

Museu de memória

Desta vez, não sei muito bem por onde começar.

Não, por favor, não se preocupe; jamais recorrerá ao expediente batido do colunista que se descobre sem assunto.

Toda a questão reside em equilibrar o desapontamento e a lucidez.

Pois bem: um passo atrás.

No mês passado, relatei uma visita ao Museu Nacional, da Cidade do México, destacando a importância do acervo e, sobretudo, sublinhando o apuro com o percurso narrativo meticulosamente preparado pela curadoria. Ao mesmo tempo, sugeri que o seu sentido — a progressiva afirmação de uma arte propriamente mexicana — ensombrecia aspectos realmente singulares de algumas telas; singularidade essa irredutível às amarras do “espírito nacional”. Em todo o caso, assinalarei o caráter orgânico da mostra permanente do museu.

Enquanto percorria as salas do Museu Nacional, lembrava de experiência similar que realizei inúmeras vezes no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, cujo acervo fez parte de minha formação como estudante da Faculdade de História da UERJ.

(Mais tarde, levava os alunos de Letras ao museu. Era, hoje bem o vejo, um rito de passagem às avessas.)

Dediquei inúmeras tardes a palmilhar a “Galeria dos 3 séculos”. Principiava numa pequena sala, cujo eixo eram os quadros de Frans Post — se bem me recordo, três telas (ou seriam quatro?) estavam expostas, nas quais sempre me surpreendia a falta de atividade dos escravos e das escravas retratados. Nos quadros de Post, eles não são necessariamente apresentados enquanto trabalham, porém, em suas poucas horas de repouso; às vezes mesmo dançando, e sempre com uma linguagem corporal fascinante.

Na quarta ou quinta visita — lembre-se: era aluno de graduação, numa época pré-internet; disponibilidade não me faltava! — entendi a razão do espanto. As cenas de Post me remetiam à reflexão de Helena. Durante um passeio bucólico, em aparência desligado das miudezas do cotidiano, a protagonista do terceiro romance de Machado de Assis, lançado em 1876, acompanhada de Estácio, vislumbra um negro placidamente sentado, literalmente matando o tempo, como se ousasse transformar um breve instante de descanso numa autêntica porém impossível experiência de *otium cum dignitate!*

O bem-nascido Estácio realiza de imediato um cálculo certo, porém mesquinho:

— *Valem muito os bens da fortuna, dizia Estácio; eles dão a maior felicidade da Terra, que é a independência absoluta. Nunca experimentei a necessidade; mas imagino que o pior que há nela não é a pri-*

*vação de alguns apetites ou desejos, de sua natureza transitórios, mas sim essa escravidão moral que submete o homem aos outros homens. A riqueza compra até o tempo, que é o mais precioso e fugitivo bem que nos coube. Vê aquele preto que ali está? Para fazer o mesmo trajeto que nós, terá de gastar, a pé, mais uma hora ou quase.*¹

O vocabulário escolhido é tanto mais perverso quanto mais naturalizador da ordem escravocrata, e também alveja Helena, pois, em sua condição de agregada, ela nunca chegaria a usufruir da anelada “independência absoluta”. Porém, como é do tempo, esse “fugitivo bem”, de que se trata, Helena observa com agudeza corrosiva o que escapa ao despreocupado herdeiro, embora sutilmente ela saiba disfarçar o veneno, como convém à sua situação social:

— *Tem razão, disse Helena: aquele homem gastará muito mais tempo do que nós em caminhar. Mas não é isto uma simples questão de ponto de vista? A rigor, o tempo corre do mesmo modo, quer o desperdicemos, quer o economizemos. O essencial não é fazer muita coisa no menor prazo; é fazer muita coisa aprazível ou útil. Para aquele preto o mais aprazível é, talvez, esse mesmo caminhar a pé, que lhe alongará a jornada, e lhe fará esquecer o cativo, se é cativo. É uma hora de pura liberdade.* (p. 297, grifo meu.)

Eis o instante flagrado nos quadros de Frans Post!

Na sequência, eu me detinha em alguns poucos objetos do século 18, geralmente religioso: oratórios; ex-votos; imagens de santos; uma ou outra tela.

Passava, então, para uma grande sala, a fim de ingressar no século 19 — vencia dois séculos com um punhado de passos: nem o rico Estácio poderia tanto assim. No início, ainda predominava o caráter devocional das peças, mas logo se alcançava um ponto de ruptura: 1816 e a Missão Artística Francesa. Na narrativa implícita na organização da “Galeria dos 3 séculos”, eis o princípio de uma futura “arte brasileira”, sua condição de possibilidade, ainda que o modelo tenha sido importado.

Esta segunda sala reunia obras oitocentistas, com destaque para a primeira geração de artistas brasileiros formada pelos mestres franceses. Compreen-

dia-se bem o propósito, aliás também presente no motivo “evolucionista” dominante no Museu Nacional: de grão em grão, a arte torna-se genuinamente o próprio de si mesmo.

Numa palavra: nacional.

(Aliás, palavra onipresente na mera denominação dos museus...)

O motivo conhecia uma tradução visual impactante. No final da segunda sala, conduzindo à terceira, na verdade, numa espécie de cruzamento entre os dois espaços, encontrava-se o quadro icônico da pintura brasileira oitocentista: *A primeira missa no Brasil* (1861), de Victor Meirelles.

Pronto: tela-batismo, estrategicamente situada na encruzilhada entre os primeiros discípulos da escola francesa e, imaginemos, os primeiros pintores “propriamente” brasileiros; logo, essa “primeira missa” inaugurava a ideia de uma arte nacional. Por isso, a terceira sala girava em torno dos pintores que consolidaram a iconografia brasileira: Victor Meirelles e Pedro Américo.

Mais: as duas maiores telas do nosso século 19 conquistavam a atenção do visitante: *A Batalha dos Guararapes* (1879) e *A Batalha do Avaí* (1877), respectivamente, de Victor Meirelles e de Pedro Américo.

Esqueçamos a rivalidade que os separou, gerando a chamada “Questão artística de 1879”, e que tantos afetos mobilizou, com fervorosos partidários de uma ou de outra tela. Pelo contrário, sublinhemos o elo temático que associa os dois esforços: afirmação da nacionalidade — e isso do alfa ao ômega, isto é, na mentalidade oitocentista, da expulsão dos holandeses à vitória na Guerra do Paraguai.

Portanto, atando as pontas do passado remoto e do passado próximo.

Vencida a batalha decisiva do século 19, a afirmação da nacionalidade, a quarta e última sala se concentrava sobretudo em telas de suas três últimas décadas. Almeida Júnior recebia o visitante com o *Derrubador brasileiro* (1879) — e ainda hoje me chama atenção a ironia contida no personagem. Em um instante de inatividade mais do que de repouso, cigarro de palha numa mão, machado em outra, dois símbolos metonímicos de devastação da natureza, esse caboclo parece não manter relação alguma com a natureza que o rodeia, a não ser como seu futuro “derrubador”.

Um Próspero caipira que nunca abrirá mão de sua arte e seguirá controlando os elementos, a fim de afiançar seu domínio sobre a natureza e os homens.

(A consequência mais funesta da predatória visão do mundo fixada por Almeida Júnior veio à tona na destruição do subdistrito de Bento Rodrigues, em Mariana.)

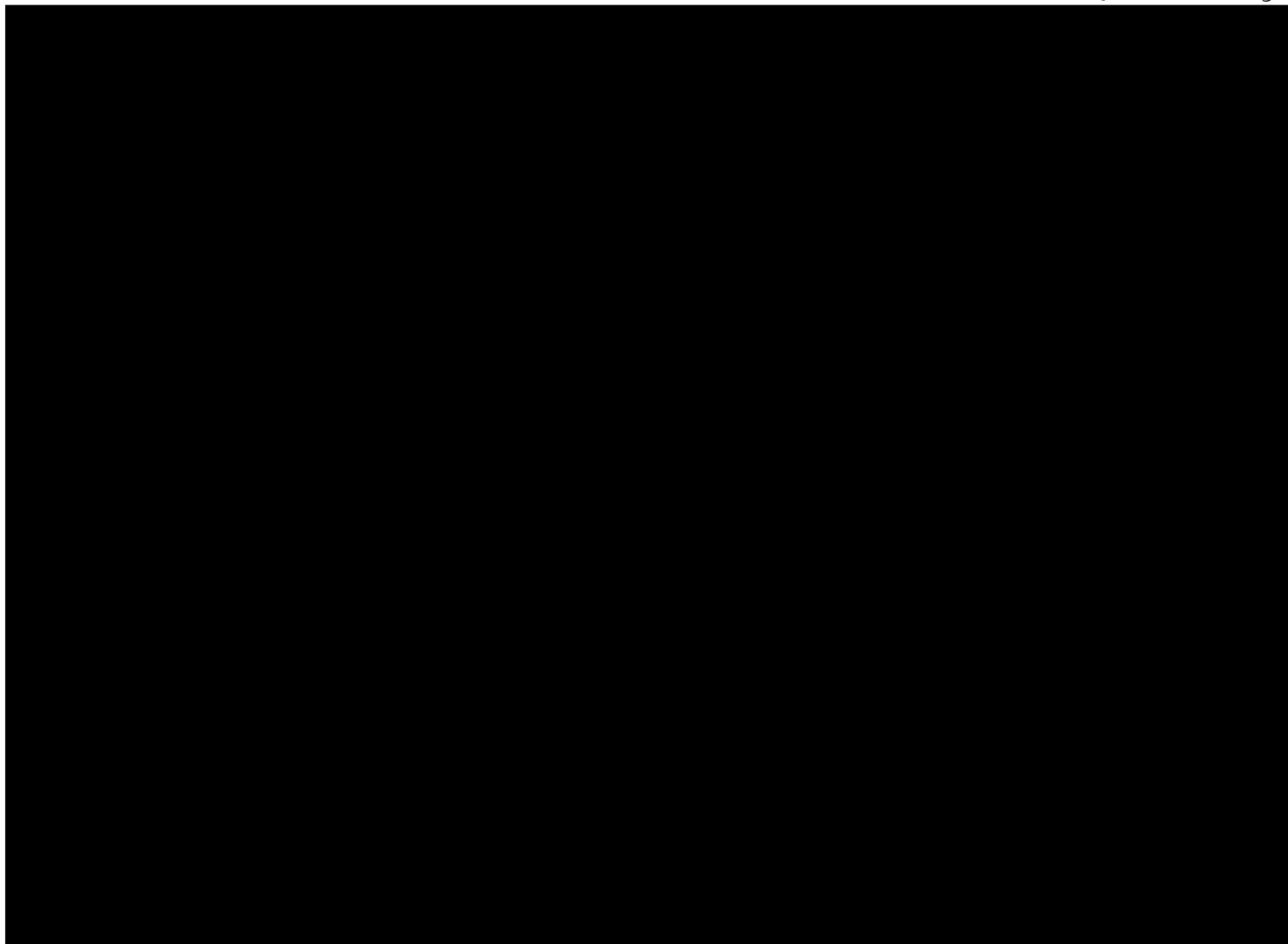
Um pouco à frente, parava mesmerizado diante da tela do espanhol radicado no Brasil, Modesto Brocos; autor de um quadro cuja crueldade magnetiza o espectador, *A redenção de Cam* (1895), espécie de manifesto visual da ideologia à época dominante.

Você se recorda da tela, não?

O título se refere ao episódio bíblico da maldição do filho de Noé — no século 19, esse episódio era comumente associado à etnia africana. Eis a representação: diante de uma casa pobre, localizada no mundo rural, símbolo do atavismo que impede a modernização, duas gerações de uma família cele-

NOTA

1. Machado de Assis. *Helena*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 296. Nas próximas citações, indicarei o número de página.

ilustração: *Carolina Vigna*

bram o nascimento de uma criança. A avó, negra, ergue as mãos ao céu, comovida por uma graça muito desejada e finalmente recebida. O conjunto da cena explica o gesto: sua filha é mulata; seu genro, um camponês humilde — *pobre, mas branco*. Por fim, o neto, no centro da tela, é ainda mais branco do que o pai. Ele olha a avó, para quem a mãe significativamente aponta, como se atestasse o “benefício” derivado da boda, o “embranquecimento” da família. A mensagem é clara, embora brutal. À batalha pela nacionalidade, seguiu-se uma guerra étnica. Entre o caipira de Almeida Júnior e a saga familiar dos personagens de Modesto Brocos, o caminho era exclusivo e excludente.

A última sala ainda apresentava unidades temáticas: indianismo, retratística, paisagens e uma tímida transição para o impressionismo muito bem-comportado de Eliseu Visconti, a par de esculturas que anunciavam o final do trajeto na “Galeria dos 3 séculos”.

Será mesmo assim?

E bem, se alguma leitora esteve recentemente no Museu Nacional de Belas Artes certamente duvidará de meu relato.

Em primeiro lugar, onde se localiza a “Galeria dos 3 séculos”? Somente se encontra uma “Galeria de Arte Brasileira do Século 19” e outra dedicada à “Arte Moderna e Contemporânea”.

Em segundo lugar, a leitora procura, pergunta, sobe e desce as escadas, entre e sai de galerias, mas não vê tela alguma de Frans Post.

Não é tudo.

Alguns quadros teriam sido deslocados? Por exemplo, *A redenção de Cam* foi levado da última para a terceira sala. De

igual modo, a emblemática e premonitória cena de Félix-Émile Taunay, *Vista de uma mata virgem que está se reduzindo a carvão* (1843), foi levada da sala que se encontrava na ala da “Galeria das Esculturas” para completar a “Galeria de Arte Brasileira do Século 19”. Idêntico destino foi dado a uma tela notável, embora praticamente ignorada, a *Elevação da Cruz em Porto Seguro* (1879), de Pedro Peres.

(“Galeria das Esculturas” — espaço involuntariamente atravessado pelos princípios da “poética da emulação”. Trata-se duma coleção de gessos, cópias de peças oriundas sobretudo do Louvre. No pedestal da *Victoria de Samotrácia*, por exemplo, encontra-se uma placa que afirma ser esta cópia uma das últimas cópias autorizadas pelo governo francês da cópia anterior, feita do molde diretamente obtido no Louvre. Eis a novidade (boa demais para ser verdade!): a última cópia da cópia do molde extraído do original possui em si mesmo um valor singular. Aritmética não hegemônica: dois + dois = soma zero.)

Intrigante a obra de Pedro Peres, pois à diferença de *A primeira missa no Brasil*, na qual portugueses e indígenas *não interagem*, Peres imaginou instantes de troca efetiva. No centro da tela, um padre coloca um crucifixo numa indígena; no canto inferior, à direita do espectador, um marinheiro aparece de torso nu e com adornos indígenas, num espelhamento pelo avesso do gesto do religioso — como se o marinheiro que se deixa desnudar ilustrasse *avant la lettre* a irreverência do poema de Oswald de Andrade, *Erro de português*:

*Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio
Tinha despido o português.*

Pedro Peres reuniu as duas possibilidades no mesmo espaço pictórico! E isso para não mencionar a *Primeira missa* (1948), de Candido Portinari, mural que, numa crítica corrosiva do sentido solipsista de todo projeto colonial, simplesmente elimina a figura do indígena da representação.

(Como se antecipasse a atual [ausência de] política indígena do país. Um futuro ensaio?)

Minha leitora hesita: o museu que eu descrevi e o que ela visitou possuem diferenças inquietantes.

Falamos do mesmo espaço?

Sim: tratamos do Museu Nacional de Belas Artes.

Não: minha leitora acabou de conhecer o Museu; eu recorri às lembranças que tenho da “Galeria dos 3 séculos”; memória afetiva porque tal Galeria deixou de existir. Aliás, e já há um bom tempo, os quadros de Frans Post permanecem em reserva técnica.

Algumas salas do museu estão fechadas; o ar condicionado não funciona em todo o edifício; o café que ficava na “Galeria das Esculturas” foi fechado e um planejado salão de chá segue sem previsão de abertura. Ao subir as imponentes escadas que conduzem à atual “Galeria de Arte Brasileira do Século 19”, o visitante se depara com fitas adesivas de segurança que envelopam o corrimão de mármore e dão ao percurso um ar de precariedade que entristece.

Contudo, por que traduzir meu desapontamento numa crítica fácil, e no fundo injusta, da gestão do Museu Nacional de Belas Artes? É preciso manter a lucidez: administrar institui-

ções como a Biblioteca Nacional, o Museu de Arte Moderna e o Belas Artes, entre tantas outras, exige que intelectuais ou funcionários de carreira se transformem em autênticos malabaristas do impossível.

Ótimas ideias e poucos recursos os males da cultura são; por isso, faltam verbas, sobram problemas. E, como se não bastasse, os governantes de plantão talvez nunca tenham frequentado esses centros de arte, documentação e memória.

Ressalte-se, então, um dado estrutural que deve ser motivo de reflexão crítica: no Brasil, a cultura sempre foi vista como adorno, mero acessório, sem dúvida descartável no primeiro sinal de crise.

O atual estado do Museu Nacional de Belas Artes é apenas mais um capítulo dessa história.

(Infelizmente, em lugar de valorizar preciosos acervos já existentes, criam-se novos museus. A seguir nessa toada, vale a pergunta: *amanhã* teremos algum *museu* funcionando em condições razoáveis?)

Por isso, mudei o título deste artigo.

No mês passado indagava “O que deseja um museu?”. Essa pergunta supõe uma estrutura favorável à manutenção, constante, de “exposições permanentes”, permitindo uma análise do propósito subjacente à estratégia de exibição dos acervos.

A frase acima é tautológica e no limite deselegante — você está certa. Afinal, uma exposição que se declare “permanente” exige um nível mínimo de constância. Ademais, nada impede que um museu lance mão da totalidade de seu acervo, renovando sempre sua “exposição permanente”. É o que faz com grande êxito o Centre Georges Pompidou, em Paris; aliás, na última renovação, dedicou-se uma seção à antropofagia e à obra de Oswald de Andrade.

(Tema para novo texto — anoto.)

Já nos tristes trópicos, precisei mudar o título deste artigo. Optei pela modéstia: “O que pode um museu?”.

No Brasil, pouco.

Talvez sobreviver.

Manter as portas abertas, ainda que o ar condicionado seja um retrato pendurado na parede. Ainda que para tomar um simples café o visitante tenha de sair do museu.

O importante é não deixar de frequentar o Museu Nacional de Belas Artes. E, claro, depois do café e da necessária pausa, regressar e admirar, na “Galeria dos 3 séculos”, que não mais existe, as telas de Frans Post, que já não estão expostas.

(*É uma hora de pura liberdade. Da imaginação.*)

Ao sabor das décadas, gerações e séculos, editores, críticos e aficionados das letras costumam realizar concursos públicos para provimento de vagas no Instituto dos Expoentes da Literatura Mundial. A cada certame propõem ingressos, reiteram valores, vetam legitimidades, e assim consagram, desbancam ou atiram na vala do esquecimento autores que julgavam descansar para sempre no mausoléu da glória póstuma. No centenário do seu falecimento, Henry James não é uma das vítimas desse re-
 visionismo, em que os anseios e a instabilidade dos vivos se projetam sobre os mortos. Folga em ser um dos premiados contumazes que continuam a usufruir do galardão da excelência na galeria dos grandes escritores de língua inglesa. “Autor onde o denso se alia ao apuro, contribuiu para o desenvolvimento da moderna prosa de ficção”, subscrevem os jurados que o recomendam.

Os contemporâneos do escritor admiravam seus longos romances centrados no vaivém transoceânico da alta sociedade europeia e norte-americana, à medida que esse fenômeno se desenvolvia na segunda metade do século 19 e o cosmopolitismo se tornava, além de tema sem precedentes na narrativa de ficção, valioso instrumento de prospecção existencial.

O modernismo que marcou a cultura artística de inícios do século 20 afinou-se sobretudo com o Henry James que defendera, em 1884, no célebre ensaio *A arte da ficção*, o romance como produção independente e visão pessoal do mundo. Escritores da era do cinema, que procuravam caminhos inovadores de expressão literária, curvaram-se ante um antecessor que apontava novas perspectivas para o manuseio do foco narrativo e do discurso indireto livre. As vanguardas refratárias às demandas do mercado consumidor incensaram a criatividade sobranceira da ousada e intrincada prosa do autor de **Retrato de uma senhora**, **As asas da pomba**, **Os embaixadores**. E os pós-guerras reafirmaram, ao lado destes longos e copiosos romances, o lume duradouro de **Washington Square**, que apesar de não ostentar a complexidade e o cosmopolitismo pelos quais Henry James se consagrou, impõe-se como obra superior.

“Para se escrever bem e condignamente das coisas americanas”, dissera Henry James, em 1871, “é preciso ser, mais do que em qualquer outro lugar, um mestre”. Nove anos depois dessa afirmação (um ano antes de publicar **Retrato de uma senhora**), quando o escritor nova-iorquino já era consagrado e morava na Inglaterra, é possível que ele se julgasse “mestre” o bastante para escrever **Washington Square**, cuja história ele chamaria de “puramente americana”.

Obra de MESTRE

Apesar de não ostentar a complexidade e o cosmopolitismo que consagraram Henry James, **A herdeira** impõe-se como obra-prima

Neto de imigrante irlandês que no fim da vida chegou a ser um dos homens mais ricos dos Estados Unidos; filho de proeminente teólogo protestante de tradição liberal; irmão mais moço do futuro filósofo William James, Henry James nasceu a 15 de abril de 1843, em Nova York. Contava sete anos quando o pai, após um período em Albany, comprou a casa da Rua 14, nos arredores de Washington Square, lá onde o resto de sua infância transcorreu, em meio ao aroma dos ailantos e nos limites de um pequeno mundo homogêneo e crepuscular em vias de transformação. O título **Washington Square** trai, sem dúvida, ressonâncias autobiográficas. Não por acaso James situa a obra no decênio de 1850, numa Nova York de duzentos mil habitantes, onde os porcos e as galinhas recreiam-se nas valas de escoamento, as casas neoclássicas vão sendo suplantadas pelas de tijolos marrons, e ainda se veem piras acesas nos altares do Templo da Simplicidade Republicana.

A herdeira

Embora aponte com propriedade para a cena americana, **Washington Square** resulta, em parte, num título enganoso, pois promete oferecer ao leitor um painel de costumes sócio-históricos e de cor local que o livro em verdade não preenche, ou preenche pouco, e não à primeira vista. A tal ponto que na adaptação para o teatro, em 1947, e depois para o cinema, em 1949, esse título foi substituído pelo de **A herdeira**, mais adequado a um enredo cuja mola propulsora gira em torno de uma moça rica, cobijada por um caça-dotes. Sucede que o título de **A herdeira** provoca reservas entre os apreciadores do romance em causa. Alguns leitores, sensíveis à semelhança deste com o romance de Balzac **Eugénie Grandet** (no qual uma jovem ingênua se encanta por um refinado oportunista, contra a advertência paterna), prefeririam batizá-lo com o nome da protagonista: *Catarina Sloper*. Outros, percebendo o parentesco de **Washington Square** com **Orgulho e preconceito** de Jane Austen, no tocante à sondagem da alma feminina, prefeririam resumi-lo numa oposição de ideias como: *Candura e egoísmo* ou *Humildade e arrogância*.

Seja como for, o quadro urbano esboçado a meia-tinta em **Washington Square** constitui o pano de fundo pálido e esmaecido diante do qual se desenvolve o forte pigmento da análise psicológica. Note-se que, aqui, o elemento psicológico difere do que predomina no conjunto da obra jamesiana, devido ao vínculo estreito que apresenta com o contexto norte-americano.

A família Sloper de Washington Square move-se num estilo de vida e clima moral que não são os da Paris *belle époque*, os da Florença amena,

nem os da Londres nobiliárquica, onde, no inverno de 1878, Henry James admite ter atendido a nada menos do que 107 convites para encontros sociais. Os Slopers forjaram-se numa comunidade que traz nas veias o sangue dos puritanos do *Mayflower*, presbiterianos rigorosos que pretendiam interpretar melhor do que ninguém as escrituras bíblicas. Estamos em um Novo Mundo tenaz, rijo, renhido, povoado por cidadãos tão confiantes em seus valores quanto desconfiados dos valores estrangeiros. Tão orgulhosos da União federativa que estabeleceram quanto temerosos de verem-na desagregar-se às vésperas da Guerra da Secessão e da revolução capitalista. Ali não se prezam concessões sentimentais. Quando um jovem pergunta ao futuro sogro: “O que é possível oferecer a uma mulher, além do carinho mais terno e dedicação por toda a vida?”, obtém por resposta: “Pode-se oferecer outras coisas, além de carinho e dedicação. Uma vida de fidelidade só se mede após o fato. Até lá, o costume é pedir garantias materiais”. De maneira que, ressaltando o liame entre os valores dos personagens e a sociedade que os determina, Henry James em **Washington Square** despoja-se da obliquidade característica dos seus romances internacionais, para se adaptar, quando não à crueza do solo pátrio, pelo menos às arraigadas convicções do autor sobre a simplicidade terra-a-terra da vida americana.

O narrador, na abertura do relato, esboça a imagem de um médico nova-iorquino inteligente, probo, conceituado, brilhante até em sua profissão. Trata-se do pai da protagonista, retratada, adiante, como moça de espírito lento e físico inosso (no máximo simpática, no mínimo glutona, para embaraço de quem a descreve). “Pobre moça”, diz-se o leitor, na esteira da voz que a qualifica de “pobre” reiteradas vezes. Pobre protagonista, ademais, sem estofos para ser uma heroína na acepção clássica, de criatura extraordinária, nem para ser moderna anti-heroína.

Órfã de mãe desde tenra infância, nossa personagem atinge a maioridade venerando o pai que a criou num ambiente de segurança doméstica, estabilidade responsável e afeto cerimonioso. Este pai se ufana de enxergar a realidade tal qual é. Portanto, não se ilude quanto aos atributos da filha. O que esta, a seus olhos, prometia ser em criança, na idade adulta se confirma. Catarina, aos vinte anos, é uma jovem saudável, simplória, sem graça, sem muito gosto para se vestir, bondosa e leal. O pai mal sabe que, a essa altura, a filha tampouco se ilude quanto a si. Subestimada, subestima-se. Acredita ter a menos a inteligência que o seu genitor tem a mais, num grau que o coloca fora do alcance dela. E a propósito daquilo em que acredita ou não, o leitor aprende que Catarina não

O quadro urbano esboçado a meia-tinta em Washington Square constitui o pano de fundo pálido e esmaecido diante do qual se desenvolve o forte pigmento da análise psicológica.

é de absorver muitas impressões, mas as poucas que absorve são como moça em chaleira de cobre — nenhum polimento apaga.

O contraste entre vários níveis de clareza já se delineia nos princípios da narrativa. O médico sagaz enxerga de saída o patife da história. A filha bondosa, porém simplória, e na aparência menos capaz de aquilatar a dimensão dos seres, é tão rápida em se encantar por Morris Townsend quanto lenta em perceber seu verdadeiro caráter. De maneira que se a lucidez do médico, nessa fase, representa uma virtude, a inocência da filha (que a impede de enxergar maldade onde há) afigura-se defeito. “Ninguém é bom para nada se não for esperado”, assevera o médico nas páginas iniciais. Dali a pouco, quando o narrador nos garante que Catarina é “a mais meiga das criaturas”, isso não soa propriamente como um louvor.

Lógica afetiva

À medida que os diálogos conduzem a ação, ternura e lealdade deixam de ser meros sintomas de ingenuidade, para se tornarem indícios da lógica afetiva de Catarina. Uma lógica afetiva não menos rigorosa do que a lógica cerebral do pai, e não menos apta a devassar, em seu próprio ritmo, a interioridade das pessoas.

Quando Morris Townsend quer ouvir de Catarina o grito rebelde de: “Se me meu pai o desaprova, não me importa”, ela o corta de chofre, exclamando: “Ah, mas importa!”. Não pode fingir o contrário. Não pode rejeitar, de repente, a aprovação de um ser que lhe é fundamental. A coerência que mantém com seus sentimentos não só a coíbe como vai torná-la, eventualmente, autônoma. Na ocasião em que a tia a encoraja a se casar em segredo, o desejo de ser “boa filha” a impede de se precipitar nesse estratagem. Será, enfim, em lealdade à própria dor que ela se poupará, mais tarde, de acreditar que Morris a largou pelo nobre motivo de não deserdá-la.

Lentamente, sem brilhantismo, Catarina desenvolve uma nítida percepção da gente com a qual convive, sem que o inverso aconteça. Manipulada por uma tia fantasiosa, um namorado interesseiro e um pai que a menospreza, ela virá a compreender a natureza manipuladora de todos eles, sem que a compreendam em troca. O trecho termina com uma tia atônita, um ex-noivo que se indaga: “Por que diabo não se casou?”, e um pai que morre na vasca de uma ignorância análoga.

“Sabemos o quanto o episódio do noivado ferira Catarina de modo profundo e irremediável, mas o médico não tinha as mesmas condições de sabê-lo”, dirá o narrador no desfecho da trama. Nesse momento, o leitor não poderá se impedir de achar o médico um tanto obtuso. Conquanto dispense, até o fim da vida, diagnósticos clínicos dos mais certos, em foro íntimo terá perdido a elasticidade necessária para transpor a cerca de teorias que ele mesmo ergueu ao redor de si como um muro de autodefesa — muro que o isola da empatia com o próximo.

Do começo ao fim da história o diagnóstico do doutor Sloper procede: Morris Townsend não passa de um caça-dotes. Bem que o avisou à filha. Bem que ameaçou deserdá-la. Bem que em disposição testamentária deu cumprimento a essa ameaça. Até o último suspiro, sua autoridade de pai não cedeu. Mas encontrou, a partir de dado momento, uma resistência que indicava: não que a filha fosse pouco sensível, mas que a sensibilidade desta pairava numa zona luminosa fora do alcance dele.

Ao contrário dos demais personagens, cujos enfoques, sofisticados ou primários, certos ou errados, permanecem fixos ao longo do tempo, a protagonista reformula suas noções. Nos primeiros capítulos, chega à maioridade confundindo a felicidade na Terra com o desejo de agradar o pai. Nos últimos, cons-

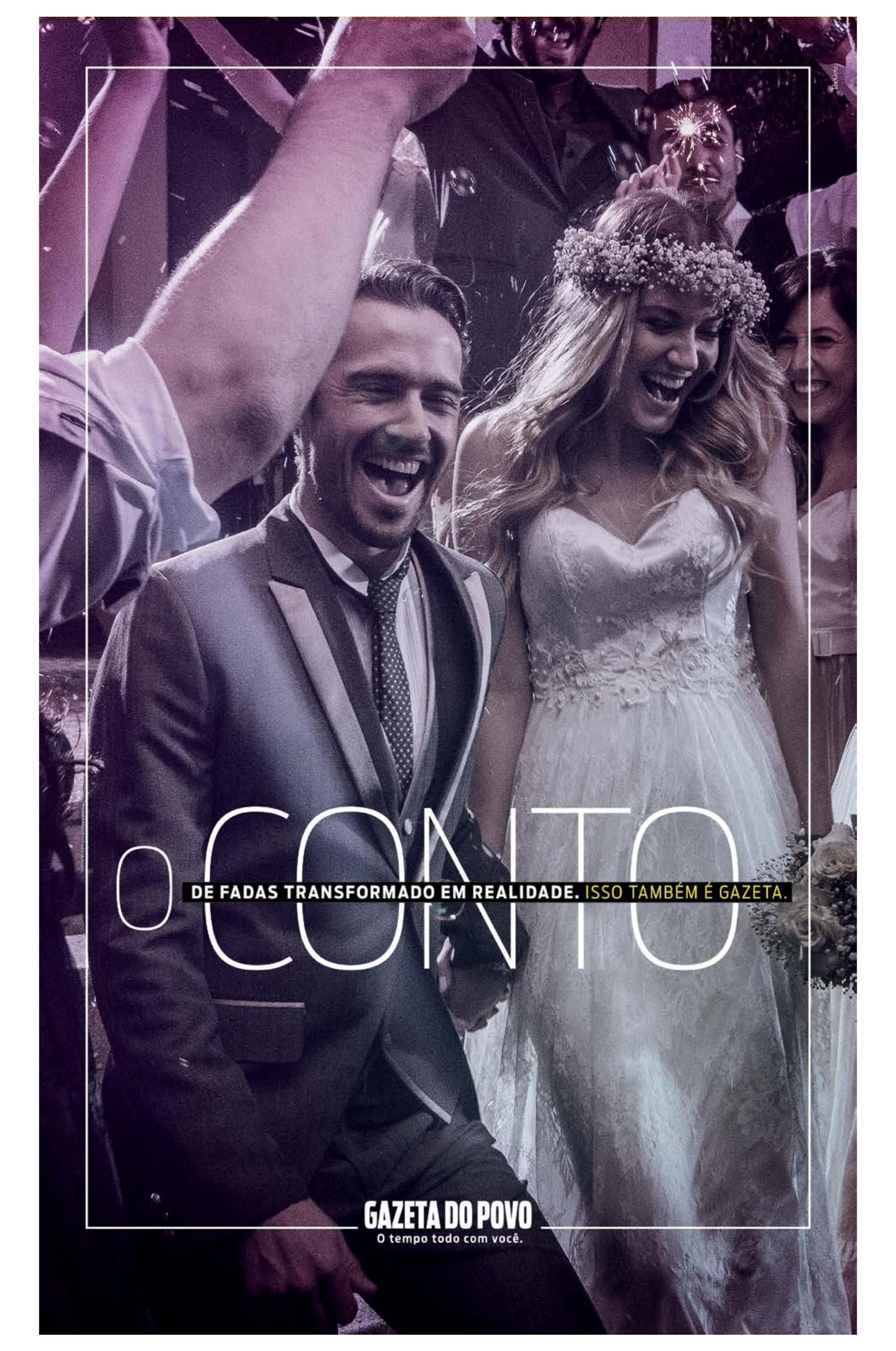
cientiza-se de que o pai se opôs ao noivado dela, menos pelo desejo de protegê-la, do que pelo deleite de ter razão. Enfrentando a dolorosa tarefa de destronar um deus interno, compreende que o pai a estima menos do que ela pensava. Compreende, inclusive, que isso não depende dele. “Não governamos nossas afeições”, explica a Morris. “Ele amava profundamente minha mãe, a quem perdemos faz tanto tempo. Ela era bonita e cativante. Ele está sempre pensando nela. Não me pareço com ela, Tia Penniman me disse. É claro que não é minha culpa. Mas tampouco é culpa dele. Quero dizer que a verdade é essa.” Nesse descortino, a dimensão irônica da narrativa patenteia-se, consolidando um percurso de evolução e involução opostas entre Catarina e o pai. Acompanhar o rendilhar desse processo não é dos menores prazeres que a leitura de **Washington Square** proporciona.

Outra força própria a essa “história puramente americana” emana de uma exímia arte verbal posta a serviço do silêncio. Pois entre o embate da razão cerebriana e da razão afetiva que separam Austin Sloper e Catarina, imiscuem-se, a todo instante, momentos calados, mudos, quietos. Durante tais hiatos significativos agem os impulsos não verbalizados que recheiam em profusão as entrelinhas dos diálogos, levando os personagens a se curvarem ante os vezos psicológicos que os comandam. Na maciota agem os estímulos inarticulados que levam, por exemplo, o doutor Sloper a confessar que, tendo ou não razão, ele não *quer* confiar em Morris Townsend. Da mesma forma, um ditame não expresso e sem porta-voz faz Catarina passar a vida como cordata companheira do pai, mas, quando este lhe pede que prometa nunca se casar com Morris Townsend, a obriga responder: “O senhor não compreende. Não posso prometer. Não posso explicar. Não posso prometer”.

Vemos, então, que sobre o forro de uma cisão entre razão paterna e afeto filial, cálculo frio e inocência traída, o tecido de **Washington Square** urde-se com o fio dos interditos que regem a condição humana numa Nova York em seus primórdios cidadãos, quando o sufrágio feminino inexistia, o capital acumulado constituía a prova da virtude de homens laboriosos e austeros, e a afirmação da independência individual tolhia demonstrações de lástima pelo calado envelhecer de uma mulher sozinha, ou daquela que o narrador tantas vezes chamou de “pobre” — pobre moça, pobre Catarina. 🍷

NOTA

Este texto integra a nova edição de **A herdeira**, a ser lançada em breve pela 7Letras.



O CONTO

DE FADAS TRANSFORMADO EM REALIDADE. ISSO TAMBÉM É GAZETA.

GAZETA DO POVO

O tempo todo com você.

Viver para contar

Em **Contar tudo**, de Jeremías Gamboa, acompanhamos a vida de um escritor-personagem em busca de sua própria voz

PAULA DUTRA | BRASÍLIA - DF

Como começar a contar uma história? De onde partir? São essas as perguntas que geralmente inquietam quem se aventura diante de uma página em branco. A angústia dos escritores na tentativa de descobrir (e tentar domar) seu próprio processo criativo é tema recorrente na literatura. O escritor-personagem, que revela de forma apaixonada o que sente ao contar uma história, e quais caminhos e estratégias usa para escrever, é aquele que também contribui para alimentar certa aura de mistério que rodeia os autores. Afinal, o que é preciso fazer para escrever? Há quem diga que só alguém com uma vida cheia de aventuras ou tragédias seria capaz de narrar as melhores histórias. Pobres daqueles de vida comum, de origem humilde, cujas vidas aparentemente não são interessantes. Mas as vidas e os dilemas comuns não seriam também matéria rica e frutífera para a literatura? Assim como Jeremías Gamboa, acredito que sim.

Os questionamentos sobre a escrita motivam toda a narrativa do escritor peruano Jeremías Gamboa no romance **Contar tudo**. A necessidade quase vital de escrever, consciente de que possui uma história “verdadeira” para contar, mas não encontra os caminhos certos para fazê-lo, é o que alimenta a vida desse escritor-personagem em formação na busca por encontrar a sua própria forma de escrever. Pode-se dizer, citando o romance, que se trata da história de “um homem que não tem nada, exceto uma história que lhe pertence e a vontade de contar tudo. De uma vez por todas”.

Mesmo ao tratar das angústias de um jovem peruano recém-saído da faculdade de jornalismo em busca da própria voz para o livro que tanto sonha escrever, **Contar tudo** desconstrói a aura inacessível que muitas vezes paira sobre o ato da escrita, ou pelo menos a questiona. Ao narrar o processo de formação do protagonista, Gabriel Lisboa, um rapaz pobre que vive em Lima longe dos pais e conta com a ajuda dos tios para custear as suas despesas, nos deparamos com uma perspectiva mais humana diante

do sonho de se tornar um escritor. Afinal, estamos perante um jovem comum, de origem humilde, e acompanhamos todos os percalços, assim como as oportunidades, que ele encontra e que contribuem para o seu amadurecimento. São as histórias da vida de Gabriel que se transformam na matéria do romance que ele acaba por escrever e que está diante de nós.

A vida na universidade

A insegurança de Gabriel Lisboa é fruto, em parte, de sua condição social, tão diferente dos demais alunos ricos que frequentam a Universidade de Lima, algo que alimenta a sua sensação de não pertencimento. Mas, por sua dedicação e esforço para manter as excelentes notas, Gabriel consegue uma bolsa de estudos que lhe possibilita concluir os estudos, mesmo trabalhando nas férias para ajudar os tios com as despesas da casa. A possibilidade de estágio em um dos principais jornais de Lima, ainda que sem nenhuma remuneração inicial, descortina um novo universo cultural para o jovem estudante. Na primeira parte do romance, somos apresentados ao dia a dia da redação de um jornal, com todas as suas dificuldades e encantos. É com o jornalismo que Gabriel Lisboa começa a ganhar confiança para escrever e também para viver algumas experiências na companhia de seus novos amigos, poetas e universitários que lhe apresentam o cenário cultural, musical, literário e artístico de Lima.

Com o tempo, no entanto, Gabriel começa a perceber que a rotina intensa da redação do jornal, espaço que aos poucos foi conquistando com talento, também lhe impede de se dedicar ao livro que sempre sonhou escrever, mesmo sem saber por onde começar. Os colegas mais velhos da redação partilham com ele o sonho frustrado que carregam de não terem escrito os livros que desejavam quando ainda eram jovens. Alguns deles serão fundamentais na formação de Gabriel, principalmente por incentivá-lo a acreditar e a afirmar que quer ser um escritor.

Entre amigos

A juventude também é o tema do romance, pois, para além das angústias pela escrita, há a angústia e as inseguranças dos jovens que estão se descobrindo e tentando se encontrar e se afirmar diante do mundo. O grupo de quatro amigos do qual Gabriel faz parte encontra nessa amizade a força e o apoio necessários para atravessar os problemas enfrentados pelos jovens da geração dos anos 1980. Reunindo-se frequentemente nos “ciliábulo”, eles compartilham seus escritos, seus primeiros amores e separações, suas inseguranças e medos diante do futuro que, entre os vinte e trinta anos, para muitos ainda parece incerto. Nesse sentido, o romance de Gamboa pode ser lido como uma ode à amizade que atravessa a juventude e se mantém, apesar do tempo, tornando-se um elemento constitutivo do que somos, do que seremos. É com nostalgia e certa dose de melancolia que toda uma geração talvez se identifique com as histórias desses quatro amigos e da cumplicidade, até mesmo nas loucuras, que compartilham entre si.

Após uma fase intensa na qual vivencia sua juventude em Lima ao lado dos amigos, Gabriel decide largar o trabalho no jornal e dedicar todo o seu tempo à escrita. Mas isso também não tor-



CONTAR TUDO

Jeremías Gamboa

Trad.: Joana Angélica d'Ávida Melo

Alfaguara

536 págs.



o autor

JEREMÍAS GAMBOA

Nasceu no Peru, em 1975.

É formado em Comunicação pela Universidade de Lima e mestre em Literatura Hispano-americana pela Universidade do Colorado. É jornalista, professor e escritor. Em 2007, lançou o livro de contos **Punto de fuga** e decidiu se dedicar totalmente à literatura. **Contar tudo** é seu primeiro romance.

trecho

CONTAR TUDO

Durante muito tempo tentei inutilmente me tornar alguém que escreve um livro, ou viver como alguém que escreve um, ou como eu acreditava que alguém assim teria de viver, mas durante mais de dez anos não escrevi uma só linha que me agradasse. Até hoje. Agora há um sol morno lá fora, é setembro, é quarta-feira, e eu estou em Santa Anita, vestido com uma camiseta qualquer e um short, de sandálias. E agora, recém-saído do chuveiro, me dou conta perfeitamente de que isto é, por fim, o início de algo, ou de tudo, a chegada do dia ideal para que algo assim sucedesse, para contar tudo.

nará o processo mais fácil. Entre a descoberta do primeiro amor e a primeira decepção amorosa, diversos outros sentimentos e conflitos perpassam a vida do protagonista, que não consegue escrever nada e se mantém angustiado diante da página em branco, a ponto de se questionar se pode mesmo ser escritor.

Com o tempo e muitas histórias depois, Gabriel retorna ao espaço da universidade como auxiliar de um professor de escrita criativa que lhe apresenta o universo acadêmico, agora sob uma nova perspectiva. É então que finalmente as palavras certas de apoio encontram o escritor e são um alento. Com isso, ele aceita as suas histórias como são, abandona o medo e os julgamentos, diminui a ansiedade e a cobrança que alimentava e o impediam de escrever e se permite acreditar apenas no sentimento legítimo que trazia dentro de si, algo que se mostra libertador.

Sinto que o livro que eu queria escrever não é este. Este foi como uma resposta, uma reação inocente a coisas que me aconteceram na vida e para as quais não tenho outra resposta, exceto escrever. Sinto que o livro que eu escrever depois partirá como o primeiro, que eu decidirei o que quero escrever, e sinto que os anos, a experiência, certas coisas que vivi me permitirão finalmente fazê-lo sob outra atitude, sob uma certa calma. É meio terrível, sim, mas ao mesmo tempo há algo maneiro, algo desafiador, em estar metido nisso há tantos anos e que até agora nada tenha saído bem, não acha?

Entre fronteiras

O grande apelo do romance, contudo, parece ser o pacto ambíguo entre a ficção e a autobiografia que ele por vezes sugere. Certa confusão entre o eu ficcional e o biográfico, isto é, entre o personagem e o autor, que evidencia que o tema geral é o escritor-personagem, aquele que se debruça não sobre as questões políticas e filosóficas do mundo, mas sobre a literatura e o próprio fazer literário. Nesse sentido, **Contar tudo** tem como elemento central o narrador, Gabriel Lisboa (nome tão sonoro quanto o de Jeremías Gamboa), já que é através do seu ponto de vista que acompanhamos os anos de vida que ele descreve, desde o ingresso na Universidade, o início do trabalho jornalístico, a luta para encontrar o fio que o conduzirá às linhas dignas de se tornarem o livro que ele tanto almeja. Em suma, é a relação do escritor-personagem com o mundo, ainda que seja uma relação um tanto egocêntrica por se tratar apenas de seu olhar sobre o mundo. Além disso, a sua convivência com os três amigos traz para o texto a nostalgia de todos aqueles que já passaram pelos seus trinta anos, e tudo isso acontece tendo como trilha sonora as músicas de Lou Reed e Caetano Veloso. 🎧

RITMO NARRATIVO OU TEMPO PSICOLÓGICO DO LEITOR

O ritmo narrativo é uma técnica que sempre preocupa o ficcionista, mesmo quando é um desses artistas que nega a importância da estratégia elaborada, jogando toda a responsabilidade para a intuição, para a inspiração e para o talento. Todos estes elementos existem, sim, mas precisam do apoio do estudo sistemático, do conhecimento, da análise detalhada. Faça o que quiser, escreva o que desejar, crie conforme suas necessidades, mas não esqueça que conseguirá sempre melhores efeitos se tiver sempre consciência de suas possibilidades.

Podemos dizer que Flaubert foi um criador, por assim dizer, científico. Em cartas que escreveu sistematicamente para amantes e amigos, revelou como e por que escreveu cada palavra, cada cena, cada cenário, despojando-se da inspiração e mostrando, humildemente, que precisava de um grande esforço para superar as dificuldades criadoras. Isso mesmo, a maior qualidade de Flaubert era a humildade. Para escrever uma palavra, precisa de muitos rascunhos. E dizia isso com imensa tranquilidade. Os nossos gênios, porém, acreditam que tudo nasce da inspiração e do talento. Basta uma caneta e um papel e as musas começam a ditar palavras maravilhosas e encantadoras, notáveis e revolucionárias.

O talento e a inspiração podem e devem ser úteis para gerar o impulso criador, mas além disso é preciso estar consciente de cada palavra, de cada sinal gráfico, de cada situação. Mas nem isso é garantia de grande obra. Quem acredita apenas no talento e na inspiração para criar obras artísticas sem dúvida também acredita em musas para estabelecer os caminhos da invenção.

No começo de **Madame Bovary** — de que já tratamos aqui — Flaubert ousa recorrer à primeira pessoa do plural, o que causou espanto nos estudiosos do texto e ainda hoje provoca os mais acalorados debates. O nós é motivo de análise em **Orgia perpétua**, de Mario Vargas Llosa, que se constitui numa análise rigorosa de **Madame Bovary**, a inquietar exegetas de todo o mundo. Pergunta-se insistentemente: Como um narrador pode falar por muitos? Para mim, é

um artifício literário para reunir, num só ponto de vista, os narradores múltiplos ou, para muitos, o narrador plural. Num toque de mágica criativa, Flaubert reuniu num só todos ou narradores ou todas as técnicas narrativas neste romance que se transformou num verdadeiro Manual de Criação Literário — tal volume de recursos que envolveu a narrativa, dando início àquele que seria o divisor de águas na história da narrativa universal.

Basta lembrar que da epopeia até o romance dos meados do século 19, o romance era apenas um ensaio disfarçado, onde o ficcionista usava o narrador e os personagens para debater ideias. Tratava-se muito mais do uso do conteúdo material — temática, estudos, pontos de vista — dispensando-se o conteúdo literário — composição de cenas, cenários, diálogos, personagens. Em Flaubert, o conteúdo

literário é privilegiado. A temática está ali, é verdade, mas submetida aos elementos artísticos — ao que Graciliano Ramos chamou de elementos essenciais da narrativa. Graciliano não deixou nenhum manual de escrita criativa, mas as ideias centrais das suas preocupações com a narrativa podem ser encontradas em **Linhas tortas**, livro relegado a segundo plano pelos estudiosos sempre interessados em apresentá-lo como um matuto que deu certo na literatura.

No primeiro capítulo de **Madame Bovary**, por exemplo, fica bem clara a preocupação de Flaubert com o ritmo narrativo, dosando a velocidade dos primeiros movimentos do romance. A narrativa começa célere, com rápida passagem pela fala do diretor, mas estanca no terceiro parágrafo, quando a narrativa abre espaço para o perfil físico de Charles:



ilustração: Bruno Schier

Era um rapaz do campo, de quinze anos mais ou menos, mais alto que qualquer de nós, os cabelos rentes sobre a testa, como um sacristão de aldeia, um aspecto compenetrado e acanhadíssimo. Embora não fosse espadaúdo, 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. As pernas enfiadas em meias azuis, saíam-lhe dumas calças amareladas muito repuxadas pelos suspensórios. Calçava uns sapatos grosseiros, mal engraxados, reforçados com pregos.

Observem que a narrativa parou para que a descrição do personagem tenha destaque, impondo-se a presença definitiva de Charles, mas o fluxo narrativo é interrompido. Ao contrário de Emma Bovary, Charles chega e se impõe. Logo em seguida, o foco narrativo é centrado nele novamente, fazendo o ritmo tornar-se ainda mais lento. Uma frase de passagem lembra o toque de uma flauta: “Começou-se a recitar a lição”.

Em seguida a narrativa torna-se lenta, num movimento sedutor:

Ele era todo ouvidos, atento como a um sermão, sem ousar mesmo cruzar as pernas ou apoiar-se no cotovelo. E, às 2 horas, com o toque da sineta, o professor teve de avisá-lo de que era preciso entrar em fila conosco.

Talvez por isso, Nabokov tenha chamado **Madame Bovary** de narrativas em camadas; prefiro chamá-lo de Narrativa musical pela alternância dos movimentos, muito usual em partituras sofisticadas, embora muitas vezes utilizadas em composições populares. Pretendo aqui, justamente, aproximar a literatura da música, artes em que os ouvidos têm função muito destacada. Ler uma partitura é tão inquietante quanto ler um romance ou uma novela, cabendo ao ouvinte fazer uma segunda leitura, por assim dizer, da partitura. Na literatura, um texto é lido pelos olhos e pelos ouvidos; cabendo aos ouvidos esta segunda leitura. Daí a preocupação imensa com os sons das palavras e suas colisões. Tudo começa aí, com certeza. Basta um estudo bem elaborado. 🎧



DIVULGAÇÃO

o autor

JEAN-PAUL DIDIERLAURENT

Nasceu em 1962 e mora em Vosges, na França. Ganhou duas vezes o prêmio Hemingway, com os contos *Brume* e *Mosquito*.

O leitor do trem das 6h27

é seu primeiro romance e já foi publicado em 25 países.

Ao encontro do inesperado

O leitor do trem das 6h27, de Jean-Paul Didierlaurent, é uma breve e leve narrativa sobre o amor pelos livros

GISELE EBERSPÄCHER | CURITIBA - PR

Os livros e a leitura são temas atrativos para autores e para nós, leitores. São vários os exemplos de obras de ficção que abordam o tema: **A casa de papel**, de Carlos Maria Dominguez (já resenhado por mim aqui no Rascunho), **Livro**, de José Luís Peixoto ou até o infantil **Livros!**, de Murray McCain e John Alcorn, além de, é claro, inúmeros livros teóricos ou de não-ficção (um favorito é **Lendo Lolita em Teerá**, de Azar Nafisi).

O leitor do trem das 6h27, romance de estreia do francês Jean-Paul Didierlaurent, é mais uma obra que pode fisgar leitores pelo tema (e pelo título). No livro, o autor apresenta vários personagens e atos relacionados, de maneiras diferentes, com a leitura. A história é simples, mas várias situações podem soar familiares.

O protagonista é Guylain Vignolles, um homem de 36 anos que mora e trabalha em Paris. Sua ingrata função é ligar a chamada Coisa, uma máquina imensa que trata de destruir encalhes de livros (o resultado é uma massa que será usada para a produção de mais papel). Guylain sente uma certa repulsa pela profissão de destruir livros — e encontra uma espécie

de redenção ao recolher páginas das obras na máquina e lê-las em voz alta no trem — sim — das 6h27, que pega todas as manhãs para ir ao trabalho. Esse hábito peculiar parece ser o seu momento de dar vida às histórias que estariam, de outra forma, completamente mortas.

Algo curioso das suas leituras é que elas são fragmentadas — são duas páginas de um livro, seguidas por outras duas páginas de outro. “O trecho de uma receita podia estar ao lado da página quarenta e oito do último vencedor do Goncourt, um parágrafo de um romance policial podia seguir-se a uma página de um livro de história”, diz o narrador. Essas transições nem sempre fazem sentido e nem sempre se completam.

Guylain é um personagem aparentemente simples, uma criatura de hábito: faz sempre as mesmas coisas, nos mesmos horários. Pega sempre o mesmo trem, reparando nas mesmas pessoas e paisagens durante o caminho, trabalha com uma rotina engessada (em parte por si mesmo), tem sempre o mesmo peixe no aquário. Mas sua rotina tem algo de Amélie Poulain, apaixonado e fixado nas pequenas coisas, e sua simplicidade pode ter um certo charme.

Porém, duas mudanças acontecem na sua vida: numa das manhãs, indo para o trabalho, é convidado por duas senhoras para ler em voz alta para idosos em um lar; além disso, encontra um pen-drive cheio de textos que vão alterar completamente seu foco e criar uma busca para a sua vida.

Homenagens à literatura

Uma característica que chama atenção na obra de Didierlaurent são as pequenas homenagens à literatura por meio de personagens e situações. Um personagem particularmente cativante é o porteiro da usina de destruição de livros, que passa o tempo com textos clássicos e, por hábito, termina por falar apenas em versos alexandrinos.

Outro personagem, ex-funcionário da usina e amigo de Guylain, sofre um acidente na Coisa e perde as pernas, que se juntam à massa de papel. Sua obsessão? Comprar todas as cópias de um livro de jardinagem impresso com o papel produzido da reciclagem do dia do acidente e, assim, recuperar suas pernas.

Outra personagem, criada de maneira muito interessante, é Julie, autora dos textos do pen-drive. Ela trabalha com limpeza em um banheiro de shopping e usa a escrita para se expressar — é sua maneira despreziosa de lidar com o mundo. E é apenas por meio desses textos que os leitores sabem da personagem: pelo jeito que escreve sobre si mesma e pela maneira com que se representa no texto. A Julie que conhecemos é a personagem que ela criou de si mesma.

Como leitores, estão principalmente os idosos, que anseiam pelas leituras de Guylain e por ouvir novas vozes. E nesse aspecto, o autor cria diferentes reações aos textos apresentados, mostrando a polifonia presente entre os leitores. Os fragmentos recolhidos são lidos por Guylain em voz alta para os idosos, que reagem e interagem igualmente em voz alta imediatamente após à leitura do trecho — ao mesmo tempo que um fica curioso para saber o fim da história, outro odiou o assunto.

É inevitável relacionar também a usina de descarte de livros encalhados com parte do universo da literatura. Ainda que seja uma parte dolorosa para o personagem (e possivelmente para o leitor), o autor se mostra até corajoso ao escolher a usina como um dos cenários, afinal, a reciclagem das edições físicas é o que menos se almeja alcançar com um livro.

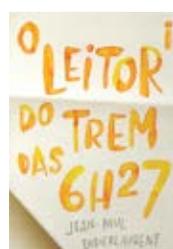
Enredo

Ainda que possa parecer algo pequeno, a descoberta do pen-drive gera uma mudança considerável tanto no enredo do livro quanto na vida do personagem principal. Inicialmente, Guylain resolve acessar os arquivos para tentar descobrir o dono do dispositivo, mas logo fica apaixonado por Julie, autora dos textos.

Nesse momento, o livro tem seu ponto de virada e Guylain parece ter um objetivo maior na vida: encontrar Julie. Ainda que a maneira com que ele a conhece — através dos textos dela, o jeito dela de se criar — esteja bastante relacionada ao mundo dos livros, **O leitor do trem das 6h27** se afasta consideravelmente desse universo em sua segunda metade e se torna um romance (tipicamente francês, claro).

A narrativa de Didierlaurent é leve e simples. O resultado é um livro muito mais contemplativo que reflexivo. O narrador em terceira pessoa parece apontar para cenas e descrevê-las, sem colocar muitos detalhes ou opiniões no que vê. Também é fato que se deve considerar a brevidade do texto — 176 páginas de um livro tamanho pocket — e logo se vê que sua proposta é simplesmente narrar uma história doce com um forte apelo para o leitor.

Muitos temas e dilemas dos personagens poderiam ser abordados de maneiras mais profundas. O autor tem boas ideias, mas optou por não desenvolvê-las completamente. **O leitor do trem das 6h27** é uma leitura rápida, leve e bastante acessível. Isso não resulta em um livro necessariamente desinteressante, mas pode desapontar leitores que preferem mais desenvolvimento e profundidade. 📖



O LEITOR DO TREM DAS 6H27

Jean-Paul Didierlaurent

Trad.: Adalgisa Campos da Silva

Intrínseca

176 págs.

trecho

O LEITOR DO TREM DAS 6H27

Para todos os passageiros presentes na composição, ele era o leitor, um sujeito estranho que, todos os dias de semana, lia em voz alta e inteligível as poucas páginas retiradas de sua bolsa. Eram fragmentos de livros sem qualquer relação com os outros.



ilustrações: *Theo Szczepanski*

A pornografia do *horror*

Como os judeus enfrentaram
o silêncio pós-Holocausto por
meio da utilização de recursos
pornográficos na literatura

JACQUES FUX | BELO HORIZONTE - MG

Sadismo não é para ser entendido à luz da patologia sexual mas sim em relação à psicologia existencial, em que aparece como a radical negação do outro, como a negação do princípio social, assim como o princípio de realidade.

Georges Bataille

Como poderia o nazismo, que foi representado por lametáveis, maltrapilhos e jovens puritanos, como uma espécie de solteironas vitorianas, hoje tornar-se em toda parte — na França, na Alemanha, nos Estados Unidos — e em toda a literatura pornográfica, a referência absoluta de erotismo.

Michel Foucault

O cenário, a memória e a segunda geração

Em *Experiência e pobreza*, Walter Benjamin discute a incommunicabilidade das narrativas diante dos horrores da guerra. Em relação à Primeira Guerra Mundial, escreve: “Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”. Dessa mesma forma voltaram, anos depois, os sobreviventes da *Shoah* que vivenciaram os horrores dos Campos de Extermínio e conheceram Auschwitz. Desejavam falar e contar ao mundo o que de fato tinha acontecido, mas perceberam, com muita dor e sofrimento, que só seriam capazes de testemunhar com certas limitações, como escreve, também, Giorgio Agamben:

Não enunciável, não arquivável é a língua na qual o autor consegue dar testemunho da sua incapacidade de falar. Nela coincide uma língua que sobrevive aos sujeitos que a falam com um falante que fica aquém da linguagem. É a “treva obscura” que Levi sentia crescer nas páginas de Celan como um “ruído de fundo”; é a não-língua de Hurbinek (mass-klo), que não encontra lugar nas bibliotecas do dito, nem no arquivado dos enunciados.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, uma geração de vítimas transtornadas, traumatizadas e perdidas busca por seus antigos pertences e moradas, mas os encontra em posse de outros donos. Alguns sonharam em imigrar para Palestina que estava, até então, com as fronteiras fechadas em virtude do domínio inglês. O mundo não conhecia suas histórias, seus traumas e a grande tragédia dos Campos de Extermínio e por isso os questionavam constantemente, perguntando-os se eles se deixaram abater e se teriam sido fracos, entregando-se sem lutar. A ignorância, o silêncio e o desconhecimento ainda reinavam nessa Era anterior ao testemunho.

Questões em relação aos culpados, às atrocidades e aos

absurdos até então nunca vistos, mesmo em momentos de guerra, ocupavam a mente e a imaginação das pessoas que não participaram da Segunda Guerra. Diante dessas dúvidas, várias perguntas eram levantadas: Como um aglomerado gigantesco de judeus se deixou matar por um número muito menor de alemães? Os que sobreviveram foram colaboradores dos nazistas? O que foram capazes de fazer para sobreviver? Além disso, a própria figura do testemunho, do sobrevivente traumatizado e calado, passou por diversas e paradoxais mudanças: inicialmente condenada e hoje cultuada, outrora despertou o descrédito; hoje desperta a admiração e heroísmo. Como, portanto, entender esse pêndulo da memória e do testemunho e suas devidas implicações?

A criação do Estado de Israel descartou, inicialmente, a existência dos sobreviventes, já que muitos não entendiam o que de fato tinha acontecido ou simplesmente preferiam não acreditar nas evidências que começavam a surgir. Muitos relatos nos mostram que os judeus que não participaram da *Shoah* tachavam os judeus com tatuagens no antebraço como fracos (que tinham se deixado abater) ou como colaboracionistas do nazismo (se não, como ter sobrevivido?). O Estado de Israel deveria ser forte em sua criação e constituído de pessoas que pudessem lutar; assim imaginava Ben Gurion, e, por isso, escolheu os novos cidadãos da Terra Prometida.

Ben Gurion, primeiro-ministro de Israel, era sionista e negava a *Shoah* e a diáspora do povo judeu. Assim, com o intuito de criar esse Estado forte, escolheu o hebraico como língua oficial, desprezando o iídiche, e barrou a entrada de muitos sobreviventes da guerra. Os que conseguiram entrar — e foram muitos — permaneceram calados. Assim, um grande tabu e silêncio foram criados durante os primeiros anos do pós-guerra nessa sociedade conturbada e traumatizada. Porém, com a chegada de quase 70 mil sobreviventes à Palestina, entre 1945 e 1948, a discussão acerca da memória da *Shoah* começou a aparecer lentamente na sociedade e nas associações criadas pelos sobreviventes. O assunto, ainda velado, começou a despertar interesse e curiosidade da sociedade de uma forma geral.

A grande mudança, no entanto, em relação à memória da *Shoah*, ocorreu em 1961 com o julgamento de Adolf Eichmann. As testemunhas, até então caladas, foram convidadas a falar sobre o que passaram. Os jovens finalmente ouviram e começaram a acreditar no que de fato tinha acontecido e essas revelações chamaram a atenção da mídia, tanto em Israel, quanto em todo mundo. Essa catarse coletiva foi unificadora e, a partir daque-

Com a chegada de quase 70 mil sobreviventes à Palestina, entre 1945 e 1948, a discussão acerca da memória da Shoah começou a aparecer lentamente na sociedade e nas associações criadas pelos sobreviventes. O assunto, ainda velado, começou a despertar interesse e curiosidade da sociedade de uma forma geral.

le momento, Auschwitz passaria a representar um sentimento de união e vínculo judaicos, mesmo diante da enorme diversidade cultural. A mentalidade mudaria, portanto, e Auschwitz, mesmo sem ter tido uma revolta grandiosa como a do Gueto de Varsóvia, passaria a ser considerado um marco da resistência espiritual do povo judeu. Os pequenos heroísmos, como a ajuda mútua entre as pessoas que viviam nos Campos, o contrabando de comida, o toque do *shofar* em todo *Yom Kipur*, seriam também identificados como forma de resistência e não mais, somente, a luta armada, apesar de muitos autores colocarem em cheque essa questão “humanitária” em Auschwitz (caso de Ka. Tzetnik, como veremos).

Essa transformação do sobrevivente, silenciado e malvisto, em um herói que resistiu não foi simples, principalmente para a comunidade de Israel. Os filhos dessa geração, conhecidos como segunda geração de sobreviventes, cresceram com o mito Auschwitz velado. É característica da relação dos sobreviventes com seus filhos uma certa dificuldade de relacionamento, carinho, excesso de zelo e muito silêncio. Vergonha, trauma e limitação para contar o que aconteceu constituem paradigmas difíceis de serem enfrentados pelos sobreviventes. Assim, esse silêncio despertou medo, obsessão, invenção e fascínio nessa nova geração que crescia sem muito entender pelo que tinham passado seus pais:

O desejo da juventude pela verdade sobre fatos da vida que os adultos parecem sempre esconder, e a simultânea curiosidade sobre o fascínio em relação ao sexo e à violência, transformara-os em um público particularmente receptivo para as representações do que poderia ser chamado “sinceridade explícita”, ou seja, a manipulação consciente ou inconsciente de leitores e telespectadores acerca dos seus próprios medos pelo não dito, pelos seus impulsos e por suas obsessões (Omer Bartov).

Permeados por histórias, livros, relatos truncados e muitas dúvidas, a segunda geração atinge a puberdade sem compreender seus pais e Auschwitz. Eichmann então é capturado, o julgamento começa e os testemunhos finalmente passam a contar suas histórias e experiências, já que o objetivo político do julgamento de Eichmann era exatamente esse. Os testemunhos falavam catarticamente e a sociedade, assim como esses jovens da segunda geração, escutavam e fantasiavam o que tinha acontecido. Portanto, é nesse contexto conturbado, traumatizado por pais silenciados e filhos ansiosos por carinho, por entendimento e por desejo de saber, que se cria esse imaginário pornográfico na

sociedade israelita. Inicialmente por meio dos *Stalags* — livretos de conteúdo pornográfico nazista — e da literatura de Ka. Tzetnik — sobrevivente que escreveu livros com conteúdo similar — e posteriormente pela exploração cinematográfica — *nazisploitation* — e artística de Boris Lurie, a fantasia pela *Shoah* caminhou em uma direção distinta e ainda pouco explorada.

Segundo a pesquisadora Marianne Hirsh, que vem estudando as formas de expressão da segunda geração de sobreviventes, há uma apropriação da “memória” traumática dos pais, transferida de pai para filho, e que permitiria tentar entender o que aconteceu na *Shoah*, mas que também seria capaz de fantasiar acontecimentos e sentimentos. Essa geração chamada de *postmemory* teria herdado essa memória traumática após ter recebido muitas informações documentais, históricas e testemunhais, além de ter vivido o julgamento de Eichmann. O contexto deste texto, entretanto, é distinto, já que a criação da exploração pornográfica da *Shoah* aconteceu em virtude ao acesso restrito às informações:

De acordo com Hirsch, postmemory é o processo pelo qual o trauma da geração anterior é mediado tardiamente por meio das narrativas e memórias do próximo. No entanto, como um espaço transgeracional de recordações ligadas especificamente ao trauma cultural ou coletivo, “seu objeto ou fonte é mediada não por meio de lembrança, mas através do envolvimento imaginativo e da criação”. Se o passado permanece na maior parte incommunicável, como no caso da segunda geração de sobreviventes do Holocausto, postmemory pode tornar-se ainda mais criativo. Os Stalags representam uma situação bastante diferente das narrativas de segunda geração. Eles não aparecem tardiamente, mas em paralelo e em alguns momentos até anterior à narrativa primária. Neste caso, a fantasia antecipa as narrativas fragmentadas dos sobreviventes. Ao invés de um produto da postmemory, a fantasia aqui é uma expressão de protomemory — um precursor da memória do Holocausto, ou melhor ainda, a sua cena primordial (PINCHEVSKY; BRAND).

A questão, portanto, que se levanta aqui, não é um problema *a posteriori* ou *post, after*, discutido por Hirsh. O ponto crucial é mostrar o problema *durante* a liberação das informações acerca da *Shoah*. Nesse período, os filhos dos sobreviventes buscavam informações para entender melhor esse assunto velado e, por isso, viveram uma dicotomia de sentimentos: se por um lado recebiam a força e a autoridade do Estado de Israel, por outro lado sentiam a ausência, viviam o

trauma e a incomunicabilidade dos seus pais, esses prisioneiros do silêncio. Como essa geração entendeu (ou fantasiou) o sofrimento — *Regarding the Pain of Others* (Susan Sontag, 2004) — por que passaram seus pais?

Assim, uma forma de fantasiar esse “sofrimento dos outros” surgiu inicialmente em Israel por meio dos *Stalags*. Esses livretos apresentavam histórias com conteúdo pornográfico nazista despertando o imaginário dessa sociedade refém do silêncio; construída para ser forte e olhar só para o futuro, desprezando o seu próprio passado diaspórico e de perseguições. Além disso, Ka. Tzetnik, até então um sobrevivente desconhecido que escrevia sob esse pseudônimo, publicara livros com descrições sádicas, pornográficas e que clamavam por contar a verdade de Auschwitz.

Torna-se interessante, portanto, pensar as próprias bases da violência em qualquer sociedade, bem como os limites, tanto da violência *per se*, quanto dos efeitos dessas catástrofes para a huma-

nidade e sua memória coletiva. Segundo Hannah Arendt, “nas condições do terror total, nem mesmo o medo pode aconselhar a conduta do cidadão, porque o terror escolhe as suas vítimas independentemente de ações ou pensamentos individuais”.

Esse fenômeno de enfrentar o silêncio e o tabu nazista por meio da utilização de imagens e recursos pornográficos também se estendeu para a filmografia. Seguindo essa mesma corrente de exploração sexual do conteúdo nazista, alguns cineastas italianos, no fim dos anos 1960 e no começo dos anos 1970, produziram filmes sádicos, que recontavam as histórias narradas nos *Stalags* e nos livros de Ka. Tzetnik. Este texto, portanto, apresenta e discute a questão da pornografia, do tabu e do sadismo encontrados nessas diversas formas de expressão. Em um contexto mais global, pretende-se refletir sobre as raízes de violências extremas, partindo de situações limítrofes; os efeitos (e causas) que tais catástrofes exercem sobre a sociedade e

Ka. Tzetnik, até então um sobrevivente desconhecido que escrevia sob esse pseudônimo, publicara livros com descrições sádicas, pornográficas e que clamavam por contar a verdade de Auschwitz.

suas gerações futuras; como grupos e nações retrabalham episódios de crise e violência, criando e superando a própria questão da memória; e, finalmente, como entender esses traumas que também são influenciados pela mesma violência exacerbada que se perpetua, mesmo sem consciência completa dos indivíduos participantes e da sociedade.

Stalags

Segundo Michel Foucault (1984), a pornografia e o erotismo do Nazismo estariam presentes em todos os lugares, especialmente nos Estados Unidos, França e Alemanha. No entanto, Foucault se esqueceu de analisar (talvez por desconhecimento) a pornografia e o erotismo encontrados na série de livretos distribuídos em Israel no início dos anos 1960, conhecidos como *Stalags*. Os livretos chamavam a atenção especialmente pela narração de cenas de tortura, sadismo, dominação e sexo. Esses livretos apresentavam oficiais femininas da SS vestindo uniformes sensuais e explorando sexualmente soldados aliados capturados durante a guerra. Autores sugerem que a literatura foi escrita originalmente em hebraico (Pinchevski; Brand, 2007; Bartov, 1997; Libsker, 2007), porém com uso de anglicismos e personagens com nomes americanos e ingleses com o intuito de atrair maior público. A série *Stalag* foi um fenômeno de vendas durante os primeiros anos da década de 1960, sobretudo entre os filhos dos sobreviventes da *Shoah* que estavam, também, interessados nos testemunhos apresentados durante o julgamento de Eichmann.

A explicação para essa questão foge um pouco às teorias tradicionais. Foucault argumentou acerca da banalização da imagem nazista, da utilização em toda parte da figura de Hitler, da suástica e de Auschwitz, porém seu estudo foi *a posteriori* e estaria mais relacionado à *nazisplotation*. Susan Sontag discutiu, em seu famoso texto *Fascinating Fascism* (*Fascinante fascismo*), o fascínio e encanto do cinema nazista, a partir da visão, sobretudo, dos filmes de Leni Riefenstahl. Para ela, a erotização e o fetiche estariam relacionados às relações de poder. O uniforme dos SS, que foi muito utilizado nos *Stalags* e nos filmes com conteúdo nazista pornográfico, também foi visto por Sontag como um signo erótico de poder e virilidade. Além disso, Sontag relaciona o Fascismo ao sadomasoquismo — enquanto o Fascismo é um teatro, o sadomasoquismo é a participação ativa nesse teatro com conteúdo sexual. Apesar de explicar alguns pontos em relação ao fascínio e ao sadismo dos *Stalags*, as teorias de Sontag não sustentam as relações culturais e complexas da recém-sociedade israelita. Já Friedlander apresen-

tou o seu estudo sobre o “kistch and death” (“cafona e morte”) que seria “uma sobrecarga de símbolos: um cenário barroco: uma evocação de uma atmosfera misteriosa, do mito e da religiosidade que envolve uma visão da morte anunciada como uma revelação que se abre para o nada — nada além de atrocidade e da noite”. E mostrou que, talvez, a melhor forma de falar sobre essa experiência seria pelo silêncio. Em relação ao sucesso dos *Stalags*, o silêncio traumático foi um fator importante para entender o problema, mas o conceito de Friedlander não se enquadra diretamente nessa questão. Já Primo Levi se empenhou na busca pelo entendimento das questões relativas à *Shoah* e, em seu último livro, apresentou sua polêmica revelação acerca dos “afogados e sobreviventes” segundo o qual os sobreviventes teriam sido aqueles que receberam algum tipo de privilégio, o que se aproxima um pouco com as teorias controversas de Ka. Tzetnik, fonte para os *Stalags*. Assim é necessário ir além dessas teorias consagradas, tentando entender melhor o cenário cultural que permitiu o surgimento e sucesso desse fenômeno.

A geração que se interessou pelos *Stalags* foi a geração dos filhos dos sobreviventes que herdou essa *postmemory* e que “desejava” o conhecimento, entendimento e o carinho de seus pais, totalmente incapazes de fornecer respostas. Além disso, essa geração viveu e sentiu a questão do poder e da força do recém-criado Estado de Israel construído sob a insígnia de defender os judeus, agora fortes e destemidos, e nunca mais se entregar como “sheep to the slaughter” (“ovelhas ao matadouro”) — visão Sionista recorrente em Israel até o julgamento de Eichmann. Considerada puritana e destemida, a sociedade israelita produziu esse fenômeno literário-pornográfico.

Trauma, falta de comunicação, *postmemory*, lembranças inventadas, poder, fetiche, puberdade e pornografia contribuíram, portanto, para a difusão e o sucesso dos *Stalags*. Ao ler os *Stalags* e desconhecendo o que de fato tinha ocorrido durante a *Shoah*, esses jovens eram levados a se imaginarem nesses mesmos Campos, passando por torturas, explorações sexuais e sadismo, que culminavam com a fuga e a revanche desses prisioneiros.

Durante o julgamento de Eichmann, em 1961, começou a circular a primeira versão dos livretos conhecida como *Stalag 13*. O livreto conta a história de Mike Baden, um piloto inglês que fica preso em um dos Campos nazistas. De repente preso, Mike Baden se vê na mão de um regimento SS composto somente de mulheres, com roupas e corpos provocantes, e que o exploraram sexualmente. O



livreto narra ainda muitas práticas sadomasoquistas e, ao final de tanta exploração e tortura, os prisioneiros conseguiam se libertar e passariam a ser os torturadores e exploradores sexuais das SS. Aqui aparece uma relação importante: as vítimas buscavam e conseguiam vingança, que perpetravam com extrema crueldade.

Com o sucesso da primeira tiragem (cerca de 80 mil revistas foram vendidas, de acordo com Pinchevski e Libsker), uma outra série é lançada — *Stalag 217*, que clamava ser “a verdadeira, honesta e brutal história da vida dos prisioneiros confinados por mulheres sádicas [...] mulheres cuja essência toda é baseada no desejo transbordante pelo sangue dos outros, a fim de obter prazer sádico de sua dor, e explorar a masculinidade dos prisioneiros totalmente entregues”. A série continuou até 1965:

Titulos subsequentes incluíram Stalag 3, Stalag 7, Stalag 10, Stalag 33, Stalag 69, Stalag 190, até o Stalag 1000. Os mesmos títulos foram substituídos por alguns mais dramáticos como: Stalag of the Devils, Stalag of the Holocaust Perversions Wolves, Women's Stalag, Death Stalag, e I Was a Stalag Commander. Versões posteriores mudaram os cenários dos campos alemães para campos similares na Alemanha, Japão, Rússia, Argélia e Síria — Geishas Stalag, Stalag Stalingrad, Stalag of Experiments, e Desert Stalag. De todos os mais de 70 títulos produzidos, a mania da série Stalag começou a declinar em 1965 (Pinchevski; Brand).

Os *Stalags* têm basicamente o mesmo enredo. Soldados paraquedistas americanos ou britânicos, que ao atacar os exércitos nazistas, são presos e levados aos Campos Alemães Permanentes — *Stammlager*. Nesse local, um grupo de mulheres SS, com roupas insinuantes, seios avantajados e uniformes sedutores, torturavam e estupravam esses soldados aliados.

Pouco depois dessa série, um novo enredo é criado. Surge o livro de Gutman, *I Was Colonel Schultz's Private Bitch*, que apresentou a primeira relação sexual e sadomasoquista entre uma judia e um alemão. O livro foi perseguido, proibido e queimado pela Justiça em Israel, porém o mesmo enredo continuou sendo narrado, também, no *Schultz's Bitch*. Poucos anos depois do boom de vendas, os *Stalags*, talvez devido às perseguições da justiça israelense, das reclamações dos sobreviventes ou da exposição finalmente das “verdades” da *Shoah*, os livretos não despertaram mais a atenção dos leitores.

A geração que se atraiu pelos *Stalags* encontrava nas torturas, nos abusos e no sadismo os seus próprios pais. Assim,

para entender o sucesso dos *Stalags* é necessário compreender a questão do sadomasoquismo (dominação e poder) e sua representação nesse contexto conturbado da sociedade israelense. Subversão, silêncio e mistério levaram essa nova geração a se interessar por essa prática: “O que aparece através do sadomasoquismo é a subversão, mais que a afirmação de um poder social codificado. Isto ocorre pela dramatização de momentos e situações onde o poder submisso é mais visível” (Pinchevski; Brand).

Uma primeira forma de analisar o sadismo é pensar na possibilidade da representação de algo impensável ou inumano que subverteria a moral (Kerner). O termo criado a partir das experimentações do Marquês de Sade, além de apresentar um catálogo de perversões e libertinagem, polemiza a questão e “ilustra como o raciocínio estrito sistematizado promove uma desumanização das vítimas, e elimina todo sentimentalismo humano a partir de atos de crueldade” (Kerner).



Em relação à sociedade israelense, o que representa o sadomasoquismo nesses livretos é o questionamento das relações de poder, seja diante do Estado autoritário e poderoso, seja diante dos pais traumatizados e silenciados: “em tais casos, a prática cultural do sadomasoquismo serve como uma resposta à maneira de lidar com as relações de poder socialmente codificados” (Kerner). O novo judeu, portanto, até 1961, vivia um conflito e viu nos *Stalags* uma forma de subverter a ordem imposta a eles.

O que (re)legitimavam era um drama social como cerne da ideologia sionista: o confronto entre o novo judeu israelense e o velho judeu da diáspora, como emerge no contexto do julgamento de Eichmann. O Stalags podem ser lidos como uma narrativa ficcional situando o novo judeu no lugar do antigo, encenando assim a contradição entre os israelenses nativos e geração dos sobreviventes (Pinchevski; Brand).

Por meio da erotização e do sadomasoquismo, os *Stalags* representavam o imaginário da relação do soldado aliado viril que se revoltava e se vingava dos perpetradores nazistas. Primeiramente submetidos à tortura e submissão, os soldados americanos e ingleses utilizavam da mesma brutalidade e sadismo contra esse esquadrão de mulheres SS.

Em uma relação de dominação feminina sadomasoquista o que se evoca é a primeira estrutura da criança em relação à dominação feminina. Assim, mãe e pátria-mãe são colocadas em pauta nesse jogo sádico apresentado nos *Stalags*, que se libertam pela inversão de papéis:

Aqui é o paralelo em relação à construção do novo judeu em Israel: o novo judeu também foi encarregado de identificar suas longínquas raízes em direção a um modelo distante e abstrato de identidade, que foi igualmente baseado numa negação ritualizada de um passado socialmente banido. O novo judeu tinha que surgir masculino, viril e forte, descartando todos os parentescos frágeis associados à figura histórica do velho judeu (Pinchevski; Brand).

Será que o julgamento de Eichmann clamava pelo direito à vingança e à justiça? Segundo os escritos do conhecido Caçador de Nazistas, Simon Wiesenthal, alguns judeus organizaram pequenos grupos com o intuito de perseguir e matar esses perpetradores nazistas. No entanto, essa não era uma prática corrente e o Estado de Israel, apesar das críticas de alguns pensadores como Hannah Arendt, desejavam tornar o processo de justiça como lícito e legitimar politicamente seu novo Estado. Não havia e não teria como os sobreviventes exigirem justiça, muito menos

vingança. Isso só poderia ser realizado por meio do imaginário.

Se por um lado aparece a justiça oficial representada pelo Estado, por outro, aparece esse desejo velado dos sobreviventes e dos que receberam essa *postmemory* pela vingança e pelo prazer de perpetrar a dor aos carrascos nazistas, como narrado nos *Stalags*: “os *Stalags* podem ser lidos como uma reencenação de mais um drama, o do direito de punir. Essa questão manifestou o que foi rejeitado de forma consistente no julgamento — que a punição seria inseparável da economia do prazer” (Pinchevski; Brand). Um dos *Stalags*, por exemplo, apresentava em seu epílogo uma citação do Deuterônimo que justificaria essa busca pela vingança: “A mim pertencem a vingança e a recompensa”.

O que se encontra nos *Stalags* é, portanto, mais que uma questão somente sexual e de violência: é uma questão de inversão de ordem e poder.

Algumas notas introdutórias sobre o sadomasoquismo são importantes. Primeiro, o sadomasoquismo não é propriamente um ato de violência, sexual ou não. Pelo contrário, é um ato de encenação da violência, um jogo que se baseia em estereótipos sociais em prol do prazer sexual. Krafft-Ebing e Freud postularam sadismo e masoquismo como psicopatologias opostas, ainda que inter-relacionados da sexualidade masculina e feminina, respectivamente. Freud já tinha especulado sobre a natureza lúdica dessas patologias, mas foi Reik quem primeiro separou masoquismo de violência sexual e apresentou-o como uma dramatização erótica da produção de fantasias de poder e impotência. A realização de Reik abriu o caminho para considerar o sadomasoquismo como uma arena para a negociação de questões de poder, gênero e identidade através da realização prazerosa de fantasias sexuais. Explicações subsequentes desenvolveram a ideia do sadomasoquismo como uma dramatização da interseção da sexualidade e do poder através do uso excessivo de códigos sociais (Pinchevski; Brand).

A sociedade israelense, portanto, é criada sob a névoa da *Shoah* e a partir de suas limitações de representação. O testemunho, e todas as suas implicações e traumas, produziu esse fenômeno ainda pouco estudado, mas importante para entender a questão sádica do Nazismo. Entretanto, resta estudar ainda uma outra fonte primária dessa questão: a literatura de Ka. Tzetnik.

Ka. Tzetnik 135633

Antes da chegada e do sucesso dos *Stalags*, um outro autor já criava polêmica. Ka. Tzetnik havia publicado em 1953 o livro *House of Dolls*, de forte conteúdo erótico, descrevia um suposto bordel que se encontrava

em Auschwitz, conhecido como *Joy Division*, onde os soldados nazistas teriam relações sexuais com prisioneiras judias. O autor já havia publicado, em hebraico, outros livros polêmicos e também de forte conteúdo sexual, relatando sua passagem por Auschwitz: *Salamandra* (1946) e *Piepel* (1961).

Ao ser chamado como testemunho durante o julgamento de Eichmann, o verdadeiro nome do pseudônimo de Ka. Tzetnik foi revelado: ele se chamava Yehiel Dinur e era sobrevivente em Auschwitz. A sua participação no julgamento de Eichmann foi uma das cenas chave desse penoso processo. O sobrevivente contou sua própria história e revelou ser o escritor Ka. Tzetnik (KZ, abreviação de *Konzentrationslager*, prisioneiro que tinha o número 135633). Visivelmente transtornado ao testemunhar e lembrar o que chamou das “crônicas de outro planeta”, Dinur desmaiou durante seu testemunho e teve que ser carregado para fora do tribunal. Anos mais tarde, em uma entrevista concedida ao *60 Minutos*, o escritor argumentou que o mais pavoroso em Auschwitz, e que de fato viveu durante aquele momento do seu testemunho, foi compreender que ele próprio (ou todo ser humano) teria sido capaz de fazer o que os nazistas (na figura do temível e banal Eichmann) fizeram: “Eu fiquei com medo de mim mesmo... Eu vi que era capaz de fazer exatamente isso. Eu sou... exatamente como ele. Eichmann está em todos nós”.

Ao escrever sob o pseudônimo de Ka. Tzetnik, Dinur queria escrever em nome de todos aqueles que vivenciaram os terríveis acontecimentos de Auschwitz e que não foram mais que um número nessa grande indústria da morte. Seus livros foram os primeiros a circular em Israel com o tema da *Shoah* e escritos na nova língua do povo e do Estado de Israel. Diferentemente dos *Stalags*, os livros de Ka. Tzetnik, apesar de lidos, não foram um grande sucesso de vendas, já que a sociedade ainda se encontrava no momento de silêncio em relação a esse tema.

A literatura de Ka. Tzetnik, a meu ver, pode ser vista como uma tentativa de ampliar o campo de ação da literatura de testemunho. Assim como ousou Georges Bataille ao discutir os limites da linguagem, Ka. Tzetnik foi além da desumanização do ser humano, que encontramos nos Campos, para narrar acontecimentos além dos limites da linguagem e do entendimento humano. O autor, ao escrever o que alguns chamam de *ficção-documentário*, apresenta o indivíduo da forma mais cruel e crua possível, capaz de realizar as coisas mais absurdas e inconcebíveis enquanto seres supostamente racionais. Esses membros da “zona cinzenta” — *afogados e sobrevi-*

ventes — atestaram os limites dos ambientes concentracionais nazistas e da crueldade humana.

Além da literatura, Dinur ficou marcado como um importante testemunho no julgamento de Eichmann, pois o escritor criou, naquele momento, uma concepção de Auschwitz como sendo “outro planeta”: “isso é uma crônica de um outro planeta Auschwitz”. Essa questão foi (e ainda é) muito discutida, já que não foi em outro planeta que a indústria alemã conseguiu criar, com tamanha eficiência, essa indústria do extermínio. Giorgio Agamben, por exemplo, problematiza a questão ao dizer que ainda vivemos nesse mundo que produziu, e é capaz de produzir, novamente, Auschwitz: “a matriz escondida e o *nomos* de um espaço político no qual ainda estamos vivendo”.

Polêmica e contraditória em relação à nova aspiração do Estado de Israel, a literatura de Ka. Tzetnik não foi legitimada por esse país inicialmente, já que queriam mostrar apenas os grandes atos de heroísmo e resistência. Assim, casos como o de Jansz Korchak que morreu junto às suas crianças e estudantes nos Campos de Extermínio e a resistência armada implementada por jovens durante o Levante do Gueto de Varsóvia eram assuntos legitimados pelo novo Estado de Israel.

*A literatura oficial do Holocausto tipicamente consistia de contos quase-ficcionais de resistência e sacrifício heroicos: crianças contrabandeando alimentos e armas para os guetos, Janusz Korchak indo com seus alunos para as câmaras de gás, jovens heróis preferindo morrer como lutadores em vez de vítimas. Concentrando em ação, o sacrifício e a morte legítima, esses contos seguiam a linha da ideologia sionista e, portanto, eram utilizados como material didático nas escolas. Por outro lado, os materiais ilegítimos — os *Stalags* e os livros Ka. Tzetnik — foram distribuídos de mão em mão em segredo e mantidos escondidos no quintal, longe dos olhos de adultos. Ao contrário das narrativas moralizantes propagadas pela ideologia sionista, os textos apócrifos forneceram uma fonte de excitação ilícita por violar um tabu duplo — o do sexo e do Holocausto, dois domínios sancionados por adultos e barrados aos jovens (Pinchevski; Brand).*

Ao violar tabus e tratar da pornografia, Ka. Tzetnik estaria tentando atingir e aumentar os limites e o alcance da língua e do testemunho? O não narrável estaria mais próximo na experiência verbal descrita por meio da perversão sexual? “Na literatura representativa de Ka. Tzetnik, ele é transportado para uma terra selvagem, onde traços normais humanos que constituiriam os seus determinantes genéticos de humanidade não têm lugar ne-

Os livretos chamavam a atenção especialmente pela narração de cenas de tortura, sadismo, dominação e sexo. Esses livretos apresentavam oficiais femininas da SS vestindo uniformes sensuais e explorando sexualmente soldados aliados capturados durante a guerra.

nhum” (Milner). Discutir os limites do próprio ser humano e se ver apenas como um sobrevivente que teve a sorte de não ser um perpetrador é uma questão crucial e muito discutida na obra de Ka. Tzetnik.

Constrói-se, portanto, em Ka. Tzetnik e nos outros testemunhos, um paradoxo entre a necessidade e a impossibilidade de narrar, o que significa, segundo Agamben, que a dificuldade faz parte da própria estrutura do testemunho. O que aconteceu se apresenta aos sobreviventes como algo verdadeiro e inesquecível, mas essa verdade não deixa de ser também inimaginável: “Trata-se de fatos reais que, comparativamente, nada é mais verdadeiro; uma realidade que excede necessariamente os seus elementos factuais: é esta a aporia de Auschwitz” (Agamben). A dificuldade de que fala Agamben



torna-se explícita nos momentos em que se duvida dos fatos apresentados: “Hoje — neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo — hoje eu mesmo não estou certo de que esses fatos tenham realmente acontecido”, como escreve outro sobrevivente, Primo Levi em **É isto um homem?**. Ka. Tzetnik leva a questão de Levi ao extremo, misturando as possibilidades ficcionais e testemunhais (além de pornográficas) da língua. Há sobreviventes de eventos-limite que veem na ficção o caminho para escrever sobre o horror por eles experienciado — eles acreditam que “apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito” (Seligmann-Silva).

Quando publicou seus livros, Ka. Tzetnik polemizou e agitou a conservadora e silenciosa sociedade israelense:

Nas décadas de 1950 e 1960, jovens israelenses frequentemente liam Ka-Tzetnik porque ele era a única fonte legítima e sexualmente excitante da literatura sádica em uma sociedade ainda puritana e fechada, como resultado de que o Holocausto, de alguma forma, ainda era enredada em suas mentes, repelindo e fascinando através das imagens pornográficas (Bartov).

A fascinação pela imagem pornográfica, pela desumanização do ser e pelo sadomasoquismo como forma de desacordo diante do poder, levou os jovens a se interessarem secretamente por esse tipo de literatura:

Ka. Tzetnik apresenta assim a desumanização como uma redução dos seres humanos e de seus mais íntimos valores a nada, a objetos negociáveis no sistema de câmbio do Campo. A diferença entre o humano e a matéria foi eliminada nesta zona cinzenta em que uma política de escassez total leva à exploração das partes humanas e de seus restos (Milner).

Qualquer tentativa de manter alguma sombra de humanidade e de solidariedade, compaixão, lealdade e amizade é descartada nas obras de Ka. Tzetnik, já que, segundo o autor, o “poder absoluto” desumaniza as vítimas: “O Poder Absoluto lança seres humanos a um estado natural, um universo hobbesiano de roubo e corrupção, desconfiança e animosidade, a luta de todos contra todos” (Sofsky).

Ka. Tzetnik construiu seus personagens de uma forma que ninguém desejava ver e acreditar ser possível. O ser humano, sim, seria capaz de chegar ao fundo, à desumanização total, à categoria de *Muçulmano* totalmente entregue. Mas, segundo o autor, o ser humano ainda seria capaz de algo muito pior: perder qualquer capacidade de discernimento moral, de companheirismo e de humani-

dade. As narrações heroicas acerca dessa essência humana que ainda seria preservada, mesmo diante das grandes tragédias e privações, foram refutadas veementemente pelo polêmico escritor: “de fato, nos livros de Ka. Tzetnik, os casos mais extremos de estudo da existência darwinista são aqueles detentores de função que, ansiosos para preservar as suas posições, perdem todos os restos de empatia e solidariedade e cruelmente atacam colegas de cela que representam um obstáculo ao seu status” (Milner).

Dinur havia escrito e publicado um livro de poemas antes da *Shoah*. Após a *Shoah*, evento que marcou profundamente seus escritos, sua vida e a criação de um novo personagem — Ka. Tzetnik —, Dinur dizia que seu livro de poemas não tinha mais sentido algum e que deveria ser queimado. Assim, pegou emprestado seu próprio livro na biblioteca e devolveu apenas as cinzas do seu passado, das suas crenças e das suas próprias palavras. Relendo a famosa frase de Adorno — “escrever um poema após Auschwitz seria um ato de barbárie” —, Dinur desconsiderou a própria poesia escrita antes da *Shoah* já que, para ele, as palavras antes da *Shoah* não significavam absolutamente nada.

Assim, a literatura de Dinur, ainda pouco estudada, é importante para entender toda a questão do testemunho, dos próprios limites do ser humano e como uma forma de ligação entre essa pornografia sadomasoquista dos *Stalags* e os novos filmes de exploração sadiconazista, que seguiriam nessa mesma linha.

Sadiconazista filmes ou Nazisplotation

*É possível reconstruir os interesses, atitudes e valores de uma sociedade perdida a partir do seu próprio lixo? Talvez devêssemos dar uma olhada em alguns dos lixos que estão passando em nossas salas de cinema hoje. Você gostaria que um historiador do futuro especulasse sobre sua vida baseado em uma impressão musguenta de uma cópia, por exemplo, do *Ilsa, She Wolf of the SS*?*

Ilsa, She Wolf of the SS (*Ilsa, a guardiã perversa da SS*, dirigido por Don Edmonds) foi lançado em 1975 e o crítico do *New York Times* Vincent Canby teceu os comentários acima acerca do que chamou de lixo ou dejetos dessa nova categoria de filmes. O enredo do filme apresenta uma história muito similar ao dos *Stalags*, lançados quase uma década antes. O filme trata da personagem Ilsa, uma comandante da SS, voraz e sexualmente insinuante, que estuprava e praticava atividades sadomasoquistas todas as noites com algum prisioneiro e logo em seguida os matava. Enquanto os *Stalags* eram baseados em alguns momentos chave e revelações que surgiam duran-

Trauma, falta de comunicação, postmemory, lembranças inventadas, poder, fetiche, puberdade e pornografia contribuíram, portanto, para a difusão e o sucesso dos Stalags.

te o julgamento de Eichmann e os livros de Ka. Tzetnik relatavam a visão particular do autor enquanto sobrevivente de Auschwitz, esse filme apresentava cenas de torturas e exploração sexual supostamente inspiradas em um personagem nazista real, que já teria sido estudado historicamente. O nome Ilsa seria uma referência à criminosa de guerra Ilse Koch, conhecida como “The Bitch of Buchenwald” (*Die Hexe von Buchenwald* — “A puta de Buchenwald”), esposa do SS Karl Koch que comandou Buchenwald e Madjanek. Segundo testemunhos e provas, Ilse utilizava, por exemplo, pele humana para construir suas lâmpadas e golpeava frequentemente prisioneiros que a olhassem enquanto ela desfilava trajando minissaia e sem calcinha. Apesar dessa nota “explicativa” apresentada no início do filme, a construção desse *trash* não representava um documentário ou uma ficção histórica.

A maioria desses filmes de exploração sexual nazista apresentava o mesmo enredo: todos os alemães eram nazistas e todos os nazistas eram criminosos de guerra e pertenciam à SS. Além disso, remetendo à figura mitificada de Josef Mengele, todos os SS realizavam experiências médicas e sádicas com prisioneiros. Retomando o “fascínio do fascismo”, as comandantes da SS também eram sempre mostradas com uniformes e botas insinuantes e seios avantajados. Esses filmes de baixo orçamento e tecnicamente malfeitos foram lançados e comercializados principalmente na Europa e nos Estados Unidos, mostrando uma importante distinção entre *Stalags* e os livros de Ka. Tzetnik. Produzidos e comercializados na Europa e nos Estados Unidos esses filmes foram quase desconsiderados em Israel, pois, nesta nova nação judaica, os jovens já tinham recebido o mesmo tipo de conteúdo de forma diferente.

A questão aqui é interessante: se por um lado a segunda geração de sobreviventes em Israel convivia com o silêncio, com o trauma e com essa herança da memória que ia aos poucos sendo revelada a partir do julgamento de Eichmann, essa mesma segunda geração fora de Israel receberia, anos mais tarde, esses filmes em meio ao *boom* da literatura de testemunho e dos relatos e escritos cada vez mais frequentes dos sobreviventes da *Shoah*. Talvez esse tipo de questionamento, trauma e enfrentamento de gerações, que foi discutido nos *Stalags* em Israel, tenha atingido a Europa e os Estados Unidos em proporções menores, mas com um atraso de alguns anos.

Portanto, estudar esses filmes, assim como estudar os *Stalags* e os livros de Ka. Tzetnik seria uma forma de compreender o que estaria velado na literatura e nos documentos oficiais:

“estas superfícies deram pistas sobre as mentalidades e as histórias que as narrativas oficiais não podiam” (Kreacuer).

O termo *Nazisplotation* é, no entanto, mais abrangente e engloba qualquer tipo de filme, desenho animado e propaganda que utilize o Nazismo e a violência como pano de fundo. Recentemente o filme de Tarantino *Bastardos Inglórios* foi bastante discutido e rendeu muitas polêmicas, mostrando como esse tipo de abordagem ainda atrai muito o público e a crítica, mas que é questionável enquanto ficção histórica. De acordo com os pesquisadores Daniel Magilow, Kristin T. Vander, Elizabeth Bridges e Natalio Pagés e Nicolás Rubi, uma grande lista de filmes de exploração sexual nazista foi lançada na década de 1960 e 1970: *La caduta degli dei* (Luchino Visconti, 1969, Itália); *Love Camp 7* (Lee Frost, 1969, EUA); *5 per l'inferno* (Gianfranco Parolini, 1969); *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1973, Itália); *Eine Armee Gretchen* (Erwin C. Dietrich, 1973, Suíça); *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975, Itália); *Ilsa, She Wolf of the SS* (Don Edmonds, 1975, EUA); *Salon Kitty* (Tinto Brass, 1976, Itália); *Lager SSadis kastrat kommandantur* (Sergio Garrone, 1976, Itália); *SS lager 5: l'inferno delle donne* (Sergio Garrone, 1976, Itália); *Le deportate della sezione speciale SS* (Rino Di Silvestro, 1976, Itália); *Liebes lager* (Enzo Giacca Palli, 1976, Itália); *Helga, la louve de Stilberg* (Patrice Rhomm, 1977, França); *Elsa Fräulein SS* (Patrice Rhomm, 1977, França); *Pasqualino settebellezze* (Lina Wertmüller, 1977, Itália); *Casa privata per le SS* (Bruno Mattei, 1977, Itália); *Kaput lager: gli ultimi giorni delle SS* (Luigi Batzella, 1977, Itália); *L'ultima orgia del III Reich* (Cesare Canevari, 1977, Itália); *La svastica nel ventre* (Mario Caiano, 1977, Itália); *La bestia in calore* (Luigi Batzella, 1977, Itália); *KZ9: lager di sterminio* (Bruno Mattei, 1977, Itália); *Le lunghe notti della Gestapo* (Fabio De Agostini, 1977, Itália); *Bordel SS* (José Bénazéraf, 1978, França); *Convoi de filles* (Pierre Chevalier - Jesús Franco, 1978, França); *Nathalie rescapée de l'enfer* (Alain Payet, 1978, França).

Há ainda uma distinção entre os filmes *trashes* e/ou *garbages*, como são considerados os filmes da série *Ilsa*, os filmes *SS Experiment* — *Love Camp, SS Girls, SS Camp Women's Hell*, entre outros, e os que a pesquisadora Annette Insdorf, por exemplo, chamou de *avant-garde*. Segundo Insdorf, os filmes *Il portiere di notte* (*The Night Porter*, 1974, Liliana Cavani) e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò, or the 120 Days of Sodom*, 1975, Pier Paolo Pasolini) seriam novas representações sadomasoquistas e de uma certa qualidade, que tinham o intuito de quebrar tabus e representar

metáforas do Fascismo. Entretanto, algumas críticas poderiam ser tecidas em relação a essa *avant-garde* cinematográfica:

Uma das principais razões que os detratores ignorassem filmes Nazisploitation é que eles violam um tabu central da representação do Holocausto: eles mostram e exageraram nas atrocidades de forma a torná-las compreensíveis, mesmo que os sobreviventes do Holocausto insistam que não-participantes simplesmente nunca poderão compreender já que não estiveram lá. Esse tabu desperta debates sobre a propriedade da representação dos crimes do Terceiro Reich no cinema e em outros meios de comunicação. Alegações como Theodor Adorno de que “escrever um poema depois de Auschwitz é ato de barbárie” ajudou a estabelecer o chamado Bilderverbot, uma “proibição do uso de imagens” em relação ao Holocausto (Magilow; Lugt; Bridges).

Essa exploração pela imagem do Nazismo ultrapassa as questões históricas e documentais. Se por um lado existe a corrente *Bilderverbot*, que descarta o uso das imagens com o intuito de não criar uma fotografia e um entendimento dos terríveis acontecimentos da *Shoah*, por outro lado filmes *trashes* exploram o conteúdo nazista de uma forma sádica, muito próxima ao fenômeno dos *Stalags* e da literatura de Ka. Tzetnik e que merecem um estudo sob um viés diferente: o de revelar o que estaria escondido em relação aos desejos e obsessões dessa geração que buscou nesse gênero alguma forma de prazer e entendimento.

No!art

Se, como vimos, sadismo é capacidade de pensar na possibilidade da representação de algo impensável ou inumano que subverteria a moral, como poderíamos discutir a arte (ou a não-arte) de Boris Lurie? O que gostaria de trazer à tona esse sobrevivente? Despertar o inumano ou o demasiadamente humano?

Nascido 18 de julho de 1924, em Leningrado na Rússia, Lurie, juntamente com seus pais, mudou-se para Riga, em 1925. Em 1941 foi capturado pelos alemães e passou por vários guetos e campos de concentração nas cidades de Riga, Salapils, Stutthof e Buchenwald-Magdeburg. Conseguiu sobreviver junto a seu pai, perdendo toda sua família. Finalmente emigrou para os Estados Unidos em 1946.

Seus primeiros trabalhos artísticos, já em 1946, discutiram questões relativas à *Shoah* e suas próprias lembranças da guerra. Apesar de o assunto ser um tabu, principalmente entre os sobreviventes, Lurie não se incomodou em tratar disso nos seus trabalhos intitulados *Back from Work, Roll Call in Concentration Camp* e *Entrance*.

Logo depois, abandonou o estilo figurativo e sob a influência de Picasso, Pollock, De Kooning e dos abstracionistas, concebeu o *Feel Paintings* que seria uma forma de se trabalhar com o fascínio americano por símbolos femininos burlescos e sensuais, apresentando pela primeira vez as pinup girls.

Em conjunto com Sam Goodman e Stanley Fisher, fundou o *No!art Movement* em 1959, trabalhando com temas e colagens que discutem a posição contemporânea da *Shoah* e da pornografia. O grupo propõe uma ruptura radical com Expressionismo e com Pop-art, trazendo de volta “a vida real” para a arte. Seu *Manifesto* mostra a luta contra a institucionalização da arte e de seu aspecto mercantilista. Assim, com intuito de afrontar as normas preestabelecidas, assuntos como repressão, depravação, censura, sexo, colonialismo, imperialismo, racismo e sexismo, juntamente com suas implicações psicológicas, tornam-se temas importantes do grupo.

Logo, para Lurie principalmente, a *Shoah* assume um papel central na sua arte. Resgatando suas memórias e incorporando seus antigos trabalhos da fase *Feel Paintings*, Lurie trabalha com corpos femininos nus e cadáveres encontrados nos Campos. Recoloca em pauta o que desejava ser esquecido ou, pelo menos, lembrado de outra forma: “Na arte, o tema Holocausto é proibido (...) muitos judeus nem querem ouvir falar sobre isso”. Assim, ao abordar esses assuntos em suas exposições, Lurie e seus parceiros foram os primeiros a discutir e expor essa questão ainda velada e censurada. Entretanto, como se poderia analisar o uso conjunto das fotos femininas e dos corpos sem vida? De acordo com alguns de seus críticos, seria uma forma de tentar reconstruir o próprio corpo de sua mãe, extirpada pelos nazistas:

Em um nível psicológico, a coleção de imagens do Lurie de corpos femininos também pode ser interpretado como uma lembrança do corpo de sua jovem mãe, que talvez tivesse sido estuprada e que, certamente, foi assassinada nos campos. “Como poderíamos preencher de medo os ossos estilhaçados de uma mãe”, diz um dos poemas lastimosos de Lurie, projetados na tela. “Oh, Mama, Liberdade?”, pode ser lido em outra linha de uma de suas colagens. (Lubich)

Em entrevista concedida a Estera Milman (2000), a entrevistadora questiona sobre o surgimento da ideia de se trabalhar de forma tão inusitada e questionável com a *Shoah*. Essa questão foi proposta por Lurie na mesma época em que o Julgamento de Eichmann estava acontecendo, porém nem o próprio artista é capaz de dizer se foi uma questão consciente ou se herdou essa me-

O que se encontra nos Stalags é, portanto, mais que uma questão somente sexual e de violência: é uma questão de inversão de ordem e poder.

mória midiática de finalmente escutar os outros testemunhos, e, claro, a suas próprias lembranças. A recepção de sua obra, diferentemente da recepção dos testemunhos que estavam sendo ouvidos pela primeira vez, foi polêmica e conturbada:

Naturalmente, em 1959, as imagens justapostas da pornografia e do nazismo, das pinups e das carroças da morte, das vulvas e das câmaras de gás de Lurie, provocaram espasmos de choque e indignação: ele deu voz às indizíveis semelhanças entre o sexo e o sadismo, entre a volição e a violação, entre o prazer e o tormento, entre amor e morte. (Katz)

Vivendo ainda na época do silêncio, mas prestes a explodir na mídia internacional o testemunho dessa grande catástrofe, Lurie expõe a negação da obra arte ou talvez a própria negação da poesia e da linguagem discutidas por Adorno, Levi e K. Tzetnik. Porém, é justamente um pouco depois de Eichmann que o trabalho mais marcante de Lurie surge:

No entanto, o mais revelador, se não revoltante das cenas de sedução de Lurie é o Railroad Collage 1963. Ele sobrepõe uma imagem de uma mulher se despindo provocativamente sobre a foto de um vagão de trem com cadáveres empilhados nus nos campos de extermínio. Ao falar sobre suas garotas pinups, que muitas vezes aparecem vestidas com roupas sadomasoquistas, Lurie argumenta que, para os oficiais nazistas nos campos de concentração, existia um espetáculo de voyeurismo e sadismo sexual de várias maneiras. Em seu livro de memórias de Auschwitz, Ruth Kluger caracterizou da melhor forma este submundo humano, onde luxúria se transforma em tortura e assassinato, como uma “pornografia da morte”. É um reino no qual carnificina total e a libidínosa crueldade tornaram-se um. O espectro desta perversidade primal recentemente ressurgiu nos campos de prisioneiros de Abu Ghraib, no Iraque, devastado pela guerra, como Lurie apontou. No entanto, em contraste com os presos envergonhados e submissos nas prisões e nos campos, sua pinup senhora vira a mesa diante seus sarcásticos algozes ao ostentar sua nudez, transformando assim a humilhação da vítima em excitação de um triunfante vampiro. (Lubich)

Talvez essa colagem de Lurie resuma a questão toda trabalhada neste texto. As *pinups girls* — objetos de sedução e desejo — em contraste com os trajes oficiais dos SS, e o imaginário de uma geração calada que cria histórias e fantasias para entender o trauma, seja a própria obra de 1963. Tormento, sadismo, nudez, crueldade, pornografia da morte desperta e desencadeia sentimentos até então recalçados.

Arte, segundo o próprio

Lurie, é a capacidade, também, de se comunicar com o outro, com receptor/leitor. Ao trabalhar, por um lado, com as pinups, Lurie está sim se comunicando com o contemporâneo, com o que aparecia na mídia desde os anos 50. Por outro lado, ao expor fotos de corpos e campos de extermínio, Lurie questiona o poder da imagem e como ela toca o imaginário e revive os fatos (terríveis) vividos. Porém, ao fazer as justaposições das imagens, Lurie adentra por um caminho novo, difícil de se entender e de explicar e muito duro de conceber. Assim, questionando os limites da arte e das atrocidades nazistas, Lurie revela e inventa seu polêmico e distinto testemunho traumático.

Bordéis e abusos sexuais

Um mito do pós-guerra, por vezes explorado e sensacionalista, considerava que as mulheres judias tivessem sido obrigadas a servir como prostitutas em bordéis SS, além de terem sido frequentemente estupradas. Embora tais casos tivessem ocorrido sem dúvida alguma, não era norma e caracteriza um desvio macabro do pós-guerra do Holocausto para fins de excitação popular (Milton apud Shik).

A questão dos abusos sexuais durante a *Shoah* é um assunto delicado e por vezes polêmico. Segundo a maioria dos estudos oficiais sobre o assunto não existiu um abuso sistemático por parte do exército alemão em relação às prisioneiras judias, apesar de casos esporádicos terem sido relatados. Também, em relação ao livro de Ka. Tzetnik, *Piepel*, que relata o abuso de um garoto judeu por um *Kapo* (que Ka. Tzetnik diz ter sido seu irmão), narrado também por Elie Wiesel, não há muitos testemunhos de abusos sistemáticos ou de um lugar nos Campos onde isso era praticado “oficialmente”, como seria o caso do *Joy Division*.

Este problema em relação aos abusos sexuais é bastante peculiar, já que alguns estudiosos sugerem que isso acontecia com muito mais frequência do que é verificado nos testemunhos, principalmente em relação às mulheres judias. De fato, ao se trabalhar com essa questão, muitas mulheres têm vergonha de contar o que realmente aconteceu. A *Shoah* já foi um acontecimento terrível demais, agregar a isso abusos sexuais tornaria a questão ainda mais complicada e mais difícil de ser enfrentada. Também, por causa desse silêncio em relação à questão sexual, os livros de Ka. Tzetnik e os filmes sadiconazistas despertaram tanta curiosidade e tamanho desprezo por muitos.

No entanto, abusos morais em relações às mulheres foram comuns e significativos durante a *Shoah*. Segundo testemunhos, a maioria das mulheres, ao chegar aos Campos, tinha que fi-

car despida em frente a homens, que as olhavam com desprezo e muitas vezes as ridicularizavam. Também, ao chegarem aos Campos, as mulheres tinham seus cabelos raspados, privando-as de qualquer apelo sexual.

Para combater, ainda, qualquer forma de atração sexual com as prisioneiras, os alemães criaram várias leis de higiene que os proibiam ter relações sexuais com mulheres de grupos inferiores, entre eles as mulheres judias:

Líderes nazistas e propagandistas trabalharam para desencorajar assassinos alemães e seus capangas de considerarem mulheres dos grupos marcados para eliminação como objetos de desejo sexual (Shik).

A questão da mulher judia nos Campos é bastante complicada. Se por um lado os judeus, de uma forma geral, eram desumanizados e desprezados, por outro lado o corpo da mulher, mesmo mal nutrido, sem nenhum apelo sexual, ainda permanecia como um objeto de desejo e de exploração. A proibição, o desprezo e o jogo de poder, despertava o interesse em alguns soldados alemães e, principalmente nos *Kapos*.

A ideologia nazista tinha uma atitude conflitante em relação à sexualidade e à maternidade das mulheres judias. Por um lado, as mulheres judias eram submetidas a um processo de dessexualização, além, claro, da desumanização. Os nazistas anularam a essência feminina das mulheres. Por outro lado, o corpo feminino permaneceu como um objeto sexual — fato evidenciado por uma diversidade de práticas de exploração sexual. Em outras palavras, em Auschwitz o corpo feminino judaico tornou-se só matéria, desprovida de humanidade, mas ainda continha características sexuais e ameaçava a ideologia nazista pela capacidade reprodutiva. As diferenças de gênero em Auschwitz-Birkenau permaneceram visíveis dentro e sobre o corpo (Shik).

A estrutura nazista negava o outro, aquele que não era membro da raça ariana que fundaria o Terceiro Reich. Assim, o sistema concentracional sub-humanizava principalmente o judeu, transformando-o em nada

ou em uma praga que poderia (e deveria) ser eliminada. Essa questão ainda era mais perceptiva no corpo e no desejo contraditório que as mulheres judias exerciam sobre os carrascos e detentores de poderes naquele ambiente específico:

Enquanto o processo de desumanização também aplicava aos homens, para as mulheres foi unida a visão dual nazista do corpo feminino judeu. Por um lado, tinham que ser exterminadas por causa de sua capacidade de ter filhos (judeus). Por outro lado, após a sua humanidade, a psique, e a individualidade ter sido tomada, o corpo da mulher judaica mantinha um recipiente sexual totalmente aberto, permitindo explorá-lo e semear a destruição nele (Shik).

Relendo a famosa frase de Adorno — “escrever um poema após Auschwitz seria um ato de barbárie” —, Dinur desconsiderou a própria poesia escrita antes da Shoah já que, para ele, as palavras antes da Shoah não significavam absolutamente nada.

Casos de estupros em massa não aconteceram nos Campos Alemães como aconteceram, por exemplo, na União Soviética entre os anos de 1942 e 1945. Os alemães, entretanto, perpetraram estupros quando estavam em terras russas e em campos de batalha. Nesses “espaços” considerados como sem lei ou “espaços bárbaros”, que eram habitados por pessoas de raça inferior, o estupro era aceitável, fato que era condenável em ambientes alemães. Nos Campos de controle alemão, as leis de higiene e de conduta eram claras, e impediam a relação sexual dos alemães com os judeus.

Porém, apesar de não se tratarem de prisioneiras e prostitutas judias, como o suposto *Joy Division* narrado por Ka. Tzetnik, existiram bordéis em alguns Campos alemães. Esses lugares foram criados por Himmler para aumentar a produtividade do trabalhador e para premiar alguns presos. Quando escreveu seu livro **Mein Kampf**, Adolf Hitler aboliu a prostituição, vendo-a como uma desgraça para a humanidade e, durante os primeiros anos em que esteve no poder, o governo alemão perseguiu essas práticas na Alemanha. Porém, com o início da Guerra, os Nazistas não aboliram a prostituição: apenas tinham controle total do que estava acontecendo. Assim, todas as prostitutas na Alemanha e nos territórios dominados pelos Nazistas deveriam ser registradas e os bordéis supervisionados por autoridades responsáveis.

O caso de bordéis em Campos Nazistas é estudado pelo pesquisador Robert Sommer e, segundo ele, havia um sistema complexo de liberação de *Prämienchein* (bônus voucher) para os prisioneiros premiados que poderiam frequentar esses locais. Tudo era controlado pelos oficiais nazistas, com tempo e “posição” rigidamente definidos:

O tempo dentro do quarto era limitado. Em Auschwitz, geralmente um prisioneiro do sexo masculino era autorizado a permanecer por 15 minutos na sala. Só era permitido “sexo normal” na posição papai-mamãe. Era proibido subir na cama com sapatos. Através de buracos de espionagem na porta, os guardas da SS asseguravam que os prisioneiros obedeciam às regras. Após o tempo estipulado um sino tocava e o homem tinha que sair da sala. Se ele não saísse rápido o suficiente, um guarda iria jogá-lo para fora. Antes de deixar o Sonderbau, o visitante tinha que voltar para a sala médica para receber uma injeção profilática.

Não é, portanto, verificada, a partir da constatação histórica, as perversões sexuais apresentadas nos *Stalags*, na literatura de Ka. Tzetnik e nos filmes sadiconazistas. Entretanto outros tipos perversões, torturas e sadismos muito mais terríveis aconteceram e se encontram nos limites da incompreensão e da linguagem. O estudo dos fenômenos analisados neste texto revela o que estaria escondido na sociedade que criou e que recebeu esse tipo de informação velada e, por isso, merece ainda estudos posteriores. 🍷



O conforto no infortúnio

Publicado originalmente em 1965, **Stoner**, de John Williams, esperou quarenta anos para ter o merecido reconhecimento

RAFAEL RODRIGUES | FEIRA DE SANTANA - BA

Quando foi lançado, em 1965, **Stoner**, romance do norte-americano John Williams (1922-1994), não teve grande repercussão. Décadas depois, após duas reedições — uma em 2003, na Inglaterra, e outra em 2006, nos Estados Unidos —, a obra começou a ter o reconhecimento que merece. Hoje, **Stoner** é considerado um grande livro não apenas em língua inglesa, mas também em outros idiomas — já foi traduzido em pelo menos vinte e um países.

Nos diz o parágrafo de abertura do romance:

William Stoner entrou na Universidade do Missouri como calouro no ano de 1910 com a idade de 19 anos. Oito anos depois, no auge da Primeira Guerra Mundial, recebeu o diploma de doutorado e assumiu um cargo na mesma universidade, onde lecionou até a sua morte, em 1956. Nunca subiu na carreira acima da posição de professor assistente, e poucos estudantes se lembravam dele com alguma nitidez após terem cursado suas disciplinas. Quando morreu, seus colegas doaram à biblioteca da universidade um manuscrito medieval em sua memória. Esse manuscrito ainda pode ser encontrado no "Acervo de Livros Raros", com a seguinte inscrição: "Doado à Biblioteca da Universidade do Missouri. Em memória de William Stoner, departamento de Inglês, por seus colegas".

Essas poucas linhas fazem o leitor imaginar que Stoner não deixou marcas por onde passou. Que sua vida não teve relevância, que ele não foi um homem importante a ponto de merecer ter sua vida narrada. Mas, à medida que as páginas avançam, essas suposições vão sendo deixadas de lado.

Assim como a maioria de nós, pobres mortais, Stoner foi importante para algumas poucas pessoas muito próximas. Para seus pais, para sua esposa, para a sua filha, para seus raros amigos,

para uma amante e para os também raros desafetos. Para seus alunos, a relevância de Stoner foi tão grande quanto fugaz. Para além de seu universo particular, ele realmente não deixou nenhuma marca. Ao narrar a vida ordinária de William Stoner, John Williams nos faz perceber, de maneira dura e crua, que a vida da maioria de nós é assim, sem qualquer significado maior. Nos faz perceber, também, que podemos viver décadas e décadas e não fazer qualquer diferença para além dos que gravitam ao nosso redor, não importando quais sejam os nossos sonhos, os nossos desejos, os nossos esforços, os nossos sofrimentos.

Passividade e estoicismo

Filho de pequenos fazendeiros, Stoner começou a ajudar os pais desde cedo: "Aos 6 anos, ordenhava vacas magras, alimentava os porcos no chiqueiro a uns poucos metros da casa e coletava os pequenos ovos das galinhas magrelas". Aos 19 anos, após terminar o ensino médio, foi comunicado pelo pai de que iria cursar Ciências Agrárias na universidade. Ficou sabendo, também, que moraria com um primo da mãe, e que trabalharia para ele e sua esposa em troca de moradia e comida.

Pode-se dizer que seu primeiro ano na universidade foi tranquilo. Stoner trabalhava, frequentava as aulas e, apesar do cansaço, passava nas matérias. Foi no primeiro semestre do segundo ano que algo mudou. Todos os alunos eram obrigados a frequentar o curso semestral de Introdução à Literatura Inglesa, e essa disciplina "o inquietou mais do que qualquer coisa até então". Tanto que, "no segundo semestre daquele ano, William Stoner parou de cursar as disciplinas de Ciências e interrompeu seus estudos de Ciências Agrárias", e decidiu se inscrever em matérias ligadas às Ciências Humanas e à Literatura. Isso fez com que ele tomasse "consciência de si mesmo de um jeito que nunca lhe ocorrera antes".



STONER

John Williams
Trad.: Marcos Maffei
Rádio Londres
316 págs.



o autor

JOHN EDWARD WILLIAMS

Nasceu em 1922, em Clarksville, um povoado no interior do Texas. Serviu na aviação militar americana durante a Segunda Guerra Mundial, na China, na Birmânia e na Índia. Recebeu o bacharelado em Literatura Inglesa na Universidade de Denver e o doutorado na Universidade do Missouri, em 1954. Voltou para Denver no mesmo ano, onde trabalhou como professor assistente de Literatura Inglesa até sua aposentadoria, em 1985. Faleceu em 1994. Além de **Stoner**, é autor de mais três romances: **Nothing but the night**, **Butcher's Crossing** (a ser publicado pela Rádio Londres) e **Augustus**.

trecho

STONER

Embora lhe coubesse apenas ensinar os fundamentos da Gramática e da Redação para um grupo misto de calouros, ele se preparou para a tarefa com entusiasmo e forte senso de responsabilidade. Planejou o curso durante a semana anterior ao início do semestre de outono, e se deu conta do potencial e das dificuldades associadas à preparação do material e dos assuntos do compromisso assumido.

Essa mudança inesperada, e na verdade nunca desejada, transforma a vida de Stoner completamente. Até então, o plano era cursar Ciências Agrárias e, ao fim de quatro anos, retornar à fazenda dos pais para continuar ajudando-os. Agora, o retorno não é mais uma opção, e esse novo rumo impacta não apenas Stoner, mas também seus pais e tudo o que eles haviam planejado.

Apesar desta demonstração de firmeza, e de mais algumas poucas durante o livro, Stoner é essencialmente estoico — na acepção de "conforto no infortúnio" que consta no *Aurélius* —, e não se permite abalar por nenhuma adversidade. Ou melhor: não consegue se abalar. Ele não consegue se insurgir contra (quase) nada. Aceita (quase) tudo passivamente, desde a frieza e a ira de sua esposa até as imposições feitas pela direção do seu departamento na universidade em relação às matérias que irá lecionar — em horários nada amigáveis.

Avançar sempre

Assim como a vida de Stoner, é simples a prosa de Williams. É um romance tradicional, sem inovações estéticas ou estilísticas, uma obra límpida e sem sobressaltos, quase como a vida do protagonista. Devido ao tradicionalismo do autor e a falta de maiores reviravoltas no enredo, **Stoner** pode dar a impressão de que é um romance monocórdico, o que pode levar o leitor a imaginar, inicialmente, que sua leitura será um estorvo. Porém, graças à extrema habilidade narrativa de John Williams, o leitor é inevitavelmente impelido a avançar cada vez mais, e os poucos lampejos de vontade própria a que Stoner se dá o direito são comemorados como grandes reviravoltas — e de certa forma o são.

Algumas passagens são memoráveis, como o momento em que Stoner se dá conta de que não é capaz de demonstrar, a seus alunos, toda a empolgação que guarda dentro de si pela literatura, ou a conversa brutalmente sincera que tem com seus dois amigos, Gordon Finch e David Masters, pouco antes de ambos se alistarem para lutar na Primeira Guerra Mundial, ou quando ele finalmente desafia o seu maior desafeto, Hollis Lomax.

De uma maneira muito peculiar, **Stoner** é um livro assombroso, forte, mas também delicado, preciso. A emoção e o ímpeto reprimidos pelo protagonista são angustiantes. Curiosamente, essa angústia sentida pelo leitor é amenizada pela serenidade com que Williams conduz sua obra. Somente grandes escritores conseguem escrever dessa forma.

Após uma primeira edição repleta de erros de revisão, a editora Rádio Londres lançou uma segunda, corrigida, que traz um posfácio do também escritor norte-americano Peter Cameron. Nele, Cameron afirma que, mesmo tendo lido **Stoner** três vezes, não está "absolutamente certo de haver compreendido o livro de verdade".

E parece ser mesmo esse o caso. **Stoner** é o tipo de obra que não se encerra numa primeira leitura. Tampouco é o tipo de livro que é esquecido após lida a última página. Ele ressoa não apenas na mente do leitor, mas também em seu coração. Impossível não se perguntar: "sou um Stoner?", e, em seguida, decidir: "não serei um Stoner". No entanto, é quase impossível não se afeiçoar ao protagonista.

Stoner é uma obra inquietante, transformadora, inspiradora. A literatura não é nem precisa ser sempre assim, é verdade. Mas, sem livros como esse, ela não seria fundamental para alguns de nós. E, de fato, livros como **Stoner** nos faz pensar que a literatura deveria ser fundamental para todos nós. 📖

PIER PAOLO PASOLINI: 40 ANOS DA MORTE DO POETA MAIS VIVO (3)

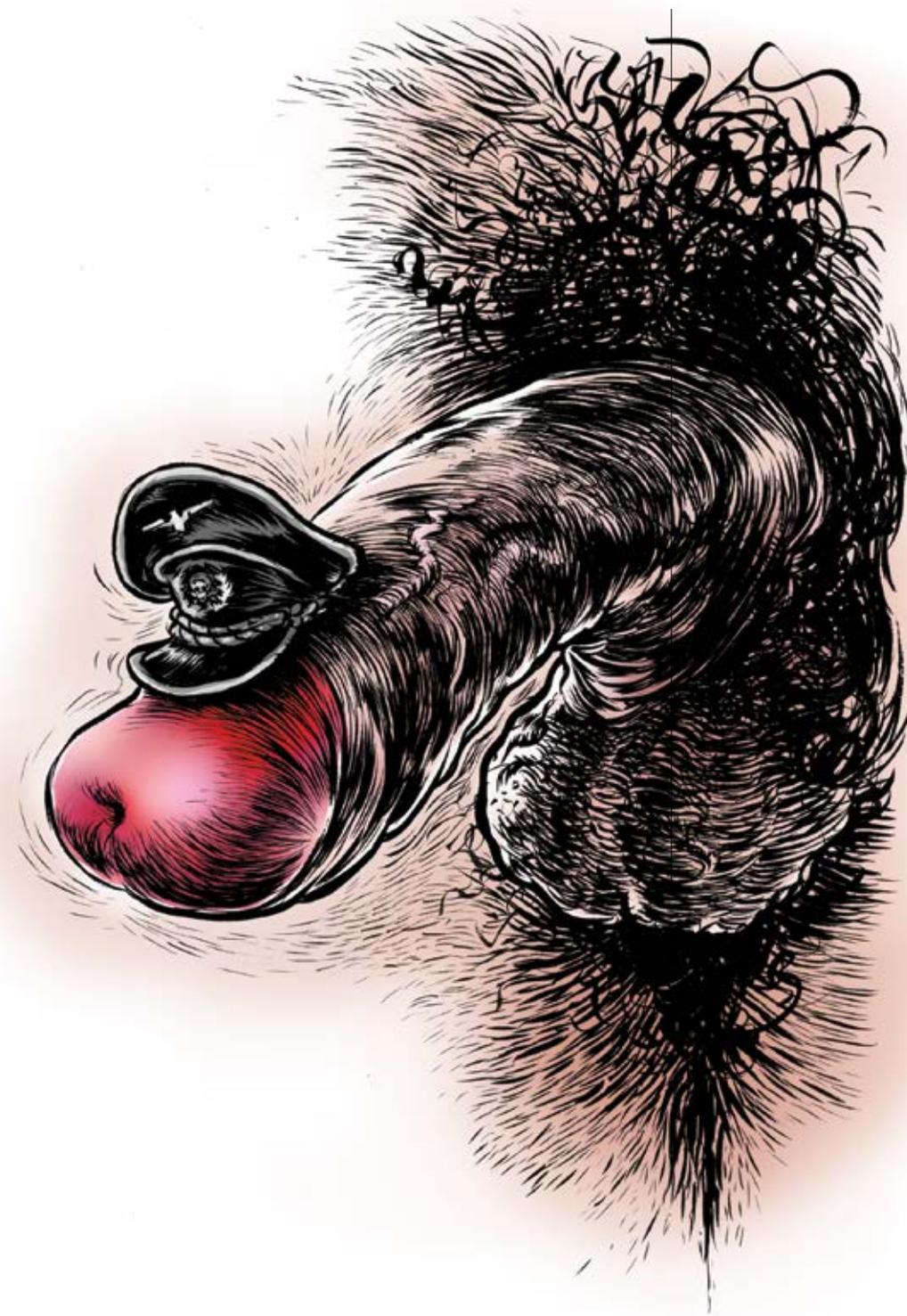
O poeta Pier Paolo Pasolini queria explodir a realidade baixa dos médios que se acocoravam para seguir ordens (tudo sempre precisa das “ordens” para seguir rolando em miséria & aviltamento), porém seu grito se tornava ainda mais dramático pelo sentimento de impotência diante de paradoxo como o dos jovens *carabinieri* de origem operária lançados contra estudantes herdeiros talvez de tédio.

Para ele, seriam possíveis “vítimas” ainda mais lamentáveis do que os rapazes bem de vida que nunca iriam verdadeiramente compreender a trajetória de um jovem camponês encontrando uma farda e taxativas ordens escritas na chefatura, sob as ordens do prefeito, que se curva diante do governador que baixa as calças para os empresários financiadores das campanhas políticas abençoadas por bispos que fedem dentro dos confessionários da Itália ainda pia quando se trata de observar a cor da fumaça da corrupção do Vaticano penetrado pelas lojas maçônicas, sob o comando das máfias das sociedades doentes.

A face reflexiva do visitante do túmulo de Gramsci (existe uma foto de Pasolini que justamente o mostra, assim, diante do túmulo do filósofo marxista num dia cinzento de chuva), o tom, circunspecto, do lamento do poeta antes mansamente político, iria se transformar em invectiva, lamentação vigorosa, denúncia cadente, insatisfação e não-acomodamento disposto a se transformar em militância corsária, a partir principalmente dos poemas em forma daquela “rosa” de uma beleza letal e de um difícil perfume.

O Pasolini que adentra a década de 1960 está transformado, e já não é o duro intelectual ainda compassivo, mas uma consciência desesperando-se em face da nova anemia coletiva instalada numa sociedade antes capaz de “marchar sobre Roma” (ainda que levada pela bandeira equivocada do Fascismo sem respostas reais para as “massas” manipuladas entre discursos e tochas acesas para o orgulho pátrio que não enche panelas, nem repara — de fato — as mais longas injustiças da Casa Grande contra a Senzala dos campos de Itália).

O “coágulo de sentido” que o Pasolini dos poemas em



forma de rosa tenta formar implicava, praticamente, em tentar provocar um ACV (sadio) nas mentes europeias — e, particularmente, italianas — agora atraídas pelo canto de sereia (fatal) do fascismo da sociedade de consumo massivo que Pier Paolo irá denunciar, apostrofar, anatemizar até o final trágico da sua vida de poeta e cineasta transformado em profeta do Kaos. Arquétipo junguiano da Mãe, a rosa-símbolo se tornou também sanguínea nos poemas gritados, por PPP, entre reflexões políticas e filosóficas, que não poderiam mais ser apenas murmurados, num mundo em franca (e perigosa) desordem. Desde o Egito antigo, passando pelo mundo

medieval penetrado do misticismo cristão (sem descartar os ecos fortes do chamado “paganismo” — que nunca existiu, em termo), a Rosa se forrou de significados esotéricos e populares — assim como ocorrera com a flor do lótus — desde o culto de Ísis até a Rosa Alquímica misteriosa na elaboração tardia de mitos já meio “seculares”.

Os poemas pasolinianos tornaram-se, então, secularíssimos na urgência de gritar contra as consciências mortas, para despertar as consciências vivas. O elemento erótico que corresponde a Ísis-Afrodite, em ponte da cultura egípcia para a grega antiga, reveste-se da modernidade de um poeta que pretende falar para multidões de carne e osso — e talvez mais de **carne**, acima de tudo, na certeza um tanto melancólica, “pós-cristã”, de que a vida é *aqui e agora*, enquanto se passa, com a duração de uma rosa, maio de 1968 (e outros meses e anos)...

Também não se pode ignorar o fato desse poeta ter realizado o seu primeiro filme em 1961. Com ele, estava aportando ao cinema “uma nova forma de fazer poesia”, enquanto recebia, da antigamente chamada Sétima Arte, uma espécie de oitava maravilha: o meio brutalismo (há?) de uma linguagem imersa no dia a dia de gente vivendo suas vidas, entre bicicletas e sonhos roubados por ladrões de objetos e consciências. Isso — exatamente isso — torna Pier Paolo Pasolini um poeta “diferente”, um bardo com um recado urgente, o homem que eu pessoalmente vi, em 1969, causando impacto enorme numa plateia maciçamente do Terceiro Mundo que ele amava.

“O que vocês estão fazendo *aqui*?” — perguntou, logo ao iniciar uma palestra agônica, sentado no estrado sobre o qual estava uma pesada mesa ornada de flores (não eram rosas) à frente das “autoridades universitárias” presentes para honrar o conferencista PPP. Que rejeitou o assento entre seus pares, e desceu do praticável com a mesa festiva, para nos falar diretamente e não por trás de arranjos de floristas e copos de água filtrada. É a lembrança pessoal que guardo dele, numa tarde romana já distante: essa do poeta e cineasta bem à nossa frente, italiano de estatura mediana e enxuto de carnes como um camponês friulano provado na vida, trajado esportivamente (os óculos escuros das fotos, mocassins brancos — e a intensidade dos seres de exceção)...

Aquele “camponês” era um sólido e atormentado homem de muitas artes, militante do PCI (do tal foi expulso) e perseguido da Igreja, naquele momento, pelas “provocações” do seu filme *Teorema*. Essa ainda hoje instigante e enigmática obra de misticismo moderno que também nos inquire, como o seu criador o fez, naquela altura, sobre “o quê” estávamos fazendo *ali*, jovens de outros continentes numa Europa já quase totalmente dominada (em 1969) pelos fascismos da sociedade de consumo de massa — repetindo o “bordão” dos seus últimos anos de desespero, antes de ser trucidado, na praia das cercanias de Roma, por “ragazzi” cumprindo ordens de alguma(s) voz(es) até hoje impune(s). 🍷

(CONCLUI NA PRÓXIMA EDIÇÃO)

TRACY K. SMITH

apresentação e tradução: Bruna Dantas Lobato

ilustração: *FP Rodrigues*

Tracy K. Smith, nascida em 1972 em Massachusetts, é uma das poetisas norte-americanas mais importantes de sua geração. Formada pelas universidades Harvard e Colúmbia, Smith é autora de três coletâneas de poemas e um livro de memórias. Ganhou, entre outros, o prêmio Cave Canem de poesia afro-americana em 2002 e o prêmio Pulitzer de melhor poesia em 2012 pelo seu terceiro livro, *Life on Mars*. Atualmente, é professora de criação literária da Universidade de Princeton.

Ambos os poemas aqui traduzidos pela primeira vez para o português foram originalmente publicados em *Life on Mars*. Neste livro, o território da ciência não é tão diferente do território

da criação. Deus toma a forma de uma estrela do pop, um ser cósmico, uma alma que atravessa o céu, um astronauta. Esses poemas lançam personagens para o espaço sideral, de onde se consegue admirar a Terra à distância. Os movimentos das vidas terrenas são característicos de nossos tempos, tempos esses de dúvida e curiosidade, violência urbana, proezas tecnológicas, referências à cultura pop e questionamentos sobre os limites do corpo humano.

Smith é uma escritora de variedade e ambição extraordinárias, e também de grande precisão e rigor técnico. Escolhi dois poemas longos, mas de estilos e temas diferentes: o primeiro cheio de expectativa e brilho e o segundo mais íntimo e vulnerável, carregado com a dor da perda.



Don't you wonder, sometimes?

1.

After dark, stars glisten like ice, and the distance they span
Hides something elemental. Not God, exactly. More like
Some thin-hipped glittering Bowie-being—a Starman
Or cosmic ace hovering, swaying, aching to make us see.
And what would we do, you and I, if we could know for sure

That someone was there squinting through the dust,
Saying nothing is lost, that everything lives on waiting only
To be wanted back badly enough? Would you go then,
Even for a few nights, into that other life where you
And that first she loved, blind to the future once, and happy?

Would I put on my coat and return to the kitchen where my
Mother and father sit waiting, dinner keeping warm on the stove?
Bowie will never die. Nothing will come for him in his sleep
Or charging through his veins. And he'll never grow old,
Just like the woman you lost, who will always be dark-haired

And flush-faced, running toward an electronic screen
That clocks the minutes, the miles left to go. Just like the life
In which I'm forever a child looking out my window at the night sky
Thinking one day I'll touch the world with bare hands
Even if it burns.

2.

He leaves no tracks. Slips past, quick as a cat. That's Bowie
For you: the Pope of Pop, coy as Christ. Like a play
Within a play, he's trademarked twice. The hours

Plink past like water from a window A/C. We sweat it out,
Teach ourselves to wait. Silently, lazily, collapse happens.
But not for Bowie. He cocks his head, grins that wicked grin.

Time never stops, but does it end? And how many lives
Before take-off, before we find ourselves
Beyond ourselves, all glam-glow, all twinkle and gold?

The future isn't what it used to be. Even Bowie thirsts
For something good and cold. Jets blink across the sky
Like migratory souls.

3.

Bowie is among us. Right here
In New York City. In a baseball cap
And expensive jeans. Ducking into
A deli. Flashing all those teeth
At the doorman on his way back up.
Or he's hailing a taxi on Lafayette
As the sky clouds over at dusk.
He's in no rush. Doesn't feel
The way you'd think he feels.
Doesn't strut or gloat. Tells jokes.

I've lived here all these years
And never seen him. Like not knowing
A comet from a shooting star.
But I'll bet he burns bright,
Dragging a tail of white-hot matter
The way some of us track tissue
Back from the toilet stall. He's got
The whole world under his foot,
And we are small alongside,
Though there are occasions

When a man his size can meet
Your eyes for just a blip of **time**
And send a thought like **SHINE**
SHINE SHINE SHINE SHINE
Straight to your **mind**. Bowie,
I want to believe you. Want to feel
Your will like the wind before rain.
The kind everything simply obeys,
Swept up in that hypnotic dance
As if something with the power to do so
Had looked its way and **said:**
Go ahead.

Você não se pergunta, às vezes?**1.**

Ao cair da noite, estrelas cintilam como gelo e a distância que elas cobrem
 Oculta algo elementar. Não Deus, exatamente. Mais como
 Um ser estreito, magrelo, com o espírito reluzente de Bowie — um *Starman*
 Ou craque cósmico pairando, se remexendo, se doendo para que possamos ver.
 E o que faríamos, você e eu, se pudéssemos saber com certeza

Que alguém estava ali espiando através da poeira
 Dizendo que nada está perdido, que tudo vive apenas da espera
 Para voltar a ser querido o suficiente? Você iria, então,
 Mesmo que por algumas noites, para esta outra vida em que você
 E aquele primeiro que ela amou, uma vez cegos para o futuro, e felizes?

Quem sabe eu colocaria meu casaco e retornaria à cozinha, onde minha
 Mãe e pai esperam sentados, jantar esquentando no fogão?
 Bowie nunca morrerá. Nada vai o acometer em seu sono
 Ou se apressar por suas veias. E ele nunca vai envelhecer,
 Assim como a mulher que você perdeu, que sempre terá cabelos castanhos

E cara corada, correndo em direção a uma tela eletrônica
 Que conta os minutos, as milhas que falta seguir. Assim como a vida
 Em que sou sempre uma criança olhando pela minha janela para o céu noturno
 Pensando que um dia tocarei o mundo com minhas próprias mãos
 Mesmo que queime.

2.

Não deixa rastros. Desliza, rápido como um gato. Isto é Bowie
 Para você: o Papa do Pop, recatado como Cristo. Como uma peça
 Dentro de uma peça, duas vezes marca registrada. As horas

Pingam como água do ar condicionado. Nos aturamos com suor,
 Nos ensinamos a esperar. Silenciosamente, preguiçosamente, acontece o colapso.
 Mas não para Bowie. Ele apruma a cabeça, sorri aquele sorriso perverso.

O tempo nunca para, mas ele acaba? E quantas vidas
 Antes da decolagem, antes de nos encontrarmos
 Além de nós mesmos, todos glamour de glitter, todos faísca e ouro?

O futuro não é o que costumava ser. Até mesmo Bowie tem sede
 De algo bom e gelado. Jatos piscam no céu
 Como almas migratórias.

3.

Bowie está entre nós. Bem aqui
 Em Nova York. De boné de beisebol
 E jeans caros. Se enfiando em
 Uma deli. Deslumbrando com todos aqueles dentes
 O porteiro ao retornar.
 Ou ele está chamando um táxi na Lafayette
 À medida que o céu se nubla no crepúsculo.
 Não tem a menor pressa. Não se sente
 Como você acha que ele se sente.
 Não se empertiga ou se exalta. Conta piadas.

Morei aqui durante todos esses anos
 E nunca o vi. Como não saber distinguir
 Um cometa de uma estrela cadente.
 Mas aposto que ele brilha incandescente,
 Arrastando uma cauda de matéria quente e branca
 Do jeito que alguns de nós criam rastros de papel
 da privada. Ele tem
 O mundo inteiro sob seus pés,
 Ao seu lado, somos pequenos,
 Ainda que haja ocasiões

Quando um homem desse tamanho pode encontrar
 Seu olhar por somente um bipe de instante
 E enviar um pensamento: *SHINE*
SHINE SHINE SHINE SHINE
 Diretamente para a sua mente. Bowie,
 Quero acreditar em você. Quero sentir
 Sua vontade como vento antes da chuva.
 Do tipo que tudo simplesmente obedece,
 Embalado naquela dança hipnótica
 Como se algo com o poder de fazê-lo
 Tivesse olhado na sua direção e dito:
Vá em frente. 🐾

**NOTA**

Tracy K. Smith, "Don't You Wonder, Sometimes?"
 and "The Speed of Belief" from *Life on Mars*.
 Copyright © 2011 by Tracy K. Smith. Reprinted
 with the permission of The Permissions Company,
 Inc. on behalf of Graywolf Press, Minneapolis,
 Minnesota, www.graywolfpress.org.



Leia o poema *The speed of belief (A velocidade da crença)*
 em www.rascunho.com.br

Monstro



MARIETA BOIMEL

ilustração: *Hallina Beltrão*

Um estrondo produzido pelas enormes pedras lançadas pelo coveiro batia primeiro na tampa do caixão que jazia no fundo da cova. Seguiu-se o ruído da terra molhada pela chuva que, intermitente, caía desde a véspera, escorrendo pelos espaços entre as pedras. Uma infinidade de coisas para decidir, previstas e imprevisitas. Nada que pudesse ser postergado.

O branco dos olhos amarelento como se tivesse recebido gotas de iodo. As unhas sugeriam um mergulho na água com açafreão. Diacho!!!, berrou Moris. Teria socado o espelho. Dos talhos jorraria sangue amarelo. Tão escura a urina, mais lembrava coca-cola. Adoecer logo agora?!?! Canais entupidos e a bile não tinha por onde circular, abrigava-se onde houvesse qualquer espaço. Um ano, se tanto,

sentenciou o médico, qual magistrado; nenhum recurso, nem apelação ao Supremo, qualquer que fosse: o lá de cima ou o cá de baixo...Que lástima!, resmungou o feto de dentro da barriga. Nem pôde acalantar-me, nem me dar o remedinho que acalmasse minhas cólicas. Quando eu estiver lá fora o mundo estará mais sem graça. Havíamos combinado que seria ele a me dar a primeira papinha de frutas, que me ensinaria a bater palminhas, a me encorajar a dar o primeiro passinho que me apresentaria ao mar, que faria exercícios com minhas perninhas para que eu tivesse coordenação para pedalar o tico-tico, depois o velocípede. Que me levaria de cavalinho nos ombros enquanto

eu batucava na careca brilhante. Eu ainda não existia e ele, meu avô, em longos devaneios me enxergava no berço, envolto pelo quase transparente mosquito, uma nuvem a proteger-me.

Ao longe, o assobio de Moris, repetindo o refrão de Reizale (canção do folclore judaico), avisava a Ruth que era hora de deixar a tesoura, moldes, tecidos. Prevenida, sabia com precisão o que viria a seguir: “Vamos, Ruth. Afei tão bem as lâminas de teus sapatos de esqui que penetrarão na neve tão profundamente que você não correrá risco de cair. Nem precisará fazer força para equilibrar-se”. Tentava assim, Moris, persuadir Ruth a acompanhá-lo no delicioso passeio sobre a neve. O

rio Styr era uma pista natural propiciando deliciosas arrancadas no declive natural. Fácil para ele, amante do esporte, desde a infância, exímio no trato com os esquis. Amante das sensações que percorrem a espinha dorsal e derramam uma enxurrada de endorfina. Um pouco desengonçado no caminhar, ganhava leveza de bailarino equilibrando-se sobre as finas lâminas grudadas no solado do calçado especial. Nem se aborrecia com as obrigações que o aguardavam. Queria aproveitar a luz natural dos dias tão curtos do inverno. Esperar que a água dos enormes tachos de cobre fervesse para nela dissolver o pigmento que tingiria pilhas de tecidos. Nem doeriam os braços fazendo deslizar o pesado ferro de passar em cujo interior ardiavam brasas. Tinha que tomar muito cuidado para que nenhuma fagulha danificasse qualquer peça de roupa a ele confiada e que chegava ensebada, cheirando mal. Paletós, coletes, calças de grossa lã, usados por longos períodos não poderiam estar em outras condições. Banhavam-se pouco, conjecturou Moris. Os colarinhos postiços tinham na parte interna uma linha de grossa sujeira. Deveriam retornar a seus donos alvos, brilhando por causa da goma de amido de milho. O ferro desamarrotava as roupas, mais pelo peso do ferro fundido que pela quentura. Tarefas cumpridas sem sentir o esforço que exigiam. O fogo à lenha mantinha-se aquecido pelas poucas brasas ainda não transformadas em carvão. No forno, repousava o prato de alumínio que a mãe, Ida, deixara preparado. Ovo cozido, muito bem triturado, cebola frita, agregavam-se ao purê de batatas, maciez que afagava a língua e o céu da boca e que só a manteiga caseira conferia. Um copo de chá ordenhado do samovar completava a tardia refeição.

No dia seguinte, revisar peça por peça, um retoque aqui, outro acolá. O paninho branco sempre sob o ferro para evitar que o calor deixasse manchas brilhantes sobre a lã. Desde muito cedo, Moris aprendera com o pai o ofício de tintureiro. Um artista, mesclando cores, acrescentando pitadas de pigmentos produzindo cores inusitadas. Do negro ao branco, perpassando tonalidades impensadas. Um artista, abonado pela sorte, assim se sentia, não por inteiro, beliscado pela realidade dos inúmeros amigos: trabalho pesado, sem hora para terminar, salário miúdo. Não fosse a repressão. Olhou as fotos do último 1º de maio penduradas na parede. Ele, Max, Stela, Telma empunhando cartazes: JORNADA DE 8 HORAS, SALÁRIO JUSTO, DIREITO A FÉRIAS. Arnon puxava a fila, orgulhoso exibindo a manchete do jornal “Voz

Operária”. Não apanharam da Polícia, nem foram presos...

Ruth apenas permitiu que terminasse o convite, obsessiva e doentamente voltada ao trabalho. Além do mais, detestava o frio. Trauma das longas horas de espera nas madrugadas geladas para visitar a irmã, Helga, no presídio Dolnebro. Tantas esperas frustradas. (A velha Tonia, nem tão velha assim, a pele do rosto, um plissê, inflava-lhe a idade, vivia apavorada). Helga nem se preocupava com o desespero da mãe. Fizera da despensa subterrânea um esconderijo diurno para Miguel, fugitivo da polícia, convicções políticas contrárias às que o poder público adotara. Quando as trevas encobriam tudo, ia na frente, vigiando o caminho para o cemitério onde Miguel passava a noite. Até que um dia, a polícia que a vigiava havia tempos apanhou Helga e aguardou que o amigo chegasse ao túmulo que lhe servia de abrigo. Ela, menor de idade, berrou, esperneou tentou morder os “tiras”. Ele, por muito pouco, escapou de ser amarrado ao rabo do cavalo que conduzia o comandante da operação. Teria sido arrastado por uns bons quilômetros até o “Beco das Torturas”. Helga novamente de castigo. Desafiara o carcereiro procurando cuspir-lhe na cara. Visitas proibidas, o primeiro castigo. Outros mais viriam...O pacote caprichosamente feito por Ruth continha delícias doces e salgadas que a mãe indormida preparara para que chegassem fresquinhas, uma blusa bem grossa espantaria o frio da cela onde não penetrava nenhum fiapo de sol. Tudo nas mãos do carcereiro escarnecendo a jovem rebelde... Tão bom se Moris desistisse daquele esporte maluco. Não seria melhor o chá “pelando no copo”, que de tão quente amolecia os cubinhos de maçã verde que boiavam na superfície? Teimosos ambos. Cada qual achando-se com razão. Uma arte transformar temperamentos tão diversos em convivência harmoniosa. Além do mais, a exigentíssima esposa do coronel Wachenko, aquele mesmo que comandara a prisão e o enforcamento de Miguel e que se comprazia soltando estridentes gargalhadas expondo os dentes tão grandes que pareciam de cavalo, faltando-lhe contudo a dignidade equina, balançando o corpo de Miguel, com um galho seco para que se enrolasse cada vez mais a corda no pescoço do condenado. Tétrica brincadeira... a também odienta esposa do coronel havia encomendado a Ruth, coleção completa para a primavera que breve se instalaria, incluída a roupa de gala, para a solenidade na qual o coronel seria condecorado pela prisão de Miguel. Não fosse a necessidade premen-

te e Ruth gostaria muito de rejeitar toda a encomenda. Mas cada tostão era tão importante... Tão cara a passagem para o Brasil. Impossível chegar a um país estranho sem alguma reserva de dinheiro. Nem podia esquecer que era preciso assumir as despesas da vida diária. Helga desempregada e o advogado que a defendera cobrara uma fortuna. Ruth bancara tudo.

Mesmo providente e calculista a reserva se esgotara. Portanto, nada de recusar trabalho, mesmo se esforçando para receber aquela peçonhenta cobra com delicadeza e um falso sorriso. O inverno ainda escorria, tempo suficiente para toda a encomenda. Mas como amansar a ansiedade de Ruth? A imaginação tinha que trabalhar. Disfarçar as pelancas que balouçavam na hora das provas e o papo que fazia o pescoço emendar-se ao corpo, mal mostrando o contorno do queixo. Teria ainda o desprazer da viagem a Varsóvia acompanhada pela “senhora coronel” para a compra dos tecidos. Melhor não se debruçar sobre as dificuldades. Determinada, sabia que, como na corrida de obstáculos, transporia a todos e a vitória seria inquestionável. Dar-se-ia o milagre e aquele amontoado de banha pareceria a elegância personificada. Que mundo sem graça aqui fora... E a terra molhada acabara de preencher o espaço da cova... 🍷

MARIETA BOIMEL

Nasceu em São Paulo (SP), em 1940, e viveu em Assis até os 18 anos. Licenciada em Letras Neolatinas pela Universidade Mackenzie, é co-autora de

Dicas culinárias para deficientes visuais

(2003), pela Fundação Dorina Nowill para Cegos. É consultora de acessibilidade para deficientes visuais em espaços culturais em Museus Acessíveis e vice-presidente do Grupo Retina São Paulo.

EUGENIO DE SIGNORIBUS

apresentação e tradução: *Patricia Peterle*



Eugenio De Signoribus (Cupra Marittima, 1947), ao lado de Milo de Angelis, Cesare Viviani, Enrico Testa, Patrizia Cavalli, é uma das vozes mais significativas da poesia italiana nos dias de hoje. Desses poetas, o único que está traduzido no Brasil é Enrico Testa, com o livro **Ablativo** (Rafael Copetti Editor). Em 2014, o **Rascunho** publicou alguns de seus poemas. Agora, publica poemas inéditos de Eugenio De Signoribus. Na verdade, mais do que poemas soltos, os quatro textos apresentam uma forma precisa: a do Motete, que na tradição poética do século 20 italiano não pode deixar de lembrar do nome de Eugenio Montale.

Autor que preserva muito a sua intimidade e privacidade, teve toda a sua poesia reunida no volume de 2008 intitulado **Poesie** (1976-2007), publicado pela Garzanti. **Casas perdidas** (*Case perdute*) é um dos emblemáticos títulos desse poeta que lê a contemporaneidade também como ausência desse espaço protetor e aconchegante: a casa. Tal temática permeia seus versos, inclusive para falar do atual problema da imigração e do tratamento dado a quem chega. Não é uma mera coincidência que um de seus personagens poéticos seja o senzacasa (sem-casa), aquele caracterizado pela muitas ausências, inclusive a de não ter um lar, com tudo o que essa simples e familiar, mas também complexa, palavra pode e poderia implicar.

A ideia de “perder-se no céu e o que fazer” recuperada de um dos versos de Mandelstam é uma das epígrafes escolhidas por De Signoribus, que aponta justamente para o desconforto, o medo e tantas outras incertezas que poderiam nos lembrar outros nomes, como o de Paul Celan ou ainda o de Giorgio Caproni. A série *Belliche*, de 1991, em seu conjunto, de um lado traz Celan para a escritura do poeta e, do outro, por meio da evocação da fagulha e da luz dialoga com a mais rica tradição italiana, isto é, com Dante Alighieri, como aponta Giorgio Agamben, em **Categorias italianas**. A luz nos versos de Eugenio De Signoribus é desamparada, queima num mundo inóspito, onde inclusive o farol é hipócrita. Em relação à forma escolhida, pode-se dizer que ao lado do uso de formas tradicionais e célebres da poesia é possível encontrar alternância e hibridez com formas irregulares. Nesse sentido, a experiência poética de De Signoribus pode ser vista como uma experiência da e com a linguagem, com a palavra, mas sobretudo uma experiência do fora, um atento e meticuloso trabalho de observação, de sentir esse fora, que se traduz num imbricado exercício de escuta. Uma voz, a de De Signoribus, como escreveu Giorgio Agamben, que soube “na noite do século”, nomear a “oblíqua face do mundo”. E continua “fala talvez o maior poeta civil da sua geração, a poesia italiana que vem — aquela que, por certo, deverá abster-se da luz — voltará incessantemente a se confrontar”. Uma escritura, portanto, que se apresenta também exercício ético.

Mottetto 1

Lontano dalle genti eppur tra loro
aspetto la chiamata ad una fonte
forse mai vista o forse ritrovata

aspetto l'adunanza...
se troverò chi chiama
se giungerà la voce

Motete 1

Longe das pessoas porém entre elas
espero o chamado junto a uma fonte
talvez nunca vista ou talvez achada

espero o adunar...
se eu encontrar quem chama
se a voz assomar

Mottetto 2

Nel gorgo delle menti rivoltate
di ritrovare cerco la mia luce
come nel buio il credo da bambino

la luce che da sola
orienta la parola
e torno al mio mattino

Motete 2

No vórtice das mentes revoltadas
reencontrar procuro a minha luz
como no breu o credo de outrora

a luz mesmo sozinha
a palavra encaminha
e volto à minha aurora

Mottetto 3

È ora necessario lacerare
l'esile velo tra mente e infinito
e sulla soglia snudata restare

sospeso due istanti...
poi il corpo sfinito
all'indietro o in avanti

Motete 3

É agora preciso lacerar
o tênue véu entre mente e infinito
e no limiar desnudado ficar

suspense um duplo instante...
inda o corpo haurido
para atrás ou para adiante

Mottetto 4

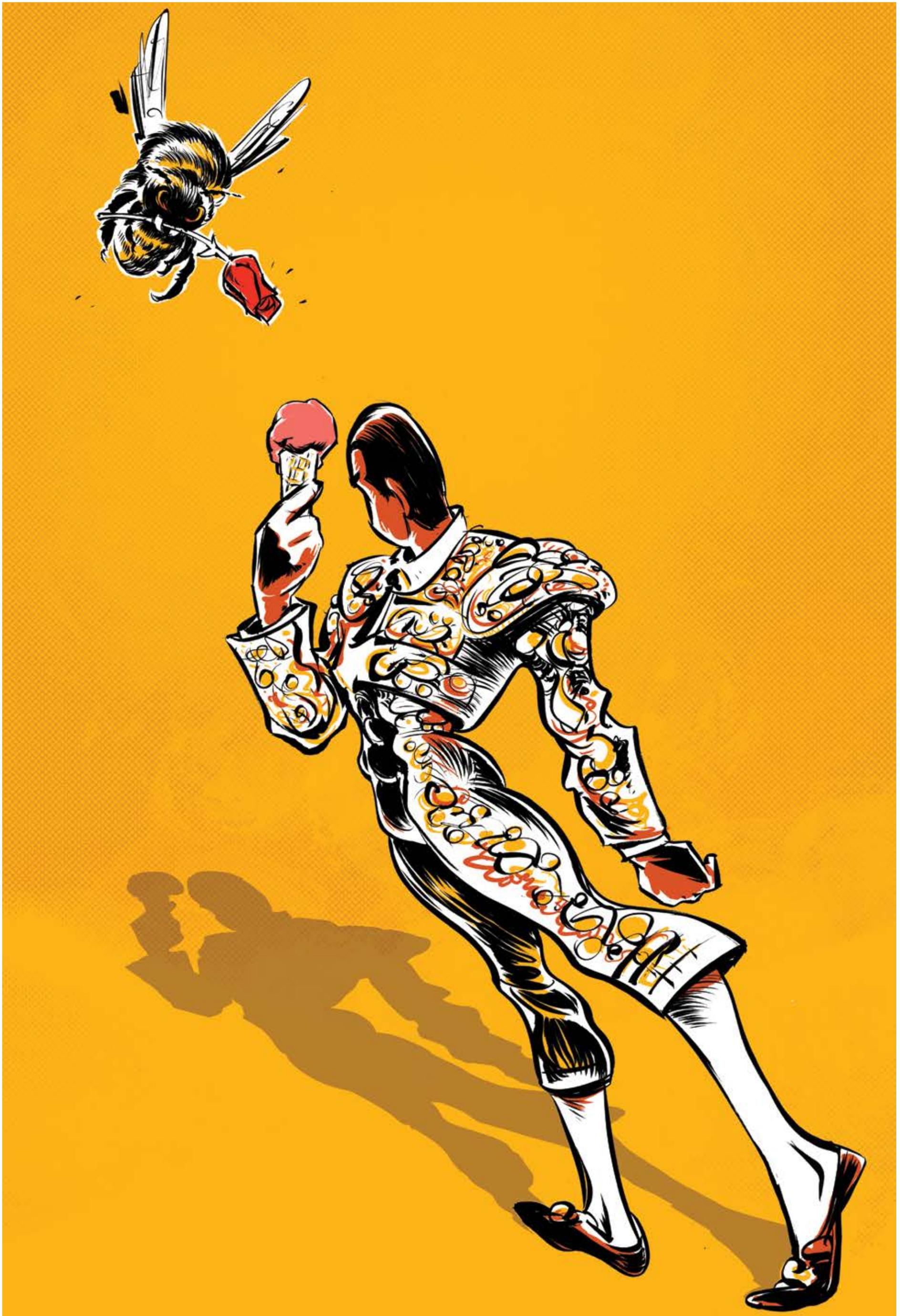
Urge sparire nell'intasamento
di quest'alloggio tutto corporale
dove non passa un cristallo di sale

provo a staccarmi in volo
ed è già preso il suolo...
prego m'arruoli il vento

Motete 4

Urge desvanecer no entupimento
dessa hospedaria toda corporal
onde nem passa um cristal de sal

tento em voo a liberação
e, já tocado o chão ...
rezo, me recrute o vento 🌀



TOM CLARK

Tradução e seleção: *André Caramuru Aubert*

Nascido em Chicago em 1941, admirado por poetas como Allen Ginsberg e Robert Creeley, Tom Clark tem escrito uma poesia cuja marca principal é o lirismo. Ou, se assim se preferir, um “neolirismo”, de versos nada óbvios, contemporâneos, com referências, aqui e ali, aos surrealistas franceses, aos clássicos ingleses (como no poema *Trindade*, aqui traduzido, que remete a John Donne) e aos seus colegas norte-americanos. Apesar de louvada por seus pares, a poesia de Clark ainda está por obter o devido reconhecimento por parte de um público mais amplo.

Além de escrever poemas, que aparecem com alguma frequência em publicações como o jornal *New York Times* e a *London Review of Books*, Clark é dramaturgo, biógrafo (é de uma excelente história sobre a vida de Charles Olson), e foi editor de poesia, entre 1963 e 1973, da *Paris Review*. Ele vive atualmente na Califórnia, onde segue escrevendo. E, salvo engano, Tom Clark ainda não havia sido traduzido para o português.

The last poem (after Robert Desnos)

I've dreamed so much of you
Walked so much
Talked so much made love to your shadow
So much that there's nothing left of you
What is left
Of me is a shadow
Among shadows but 100
Times more shadowy than the rest
A shadow that will come
To rest
In your life in which the sun
Is so much.

O último poema (depois de Robert Desnos)

Eu tenho sonhado tanto com você
Caminhado tanto
Falada muito feito amor com sua sombra
Tanto que não sobrou mais nada de você
O que sobrou
De mim é uma sombra
Entre sombras mas 100
Vezeis mais sombria do que o resto
Uma sombra que virá
Para repousar
Na sua vida na qual o sol
É tanto.

One

Light spray over a daisy chain of days.
Many wives, brought on rocking boats,
Dissolve into one loved damsel.
Jury of sighs, it is Time
To load the back with groceries
With my brother and my wife
Because life is family.
Did I drive right? Risky slopes.
Deer start across, hushed timber
Cool and the engine smoking.
When mouths of fog cover the truck
Pushed by wind, the ocean sends
Us violet shrouds, bears
Brush us in the dark eucalyptus.
Where the hawk dives, a flowing zone
Lights the road. A brown head whispers
In the restless advance of trees
And cars, friends of lonesome men
In the brunt of a huge wave.

Um

A luz se espalha por sobre uma corrente de dias de margaridas.
Muitas esposas, trazidas em botes que balançam,
Se dissolvem em uma única donzela.
Provisórios suspiros, é Tempo
De se carregar o porta-malas com mantimentos
Com meu irmão e minha esposa
Porque vida é família.
Eu dirigi bem? Declives arriscados.
Veados na pista, matas silenciosas
Frio e o motor fumando.
Quando bocas de neblina cobrem a caminhonete
Empurradas pelo vento, o oceano envia
Para nós mortilhas violetas, ursos
Esbarram em nós em escuros bosques de eucaliptos.
Onde o falcão mergulha, uma área alagadiça
Ilumina a estrada. Uma cabeça marrom sussurra
Sob o indócil avançar das árvores
E carros, amigos do homem solitário
Na crista de uma pesada onda.

The blue dress

I close my eyes
and see you at the age of 30
beyond the mist of affect
in your blue dress
so slim and Viennese
in the Sharons' picture gallery
at Tissa's party
a stormy night in 1974
with the ocean roaring
against the breakwater
I find you there with
all my projections
withdrawn at last
and what appears is
you and your blue dress
in this bewildering recurrent
intensified mind garden
I call creation
because you created it for me

O vestido azul

Eu fecho os meus olhos
e vejo você aos 30 anos
além da névoa do afeto
em seu vestido azul
tão elegante e vienense
na galeria de arte de Sharon
na festa de Tissa
uma noite de tempestade de 1974
com o oceano rugindo
contra o quebra-mar
eu a encontrei lá com
todas as minhas representações
por fim retiradas
e o que aparece é
você e seu vestido azul
neste desnorteante recorrente
intenso jardim da mente
que eu chamo de criação
porque você o criou para mim.

All

For Robert Creeley (1926-2005)

With Bob and Joanne then, rounding
the cliffs from Wharf Road
to the beach one idle late summer
afternoon, as if time were endless,
sitting down to rest
as if at home, at water's

edge, the seabirds swooping,
the beach empty, the talk lapping,
inconsequential, nothing brings
consequence, all happens, all this
sweet nothing. The moment flood back,
a blurring tide, and then withdraw

again into the ever
accumulating pool of ebbing
attentions, lost hopes, forgotten so
called dreams. No longer here to live,
simply to snatch another breath.
Three sat talking on the beach, one
doesn't know what was meant,
one doesn't know what was
said. But the faces, the voices
come for a moment clear. There, in
that light. Here. The tide incoming.
So it was then as the sun went down.

Tudo*Para Robert Creeley (1926-2005)*

Com Bob e Joanne, então, contornando
os penhascos desde a Wharf Road
até a praia em uma tarde vadia de fim
de verão, como se o tempo fosse eterno,
nos sentando para descansar
como se em nossas casas, na beira

d'água, as gaivotas mergulhando,
a praia vazia, a conversa rolando,
inconsequente, nada traz
consequência, tudo rola, todo esse
doce nada. O momento recua para o mar,
a maré indefinida, e então se recolhe

de novo para a piscina
que sempre acumula as atenções,
esperanças perdidas, sonhos por assim
dizer esquecidos. Aqui não mais para viver,
apenas para agarrar mais um suspiro.
Três sentados conversando na praia, não
se sabia o sentido, não se sabia o que
era dito. Mas os rostos, as vozes
ficaram por um instante claros. Ali,
naquela luz. Aqui. A maré crescendo.
E foi então que o sol se pôs.

Afternoons

it's fine to wake up and hug your knees
my knees
when I have run out of fire fluid
I rush back to bed

the feeling of paws on my knees
petals and wings
little hair
why have you gone

I sing that in my head
being alone is a song
a cigarette in bed
it's better not to touch the ceiling
but if love attaches a band aid
from the ceiling to your head
there's nothing to do but recognize it

A lamp

A lamp too near the floor
in the dim light thought love old letters
phone calls

turn to water
waves of matter like cups and chairs
Memories

of places we will never return to and few
of us living in isolated apartments
will speak to each other again in the night

far apart and with our hands over our faces
asleep and looking at the ceiling
under a borrowed blanket

Trinity

That early Trinity, my soul, my
Mother and my father whom I am
Advancing past his age to become
As I remember him, fleeing from myself,
Is still with me, hidden beneath hot eyelids.
In dreams she too speaks to me invisibly
But from above, getting fainter now as more
And more of her children die unborn, unloved
In the broken hands of awful father earth.
Batter my heart, three-person'd pronoun
For the first part of the life sentence pieces
Equally with the last part, never
Harkening to the parenthesis between.
Whatever agonies the body suffers pass.

Tardes

é gostoso acordar e abraçar seus joelhos
meus joelhos
quando acabou o fluído do isqueiro
eu volto correndo pra cama

a sensação de patas nos meus joelhos
pétalas e asas
pouco cabelo
por que você se foi

eu canto aquilo em minha cabeça
estar só é uma canção
um cigarro na cama
é melhor não tocar o teto
mas se o amor grudar um band-aid
do teto na sua cabeça
nada haverá a fazer senão admiti-lo.

Uma lâmpada

Uma lâmpada bem perto do chão
sob a luz opaca pensamento amor velhas cartas
telefonemas

se voltam para ondas
de água de sentidos como xícaras e cadeiras
Lembranças

de lugares para os quais jamais voltaremos e alguns
de nós vivendo em solitários apartamentos
falarão entre si novamente na noite

longe uns dos outros e com nossas mãos sobre nossas faces
adormecidos e olhando para o teto
sob um cobertor emprestado

Trindade

Aquela Trindade original, minha alma, minha
Mãe e meu pai, de quem eu
Estou ultrapassando a idade para me tornar
Como o que eu me lembro dele, fugindo de mim mesmo,
Está ainda comigo, escondido entre minhas pálpebras.
Em sonhos ela também fala comigo invisível
Mas lá do alto, ficando mais tênue agora conforme
Seu filho mais e mais nasce morto, sem ser amado
Nas mãos rachadas do horrível pai Terra.
Sova meu coração, tríplice pronome
Porque as sentenças da primeira parte da vida
Se igualam às da última parte, nunca
Ouvindo o parêntese do meio.
Seja qual for a dor que o corpo sinta passa.

Moving out

Ten years is a long time. They thought of that,
Then they loaded the furniture on. The sky
Disappeared under iron. They said
Their separate goodbyes to the flowers
And the trees, then they drove away.
Behind them, the place dissolved
Into memories and palpable otherness
But they left in it something that might stay,
The years they had spent making a life
They could not carry away with them, leaving,
But that the house could hold, a residual trace
For as long as it continued to stand in that place.

De mudança

Dez anos é muito tempo. Eles pensaram nisso,
Então eles carregaram os móveis. O céu
Desapareceu sob o aço. Eles disseram
Separadamente seus adeuses para as flores
E para as árvores, então eles foram embora.
Atrás deles, o lugar se dissolveu
Em memórias e outras palpáveis diversidades
Mas eles deixaram ali alguma coisa que ficaria,
Os anos que passaram construindo a vida
Eles não poderiam levar embora com eles, indo embora,
Mas a casa poderia conservar, traços residuais
Pelo tempo que ela continuasse a existir naquele lugar. 🍷

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

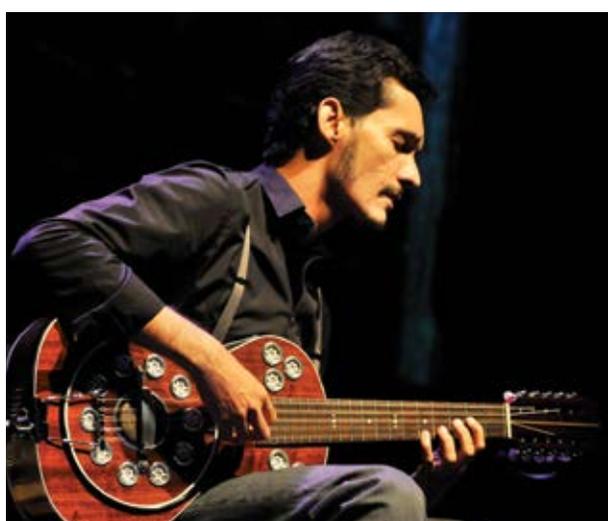


Foto: Christina Rufatto

MOVIOLA, DE MARCIO AMBROSIO

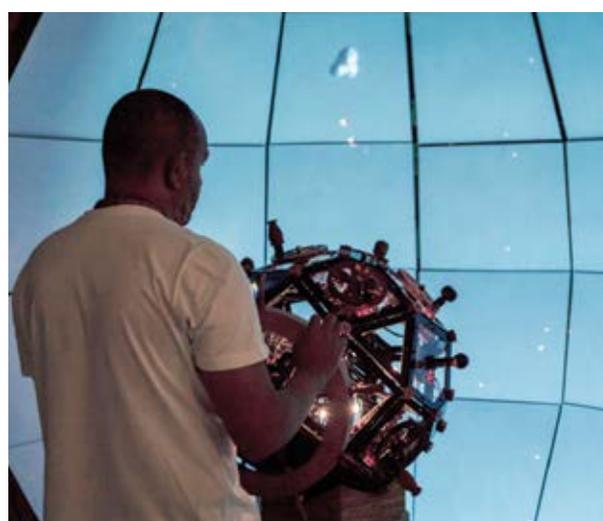


Foto: Andre Seiti

 /itaucultural

avenida paulista 149 são paulo fone +55 11 2168 1777

atendimento@itaucultural.org.br



Realização

Itaú
cultural

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PATRIA EDUCADORA