



WWW.RASCUNHO.COM.BR

rascunho

191

Mar. 2016

O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL



ARTE DA CAPA: DÉ ALMEIDA

ENTREVISTA

Arnon Grunberg • 6

ENSAIO

Maura Lopes Cançado e a loucura • 24

INÉDITO

Poemas de Leandro Jardim • 38

O DICIONÁRIO DE QUINE

O filósofo americano Willard van Orman Quine não escrevia especificamente sobre tradução. Intermitentemente, talvez. Em seu **Quiddities — An intermittently philosophical dictionary**, Quine divaga sobre 83 temas ou seções distintas, organizadas em ordem alfabética (daí o nome dicionário). Volta e meia resvala para a tradução, o que não é de admirar para quem, como ele, discorre tanto sobre a linguagem.

Já tive oportunidade, neste mesmo espaço, de tocar de leve em alguns conceitos expressos por Quine nesse mesmo livro. Falei, especificamente, da ideia de “biblioteca universal”. Uma fantasia, na verdade. E fascinante. Não é conceito original de Quine. Mas o filósofo tece, sem dúvida, comentários instigantes. Não sei se oriento o leitor a minha coluna — publicada alguns anos atrás, já nem me lembro quantos — ou ao original. Melhor recomendar o original, especialmente se quem escreve é (ou foi) tradutor. Falo, evidentemente, do original em inglês (haveria outro?), pois desconheço tradução para o nosso português.

Antes de falar especificamente sobre a tradução em **Quiddities**, creio que valeria mencionar o conceito de “in-

determinação da tradução”, expresso em outros livros de Quine (especialmente em **Word and object**). Ali, o autor argumenta ser possível elaborar distintos manuais de tradução de um idioma desconhecido — todos eles igualmente válidos e, paradoxalmente, inconciliáveis. São imensas as consequências disso para a tradução literária, na qual os sentidos encontram, talvez, sua maior amplitude e dispersão. Deixo aqui apenas a menção. A reflexão sobre esse conceito fica para outra oportunidade.

Voltemos a **Quiddities**. A seção sobre “idiotismos” (ou idiomatismos) é saborosa para o tradutor. Ali o filósofo divaga sobre idiotismos de diferentes línguas, suas possíveis traduções literais e as naturais confusões que daí decorrem. Ao fechar a seção, Quine analisa a expressão espanhola “ya no puede caminar” e duas traduções possíveis para o inglês, uma literal (“already he cannot get around”) e outra, digamos, mais idiomática (“he can’t get around any more”). Arremata, comparando a expressão original e sua (boa) tradução: “Ambos chegam ao mesmo lugar e são igualmente claros. Mas cada um podia ser considerado pelo outro falante como impenetravelmente idiótico”.

A seção “Significado”, claro, também traz elementos in-

teressantes para a reflexão sobre o ato tradutório. Quine descreve, ali, uma noção bem comum de tradução, vinculada à própria noção de significado. Diz, literalmente (sem nenhuma ironia), que “as pessoas tendem a pensar em significados de expressão um pouco como se fossem espécimes num museu de ideias, cada um rotulado com a expressão apropriada. A tradução de uma língua em outra consiste em trocar os rótulos”.

Quine, obviamente, distancia-se dessa tendência, associando-se antes à ideia de “uso” que de “rótulo”. Coerente com esse pensamento, defende que a aprendizagem do significado está vinculada à apreensão do que é observável no comportamento verbal manifesto e suas circunstâncias. Daí, talvez, todo o espaço que sobra para apreensões e interpretações distintas, segundo variem comportamento e circunstância.

Há diversos outros verbetes que trazem luzes para o estudo da tradução. “Sentidos de Palavras” é um deles, como não poderia deixar de ser. Uma frase talvez resuma o pensamento de Quine a respeito da expressão: “O que repudio é a objetificação rígida de sentido. Abandone-o... e deixe a gramática analisá-lo...”

O verbete sobre “linguagens artificiais” é também instigante para o tradutor. Interessante ler sobre o aparecimento e o (aparente) naufrágio de línguas artificiais como o esperanto e a interlíngua. Interessante, especialmente, notar suas implicações para a tradução — em particular, que o ímpeto de Babel permanece vivíssimo, e que o ofício do tradutor é seu único remédio. 🍷

*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 Cestaro

Claudia Nina

Clayton de Souza

Edson Cruz

Gilberto Araújo

Gisele Barão

Gisele Eberspächer

Haron Gamal

Henrique Marques Samyn

Leandro Jardim

Livia Inácio

Márcia Lígia Guidin

Marcos Hidemi de Lima

Maria Aparecida Barbosa

Martim Vasques da Cunha

Mikhail Liérmontov

Paula Cajaty

Pedro Augusto Pinto

Peron Rios

Rafael Zacca

Robert Bly

Rubem Mauro Machado

Stéphane Chao

Sílvia Fiorani

Vivian Schlesinger

ILUSTRADORES

Bruno Schier

Carolina Vigna

Dê Almeida

FP Rodrigues

Hallina Beltrão

Oswalter

Rafa Camargo

Ramon Muniz

Robson Vilalba

Tereza Yamashita

Theo Szczepanski

ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (31)

Como indicado já no próprio título, o livro **Canudos — conflitos além da guerra: entre o multiperspectivismo de Vargas Llosa (1981) e a mediação de Aleilton Fonseca (2009)**, dos pesquisadores Adenilson de Barros e Gilmei Francisco, estuda de modo mais detido, da tradição de romances que enfocaram o conflito de Canudos, **A guerra do fim do mundo**, do peruano, Prêmio Nobel, Mario Vargas Llosa, e **O pêndulo de Euclides**,

do brasileiro (baiano, professor de literatura na Universidade Estadual de Feira de Santana) Aleilton Fonseca. Isto para mostrar, a partir dos principais procedimentos retóricos, o tipo de reinterpretação que os dois romancista propuseram da Guerra de Canudos. Como dizem os pesquisadores, nessas duas narrativas “os conflitos gerados pela questão de Canudos vão além da guerra e se estendem amplamente no espaço do discurso, dos enfrentamentos ideológicos e de tantas possibilidades que a ma-

nipulação da linguagem nos oferece”. Assim, a sustentação teórica básica é situar, por um lado, **A guerra do fim do mundo** como integrante do chamado Novo Romance Histórico latino-americano, com suas modalidades de escrita que operam a paródia, o pastiche, a ironia, enfim, a desconstrução da perspectiva histórica oficial, dessacralizando-a, e, por outro, tomar **O pêndulo de Euclides** como um romance “de mediação”, ou seja, como uma narrativa que combina ou hibridiza as características do romance histórico clássico e as desse mesmo Novo Romance Histórico latino-americano. Numa palavra, que combina/hibridiza tradição e subversão. 🍷

Apoio:

Itaú cultural

14

Treme ainda
Fabio Weintraub

17

Inquérito
João Gilberto Noll

40

Inútil arqueologia
Silvio Fiorani

42

Poemas
Mikhail Liérmontov

eu, o leitor

cartas@rascunho.com.br

QUASE DIÁRIO

Estou feliz, feliz por ter assinado **Rascunho**. E gosto muito de Affonso Romano de Sant'Anna, no seu *Quase diário*.

Liliane de Paula Martins • Recife - PE

PORNOGRAFIA E NAZISMO

Estranhei Jacques Fux classificar a sociedade israelense dos anos sessenta como vitoriana, adjetivo com conotação repressiva [*ensaio publicado na edição de fevereiro*]. Era uma sociedade ainda em formação e constituída de etnias bem distintas, o que de per si dificulta generalizações. E se havia valores dominantes eram os herdados dos pioneiros laicos e libertários, oriundos em sua maioria da Rússia pré-revolucionária, fundadores do Estado. A iniciação sexual se dava na adolescência, o mais tardar ao entrarem no exército aos 17 anos, moços e moças em massa. O sexo foi naturalizado em Israel muito antes do surgimento da pílula, num contexto, isso sim, de valorização da família, conforme a tradição judaica. Uma sociedade em geral sexualmente livre porém não libertina, casta porém não vitoriana. Também estranhei três afirmações referentes a Ben Gurion: 1) a de que ele barrou a entrada de sobreviventes do holocausto; 2) a de que ele negou o holocausto e a diáspora; 3) a de que ele queria criar um Estado forte. Talvez Fux quisesse dizer que Ben Gurion queria criar um Estado de fortes, o que é diferente de Estado forte, e por isso sentisse desprezo (não negação) pelos sobreviventes do holocausto que simbolizavam fraqueza e submissão. E estranho a informação de que ele tenha barrado sobreviventes do holocausto.

B. Kucinski • São Paulo - SP

NAS REDES SOCIAIS

De rascunho esse jornal não tem nada! Só seriedade e compostura!

Jô Siqueira • Facebook

Um dos melhores investimentos que fiz ano passado [a assinatura do **Rascunho**]. Sim, cultura é investimento, é ganho de vida. Obrigado sempre pelo ótimo trabalho.

Jim Duran (@jim_duran) • Instagram

O ensaio *Pornografia e nazismo* vai me ajudar muito em minhas pesquisas.

Thaís Rios (@thaishills) • Instagram

As boas dicas do **Rascunho**! [Sobre o post com indicações de leitura para o Carnaval.]

Mona Dorf (@monadorf) • Instagram

Sidney Rocha na entrevista para o @jornalrascunho de janeiro. Aliás, quem procurar um jornal com conteúdo voltado exclusivamente para a literatura, recomendo demais fazer a assinatura.

Pedro Gabriel (@eumechamoantonio) • Instagram

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

twitter.com/jornalrascunho

facebook.com/jornal.rascunho

instagram.com/jornalrascunho

quase diário | AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

MANCHETE, ZÉ APARECIDO E TV GLOBO

04.07.1984

Há dias Roberto Muggiati, da *Manchete*, me telefonou: quer reviver os tempos em que a revista, nos anos 50, tinha um grupo de cronistas que a sustentava: Fernando Sabino, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Henrique Pongetti. Muggiati me dizia que meu nome foi aclamado na redação como o que melhor retrataria a linguagem dos anos 80. Enquanto anoto isso vou pensando em escrever uma crônica exatamente estabelecendo o painel de uma época: talvez fosse interessante para criar teoricamente a distância entre os anos 50 e 80 e marcar meu espaço. Facilita, clareia melhor a coisa na cabeça dos editores.

Aceitei a ideia. Fui lá conversar. Carlos Heitor Cony e Muggiati me receberam muito bem. Preço: chegamos a 500 mil (mais uma passagem para Europa por ano: aprendi isso com Mino Carta). Depois disso, fiquei com um problema, porque o Nascimento Brito quer minha colaboração periódica no *JB*. E eu que amo esse jornal desde a adolescência, e lhe devo tanto, não posso aceitar, pois pagam uma miséria.

No dia em que fui à *Manchete* levar o meu primeiro artigo: *Roberta Close e a nossa androginia política*, ao sair de lá me senti como aquele adolescente de Minas Gerais quando lia os mestres da crônica naquela revista. Vim de carro pelo aterro, parei em Copacabana, fui à areia de Copacabana. Fazia uma tarde linda. E ali fiquei feliz olhando o mar.

Hoje sai o artigo na *Manchete*. Fui procurar um exemplar: como se fosse o meu primeiro artigo. Pouco depois, Muggiati me telefona se desculpando por duas modificações/censura que fizeram no meu texto:

1) onde eu dizia sobre nós/Roberta Close “democracia da cintura para cima e da cintura para baixo amorfa ditadura”, puseram em vez de “amorfa ditadura” a palavra “arbitrio”. Em vez de “senadores biônicos, que são eunucos sem lastro político”, puseram: “senadores biônicos que são homens sem lastro político”.

É o diabo. E Muggiati explica: os Bloch têm muitos amigos que são senadores biônicos. E a “*Manchete* antes de agradar ao público tem que agradar aos Bloch, que são complicados”.

Da editora Rocco me comunicam que a primeira edição de **Política e paixão** se esgotou em dez dias. Ótimo.

06.08.1984

Bom o lançamento de **Que País é este?**, **Política e paixão** e **O canibalismo amoroso** em Belo Horizonte. À noite, muita gente no lançamento. As “meninas” do “Madrigal Renascentista”, colegas de ontem e hoje. O Roberto Drummond deu-me boa cobertura na imprensa. Depois fomos à casa de Aluizio Pimenta, ex-reitor da UFMG no meu tempo. José Aparecido, secretário de Cultura de Tancredo, tem sido gentilíssimo comigo, patrocinou o lançamento, os convites, coquetel, etc. E ainda insistiu para eu ir assistir ao encontro de Tancredo e Montoro no próximo dia 9, quando eu voltar a Minas. Os dois governadores estão articulando a questão da “abertura” política. Mas há um problema que não sei resolver: as conferências que naquele dia devo fazer para médicos e senhoras, organizadas por Zulma Fróes.

18.01.1985

A Globo me chama. Querem que eu “entre para a casa”. Há tempos seria uma tentação(...) Releio coisas que escrevi antes da subida de Tancredo. A mudança política alterará minha poesia? Ainda outro dia conversando com Drummond, depois Rubem Braga e Fernando Sabino, que habitam esse espaço da “mundanidade” da vida literária concreta (não universitária), me pareceu ser esse um espaço mais instigante. Me dizia Rubem Braga, em sua casa, enquanto julgávamos um prêmio literário, que ele só lê o que gosta. Um luxo. Morri de inveja. Tenho que reler Machado, Alencar, Mário de Andrade, etc. Reler.

Hoje, entrevistei Adélia Prado na TV *Manchete/Persona*. Foi a pedido da Ângela Falcão que trabalha com o Roberto d'Ávila. Ângela foi minha aluna, aprendeu assim a gostar de Adélia, e vendo que Roberto não tinha muitos elementos para entrevistá-la, me chamou para ajudar. 🍷

AS MENTES INCHADAS

ilustração: *Bruno Schier*

Estou, mais uma vez, a reler os **Pensamentos** do francês Joseph Joubert. Algumas ideias aderem a nosso espírito e não desgrudam. Assim é meu caso pessoal com Joubert: sou seu prisioneiro. Mas quem foi ele afinal? Nascido no coração do século 18, Joseph Joubert foi amigo de Diderot, e também de Chateaubriand, de quem chegou a se tornar secretário. Faleceu em 1824, em Paris, aos setenta anos. Moralista e ensaísta, é quase completamente desconhecido no Brasil. Leio e releio seus pensamentos na edição espanhola da Edhasa, de 1995, livro organizado por Carlos Pujol.

Não é preciso uma ordem, já que Joubert pensa e escreve por aforismos — isto é, por raciocínios compactos e dispersos, expressos em poucas palavras. Verdadeiras flechadas. Desde logo, seu poder de síntese me fascina. Abro ao acaso o livro organizado por Pujol. Esbarro em uma primeira frase: “Há muitíssimas coisas que só se fazem bem quando se fazem por necessidade”. O filósofo fala de mim — ou pelo menos é o que sinto. É o que sentimos quando lemos escritores que nos desafiam. Uma necessidade secreta me leva a voltar a seus pensamentos.

Algumas linhas à frente, outra ideia completa a primeira: “A idade. O espírito não se apaga, mas há que alimentar esse fogo com outra lenha”. Chego, esse mês, aos 65 anos de idade. Preciso de novos alimentos. Estranho: cada vez que releio Joubert, tenho o sentimento de que o leio pela primeira vez. Na verdade, leio sim. O que li ontem não é mais o que leio agora. Sua escrita me provoca muitos sustos. Ela me desloca e esbofeteia.

Diz Joubert: “A filosofia dos antigos. Prefiro suas nuvens a nossos seixos”. O pensamento contemporâneo parece, de fato, atulhado de cascalhos. Frequentar a internet, por exemplo, é muito atraente e divertido, mas é também dispersivo. Seixos são fragmentos de rocha, pedras toscas que, em vez de nos reforçar, nos ferem. Restam cicatrizes, que lemos com dificuldade. Na grande rede, a fragmentação, em vez de nos elevar, nos arranha, sem chegar, no entanto, a rasgar nosso sangue. Melhor a elevação dos antigos, que nos leva a tomar distância de nós mesmos. E a nos olhar com vigor, mas também com piedade. Mas é preciso ter cuidado com as conclusões. Alerta Joubert: “O orgulho é

o cúmulo da ignorância”. Não acreditar demais em si.

Em Joseph Joubert, a dispersão é um antídoto contra a arrogância do desfecho. Ele escreve por impulsos, assim como pensamos por impulsos também. O pensamento odeia as conclusões últimas, porque as percebe como uma amputação. Devemos nos dispersar para nos salvar. Alerta: “Toda loucura se deve a um excesso de rigor, de tensão e de atenção exclusiva”. O melhor pensamento, o mais fértil, é aquele que surge da divagação. E, assim, se liberta da loucura da precisão. “Os poetas, buscando a beleza, encontram mais verdades que os filósofos que buscam a verdade”, diz. Mas a dispersão é diferente da fragmentação — aquela que fere e afasta. No mundo virtual, pisamos em cacos de vidros. Lendo Joubert, em um tapete de plumas.

É preciso, contudo, não ser arrogante e reconhecer que mesmo a imaginação tem sua origem em nossas limitações. “O medo nutre a imaginação”,

Joubert pensa e escreve por aforismos — isto é, por raciocínios compactos e dispersos, expressos em poucas palavras. Verdadeiras flechadas. Desde logo, seu poder de síntese me fascina.

ele escreve. É de algumas de nossas piores coisas, de nossos mais brutais defeitos que, enfim, arrancamos a beleza. A arrogância — que crê que o bom só procede do bom — é, na verdade, um obstáculo. Precisamos aceitar o que temos de pior para chegar a um pouco do que temos de melhor. Lembro aqui de um pensamento de Fernando Pessoa, que capturo em *O eu profundo*. Diz assim: “A lucidez só deve chegar ao limiar da alma. Nas próprias antecâmaras do sentimento é proibido ser explícito”, Pessoa escreve. Também Clarice não se cansou de nos dizer que a verdade é sempre implícita e, na maior parte das vezes, inalcançável. Restamos evocá-la. Roçar de leve em sua face áspera. E ficar com isso.

É por isso também que Joubert faz a defesa do silêncio — o que é muito útil em nossos tempos de zoeira e dispersão. Escreve: “O silêncio. Delícias do silêncio. Os pensamentos não de nascem da alma, e as palavras do silêncio. Um silêncio

atento”. Os meninos que esbofeteiam imagens nas *lan houses* navegam em um turbilhão. Não conseguem ficar quietos, não podem silenciar. A máquina devora seus corações. Quantos deles podem, de fato, permanecer quietos? O silêncio — a solidão — lhes é insuportável. Contudo, e ainda que pareça um paradoxo, é do silêncio que as palavras, enfim, surgem. Imperfeitas. Insuficientes. Cheias de defeitos, mas também de emoção. Sempre me surpreendo com esses meninos que hoje, além da *fast food* das cadeias internacionais, se empanturram de imagens coloridas. Encontro um comentário de Joubert que talvez lhes caiba: “Mentes esfregadas pelo fósforo e que parecem luminosas. E, no entanto, brilham, mas não iluminam”.

A dispersão no pensamento de Joubert, em vez de levar a um cenário estilhaçado, promove uma espécie de flutuação. Um recolhimento — como o do menino que, armado só com uma lanterna, se esconde sob os lençóis para ler o **Robinson Crusoe**. Eu mesmo fiz isso aos onze anos de idade, e a experiência da caverna marcou minha vida. Já tentei escrever um livro sobre ela, mas as palavras não expressam o que vivi, e desisti. Talvez meu problema tenha sido exatamente este: ter me deixado guiar pelo ideal da precisão. As palavras, por melhor que as definam os dicionários, desconhecem o rigor absoluto. São ambíguas, vivem de metáforas e de alusões. São insuficientes.

Não é fácil, sequer, escutar a nós mesmos. Volto a Joubert: “A alma fala consigo mesmo em parábolas”. Fala de modo indireto, evoca mais do que fala. Trata-se de uma fala que nem sempre podemos traduzir, podemos talvez apenas sentir. Infelizmente, vivemos o século do estilo oficial, da linguagem padronizada, do culto ao correto. Nesse sistema de rigidez, as alusões nos escapam, e com elas o espírito individual também. Anota Joubert: “Maneira, de mania. Se é involuntária, é um tic. Se é natural, nós a chamamos de originalidade. Se é deliberada, estudada, é jargão, charlatanismo”. Só a volta ao pessoal e ao que é natural abre caminho para uma chegada a si. No ano de 1805, em pleno alvorecer do século 19, Joubert escreve ainda: “Muita inchação nas mentes e muita magreza no estilo: uma das características desse século”. De que século ele realmente fala?



Nenhuma nota sobre Zika Vírus, Táxi vs. Uber ou a última crise.

Ainda assim, 100 mil leitores todo mês_



O jornal de literatura do Brasil

Agora em novo layout. Acesse.

WWW.RASCUNHO.COM.BR



As feridas de Grunberg

VIVIAN SCHLESINGER | SÃO PAULO - SP

Arnon Grunberg é um prolífico autor holandês de romances, contos, ensaios, peças teatrais, roteiros e artigos de jornal. Recebeu reconhecimento de público e crítica internacional desde muito cedo. Expressa suas opiniões sem rodeios e suas incertezas sem constrangimento. Seus romances contêm humor e um olhar que não se desvia mesmo diante dos piores pensamentos dos

personagens, mas Grunberg revela empatia e preocupação pelo outro: “Se o autor tiver talento, a literatura pode ir a qualquer lugar, mas naturalmente talento consiste em também estar consciente das limitações do seu material”. Em entrevista concedida por e-mail ao **Rascunho**, Grunberg relata o que o levou à criação de **Tirza**, seu romance mais premiado, explica a importância do jornalismo literário em sua experiência, e o significado de fazer literatura.

• **Em 2005, ao escrever *Tirza*, você era bem jovem, mas a tênue fronteira entre paternidade e obsessão é examinada a fundo a partir do ponto de vista de um homem que está envelhecendo. Onde se originou o material? Isso cresceu das suas experiências de *imersão* ou *observação* direta da vida ao seu redor?**

Nasci em 1971, portanto em 2005 eu tinha 34 anos. Um autor pode usar sua própria vida como material para seus romances, contos, poemas, peças de teatro. Naturalmente, é isso que a maioria dos autores faz. Mas você não precisa limitar-se às suas experiências. Eu sempre tentei, desde meu terceiro romance, **Dor fantasma** (Globo, 2005), escrever sobre personagens que têm óbvias semelhanças com minha própria vida. Escrevi sim sobre a relação pai-filho pela perspectiva de uma criança em 1994, em meu primeiro romance **Amsterdã blues** (Globo, 2002), e em **Dor fantasma**, no ano 2000, a perspectiva já é outra, é um pai que escreve, entre outras coisas, sobre seu filho, mas ser pai não é o mais importante nesse personagem. Ele é, no máximo, um pai fracassado. Em **Tirza** eu quis escrever sobre um homem que leva a paternidade a sério. Um homem para quem ser pai é o que dá valor à sua vida. Meu afilhado nasceu em 2004 em Nova York, onde moro, e passou as primeiras semanas de vida no meu apartamento. Isso pode ter ajudado minha criação de Hofmeester, mas não acho que foi isso que me levou a escrever **Tirza**.

• **Hofmeester explode a um dado momento, e em retrospectiva, parece surpreender até ele mesmo que fosse capaz de tal violência. Mesmo assim, você deixa pistas pelo romance todo que há uma “fera” escondendo-se dentro dele. Ele é uma pessoa comum levada à violência pelo mundo insensível ao seu redor — o que significa que poderia teoricamente acontecer a qualquer um de nós — ou ele é do mal?**

Não, a maioria das pessoas é civilizada demais para ser capaz de usar violência. Por outro lado, a questão de sermos capazes de violência e em que momento iremos usá-la é uma das maiores questões, um dos maiores problemas de nossas sociedades. Eu diria que Hofmeester é uma pessoa comum, o que não significa que todos são capazes de tal violência. O que me interessou em Hofmeester foi se sua violência vem do amor, se o amor não foi a semente de sua violência. Não é fácil aceitar que o amor deve ter limites, que é possível amar em excesso. Não tenho certeza que alguém que cometeu um assassinato é do mal. Ele fez algo moralmente injustificável, isso é péssimo, em termos crassos, mas isso faz dele uma pessoa má?

“*Houellebecq disse que você deve colocar o dedo na ferida. Não sei se ele sempre coloca na ferida certa, mas em geral, ele tem razão. Você, o autor, deve procurar a ferida e cutucar bem aí.*”

“*Não tenho certeza que alguém que cometeu um assassinato é do mal. Ele fez algo moralmente injustificável, isso é péssimo, em termos crassos, mas isso faz dele uma pessoa má?*”

Na maior parte de sua vida, ele não foi mau.

• **Você acredita que a confusão que Hofmeester faz entre o namorado marroquino de Tirza e Mohammed Atta seja interpretada de forma diferente agora, em 2016, do que era em 2005?**

Não, de maneira nenhuma. Claro que o 11 de Setembro está menos presente, mas há novos Mohammed Atta. Com isso, quero dizer que a tentativa de insistir que todos os muçulmanos ou imigrantes são terroristas intensificou-se. Se olho os Estados Unidos ou a Europa, esse é o caso, com certeza.

• **A mãe em Tirza raramente é discutida, mas é uma personagem poderosa, multifacetada, que vai de inimiga a cúmplice do protagonista. Ela força seu retorno a casa, e o leitor aceita que Hofmeester é fraco demais para deter essa mãe egocêntrica, não convencional. Você acha que a anuência do leitor, produzida pela linguagem, também reflete uma definição atual mais flexível de família? A ficção pode influenciar nossa percepção de tendências contemporâneas?**

Não sei com certeza. Se aceitamos que o ser humano é imperfeito, deveríamos também aceitar que pais são imperfeitos, uns mais do que outros. Hofmeester pode ser fraco, fraco demais para opor resistência à sua ex-esposa. Não tenho certeza de que eu queria dizer algo sobre tendências da vida em família. Famílias são conceitos extremamente difíceis de unção, precisamente porque não sentimos que fugir é impossível. Podemos fugir, e isso torna trágico o conceito de família. A mãe fugiu e volta porque se dá conta de que a fuga foi um erro.

• **Quando estive no Brasil, ao responder uma pergunta sobre a experiência de sua mãe no Holocausto, você disse que a lição mais importante que ela te ensinou foi que você deve sobreviver. É isso que Ibi, a filha mais velha, está fazendo, ao distanciar-se da família?**

De um certo modo, sim. Ibi é a sobrevivente.

• **A família em Tirza é completamente deteriorada, mas aos poucos o narrador mostra falhas de caráter em cada um dos membros, inclusive em Tirza, que brinca com o ciúme do pai, contribuindo para o suspense quase insuportável do livro. Você partiu do enredo e então preencheu os detalhes nos personagens, ou o contrário?**

Nesse romance, comecei com o enredo, mas claro, o enredo é dirigido pelos personagens. Hofmeester já existia desde o começo. E também Tirza. Filhos conhecem bem as fraquezas de seus pais — o segredo obscuro é que mesmo dentro de quase todas as famílias, se não de todas,

há competição. Mães competem com filhas, filhas flertam com pais. Eu quase diria que é natural.

• **Como diz Humbert Humbert, de Nabokov, *Você pode sempre contar com um assassino para uma prosa de estilo rebuscado*. Hofmeester parece absolutamente sincero quando conta sua história para uma garotinha na Namíbia. Mesmo assim, o leitor percebe que há algo de terrível no ar, e que Hofmeester sabe o que é. Como funciona isso?**

Até certo ponto, Hofmeester acredita em suas próprias mentiras, todos acreditamos, você não precisa ser um assassino para ser um mentiroso sincero.

• **Eu diria que a maioria das frases em seus romances inclui verbos de ação. A ação predomina. Ao mesmo tempo, aqui e ali há divagações de um tom quase filosófico, que pesam igualmente no total do personagem. Como você define quando dar voz ao pensamento do personagem?**

Em geral não quero meus personagens pensando muito: mesmo que tenham de pensar o tempo todo, não quero escrever sobre esse pensamento. O personagem deve aparecer através de seus atos ou diálogos, que no meu entender também é ação, mas auto-reflexão é uma tarefa difícil. A maioria dos personagens não está à altura. Mas o romance que estou escrevendo pode ser uma exceção.

• **Você escolheu o deserto para reforçar a tensão, ou poderia ser uma metáfora para o isolamento, morte?**

O deserto, o deserto da Namíbia é mais do que uma metáfora para o isolamento, é isolamento e beleza, é a combinação da beleza, isolamento e perigo, o deserto pode ser tão sedutor que torna a morte uma opção encantadora.

• **Olhando para trás, você vê padrões em seu trabalho que poderiam caracterizar um estilo?**

Provavelmente, mas descrever seu estilo não é tarefa para o autor.

• **Você publicou *Blauwe maandagen* (Amsterdã blues, Globo, 2004) em 1994, muito antes da forte presença da autoficção. Você acha que é algo que passou, ou um fenômeno cíclico remontando, no mínimo, desde Proust?**

Provavelmente algo cíclico. A nossa vida pessoal é um grande material, o autor só precisa de distância e uma saudável aversão pela auto-censura.

• **Quais os temas em jornalismo literário lhe interessam no momento? Há algum projeto de imersão programado para o futuro?**

Sim, entre outras coisas, vou tentar imersão com um circo dentro de alguns meses, e escrever uma peça sobre o futuro do sexo para uma companhia holandesa de teatro.

• **Recentemente houve um artigo na *The New Yorker* sobre Mindwheel, o experimento de Robert Pinsky com jogos, nos anos oitenta. Na época, dava-se a isso o nome de *ficção interativa*. O seu interesse em desenvolver jogos teve alguma relação com o gênero?**

Um professor de literatura em Leiden, Países Baixos, disse que o futuro da literatura eram os jogos. Não tenho certeza se ele tinha — ou tem — razão, mas é algo que sem dúvida vale examinar. É por isso que desenvolvi o que se chama de *jogo urbano* no inverno passado, enquanto estive como professor honorário na Universidade de Amsterdã.

• **Você já escreveu sobre uma grande variedade de temas, em diferentes gêneros e usando várias linguagens artísticas (literatura, jogos, poesia, peças de teatro). Quais são os maiores desafios de cada um?**

É difícil dizer. Eu me considero, antes de tudo, um romancista, e para o romancista o problema principal é superar-se, renovar-se para não ficar preso no mesmo lugar só porque esse lugar é tão cômodo. Fazer pesquisa, fazer jornalismo literário revelou-se, no meu caso, solo fértil para meus romances. E com

as peças, você depende dos atores e diretores. Isso pode ser frustrante, mas também é parte da atração e do charme de escrever uma peça.

• **O experimento com *Het bestand* foi uma tentativa de entender o processo criativo. O que você descobriu?**

Isso é algo que você deveria perguntar aos neurocientistas e eles ainda estão trabalhando nos resultados. Em outras palavras, seja paciente. [Enquanto escrevia o romance *Het bestand* (que significa *o arquivo*, mas ainda sem tradução) em seu apartamento, cientistas mediam sua atividade cerebral, suas emoções e sensações subjetivas. Usando exames de imagem e medidas fisiológicas como ECG, resposta galvânica da pele e EEG, e questionários subjetivos para o autor, pesquisadores correlacionaram a escrita de passagens de alta carga emocional à atividade fisiológica. A segunda fase do experimento ocorreu no Laboratório Grunberg na Universidade de Amsterdã, onde a atividade cerebral de voluntários era medida enquanto eles liam o romance em condições controladas.]

• **Você menciona Isaac Babel com um de seus autores favoritos. Entre as características em comum, vocês compartilham a experiência jornalística e o fato que isso contribuiu de forma importante ao trabalho com ficção. Que outros traços comuns você vê?**

Vejo a melancolia, a violência, a melancolia da violência, e a violência da melancolia.

• **O papel do romancista é o de segurar o espelho para a sociedade, ou a literatura só responde a si própria?**

Houellebecq disse que você deve colocar o dedo na ferida. Não sei se ele sempre coloca na ferida certa, mas em geral, ele tem razão. Você, o autor, deve procurar a ferida e cutucar bem aí.

• **Seu trabalho recebeu importantes prêmios e reconhecimento pela forma de tratar de temas altamente sensíveis, como anorexia, incesto, herança nazista, etc. Você parece dedicar artesanaria considerável ao incluir humor ou violência no texto, em medida precisa. Há algum lugar onde a literatura não deva ir?**

Se o autor tiver talento, a literatura pode ir a qualquer lugar, mas naturalmente talento consiste em também estar consciente das limitações do seu material. No entanto, não há regras gerais.

• **O politicamente correto exerce uma pressão confinadora sobre a criatividade? É mais presente agora do que no passado?**

Não sou de forma alguma contra o politicamente correto (p.c.). É algo que pode tornar-se extremo, mas o movimento contra o p.c. em geral é grosseiro e, às vezes mais, às vezes menos, abertamente racista. Ser humano significa também estar consciente das sensibilidades de outras pessoas. Um romance é um veículo complexo, diferente de um editorial — literatura e arte em geral existem, entre outras coisas, para brincar com tabus. Mas eu não sou confinado pelo p.c., e nas colunas que escrevo para um jornal holandês, procuro defender o p.c.

• **Você ainda crê que “tudo é literatura, a busca da verdade”, como afirmou em uma entrevista há alguns anos?**

Sim, literatura busca a verdade, se não eu iria procurar outro trabalho. Não é só a verdade que a literatura busca, ou seria a filosofia, mas a verdade é importante. 🍷



Amnon Grunberg
por Ramon Muniz

Paternidade: *modo de usar*

Em **Tirza**, de Amnon Grunberg, um pai fracassa sucessivamente no amor pela filha

Imagine uma tragédia em três atos, em que o protagonista é um homem cujas várias falhas trágicas são castigadas, uma a uma, até que só reste a ele o amor que dedica à filha. Agora observe que os títulos dos atos (*O aluguel*, *O sacrifício* e *O deserto*) já indicam não um arco, mas uma queda contínua. E finalmente saiba que esse homem é seu vizinho, por quem você sempre nutriu certo desprezo, mas secretamente admirava. Ele se chama Jörgen Hofmeester, e sua filha, Tirza, personagem que dá nome ao romance de Arnon Grunberg, publicado na Holanda em 2006 (editado no Brasil pela Rádio Londres em 2015), considerado, em uma pesquisa entre críticos, acadêmicos e escritores europeus o romance mais importante do século 21, acima de **As benevolentes**, de Jonathan Littell, e de **Sábado**, de Ian McEwan, ambos vencedores dos mais prestigiosos prêmios literários no mundo.

Grunberg nasceu em Amsterdã em 1971, e passou a viver em New York nos anos 90. Apesar do seu sucesso entre os americanos, mantém fortes laços com a vida literária na Europa. Esse cosmopolitismo é uma das influências — ou será uma opção? — em seus romances e ensaios. Seu espaço é o urbano, seus personagens não têm tiques regionais, utilizam tecnologia em seu dia a dia, percorrem grandes distâncias, de carro, avião, ou trem, com frequência. Grunberg escreve o que conhece bem, a partir de sua experiência pessoal e do homem do seu tempo. Começou precocemente sua carreira literária: aos 17 anos, pouco antes da formatura, foi expulso do colegial; um ano mais tarde abriu sua própria editora e foi muito bem-sucedido.

O menino-prodígio logo chamou a atenção. Aos 23 anos publicou **Blauwe maandagen** (aqui traduzido como **Amsterdã blues**, Globo, 2003), premiado com o Anton Wachterprijs como autor estreante, e logo, sob um pseudônimo, recebeu o prêmio novamente, pelo romance **De geschiedenis van mijn kaalheid** (*A história da minha calvície*, ainda sem tradução). Sempre em um ritmo acelerado publicou treze romances, três livros de contos e quatro de ensaios, além de um roteiro de cinema e três peças teatrais, artigos em jornais e em blogs. Seu reconhecimento, a julgar pelos prêmios e resenhas, cresceu na mesma velocidade.

Tirza, premiado também em sua versão cinematográfica, é o nome de uma adolescente que começa a desabrochar, e que, para a frustração do pai, planeja, logo após sua formatura do colegial, fazer uma longa viagem à África com seu namorado marroquino. O relato, narrado bem próximo ao ponto de vista do pai, inicia-se no dia da festa de formatura. Os preparativos, da

Mais de uma década atrás, de maneira quase profética, Tirza evidenciou a fragilidade dos ideais humanitários de um europeu culto e moderno, mediante um delírio ativado por um fato real, hediondo.

Apesar de todos os personagens, inclusive ele mesmo demonstrarem crueldade, Hofmeester é o único que inspira pena, através dos toques de humor.

escolha e compra do peixe para o sushi até a decoração do jardim com tochas, foram meticulosamente planejados e executados por Hofmeester sozinho, já que sua esposa acaba de ressurgir inesperadamente após ter abandonado a família sem uma palavra, três anos antes.

A (ex-)esposa, capaz de uma crueldade diabólica, disputa com suas filhas a atenção dos convidados. Julga-se irresistivelmente sensual, mas está mais para vulgar e grotesca. Deixa bem claro que a maternidade é um fardo que ela transferiu, sem remorsos, para o esposo. Como seria de se esperar, as filhas não a veem como mãe, não a respeitam e nem sentem sua falta. Tudo nessa família é descalibrado. As relações entre os quatro são de ódio ou indiferença, exceto pelo amor obsessivo que Hofmeester nutre por Tirza — nome hebraico oriundo do Velho Testamento, com o significado “ela é meu deleite”. Nela vê beleza e inteligência excepcionais, e a circunda com sua compulsão por controlar. Não consegue fazer o mesmo com a outra filha e a esposa, e ainda é por elas provocado e humilhado.

Sua humilhação não termina aí. Em um investimento mal feito, perdeu todas as suas economias. Devido à sua incompetência como editor, foi afastado do emprego, mas por questões trabalhistas o salário não é cortado. Incapaz de revelar a verdade à família, Hofmeester mantém as aparências: vai diariamente ao aeroporto, onde passa o dia a acenar para desconhecidos que embarcam. Nem na festa que planejou para a filha com tanto esmero consegue sucesso. Todas as suas conversas são desastrosas. Pouco a pouco, enterra-se na areia movediça que é o esforço para ser amável. A esposa, bebendo muito e seminua, parece enturmar-se melhor do que ele. Nas quase 300 páginas que Grunberg investe na festa e sua montagem, distribui sinais de que o campo é minado. Não há frase sem ação, todo diálogo é de alta voltagem — é um alívio quando a festa termina e o último convidado se retira.

Artimanha

Mas o alívio é artimanha para que o leitor baixe a guarda. O campo minado é mais extenso do que a casa de Hofmeester. Como de costume nos personagens de Grunberg, nesse romance eles não ficam limitados às fronteiras geográficas. Tirza vai viajar — com o namorado, para longe e por muito tempo. Hofmeester odeia o namorado da filha, que não consegue dissociar de Mohammed Atta, um dos pilotos que atacaram as torres do World Trade Center. Grunberg é antenado em seu tempo: a história passa-se em 2005, quando o 11 de Setembro ainda era muito presente no imaginário mundial.



Mas isso não torna o livro datado, muito pelo contrário, considerando o que temos visto desde então. Não nos é dado esquecer.

Além da paranoia com o namorado, o pai não consegue enfrentar a despedida da filha, então encontra uma forma de estar com ela — e infelizmente para ele, com o namorado também — por mais alguns dias. Quando finalmente eles se vão, passam-se semanas sem notícias. Hofmeester resolve ir à Namíbia procurá-los. É especialmente relevante a escolha geográfica feita pelo autor. Em primeiro lugar, por ser de fato destino de milhares de jovens europeus sob os mais diversos pretextos, alguns genuínos. E também por representar um perigo difuso de guerras, estupro em massa, fronteiras móveis, o cenário perfeito para uma jovem holandesa desaparecer. O pai irá enfrentar isso tudo por sua filha, e defrontar-se consigo mesmo antes de retornar.

A perspectiva internacional do autor lhe confere a percepção de que as identidades nacionais ou étnicas precisam negociar com a expansão do *território global* para não desaparecerem. “Sou, afinal, um autor em tradução. Moro nos Estados Unidos, mas escrevo em holandês”, afirmou Grunberg em entrevista acadêmica. Mais de uma década atrás, de maneira quase profética, **Tirza** evidenciou a fragilidade dos ideais humanitários de um europeu culto e moderno, mediante um delírio ativado por um fato real, hediondo. O protagonista, que vê no marroquino uma grave ameaça à sua segurança, guarda na memória, para piorar, um episódio em que seu pai, holandês com evidente simpatia pelo nazismo, espancou em público um judeu até a morte. Através de uma rápida ironia, **Tirza** demonstra que a associação entre racismo e a cultura germânica lhe foram inculcados *in natura*: quando Hofmeester avisa Tirza que partirão em quinze minutos, referindo-se ao namorado, diz: “Espero que ele seja pontual, esse...” [...] “Sim, papai, muito **pünktlich**, para um marroquino extremamente **pünktlich**”. Racismo e ressentimento, o caldo perfeito para uma tragédia. O leitor sabe disso, mas ainda torce por Hofmeester.

O personagem é complexo. Percebe-se a violência latente (às vezes nem tanto), a necessidade de controlar o incontrolável, a intolerância pelo outro, mas também enxerga-se a compaixão de que ele é capaz, ao chegar à Namíbia, perante uma criança que lhe oferece sexo. Nos dias em que ali fica à procura da filha, Hofmeester praticamente adota a criança, trata-a com delicadeza, com profundo respeito por seu sofrimento. Personagem de grande originalidade, Kaisa tem tamanho e voz de criança, >>>

mas a sabedoria para escutar de um ancião. Em seu silêncio e fome, faz aflorar o que resta de humano neste homem. Pouco a pouco, o leitor intui que esse Hofmeister não representa perigo, que seu lado violento já não vive. Só que não sabe onde e como foi a batalha desse homem consigo mesmo. A procura por esse momento obriga-nos a virar as páginas freneticamente, e ao mesmo tempo a desejar que o suspense não acabe.

Subjacente a esse drama de uma família holandesa em frangalhos está um outro, universal: a busca da identidade. Hofmeister não se sente em casa onde quer que esteja: nem em sua família, muito menos em seu trabalho, nem no aeroporto, onde cultivava a ilusão, e quando vai à África, leva seu desconforto consigo. A esposa que o deixou e agora voltou, tampouco encontrou essa paz, assim como Ibi, a filha mais rebelde, que precisou sair de sua casa e de seu país para isso. Tirza se dá conta que enquanto estiver ao lado do pai, não terá identidade própria. Sua rota de fuga passa por um namorado de formação cultural muito diferente da sua, e a transporta à distância de um continente.

O tema da identidade na narrativa reflete o drama atual de milhares de imigrantes que fogem da miséria ou opressão. Mas no caso de Arnon Grunberg, filho de pais judeus alemães radicados na Holanda após sobreviver o Holocausto, a dolorosa proximidade ao tema pode ter tido peso ainda maior. Ao definir Hofmeister como o ponto-de-vista do narrador, justamente o personagem mais obtuso, ressentido e desajustado mediante as mudanças em todos os níveis de sua vida, opressor e oprimido de quem todos querem fugir, o autor iluminou as noites da História tantas vezes repetida no Velho Continente.

A linguagem dá sutil, mas indispensável suporte ao ritmo acelerado do romance. Entre Hofmeister e a esposa os diálogos são de um cansaço profundo, de quem há muito viu o pior do outro. Em uma das trocas de amabilidades, ela diz:

*Você é simplesmente **velho**, já é há tempos. Você deixou de ser excitante. Mesmo até o ponto em que você era. Excitante, essa palavra significa alguma coisa pra você?*

Perturbado

Já quando ele se dirige a Tirza o tom é de carinho, mas o medo — de perdê-la? — é claramente audível. Aos quinze anos a menina entra em anorexia nervosa, e todos dizem ao pai que ele precisa confrontá-la, mas ele não consegue. “Hofmeister esperou, esperou por si próprio, esperou até que soubesse o que tinha de dizer, mas não saiu.” Nos silêncios, na linguagem dos seus pensamentos, revela até que ponto é perturbado. Após uma discussão com o professor de economia sobre os fundos de investimentos que levaram todas as suas reservas, Hofmeister o segura pela lapela do casaco, em um gesto breve mas de alta tensão, enquanto pensa sobre si mesmo: “Essa noite é diferente. Essa noite tudo foi esquecido. [...] Essa noite ele é uma versão melhorada dele próprio”. A repetição dá o tom de discurso, mas ele fala consigo mesmo — na verdade, vê a si como orador e plateia. E ao professor, diz, ostensivamente referindo-se aos investimentos, mas delatando sua pulsão: “Você precisa ter cuidado com eles, de fato, [...] como com uma arma carregada”.

É também com detalhes sutis que o narrador dá a dimensão das provocações que levam Hofmeister a acessos violentos — quem poderia condenar um pai por perder o controle ao deparar-se com sua filha adolescente em meio ao ato sexual — anal, ainda por cima! — com um homem maduro? O detalhe é cruel, mas eficiente. Os limites do amor paterno são questionados pelo próprio personagem, e claro, pelo leitor.

Ele não tinha sido um pai para sua caçula, era o que a esposa havia dito. Um amigo, um colega, um amante, um amante platônico, com certeza, mas mesmo assim, um amante, só não um pai. Agora ele tinha de tornar-se um pai. No mundo dos pais ele era um convertido, e como todo o convertido: um fanático.



o autor

ARNON GRUNBERG

Nasceu em fevereiro de 1971 em Amsterdã, Holanda, em uma família de imigrantes judeus oriundos da Alemanha. Sua mãe é sobrevivente de Auschwitz. Grunberg frequentou a escola até o colegial, mas foi expulso em 1988. Antes de publicar seu primeiro romance, teve diversos empregos, inclusive como ator de cinema. Entre 1990 e 1993, teve sua própria editora, Kasimir. Além de seus 13 romances, escreve para jornais e revistas, publicou livros de contos e de ensaios, peças teatrais, poesia, e crítica. Sua obra foi traduzida para mais de 30 idiomas, e já recebeu prêmios literários do maior prestígio em diversos países. Vive há mais de 20 anos em Nova York.



TIRZA

Arnon Grunberg
Trad.: Mariângela Guimarães
Rádio Londres
464 págs.

trecho

TIRZA

Aí ela mordeu seu nariz outra vez e correu para cima. Ele ficou sentado no sofá, hesitando se deveria ou não correr atrás dela e dizer-lhe como ela estava errada. Ele hesitou por tanto tempo que daria na mesma ficar sentado ali.

De início, parece um pai como qualquer outro, melhor, até, mas em algum momento as conversas entre pai e filha ficam dissonantes, notas de alarme surgem aqui e ali. Onde é que eu errei, pergunta-se o leitor, que não percebi isso? Mas não é o leitor que errou e sim o autor que acertou.

O humor também faz parte da tragédia clássica. Aqui, aparece sempre associado ao protagonista, à sua incapacidade de perceber como é visto pelos outros. Em reconhecimento por 20 anos de serviço, Hofmeister recebe um par de meias. Reage de forma anódina, à la Akakievich. Apesar de todos os personagens, inclusive ele mesmo demonstrarem crueldade, Hofmeister é o único que inspira pena, através dos toques de humor. Como um adolescente, secretamente refere-se ao homem violento que reconhece dentro de si mesmo como “a besta”. Checa todos os preparativos da festa para que, quando os convidados “conhecerem o pai de Tirza, vão para casa pensando que pai legal a Tirza tem”. Além de breves — e necessários — respiros na tensão do romance, a linguagem do humor está a serviço da construção do personagem patético à beira da fratura.

A química da desumanidade permanece camuflada até que a crueldade e a psicose re-

velem os subterfúgios. Os personagens de Arnon Grunberg estão aí para que não nos esqueçamos disso. Deslizam com facilidade, de uma vida corriqueira à obsessão e violência. A sensação, no dia a dia, de que há por perto alguém assim, causa incômodo — obriga-nos a olhar no espelho. É esse incômodo que se busca na boa literatura.

Para distanciar-se de si, não basta ir à África, é no deserto que o homem se purifica. Hofmeister prepara sua saída ao deserto com a costureira fria. A metáfora da morte aqui tem uma intensidade coetzeeana. A cidade é ameaçadora. Os animais, as ruas, as pessoas, tudo é esqualido, temerário, indecifrável. Hofmeister percebe-se presa fácil sob olhares de mil predadores. No deserto há o isolamento, lá ele está longe do convívio com os vivos. Para o europeu cosmopolita, o deserto da Namíbia fica além da última fronteira, é onde se está exposto por inteiro. Mais frágil do que Hofmeister é a criança Kaisa, que parece flutuar feito miragem, uma vida quase vapor. Personagem de grande originalidade, essa criança vendida pela família, pelo país, pelo mundo, é justamente o anjo que segura a mão do adulto que guerreia com si próprio. Para ele, pode ser tarde demais; para o leitor, talvez não. 🍷

Quatro geografias

Desesterro, de Sheyla Smanioto, busca inovações na linguagem em trama entre o sertão e a violência urbana

HARON GAMAL | RIO DE JANEIRO - RJ

Desesterro, de Sheyla Smanioto, é um romance desenvolvido em quatro partes, mesmo que não estejam distribuídas de modo organizado nem apontadas durante a narrativa. Quatro personagens femininas, que se destacam na trama, marcam esses movimentos, quatro geografias diferentes.

Penha, a primeira, é a mais velha, mãe de Maria Aparecida e avó de Maria de Fátima. Aparecida, a segunda, apesar de presente na lembrança da mãe, morre ao colocar no mundo uma das filhas. Fátima, a terceira, é mais atuante e também a que tenta mudar o destino das mulheres de Vilaboinha. Criada pela avó, convivendo com uma irmã sem nome, torna-se mãe de Scarlet Maria, a quarta, deixada para trás quando foge de Tonho (marido louco e violento) para São Paulo e vai morar numa favela chamada Vila Marta.

O enredo desenvolve-se em torno dessas personagens, com paisagens do sertão e da cidade grande. A vida no campo é caracterizada pelo abandono do ser humano à própria sorte, pela solidão e pelo sacrifício vivido pelas mulheres, sobretudo quando precisam dar conta da sobrevivência da família. A figura masculina, no romance, é apenas um detalhe, mas revela-se como origem de todo o sofrimento, gerando para a mulher uma espécie de exílio não apenas territorial, mas um exílio de si mesma.

O livro de Sheyla Smanioto mostra-se também um espaço lúdico onde predomina, de modo maior, o exercício da poesia. Uma das características do gênero lírico é a não observância a cronologias, mas sim ao sentimento do eu poético nas suas relações cosmo-ontológicas. Aqui, a narrativa vai aos saltos, ora focalizando a pequena cidade de um sertão agulhado geograficamente apenas como norte, ora ressaltando o espaço urbano com toda a sua violência e complexidade, ora tráfegando nos traumas e sonhos das personagens femininas.



DIVULGAÇÃO

a autora

SHEYLA SMANIOTO

Sheyla Smanioto nasceu em Diadema (SP). É formada em Estudos Literários, com mestrado em Teoria Literária, ambos pela Unicamp. É autora do livro de poemas **Dentro e folha** (Dulcineia Catadora, 2012), do curta **Ossos da fala** (premiado pelo Rumos Itaú Cultural, 2013) e da peça **No ponto cego** (vencedora do IV Concurso Jovens Dramaturgos, 2014). **Desesterro** é seu romance de estreia, vencedor do prêmio Sesc de Literatura 2015.

Polos opostos

“Em Vilaboinha, lá para as bandas do norte, quase não tem cão nenhum fora do da vó Penha.” O início do livro, como se pode observar, já aponta polos opostos de convivência. De um lado há a figura da avó, mulher já de certa idade, distanciada no tempo, longe da juventude de Maria de Fátima, o que revela ideologias distintas; de outro, há Scarlet, a mais jovem das mulheres. A imagem de cães percorre grande parte da narrativa, mostrando a oposição entre o humano e o animal. Às vezes, com a inversão desta perspectiva, o animal aparece mais humanizado do que o homem. Tonho, marido de Fátima, “mata tudo que é cão na paulada”. Com o decorrer da história, vamos percebendo que os cães transformam-se em fantasmas contra os quais ele já não consegue lutar.

A autora, na maior parte da narrativa, tenta criar uma linguagem que dê conta do tema do romance e da voz das mulheres-personagens. O narrador, ou narradora, apresenta-se com características do contador de histórias da cultura popular. Por outro lado, na estrutura, o romance mostra-se artificial, com várias características que revelam uma intenção totalizante, o que torna perigosa a empreitada. Ainda em relação à voz narrativa, o

que se percebe é uma espécie de canto pleno de lirismo, o qual retrata passagens até certo ponto épicas, trazendo a narrativa para uma espécie de epopeia moderna em que o herói já não existe. Caso tentemos localizá-lo, estará, talvez, na figura desgraçada das várias gerações de mulheres. Elas não desistem, não abrem mão de tentar desvendar um universo que não conhecem e não dão mostras de dominar.

Outro tópico caro à autora é a tentativa de inovação no âmbito da linguagem. Vejamos este trecho: “Ele acerta nas costas do bicho e fica ganindo baixinho. O cão, não o Tonho. O cão devagarinho vai morrendo. O Tonho não, ele gosta é de ouvir o latido esparramado do cão no chão com tripa sangue osso suspiro.” Observe-se a inversão sintática na segunda oração com a troca do sujeito num período coordenado, que exigiria a sua manutenção. A autora, com esse artifício, resalta a violência do homem, tornando-se ele próprio o animal. É digno de nota o par de rimas cão/chão, e a sequência “tripa sangue osso suspiro”, empreendendo ritmo alucinante ao dispensar as vírgulas. Retornando ao protagonismo feminino, é a mulher a dar a sentença: “Se bem que um pouco assim bem antes do cão ter morrido, um bem pouco antes, não dá nem pra dizer quem é cão e quem é Antônio. Fátima tem certeza: — É o cão.”

O circo

Outro ponto que tenta aproximar o livro da cultura popular é a referência ao circo, presente em diversas partes do romance, principalmente no número muito comum e curioso nesse tipo de espetáculo, a metamorfose, ou seja, a transformação da mulher em gorila. Tal menção, juntamente com a participação do narrador contador de histórias, aproxima o livro do universo popular. Esta aproximação, no entanto, tem o seu preço, gerando alguns problemas. Toda construção linguística tem seus artifícios, e acaba por revelar um nível de elaboração que escapa ao falante da língua, oriundo e habitante das zonas frequentadas pela narrativa.

A literatura brasileira enveredou durante alguns momentos pela tentativa de refazer a linguagem, de criar um idioma brasileiro que se afastasse de suas raízes lusas. Isso começa no século 19 com José de Alencar, depois, acentua-se no Modernismo com Oswald e Mário de Andrade, atingindo seu ponto mais alto duas décadas mais tarde com Guimarães Rosa. Em **Desesterro**, é possível observar esta filiação, o próprio título do livro é um neologismo, o que revela o desejo de seguir trilha própria, em que o experimentalismo linguístico seja um dos focos principais do livro. É difícil, porém, afirmar o grau de novidade conseguido pelo romance.



DESESTERRO
Sheyla Smanioto
Record
303 págs.

trecho

DESESTERRO

Quando a neta mais nova da louca era recente, toda Vilaboinha dizia com certeza: é cega. É cega, veja, tem olho esvaziado, não vê? Parece que não foi chocado, ficou ovo, coitado, com outro ovo do lado. Mas um médico a cavalo deixou Vilaboinha de olhos arregalados: a menina vê bem até demais, repetia, e a louca da Penha finge que não vê, porque no fundo ela e tudo a gente sabe, a neta vê tudo, tudinho. Até o que não deve.

Experimentos com a linguagem atingiram seu ponto máximo em **Grande sertão: veredas**, na prosa, se é que se pode classificá-lo assim; e, por outro lado, na poesia (outra definição perigosa) de Manuel de Barros. O livro de Smanioto não veio a público para competir com tais autores, clássicos já há muito, mas contribui para acrescentar a essa linhagem uma ligeira filiação. Na verdade não se trata de um livro fácil. É uma obra que tem como origem os estudos literários, a pesquisa na área da teoria da literatura, o que torna o romance um pouco distante do leitor mediano.

É preciso sublinhar que o ponto alto do livro está no tema, no percurso das mulheres de Vilaboinha e, depois, no percurso de Fátima e sua filha Scarlet na cidade grande, sobretudo na favela de Vila Marta. À medida que se mergulha no universo urbano, percebe-se o germe de uma violência tão arrasadora quanto a de Tonho. A cidade, representada pela favela e pelas máquinas que escavam a vizinhança do barraco onde Fátima mora, mostra que não é possível nenhum tipo de tregua. O que se pode deduzir é que, se há salvação, ela tem como origem o universo artificial do circo (isto é, da arte), onde metamorfoses sem dores são possíveis, permitindo-se tanto idas como vindas. Não é o que acontece com as mulheres de Vilaboinha. Elas transformam-se, agigantam-se, já não sendo possível nenhum retorno. Ainda bem. 🐾

Múltiplos caminhos

Novos poemas de **Arnaldo Antunes** mantêm o conhecido diálogo do autor com várias vanguardas artístico-poéticas

MARCOS HIDEMI DE LIMA | PATO BRANCO - PR

São poucos os artistas antenados com as mais produtivas manifestações artístico-poéticas vanguardistas que ocorreram no Brasil nos últimos sessenta anos. Indubitavelmente, um deles é Arnaldo Antunes. Sua poesia não se restringe a seus livros. Ela também está presente nas suas canções, performances, artes gráficas e instalações. Espécie de rei Midas, Arnaldo Antunes é um multiartista que transforma em poesia tudo aquilo em que toca.

No seu mais recente livro, **agora aqui ninguém precisa de si**, ele apresenta poemas compostos nos últimos cinco anos, com exceção de um ou outro trabalho. Há desde aqueles feitos sob moldes tradicionais, com direito a estrofação e métrica, até os mais radicais, em que a palavra escrita sequer existe. Como vem sucedendo desde **Ou E**, **As coisas**, **Nome**, **n.d.a.** e outras obras anteriores, o carro-chefe dessa publicação concentra-se em poemas que fundem ou reelaboram palavras, elementos gráficos e visuais, e aí entram caligrafias, uso de fontes variadas, figuras, imagens, fotografias. Há também no volume algumas páginas contendo minitextos intitulados *prosinhas*.

Pelo menos dois poemas trazem versos compostos em metros tradicionais. A obediência ao rigor da versificação ocorre nos heptassílabos do poema *você que me continua*. Nos seus seis quartetos, pode ser observada total uniformidade métrica. É também o caso da redondilha maior que percorre de cabo a rabo *pedra de pedra*, poema em que há ecos de João Cabral de Melo Neto, seja no uso do metro popular, seja no emprego de algumas rimas toantes, seja na própria temática da pedra, da busca intensa de uma linguagem cartesiana, seca, desbastada de traços sentimentais:

o que a faz tão concreta de pedra de pedra pedra? será sua superfície

que expõe a mesma matéria de entranha mais interna?

casca que continua por dentro do corpo espesso e encrua até o avesso sem consistência secreta repleta apenas de pedra?

Nesse poema de reminiscências cabralinas, o único verso que parece fugir à regra é o aparente hexassílabo “casca que continua”. Porém, aqui ocorre um caso de sináfia, isto é, para manter o isossilabismo do próximo verso, o poeta considerou como forte o som da última sílaba átona do verso anterior (“da entranha mais interna”).

Quem lê/vê alguns dos poemas de **agora aqui ninguém precisa de si** percebe de imediato que o grupo de Augusto, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e companhia ainda continua influenciando bastante a (re) criação poética de Arnaldo Antunes. De acordo com a receita concretista, sua poesia apresenta um tipo de escrita amiga da concisão, da reinvenção da palavra, da valorização dos espaços em branco da página, da tendência da palavra quase a se transformar em ideograma. Porém, o escritor não se deixa prender na camisa de força da poesia concreta. Ela a reinventa, busca fundi-la a outras vanguardas poéticas e a outras áreas artísticas.

Décio Pignatari, que junto a Augusto e Haroldo de Campos compôs o triunvirato da poesia concreta, escreveu em **O que é comunicação poética** que “A paranomásia possibilita o trocadilho e a poesia (junto com a metáfora)”. Essa alusão a essa figura de linguagem que busca expressividade entre palavras de semelhança fônica ou mórfica contém uma das lições fundamentais para compreender um pouco do fazer poético de Arnaldo Antunes dentro da vertente concreta. Vários poemas valem-se desse artifício. Entre eles, destaca-se *cielo ciclo*, cuja temática existencial e disposição geométrica e gráfica lembra um pouco

ovonovelo (Augusto de Campos, 1955), que, por sua vez, retoma o poema figurativo *o ovo* (325 a.C.), de Símiás de Rhodes.

Também se valem da paranomásia os poemas *neste depois*, *átomo átimo* e *desamarrar*. Neste último, tece-se um jogo de palavras próximo ao trocadilho e ao anagrama e suas metáforas revelam um barco que parte de algum porto e singra o mar bravo até perder o próprio rumo:

*d e s a m a r r a r
o mar
d e r r a m a r
o mar
r u m a r
ao mar
u r r a r
ao mar
d e s a r r u m a r*

Noutros poemas do livro, fica visível a relação do escritor com algumas manifestações poético-visuais de meados de 1960 que valorizam as imagens, sem extinguir de todo a palavra — divulgadas principalmente por Décio Pignatari, Luiz Ângelo Pinto, Ronaldo Azeredo e Pedro Xisto. Poemas como *recuerde*, *lunha* e *silêncio* estão entre os mais bem elaborados e que conseguem oferecer uma ótima fruição ao leitor, visto que neles imagem e palavra efetuam um casamento bem interessante.

Impossível não mencionar a influência que o poema-processo tem na poesia de Arnaldo Antunes. Embora careça de um manifesto, o poema-processo certamente é a mais radical manifestação poética que se concebeu no Brasil. Por detrás dessa vanguarda surgida em 1967 está Wladimir Dias-Pino, um poeta que havia sido membro da ala carioca do concretismo, mas que partiu para experiências mais arrojadas. Sua proposta no poema-processo não se limitou a abolir o verso — carro-chefe do manifesto concretista. Dias-Pino foi mais além e extinguiu a própria palavra do poema, mantendo apenas os signos não verbais como fotos, desenhos,



o autor

ARNALDO ANTUNES

Nasceu em São Paulo (SP), em 1960. É poeta, compositor, cantor e artista visual. Ingressou no curso de Letras da USP, mas não o concluiu. Durante dez anos participou dos **Titãs**, banda de rock brasileiro surgida em 1982. Estreou em livro, em 1983, com os poemas visuais de **Ou E**. Entre outras obras de poesia, publicou **Tudos** (1990), **As coisas** (1992), **2 ou + corpos no mesmo espaço** (1997), **Et Eu Tu** (2003, fotografias de Márcia Xavier), **n.d.a.** (2010). Em 1993, Arnaldo Antunes recebeu o Prêmio Jabuti de Poesia pelo livro **As coisas**.



AGORA AQUI NINGUÉM PRECISA DE SI

Arnaldo Antunes
Companhia das Letras
150 págs.

formas abstratas, gráficos, etc. Em suma, uma poesia visual que não traz nenhuma legenda (chave léxica) para explicar os signos empregados, todavia mantendo a ideia de movimento sequencial. Uma poesia muito próxima das artes plásticas e das histórias em quadrinhos.

Não é de hoje que Arnaldo Antunes tem produzido poemas-processo. Em **Ou E**, *vírgula* e *paisagem* são os mais instigantes; em **Nome**, os quatro quadros de *soneto* lembram a própria estrutura estrófica desse tipo de poema; noutros livros há outros. A propósito, é justamente um poema-processo o mais belo e enigmático desse novo livro de Arnaldo Antunes. Trata-se de

horas, poema sem palavras que ocupa duas páginas. Sem chave léxica, doze fotos de relógios (cada um com um horário distinto) estabelecem entre si uma sequência com começo, meio e fim. Numa leitura da esquerda para a direita ou ao contrário, ou de cima para baixo ou vice-versa, alternam-se fotos de grandes relógios e relógios de pulso (“o pulso ainda pulsa?”). Se se optar pela leitura diagonal, a que parte da esquerda para a direita mostra relógios de parede; a outra apresenta relógios em pulsos de diferentes pessoas. Há apenas um único relógio digital em meio aos que apresentam mostrador com ponteiros. Cabe ao leitor interpretar qual a leitura da passagem do tempo que o poeta quer dar nesse poema.

A poesia de Arnaldo Antunes também está embebida de algumas manifestações poéticas feitas nos idos de 1970 e 1980. O que ele faz é dissolver qualidades de uma ou outra e inter-relacioná-las. Nalguns poemas que trazem sofisticado acabamento visual, é possível pensar no poema-embalagem de Edgard Braga. Outros apresentam a técnica de ajuntamento meio ao acaso de elementos diversos, técnica típica de alguns poemas-colagem feitos por Sebastião Nunes. Existem também poemas dialogando com o chamado poema-montagem de Villari Hermann e Philadelpho Menezes. Em **agora aqui ninguém precisa de si**, inscrevem-se nessas vertentes acima citadas poemas como *moon do*, *womb tomb* e *abrilho ferrolho*, entre outros.

Enfim, ninguém pode negar que Arnaldo Antunes seja de fato o poeta mais ligado a tudo que represente, no campo da poesia, reinvenção e experimentação. Sua poesia ultrapassa o conceito tradicional de texto escrito. Sua poesia é palavra e também não palavra, visto que esta se transmuta em figura, em caligrafia, em instalação, em performance, em canção, em tudo que faça o lúdico transbordar nos campos gráfico, sonoro e visual. 🗨️

A vinheta do *Fantástico*, o fim de semana se consumindo em angústia. Assim, domingos e domingos se estendem na trama de **Resta um**, romance de estreia da mineira Isabela Noronha.

Era uma tarde comum e monótona quando a filha de uma professora de matemática vai visitar uma amiga que mora bem perto e não volta. Com o sumiço de Amélia, Lúcia, treinada pela precisão dos números a ser rígida e exata, passa a se dissolver em argumentos e cálculos que de nada valem em meio a um desaparecimento repleto de incógnitas. A universal cadeia numérica não cabia nos parâmetros capazes de medir a dor. Mas, afinal, o que caberia neles?

Por quê? Quanto? Quando? A objetividade que sempre estruturara o modo de pensar e agir da bem-sucedida professora perde toda a função prática em uma missão impossível e, até então, inimaginável. Porque nós, como humanos, sempre pulamos essa parte. Botar a incerteza no bolso é cômodo, melhor nem pensar. E o cotidiano comum da família completa: Lúcia, José e Amélia tranquilos e vivos no começo do livro nos vem jogando essa bomba no colo: pode acontecer com você, amigo. Comigo, conosco, com qualquer um.

Com o estrondo repentino que ensurdece a razão de Lúcia, vem a quebra de uma rotina que tinha tudo para ser perfeita, um marco sufocante para a mulher que escreve e para a gente que lê. A narradora tira o foco da profissão que tanto ama, vê seu casamento se tornar cada vez mais frágil sem ter a menor sede de recuperá-lo e abandona a si mesma para partir, sem nenhuma bagagem, em busca de um vazio que precisa ser preenchido.

Paralelamente à voz de Lúcia, se desenrola a narrativa de Dona Esmê, uma idosa com problemas mentais, que vive com Kaique, seu cruel filho adotivo, em uma favela na capital paulista. A princípio, não fica claro o papel desse núcleo na história, mas ele desempenha uma função crucial tanto no ritmo do livro, que se torna cada vez mais acelerado e instigante conforme o centro dos acontecimentos se intercala entre dois cenários bem distintos, quanto no sentido do relato, que gradualmente se integra num genial quebra-cabeças.

A propósito, a loucura de Dona Esmê merece destaque. Isabela Noronha consegue traçar um fluxo psicológico confuso, controverso e polêmico, coisa difícil de um leigo entender. Exemplos disso são a maneira ingênua como a senhora relata o abuso que sofreu do padrasto na adolescência — fator que provavelmente tenha desencadeado ou, ao menos, favorecido a formação de seu questionável panorama mental —, sua forma caótica de associar corpo, alma, sangue, seiva, amor, paixão,

Conjunto vazio

Em **Resta um**, de Isabela Noronha, mãe procura filha em uma equação sem resposta

LÍVIA INÁCIO | CURITIBA - PR



a autora

ISABELA NORONHA

Nasceu em Belo Horizonte (MG), em 1980. Jornalista e mestre em Criação Literária pela Universidade de Brunel, na Inglaterra, onde **Resta um** recebeu o prêmio Curtis Brown Prize. Publicou também a obra infantojuvenil **Adeus é para super-heróis**, vencedora do prêmio *Barco a vapor*, em 2013.



RESTA UM
Isabela Noronha
Companhia das Letras
300 págs.

trecho

RESTA UM

Mas, quando vi a maquiagem em cima da escrivainha, me veio aquela cena, ela se maquiando, e eu senti raiva. Raiva. E uma felicidade quase grande, quase importante, porque a raiva fazia com que eu sentisse Linha viva. E me fazia sentir viva. Ora, nada daquilo tinha razão de ser, porque o que poderia mudar com o desaparecimento, com o caos, era minha relação com ela.

morte e vida e compreender a realidade, bem como o seu jeito de se referir à agressividade de Kaique.

De capítulo em capítulo, indo da sanidade louca de uma mãe perdida à loucura sã e tranquila de uma idosa sem escrúpulos e extremamente perturbada, a autora transita delicadamente por dois eixos centrais da história e nos leva com ela.

Personagem ausente

Um laptop fechado e vestígios da maquiagem que Amélia usou antes de sair de casa pela última vez. A mãe não queria que ela se pintasse tão nova. Deu uma bronca na menina antes que ela fosse embora para nunca mais voltar. Objetos pessoais e lembranças banhadas à culpa, saudade e tristeza são alguns dos poucos ícones que nos dão a ideia de quem era a menina de 12 anos desaparecida naquela tarde de domingo.

Toda a narrativa não teria o menor sentido não fossem as menções a Amélia, cuja ausência justifica o enredo. Mas a voz da mãe é o centro de tudo, é a matéria-prima para um calmante que tenta curar seu próprio desespero. Ao desaparecer, a garota deixa uma lacuna enorme na vida dos pais, que Lúcia tenta preencher olhando para trás em busca de uma autoabsolvição e olhando para frente sem perder a esperança e o norte, ainda que ele pareça invisível.

Para a escritora e pesquisadora Carol Bensimon, autora da dissertação **A personagem ausente na narrativa literária**, publicada pela PUC-RS, em 2008, “obras que operam com esses mecanismos de luz e sombra, do ausente que está longe, mas perto, que não diz, mas sobre o qual dizem muito, que não age, mas conduz, essas obras que optam por esse jogo delicado de mostrar sem mostrar, têm a intenção, majoritariamente, nas suas camadas menos ou mais profundas, de refletir a respeito da morte, que nada mais é do que a ausência suprema”. O fim de um domingo tranquilo, de um amor tão forte, o desfecho vazio, o nunca mais e a morte são, sem dúvida, medos muito presentes na fala da protagonista de **Resta um**.

Culpa e remorso

Professora e pesquisadora dedicada, mulher rígida e centrada na carreira, a personagem principal se mostra bem diferente do padrão de mãe convencional — passiva, frágil e doce. Na educação de Amélia, era Lúcia quem ditava as regras, impunha limites e levantava a voz. Ao marido José restava o papel mais brando. Ele era um pai acolhedor, o bonzinho da história. Lúcia mostra sentir ciúme da parceria que o marido tem com a filha, mas não consegue ser diferente. E enquanto ela se dedica incansavelmente

ao trabalho para atingir destaque no mercado acadêmico, o marido tem tempo para se tornar íntimo da garota. Nos poucos momentos que lhe restam com a menina, Lúcia se vê na obrigação de suprir seu tempo longe colocando ordem na casa e retomando as rédeas do ambiente doméstico — algo que os homens não são treinados para fazer.

Essa estrutura comum nos lares modernos gera remorso em Lúcia. A todo tempo a professora se sente culpada por ter demonstrado pouco do seu afeto e, com muita frequência, se lembra dos momentos que viveu com a filha, se perguntando se deixou claro seu amor ao menos nas entrelinhas dos dias. Atormentada por uma eterna dúvida: “Será que ela sabia que eu a amava?”

Isabela e as perdas

A história de Lúcia não foi a única perda relatada por Isabela Noronha. A ideia do livro nasceu quando a autora, em 2004, era repórter iniciante de um grande jornal em São Paulo e entrevistou mães de crianças desaparecidas. “Me lembro de detalhes, da mulher que tinha parado de se cobrir à noite porque o filho, onde estivesse, poderia estar passando frio, do cheiro de papel acumulado do escritório de uma delas, do nome da rua de outra: Fatura”, relatou em artigo no blog da Companhia das Letras.

Quando cursava Criação Literária na Inglaterra e precisou escolher o tema do livro com o qual concluiria o curso, o assunto dos desaparecimentos lhe veio à mente com força. Daí surgiu **Resta um**, que, tempo depois, foi premiado com o Curtis Brown.

Em 2013, a mineira obteve destaque com outra obra: **Adeus é para super-heróis**, título infantil que recebeu o *Barco a vapor*, um dos mais importantes prêmios de literatura infantojuvenil. Na história, o garoto Tom precisa lidar com a dificuldade de se despedir de um amigo e encarar a distância e a separação. Mais uma vez, Isabela consegue mostrar com sensibilidade e delicadeza que um adeus pode se perder em arquivos, palavras e lágrimas, poder matar, apagar ou destruir qualquer possibilidade. Menos a dor de quem fica. 🖤

A o ceticismo sucedem, frequentemente, o cinismo ou a utopia; não se pode definir de antemão qual dos dois irá paralisar o descrente, e qual o fará produzir. Em **Treme ainda**, de Fabio Weintraub, diante da convalescência se ergue uma estranha “autoridade/ de quem tudo perdeu”; dito de outra maneira, é da ruína das coisas que surge a possibilidade de lhes dar um nome. Nas palavras do poeta, resta ainda uma

*hipótese de balão
neste arremedo de manhã
sem galos
(Alavanca)*

A desolação de Weintraub não vem apenas de uma manhã sem galos, evidentemente. Em *Hibisco*, ela aparece como uma flor amassada tal um naco de carne desprezado mesmo pelos cães. Em *Assento*, uma borboleta azul afogada em excrementos no vaso sanitário. E ainda como a explosão de um tumor (*Caroço*) e como espera cruel por uma operação depois da interrupção das seções de quimioterapia (*Bonsai*). Em todos os casos, parece ocorrer como declara o poema *Caixa-preta*: “com quase todos aqui/ acontece desse jeito:/ aviões sem caixa-preta/ despencados em silêncio”.

Conhecíamos a poética do choque em Weintraub, que em **Baque** (2007) ganhara seu melhor acabamento, e que concedeu a seus poemas a concisão. O poema *Caixa-preta* mostra a continuidade dessa pesquisa, ao evocar o momento da catástrofe dos aviões sem direito à lembrança. De fato, ela continua em poemas como: *Atenção, degrau*, que registra o instantâneo de um tropeço; *Ringue*, que funde as imagens da lona do *boxeur* e da mesa de operações; ou *A segunda vez*, que relê a máxima de Heráclito a propósito da transformação constante do rio.

Agora, no entanto, o poeta paulista se dedica a algo distinto. Um poema sobre o câncer não lida com a descoberta, mas com a imagem do caroço perpetuando; o outro, sobre um acidente de cozinha, não recupera o momento em que o óleo se derrama sobre a pele, mas aquele em que a epiderme se descola do corpo após o estrago; outro, do momento posterior a um espancamento. Após o baque, perscruta-se aquilo que o poeta denominou, como nome paradigmático, *treme ainda*. Em *Três bonecas*, Weintraub explica, a partir da personagem “finadinha” (criando a hipótese substantiva do adjetivo no diminutivo como personagem feminino, em procedimento irônico e cruel), a fecundidade de sua pesquisa:

*já finadinha pode ser enterrada
na privada, no lixo, no quintal
biodegradável, contém sementes
que brotam em qualquer lugar*

DIVULGAÇÃO



Desolação e analogia

Nos poemas de **Treme ainda**, de Fabio Weintraub, a possibilidade de redenção está sempre à espreita

RAFAEL ZACCA | RIO DE JANEIRO – RJ

Dessa maneira, não é o “aqui e agora” (nem a rememoração) do acidente ou do encontro traumático que rege a maior parte da produção dessa poesia, mas o após. “Como escrever poemas após...?” — a pergunta data dos traumas da primeira metade do século 20, mas talvez seja inesgotável e nunca receba respostas suficientes. Em *Preço*, Weintraub afirma a potência perene do escrever após (“cabelos não caem depois de brancos/ da caveira os dentes não despregam/ flores secas não desbotam”), mas também expõe o seu alto custo: “nalgum seco receso/ algo em mim quer se fixar/ a um altíssimo preço”.

Ao ler **Treme ainda**, não sabemos se a desolação que se acomoda aos poemas é uma constatação de que “nós mesmos sem sopro” operamos “contra qualquer hipótese/ de asa ou metamorfose” (*Assento*), ou se da cética revelação a propósito da ineficácia do poema, “que não tira nem redime/ os fungos do mundo” (*Táxi*). De toda maneira, são notáveis ao menos três de suas consequências: uma disfunção espaço-temporal; a produção de outridades; e a redenção analógica. Todas elas se manifestam na própria escritura de Weintraub, muitas vezes fundidas (a separação proposta é puramente metodológica).

O acidente verga o olhar e a memória. É o que sugere o poema *O céu que nos protege*. Nele, o céu é recuperado de maneira fragmentária a partir do olhar que os personagens lançam ao chão: “o céu é sujo nas poças”. A disfunção espaço-temporal, contudo, ganha mais força ao se relacionar com o tema mnemônico.

*a memória em banho-maria
e um perfume de baunilha
que o trânsito, a penúria
as dívidas e a idade
não conseguem corromper
(Pudim)*

É o perfume de baunilha que segue incólume, como elemento destacado da memória, enquanto todo o resto, a que costumamos chamar efetivamente memória (os elementos devolvidos a seus contextos), boia na água fervente (ao fazer vibrar, o calor separa e deforma).

Não é, contudo, a partir de um ensimesmamento memorialístico que Weintraub lida com a desolação. Nem é o outro criado que se identifica com o estilo do autor. Mais precisamente, é a própria produção do outro, que surge em pequenas narrativas construídas sobre pontos de vista bastante diversos, que opera como escritura. Dessa maneira, não é

apenas o ritmo e o metro que se modificam, como também a posição axiológica do poema. Algumas vezes, um eu-lírico narra eventos que se passam com um personagem observado (*Pudim*, *Vigilante*); outras, trechos dialógicos costuram a história (*Domingo*, *Orgulho*); há ainda os casos em que as falas que constroem a narrativa parecem vir de um personagem mais ativo que o narrador elipsado, como em *Catraca*. Seja como for, o que une essas narrativas é o próprio modo de sua construção: seus versos aparecem dispersos, como fragmentos de um vaso partido, que não se pode mais recuperar. Em outras palavras, esses versos funcionam como retorno fracassado ao ocorrido. O outro de Weintraub é precário, interrompido e dilacerado (muitas vezes, literalmente).

Sabe-se desde o surgimento da psicanálise que um evento traumático não se perde; antes, se instala no inconsciente. Em alguns desses casos, o alijamento se torna condição fundante do pensamento analógico. É conhecida a história dos combatentes da Primeira Guerra Mundial que retornaram não apenas mutilados, como mudos da guerra de trincheiras; mas se retornaram sem recursos para narrar o ocorrido, vingaram como invento-

o autor

FÁBIO WEINTRAUB

É poeta e crítico. Nasceu em 1967, em São Paulo (SP), onde integrou o grupo Cálamo de poesia. Suas poesias foram publicadas em Cuba e Portugal. Publicou a plaquete **Toda mudez será conquistada** em 1992, e desde então publicou os livros de poemas **Sistema de erros** (1996), **Novo endereço** (2002), **Baque** (2007) e **Treme ainda** (2015). Foi colaborador de diversas revistas literárias, e editor do *K Jornal de Crítica*. É formado em Psicologia pela USP.



TREME AINDA

Fabio Weintraub
Editora 34
96 págs.

res. Na Alemanha, por exemplo, muitos expressionistas vieram do horror da guerra, que gerou desinteresse pelos fatos e produção de plasticidade.

Em **Treme ainda**, o alijamento conhece a redenção como máquina de analogias — como se, a quem faltasse a pele, coubesse inventar novas camadas. O poema *Sozinho* expõe a relação entre imagem e perda: “existem tatuadores/ especializados em paraplégicos/ quando não se sente dor/ desenhar é bem mais fácil/ maior a margem de improviso”.

O poema *Simpatia* concentra e expõe a máxima tensão da convalescência entre o cinismo e a utopia, operando a produção plástica e analógica da limitação: nele se propagam as imagens do sonho e do pesadelo a partir da rosa embaixo do travesseiro, passando pela evocação de um lago gelado onde se batizariam crianças, devolvendo à vigília uma placa como proteção contra bruxismo.

Treme ainda talvez seja a tomada de consciência de que há ainda alguma vida depois da catástrofe; em seus poemas, é preciso sempre que a vítima decida “se agoniza ou desencarna/ já na reta de chegada/ no pódio de despedida” (*Emergência*). O livro luz como o “aqui e agora” de uma decisão vital. 🗨

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-sol/ 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 resignificação 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 livores 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 quinhenistas”. 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 arredio” 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/]indago! :! 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. 📖

CONFESSE!

Escritores são criaturas adoráveis, mas ardilosas, que raramente confessam seus segredos mais preciosos. O que eles geralmente revelam nos debates e nas entrevistas é apenas a ponta visível do iceberg.

Mas até um aprendiz de feiticeiro sabe que a ponta visível do iceberg, como qualquer coisa captada apenas pelos olhos, não é a verdade absoluta. É uma simulação, às vezes uma dissimulação.

Se quiser a verdade de um escritor, seja cruel. É preciso pressionar essas queridas e excêntricas sensibilidades. É preciso algemá-las num quarto escuro e intimidá-las, sem piedade, com o clarão torturante de um holofote.

• **Que fim levaram as reticências e os pontos finais que você alugou na loja de pausas dramáticas?**

Marcelo Maluf: Foram abduzidas e transmutadas por escritores alienígenas. Condenadas a viver para sempre como bolas de uma mesa de sinuca de um boteco na Mooca.

Belise Mofeoli: Como assim, FIM? Eles e elas só foram dar um tempo de tudo, viajando com o primo, o trema. Depois que entrou em desuso, ele anda precisando de apoio moral. Mas, cá entre nós, estamos em 2016 e você ainda acha que é legal fazer aluguel de reticências e pontos finais?! As pontuações precisam gozar de certa liberdade para criarem efeitos originais nas narrativas.

Adriane Garcia: As reticências e os pontos finais que aluguei na loja de pausas dramáticas fugiram, amasiados: não pude mais bocejar nem concluir nada: ao voltarem, só aceitavam trabalhar como dois pontos: eu tinha que me virar com minhas vírgulas e interrogações, tendo demitido a exclamação, barulhenta demais: foi quando adquiri a mania de enumerar problemas,

• **O que você furtou ontem à noite da Sala dos Poetas Românticos da Academia Brasileira de Letras?**

Tadeu Sarmiento: Dois dicionários de sinônimos para *estrela*, *borboleta*, *clepsidra*, *aurora* e *arrebol*. Sem os dicionários, não conseguirão escrever. Mas não sou tão cruel. Deixei no lugar uma cartela de Viagra, um pacote de fraldas geriátricas, alguns antialérgicos e uma máscara de carnaval com a carranca do José Sarney.

• **Onde você escondeu os olhos visionários que o poeta maldito enviou pelo correio?**

Se quiser a verdade de um escritor, seja cruel. É preciso pressionar essas queridas e excêntricas sensibilidades. É preciso algemá-las num quarto escuro e intimidá-las, sem piedade, com o clarão torturante de um holofote.

Adrienne Myrtes: À vista de todos. Fiz pingentes, pendurei em um trancelim e ando com eles à altura do peito. A quem me pergunta, juro que é um amuleto grego e afasta maus parágrafos.

Mariana Teixeira: Aquilo eram olhos? Achei que eram dois caroços de pequi e plantei no quintal de casa. Deve ser por isso que até hoje só colhi umas lágrimas. Estavam bem salgadas, por sinal. Quase estraguei minha receita.

• **Por que você enterrou todos os seus manuais de escrita criativa no porão do casarão mal-assombrado?**

Paula Bajer Fernandes: Estava virando uma terceira pessoa sem emoção. Aí resolvi guardar os manuais com meus fantasmas e esperar um deles sair vivo do casarão. Eles brigam lá dentro, às vezes sinto que vão acabar com meu texto. Mas resisto: quem escreve sou eu.

• **Como você teve coragem de rasgar e queimar a grana preta do seu merecido Prêmio Nobel de Literatura?**

Maria José Silveira: Ah, como estou cansada dessa pergunta! As notas que rasguei na tevê eram perfeitamente falsas, uma presepada dessas que o marketing inventa para sacudir o sono mortal do público, mas o buchicho foi tão eficaz que até hoje, séculos depois, vocês continuam a me fazer essa mesma pergunta, cruz credo!

• **Quando você devolverá as fotos autografadas dos vencedores da Maratona de Pensamentos Impuros?**

Paula Fábrio: Nunca estive com as fotos, a não ser quando meus pensamentos eram normais. Normais! Tenho comigo os postais do Carnaval dos Poetas Impuros, serve?

Manoel Herzog: Somente dois eventos far-me-iam devolvê-las: a decisão de abandonar a literatura (as fotos são meu repositório criativo) ou palitos embaixo das unhas.

• **Por que você deu um tapa em Diadorim e um beijo em Capitu?**

Nanete Neves: Porque nasci do avesso e faço tudo ao contrário.

Márcia Barbieri: Está bem, não precisa mais colocar esse holofote na minha fuça, vou confessar o motivo de ter batido em Diadorim, embora quem me conhece sabe muito bem que um tapa vindo das minhas mãos não tem grandes consequências. A verdade é que Diadorim sempre me perseguiu, todos pensavam que ela era apaixonada por Riobaldo. Bobagem!!! Sempre me deu mole, fui eu quem não quis, e cansada da sua perseguição fui obrigada a beijar Capitu na sua frente, tenho uma queda por mulheres dissimuladas...

• **Quem você recrutou pra libertar a múmia de Machado de Assis do**

Museu de História Sobrenatural?

Wilson Alves-Bezerra: Uni-me ao melhor amigo do Fortunato, bebedor de amontillado, e juntos enredamos a múmia do Wilson Martins, notoriamente contrário a exumações, para um passeio no Museu. Na primeira oportunidade, tiramos o Machado da tumba e colocamos o meu xará Martins no lugar. Ninguém ia notar a diferença mesmo... Depois, tomando vinho, fomos pedir satisfação ao Assis por aquela traçãozinha do *Corvo*...

• **Se não foi você quem desenhou as posições do Kama sutra nas páginas do Macunaíma, quem foi?**

Gláuber Soares: Eu? Peraí. Quem disse? Não, não fui eu, não. Nunca. Tá maluco? Quer dizer, fui eu, sim. Calma aí. Vou contar. Ela me obrigou. A Caipora. Ela mesmo. Me persegue desde que passei pelo sertão de Quixadá. Quer sacanear o nosso herói. Sei lá. Briga deles. Parece que a enganou. O fumo entregue era de maconha. Rapaz, a danada pirou de vez.

Caco Ishak: Ora, quem foi, isso foi obra daquele pequeno, o Bras, enciumado das brincadeiras de massa com as Icamíabas ou Ci, capaz, resolveu hipsterizar Macunaíma, que hoje todo mundo é oriental, indiano com terceiro olho piscando na testa ou samurai do coque às sandálias de pau, gritou na praça, mais nuude, meditaram de volta, manda mais que tá pouco, e ah, Bras mudou de nome, de novo, mas não engana, já era, quem mandou vir com coisa de sarapantar?

• **Por que você sequestrou o ornitorrinco egípcio da sobrinha mais velha de Clarice Lispector?**

Ivan Hegen: Porque uma fonte confiável da revista Vesga me assegurou que o ornitorrinco tinha informações incriminadoras sobre um esquema do Lula na construção da pirâmide de Quéops. Foi uma decepção, o bicho conhece **Perto do coração selvagem** todo de cor, mas para o que interessa não abriu o bico. Mesmo assim pode publicar aí: ele botou um ovo muito suspeito.

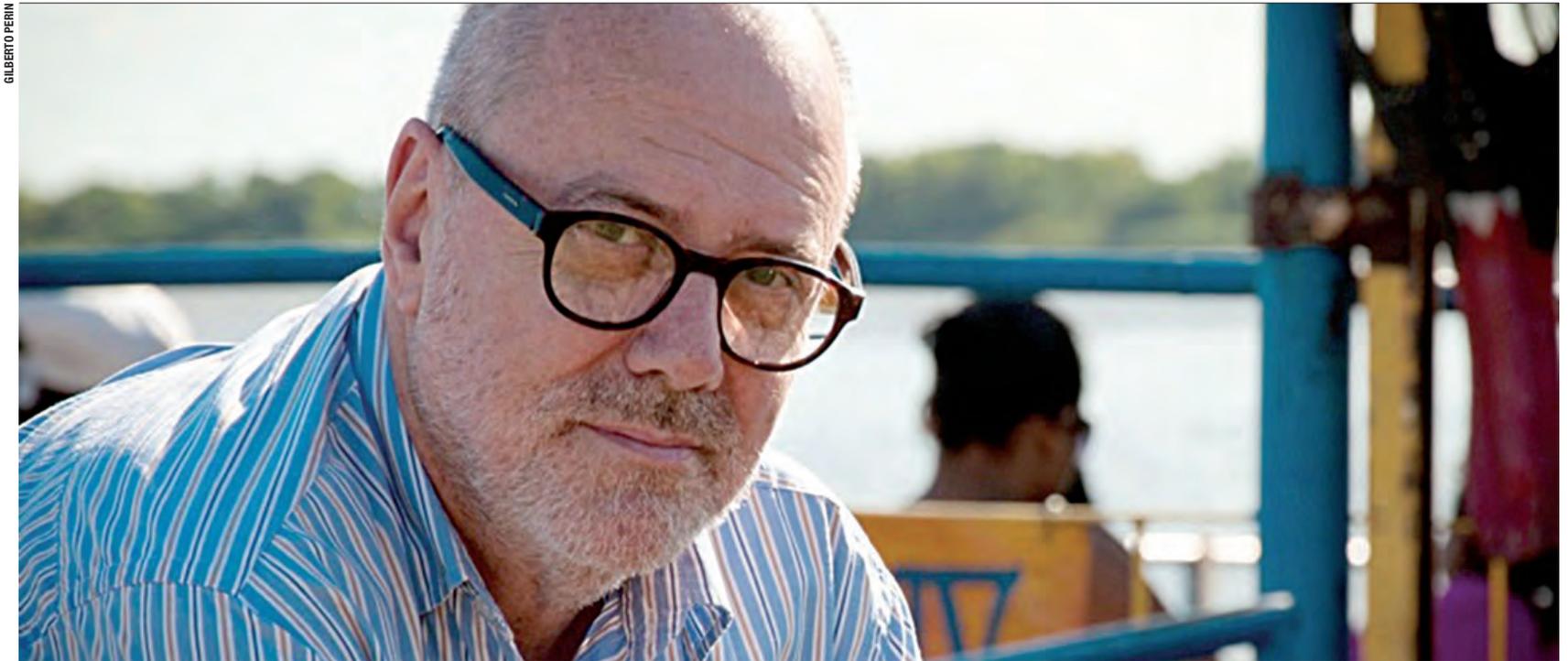
• **Vamos! Confesse! Vou perguntar novamente: que fim levaram as reticências e os pontos finais que você alugou na loja de pausas dramáticas?**

Ana Peluso: Um grupo de reticências fundou uma seita, inutilmente embasada em alguma trindade, porém em 2D. Deu errado, claro. Não formariam juntas um triângulo sequer. Outro grupo, totalmente dissidente, acredita que as pausas dramáticas pertencem ao silêncio e se recusam a aparecer, inaugurando assim um espaço em branco como a metáfora do susto, do próximo capítulo, e dos comerciais de televisão que podem, ou não, ser substituídos por marcadores de livros. Outro ainda, o mais resistente, evoca direitos musicais de se estenderem sobre uma partitura de sol-lá-si, por exemplo, transfigurando a pausa em curva dramática. O SPR (Sindicato de Pausas e Reticências) partiu para o ataque, e entrou com um recurso no Tribunal do Silêncio, mas até agora ninguém manifestou nota sobre a ata final da reunião. E, finalmente, os pontos finais se uniram de três em três para tentar tomar o lugar das reticências, uma vez que a categoria abriu precedentes, afinal, segundo eles, pontos finais jamais concernem realmente sobre fins, mas sobre as verdadeiras pausas. E elas sempre andam juntas. 🍷

inquérito

joão gilberto noll

O levantador de tapetes



GILBERTO PERINI

João Gilberto Noll nasceu em Porto Alegre (RS), em 1946. Publicou treze livros, entre os quais **O cego e a dançarina**, **A fúria do corpo**, **Bandoleiros** e **Solidão continental**. Recebeu inúmeros prêmios, incluindo o Prêmio Jabuti em cinco ocasiões. Seu romance **Harmada** está incluído na lista dos 100 livros essenciais brasileiros em qualquer gênero e em todas as épocas da revista *Bravo!*. Sua obra já foi adaptada para o cinema e o teatro, e traduzida para o espanhol, italiano e inglês.

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

O meu gosto pela experiência artística apareceu na infância, quando cantava *Ave Maria* de Schubert em casamentos e recitava poemas em eventos do colégio. Com a timidez da adolescência fui me aproximando da escrita, uma atividade mais solitária.

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

Escrever de manhã. E de uma forma compulsiva, sem deliberar muito acerca do destino dos personagens.

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

Poemas. De Drummond a Jorge de Lima, passando por Quintana.

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

Não perderia meu tempo, embora seja a favor de que ela cumpra o mandato até o fim.

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

Quietude. Para que eu possa tatear em paz o imaginário, que é algo escuro, convulsivo.

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

Estar com uma roupa confortável, deitado no meu sofá.

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

Quando sinto que cheguei àquilo que eu mesmo não tinha condições de esperar.

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

Justamente essa certa autonomia na fluência ficcional.

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

O medo de tocar naquilo que é calado no meio social.

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

Não faço vida literária. Tenho alguns amigos escritores, o que é outra coisa.

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

Miguel Del Castillo, autor de **Restinga**, livro pleno de mistérios.

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

Laços de família. Descartável, essas séries de livros tipo **50 tons de cinza**.

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

A redundância de descrições.

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

Todos os assuntos da matéria humana me tocam fundo.

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

Uma maçaneta.

• **Quando a inspiração não vem...**

Não insisto. Faço outra coisa para readquirir uma certa distração.

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

John Fante, por imaginá-lo muito divertido.

• **O que é um bom leitor?**

Aquele que se esvazia um pouco antes da leitura (principalmente de poesia e ficção), para não recebê-la numa postura rigidamente pré-formulada.

• **O que te dá medo?**

O de perder o ímpeto para a escrita.

• **O que te faz feliz?**

Fazer 70 anos em abril próximo com a consciência diária de ser um escritor.

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

A literatura é uma atividade de incertezas.

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

Que eu tenha uma atenção do outro lado de mim.

• **A literatura tem alguma obrigação?**

Não tem, salvo a de transformar o leitor. O leitor tem de sair mais humanizado da leitura de um romance.

• **Qual o limite da ficção?**

Não há limite para uma especulação imaginária que deve levantar o tapete e mostrar o que foi esquecido pelo ramerrão do cotidiano.

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

Ao Espaço Sideral.

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

Nada. 🙄

Um irmão possível

A resistência, de Julián Fuks, é marcado pelo ponto de equilíbrio da frase e pela firmeza aguda do vocábulo

MÁRCIA LÍGIA GUIDIN | SÃO PAULO – SP

Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado.

Este é o arrebatador início do romance **A resistência**, de Julián Fuks. Não porque prometa narrar as eventuais dores de um filho adotado ou as dificuldades da família que o adotou. Nem porque tratará também da resistência dos pais de três filhos à sangrenta ditadura argentina e do panorama da violência política que os expulsou para o exílio brasileiro.

É arrebatador porque o eu que narra, ao apresentar-se biográfico e ficcional, anuncia um inquietante pacto de ambiguidade com o leitor: *vai e não vai* contar a história real do irmão sob o manto da ficção; *vai e não vai* examinar os conflitos da vida familiar, tão irredutível a ambivalências; *vai e não vai* discutir no próprio livro o gênero literário a que se está dedicando.

Se às grandes obras literárias é concedido — sempre — o alto valor da ambiguidade, Julián Fuks encontra aqui um vigoroso momento de inflexão em sua carreira tão precoce. No romance anterior (**Procura do romance**, 2012), o escritor ainda se equilibrava entre o peso de vigorosa pesquisa acadêmica e a construção visceral da ficção. Por isso, aquele romance é aparentemente enigmático, difícil, sofrido.

Mas aqui tudo é cristalino em novo ponto de equilíbrio da frase, na firmeza aguda do vocábulo, em cada sinal de pontuação. A simplificação formal da narrativa é, assim, resultado do avanço do saber.

Penso que ingressamos no domínio da autoficção, neologismo para certo tipo de narrativa contemporânea (ainda sob muitas controvérsias teóricas e parcos estudos) em que o eu real e o eu fictício se esbarram numa escrita na qual experiência, memória, verdade e invenção se interpenetram e se confundem.

Talvez mais radical do

que outros romances brasileiros vistos sob tal designação teórica — e que ajustaram na terceira pessoa o ousado equilíbrio entre biografia e ficção (como **O filho eterno**, de Cristovão Tezza) —, Julián Fuks toma outro caminho: tornará esse equilíbrio ainda mais atrevido, escolhe narrar na primeira pessoa, tradicional marca do chamado pacto autobiográfico.

Aqui o narrador Sebastián (mesmo nome dado ao narrador do romance anterior de Fuks) é e não é Julián. Aliás, o mesmo ocorre em outro admirável romance de 2014, **O irmão alemão**, em que “Ciccio” é e não é o próprio Chico Buarque.

Disfarces da biografia

Ao tratar assim da história da família — dos pais, psiquiatras argentinos, firmados, enfim no novo país; do filho mais velho, adotado, e tão avesso à vida familiar; da irmã brasileira, cujo nascimento trouxe cidadania ao casal, o romance tratará, sem disfarce, também do caçula: o narrador, aqui nascido (nesse país e nesta obra), *personagem* cindido também entre ser argentino e brasileiro, entre ser escritor e irmão, entre narrar pela memória ou fabular.

De temperamento sempre avesso ao piegas, o narrador, entretanto, arma-se desde o início da obra, no escudo dado pela frase exata e lógica (quase construindo silogismos):

Se digo assim, se pronuncio essa frase que por muito tempo cuidei de silenciar, reduzo meu irmão a uma condição categórica, a uma atribuição essencial: meu irmão é algo...

E tenta esquivar-se do autobiográfico e do dramático, como se quisesse, pelas reflexões semântico-estilísticas manter-se a distância segura:

Poderia empregar o verbo no passado e dizer que meu irmão foi adotado, livrando-o assim do presente eterno, da perpetuidade, mas

não consigo superar a estranheza que a formulação provoca.

Ainda assim, ao eleger como protagonista o irmão (ausente em boa parte da obra), instala-se a si mesmo — na ficção e na vida — no lugar que tanto busca, *o de irmão do irmão*:

Meu irmão se tornou meu irmão no instante em que foi adotado, ou melhor, no instante em que eu nasci, alguns anos mais tarde.

Mais do que isso, muito mais. Saberemos ao clímax da narrativa que o texto que lemos seria, principalmente, uma demanda incisiva do primogênito atormentado, no momento em que finalmente se revela à família com fluência vigorosa e inaudita:

Vocês falam demais, vocês falam demais e não veem! Vocês não conseguem entender como é.

É nesse momento, crucial para a narrativa (e talvez para a vida familiar) que o narrador assume a missão e a tarefa de contar como ser irmão do irmão:

...meu irmão soltou a frase que não pude esquecer, a frase que me trouxe até aqui: Sobre isso você devia escrever um dia, sobre ser adotado, alguém precisa escrever. (grifo meu).

Homenagem

Este belo (às vezes triste) romance é, claro, um veículo de resgate familiar por meio de uma construção literária minuciosa e precisa. Ocorre que é também um retrato de família, cheio de fotos e memórias. O romance instala inescapavelmente diante do leitor as modulações de uma família de cinco seres, que, tantas vezes sentados à mesa (grande metáfora da obra), discutem a vida gregária diante do chá, reafirmam sua resistência às ditaduras, à violência dos exílios e, sobretudo, tentam pôr, na cadeira que lhe cabe, aquele filho que lhes escapa pelo silêncio inaccessível. Aliás, a incomunicabili-



A RESISTÊNCIA

Julián Fuks
Companhia da Letras
144 pp.



o autor

JULIÁN FUKS

Julián Fuks tem 34 anos. Paulistano, filho de argentinos, é jornalista, tradutor e ensaísta. Cursa o doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP, onde fez também o mestrado e a graduação. Autor de **Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu** (2004 – Prêmio Nascentes da USP); **Histórias de literatura e cegueira** (2007 – finalista dos prêmios Jabuti e Portugal Telecom); **Procura do romance** (2012 – finalista dos prêmios Jabuti, Portugal Telecom e São Paulo de Literatura).

trecho

A RESISTÊNCIA

Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade — ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade — e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar.

de do irmão, sempre no quarto ou na rua — do mais recôndito ao seu oposto, como diz o narrador — se constrói quase ao revés da triste vida de Gregor Samsa em **A mefamorfose**. Aqui o amor familiar o quer na sala, na cozinha, na vida em curso.

E todas as centenas de vezes que o narrador diz “meu irmão”, declara, no pronome possessivo, seu amor por Emi. Quando afirma sua obsessão pelas avós da Praça de Maio — que tanto buscam seus netos desaparecidos nos calabouços da ditadura —, o narrador diz a este irmão que, afinal, ele não está desaparecido, tem ele sua verdadeira e real família. Num dos momentos mais fraternais da obra, quando diz que o irmão mais velho o protegia pousando a mão aberta sobre sua nuca, como que para conduzi-lo ao caminhar, está dizendo que, se ao mais velho coube proteger, cabe hoje ao caçula resgatar tal elo através da narrativa.

A voz do pai

Curiosamente, coube ao pai do narrador a primeira crítica que retoma o umbral entre biografia e ficção. Depois de ler o manuscrito, diz o pai com certa ênfase:

O que se ganha com uma descrição tão minuciosa de velhas cicatrizes, o que se ganha com esse escrutínio público dos nossos conflitos?

...me pego a duvidar... não estou certo de que ele deveria existir.

Para depois, mais brando:

Eu sei, nós sabemos que é um livro saturado de cuidado, carregado de carinho, eu sei que a duplicidade não se restringe a nós, que o livro é duplo em cada linha. (grifo meu)

Esse pai, voz crítica modulada pela da mãe, de certa forma restaura o equilíbrio familiar, fraternal e discursivo. Num sinal claro do vigor dialético que com os filhos foi criado, conclui, para sossego dos leitores de Sebastián/Julián:

Só não quero que você se guie pelo que digo, (...): vá em frente, Sebastián, você fez o que tinha de fazer, e até é possível que alguém leia nisto um bom romance.

Pois é. Com ou sem autobiografia, autoficção ou seus avatares, Julián Fuks nos diz sobretudo que o romance não morreu. Ele resiste, como resistem os que lutam contra as ditaduras, como os que querem pertencer e não conseguem, como a mãe que não abdicou dos filhos; como este jovem escritor, sempre resistente ao fácil e ao dócil. 🗨️



A favela de cada um

Nove autores brasileiros partem da ficção para expor a violência que nos cerca por todos os lados

CLAUDIA NINA | RIO DE JANEIRO - RJ

Nas primeiras linhas do conto *Nervos*, de Ronaldo Bressane, incluído na antologia **Eu sou favela**, a frase pinçada da música *Nervos de Aço*, de Lupicínio Rodrigues — “Você sabe o que é ter um amor, meu senhor?” — parece multiplicar-se em outras perguntas latentes, que sondam a ignorância geral acerca da vida nas favelas por parte de quem está de fora dos mundos paralelos ao asfalto-camarote. Você sabe? Conhece as almas estraçalhadas, os sonhos órfãos, o buraco gigante da fome, o varal das alegrias suspensas, a morte como liberdade. Você sabe? Sabe o que aparece nos jornais e o que reportam aqueles que chegam para trabalhar cedo, com joelhos imprestáveis, apesar de não terem dormido uma gota, tendo enfrentado a madrugada encolhidos como caramujos no único cômodo da casa na noite de tiroteios por entre os becos. Isso ainda é o de menos. Há muito mais horror.

Você sabe?

Recriar as tragédias urbanas para quem não sentiu na pele o que realmente acontece, quanto desafio. Mas a ficção elabora percepções outras que os jornais não alcançam, pois em cada acontecimento, mesmo situações à primeira vista vazias de impacto, existem mínimos relances, que a literatura é capaz de capturar, a partir do que o autor observa com sensibilidade e técnica. Ainda que não seja o fogo maior, pois a verdade íntima dos fatos, esta, só alcançável para quem a (sobre)vive — ou morre.

Os leitores são imersos em textos crus, sem tempero, corpos sem unha. Nove contos com-

põem a antologia, originariamente publicada na França em 2011 pela Editora Anacaona (especializada em literatura brasileira). A ideia da seleção foi juntar autores que experimentam a marginalidade de diversas formas, vividas em testemunho, como é o caso dos periféricos, ou farejadas a distância, como os demais.

A mistura proposital é uma aposta no literário em si: engajados, veteranos ou recém-ingressos na experiência da literatura marginal compõem um resultado variável. Todos, de uma maneira ou de outra, parecem repetir a incontornável pergunta-refrão para os que jamais pisaram no barro: você sabe?

As pontas do livro enlaçam um percurso de vida: o primeiro, de João Anzanello Carrascoza, fala de um menino arfante, que escolhe as poucas cores na caixinha de lápis para fazer um desenho no caderno roído pelos ratos, enquanto, sem suspeitar, aguarda a morte próxima. O último, o de Bressane, mostra um homem já sem a idade certa para encontrar um emprego, e, nervos de aço, encara a tarefa de desossador.

Carrascoza assina o mais poético e cênico de todos, *No morro*. Talvez o menos cru, recheado de sons e cheiros, porém não menos lancinante. Faz um corpo com dentes, cabelos, suor. Acontecimentos simultâneos lembram uma sequência de curta-metragem. A descrição da morte é uma cena em câmera lenta:

O caderno lhe escapou da mão e caiu sobre o peito. De um instante para o outro, os olhos lhe pesavam, estava com sono, cansado de ter corrido até a venda, o estômago rumorejando de fome. A bo-



EU SOU FAVELA

Org.: Paula Anacaona
Editora Nós
78 págs.

trecho

EU SOU FAVELA

*Uma barata ia passando — o único movimento no barraco isolado de todos os domingos. Ia passeando a barata, tempos em tempos, antenando qualquer resquício comível. Viagem inútil. Olho no inseto, Arílton não sentia nojo; compaixão, quem sabe. O marrom ambulante lembrava os sapatos do casamento, lustrosos, promissores. Tinha batido neles pelas ruas até arrancar as solas. O terno, vendeu. A aliança, empenhou. O bolo, arrotou. O vestido de noiva virou cortina de uma vizinha. (*Nervos*, de Ronaldo Bressane).*

ca começou a lhe saber à ferrugem. O peito ardia, e ele suave, suave tanto que o corpo se ensopara. As vistas se escureciam; mas ainda há pouco era tarde, o sol fulgurava, como a noite chegara tão depressa?

Não, o menino não consegue completar o desenho, metáfora óbvia de um futuro que jamais irá conhecer. A sequência em que a mãe deixa as cebolas dourando no fundo da panela quando ouve os estampidos e corre para abraçar o filho na última hora, é o tiro de uma arma voltada para quem lê.

Desespero ao extremo

No conto de Sacolinha, *O aluno que só queria cabular uma aula*, é magistral a forma como o autor risca no ar a linha invisível: o salto mortal do telhado ao chão. Diálogos secos, porém dramáticos tentam reproduzir o desespero levado ao extremo. O aluno tem pavor da professora carrasca. Não apenas. Ela simboliza toda uma situação de onde o menino quer fugir. Tenta falar, mas falta a palavra certa; queria ser escritor para ser revolucionário. Chega à conclusão de que só conseguirá escapar pela morte libertadora. Novamente, a figura da mãe que surge para testemunhar o fim trágico é a navalha:

E todos ficaram horrorizados com o grito da mãe de Tedy, que uivava como um animal em cima do corpo do filho, que tinha um sorriso discreto na face. Apenas ela chorou naquele instante eterno. Chorou em cima do corpo do menino que só queria fugir da professora de Matemática.

No texto de Alessandro Buzo, *Tentação*, “uma criança comum de favela” cresce para o crime ao ser confundido com ladrão. A linha invisível, semelhante àquela traçada entre o telhado e o chão, no conto de Sacolinha, ganha aqui um percurso semelhante. A criança temendo a humilhação, ou já pisoteada pela

mesma, segue para o abismo ao começar a vender drogas. A morte inevitável depois de tudo.

No final da antologia, os adultos estão todos perdidos, massacrados, com destinos roídos pelos ratos que já desfaziam o caderno da primeira história. O futuro inacabado, quando não dá em morte prematura, avança sem rumo — ainda há sonho possível?

Talvez sim. Ou não. Ferréz, em *Coração de mãe*, fala da mulher sem salvação diante da mesa vazia, orando para um Deus esquecido. A fé perdida para sempre? “Dizem que a gente devia olhar o trigo, a bíblia tem um monte de coisa poética, mas não me dá a salvação (...)”. E, novamente aqui, a pergunta-refrão — sabe? — na tentativa de descrever o impossível, explicar o inexplicável: “eu quero ir na honestidade, sabe?”

Marcelino Freire, em *Polícia e ladrão*, imagina um mundo (sem favelas?) distante, embora a arma ainda esteja apontada para a cabeça. “A gente ficou em cima da laje, de barriga cheia, imaginando como seria a vida em outros planetas. Lembra? Se existiam favelas em outros planetas. Se era legal morar na Lua.”

Os textos de Marçal Aquino, Rodrigo Ciríaco e Victoria Saramago completam a seleção. São vários olhos, autores-câmeras posicionados em diversos pontos do morro, dos becos, ruelas, bares, barracos, bailes, bocas de fumo, telhados. Uns mais dentro do furacão, outros em perspectiva — mas nem por isso menos vorazes em captar o horror. Até porque, às vezes, a distância revela aspectos que o embate frontal observa de forma diferente. A mistura de técnicas da ficção, em contraste e diálogo, é também um ponto forte em textos que parecem se justapor para mostrar literariamente a estética do que não se sabe de fato. Pois só quem sabe, de verdade, são pessoas como aquela mãe que deixou as cebolas do fogo e não chegou a tempo de ver o filho ainda respirando. 🐛

Drama e revolta

Pesquisador mergulha com rigor e profundidade em **Woyzeck**, drama alemão de Georg Büchner

MARIA APARECIDA BARBOSA | FLORIANÓPOLIS - SC

No conto *A janela de esquina* (de 1822), E. T. A. Hoffmann atribui ao personagem “primo” algumas considerações sobre os pobres moços que viviam pelas ruas de Berlim vendendo cigarros, cujo destino não seria outro senão compor guarnições militares prussianas. E num romance do mesmo autor e da mesma época, **Reflexões do gato Murr**, o personagem Conde Iräneus conta que no comando do exército, “semanalmente submetia a turma de fidalgos a uma saraiada de palmatória pelas asneiras que tivessem cometido ou pudessem vir a cometer” e o tenente descontava infligindo bordoadas nos soldados.

Em entrevista a Alexander Kluge sobre o filme *Die andere Heimat* (*A outra pátria*, de 2014), o diretor de cinema Edgar Reitz aponta como fatores sociais desencadeadores do fluxo de emigração alemã no século 19, sobretudo rumo ao sul do Brasil, a estatização das florestas, o descalço do Estado em relação às famílias carentes em consequência dessa interdição do extrativismo, em detrimento de privilégios concedidos à aristocracia, bem como a introdução do serviço militar obrigatório desde a *Sexta Coligação* contra o Império de Napoleão (1814-1815).

Ou seja, à pauperizada população campesina e urbana de uma Alemanha ainda em processo de consolidação como Estado poucas alternativas se descortinavam para a sobrevivência, além das fileiras do exército e da participação em guerras.

Esses dados esparsos legados pela literatura e pelo cinema indiciam as circunstâncias desoladoras nas quais vivia a categoria soldadesca arrebanhada dos rincões rurais e suburbanos, e enquadravam-se no arcabouço histórico do período da Restauração Alemã (1815-48). Foi nesse período que viveu o escritor Georg Büchner (1813-1837), autor de um célebre panfleto insurrecto contra a tirania e a exploração, *O*

mensageiro de Hessen, que se inicia com a conclamação: “Paz aos casebres! Guerra aos Palácios!”. Büchner e o coautor do texto, Friedrich Ludwig Weidig, perguntam se por acaso, diferentemente do que se encontra no Gênesis, os agricultores e artesãos teriam sido criados no quinto dia e não no sexto como os nobres e ilustres, numa alusão à situação temporal da criação divina na *Bíblia*, segundo a qual os animais teriam vindo ao mundo no quinto dia e os homens, no sexto. O que levava esses escritores a redigir e a distribuir cerca de 1.500 exemplares do panfleto era sua convicção da necessidade de exortarem a população simples a uma revolução contra o status-quo e contra o Grão-duque, cujo poder incontestável estava implícito no próprio título nobiliárquico. Oficialmente, Ludwig II, que regeu do Estado de Hessen de 1830 a 1848, se chamava “Ludwig II, por graça de Deus Grão-Duque de Hessen e das margens do Reno”. Os revolucionários não tardaram a ser vítimas de censura, perseguição, encarceramento e de um possível assassinato.

É surpreendente o número de obras marcantes que Georg Büchner escreveu em poucos anos de vida: em clave de história o drama **A morte de Danton**, de cunho insurgente *O mensageiro de Hessen*, de trágico o fragmento **Lenz**, sobre os tormentos do dramaturgo homônimo (traduzido ao português por Guinsburg e Koudella; encenado no palco paulistano em 2015: *Lenz, um outro*) ou até mesmo no diapasão da comédia romântica *Leonce e Lena*. Nessa produção criativa que à primeira vista se apresenta eclética e dispersa, Anatol Rosenfeld chama a atenção no ensaio *A comédia do niilismo* para a afinidade íntima comum a toda essa literatura, qual seja um viés epicurista decorrente de uma “raiz amarga”, que resulta da desilusão ante “valores mais substanciais que os meramente hedonísticos”. A manifestação desse desengano é o tédio, o vazio, o niilismo portanto, que Rosenfeld assinala numa tradição que associa Baudelaire, Chekhov, **A montanha mágica**, de Thomas Mann, **A náusea**, de Sartre, e **O desprezo (La Noia)**, de Moravia. Embora a análise se refira às personagens que em sua ação e caracterização contaminam os demais elementos dentro dessa literatura, Rosenfeld não duvida que o estilo se explique ademais, numa dimensão exterior à diegese, pela experiência traumática do jovem Büchner confrontado com a falência do idealismo e o arroubo materialista das ciências naturais daquela época.

Os estudos de anatomia e medicina, aos quais Büchner se dedicara na cidade de Darmstadt sob a tutela do pai médico, e sua atividade política num quadro social onde o soldado equivalia a rele categoria em contraposição à burguesia são fundamentais para a criação de **Woyzeck**.

O comentário

E é justamente essa peça dramática o centro do livro do professor de literatura e médico Tercio Redondo: **Woyzeck: comentário e tradução da**

tragédia de Georg Büchner.

A fim de completar o parco soldo, o soldado Woyzeck se submete a experimentos científicos em troca de lentilhas e de algum trocado. Cabe-lhe viver dessa dieta restrita em grave estado de desnutrição e sujeito, por conseguinte, aos sintomas obscurecimento da visão e falta de vitalidade. Fica exposto durante as preleções médicas às apalpadelas e investigações degradantes dos cientistas, e as suas reações são comparadas às de asininos e felinos. À medicina, na figura do fisiologista, importa o triunfo da pesquisa; na escala da dignidade aquela cobaia é inferior às espécies anfíbias subterrâneas aparentadas com a salamandra, ao *Proteus anguinus*: “Se ao menos fosse um proteu que estivesse morrendo à minha frente!”.

Tampouco na relação com seu superior, o capitão, o soldado raso faz jus a qualquer distinção moral, ele constantemente recebe censuras pelo tempo célere que imprime a cada gesto e a cada passo, plenos da urgência que expressa antes de tudo a condição de estresse e decorre do extenuante esforço desprendido para cumprir tantas tarefas, de modo a garantir a sobrevivência mísera da família; afinal tem um filho a quem chama “verme”. Vez ou outra o capitão lhe insinua a infidelidade da concubina Marie. Não somente o filho bastardo e o concubinato, mas também o comportamento rude do moço que mija pelos cantos motivam o desprezo do superior militar em eminente ascensão na sociedade, porque para a classe burguesa as atitudes do trabalhador Woyzeck projetam o respectivo esplendimento abjeto.

Esse fuzileiro ordinário — segundo informação do livro o primeiro personagem proletário dentro da dramaturgia alemã — contrasta na disputa por Marie deploravelmente com o representante da pequena burguesia tambor-mor “distinto suboficial, comandante da simpática banda militar: ao passar defronte à janela de Marie, o militar faz-lhe uma vênua; no domingo costuma receber o elogio do príncipe”.

E é dessa argumentação pelo viés da dialética entre as classes sociais, *ad extremum* entre as espécies animais, que Tercio defende que o elemento dramático “ação” em **Woyzeck** não se conforma ao drama clássico do palco mágico (Guckkastenbühne), na medida em que o protagonista e a personagem Marie em falas que não constituem interação ou diálogo desafiam a compreensão com a exigência de leitura paradigmática a cada nova intervenção.

Semelhantemente à urgência no tempo, as marcações espaciais do drama adquirem autonomia e correspondem implicitamente a atributos da personagem. E cada objeto cênico assume extensões simbólicas funcionando no sentido de distinguir outros elementos. Assim,



WOYZECK: COMENTÁRIO E TRADUÇÃO DA TRAGÉDIA DE GEORG BÜCHNER

Tercio Redondo
Nanquim
224 págs.

quando Woyzeck barbeia o capitão com uma navalha, o deslizeamento da lâmina cortante acentua a sensação prazerosa do personagem sentado na cadeira, remete à afobação do protagonista atabalhoado pelos afazeres e, finalmente, prenuncia a ação trágica do desfecho dramático.

Um estudo minucioso da peça precede o capítulo central do livro, *7 Woyzeck: tradução e notas*, se a opção for a leitura linear. Revelam acuidade tradutória as referências às notas do original, a diferenciação da grafia antiga/atual, a remissão ao histórico inquerito, as referências às expressões de linguagem, aos dialetos, regionalismos e estrangeirismos, a escolha dos pronomes de tratamento, a justificativa de certa elisão terminológica relevante no texto dramático.

A menção dos manuscritos redundante em ambígua compreensão entre o acesso direto aos manuscritos ou a obtenção das informações através de comentário da edição alemã. Resente-se da menção de edições anteriores de **Woyzeck** no Brasil, como por exemplo a edição esgotada da Clássicos de Bolso Ediouro que contém a tradução de João Marschner e no prefácio o ensaio de Anatol Rosenfeld, que citei anteriormente.

O livro é resultado de uma pesquisa de doutorado que já foi publicada anteriormente pela Editora Hedra. Através da configuração atual, em sua complexa capilaridade temática — a micro-história, os manuscritos de **Woyzeck**, o médico Büchner, a contestação formal e ideológica configurada em drama, a tradução e as notas, o recurso ao gênero épico no drama — atesta o rigor e a profundidade da pesquisa na matéria. Esses itens que numero não correspondem aos títulos dos capítulos do livro mas propiciam um panorama das questões tratadas nas 222 páginas que engendram questões de história, literatura, dramaturgia, enfim, uma densa sincronia da atualidade com o drama **Woyzeck**, de Büchner. 📖

SUPER-HOMEM, A CANÇÃO, DE GILBERTO GIL

Um dia

*Vivi a ilusão de que ser homem bastaria
Que o mundo masculino tudo me daria
Do que eu quisesse ter*

Que nada

*Minha porção mulher, que até então se resguardara
É a porção melhor que trago em mim agora
É que me faz viver*

Quem dera

*Pudesse todo homem compreender, oh, mãe, quem dera
Ser o verão o apogeu da primavera
E só por ela ser*

Quem sabe

*O Super-homem venha nos restituir a glória
Mudando como um deus o curso da história
Por causa da mulher*

Era o ano de 1979, e Gilberto Gil lançava o hoje clássico *Realce*. Na faixa três do vinil, *Super-homem, a canção* estourava nas paradas musicais, alcançando, via rádio e tevê, cidades e rincões distantes. Os ventos da abertura começavam a arejar o clima, ainda que o país continuasse sob batuta militar. Nesse contexto, de crescente liberdade e constante vigilância, de certo modo é sintomático o sucesso de uma canção que, com firmeza e delicadeza, denunciava a necessidade de sofisticar as visões do “mundo masculino”, entendendo-o como constituído no diálogo com o feminino (a “porção mulher”). O poema-canção de Gil vai, metafórica e filosoficamente, bem além dessa denúncia, mas, em um mundo em que grande parte da violência — física e simbólica — contra a mulher decorre do comportamento machista, isso não é pouco.

A truculência do período político autoritário encontra eco na arrogância histórica dos homens — policiais, pais, padres, patrões, esportistas, maridos, cidadãos de toda espécie — que sempre usaram e abusaram de uma suposta “superioridade” de séculos e séculos sobre a mulher. Assim, o poema de Gil fala de um tempo, e a partir de um tempo, mas repensa todo um passado opressivo e, décadas depois de lançado o long-play, se mantém crítico e necessário diante da cena contemporânea, que insiste em perpetuar o pior da herança patriarcal. Porque, pelo que se vê às escâncaras nas relações cotidianas entre homens e mulheres, as práticas fascistas do mundo masculino continuam fundamentalmente as mesmas.

O poema de Gilberto Gil possui quatro estrofes, com várias homologias. Os primeiros versos de cada estrofe são todos dissílabos, entoados bem lentamente pelo cantor e marcam etapas de uma reflexão transformadora: UM DIA diz de um tempo e modo caduco de representar-se como masculino no mundo; QUE NADA fala de uma descoberta, difícil, de algo (no caso, a “porção mulher”) abafado no corpo do sujeito; QUEM DERA professa uma vontade, uma utopia de que “todo homem” consiga, esclarecido, vislumbrar a alteridade em si; QUEM SABE sugere uma mudança radical de rumos, em que o homem atue em nome de novas formas de ser: por causa da mulher.

Os versos intermediários de cada estrofe são quase todos alexandrinos e rimam entre si, consoantes nas estrofes 1 (bastaria/daria), 3 (dera/primavera) e 4 (glória/história). Na estrofe 2, rimam-se “resguardara” e “agora”, numa espécie de homoteleuto, ou seja, sons que rimam (**ra/ra**) após a tônica (**da/go**); a rima se reforça com a aliteração em /g/ do verbo **resGuardara** e do advérbio **aGora**, e ainda, entre estes termos, a presença de **traGo**; o efeito fônico se fortalece também com a rima interna de **agOra** e **melhOr**. Por sua vez, os versos finais de cada estrofe, todos hexassílabos, rimam entre si: **ter/viver/ser/mulher**, com o /e/

aberto de “mulher”, finalizando os três /e/ fechados anteriores. A diferença fônica de “mulher” faz ressoar outras nuances.

Toda essa estrutura rímica e rítmica age para o desdobrar da canção. Na segunda estância, o jogo entre “porção mulher” e “porção melhor” funciona de forma exemplar, indicando que a correspondência morfossonora entre os termos é também de ordem semântica: “ser um homem feminino/ não fere o meu lado masculino”, dispara Pepeu, solidário, em 1983.

Insinuação de androginia

Na página de Gil na internet, há notas reveladoras referentes à canção. Sobre essa “porção mulher”, diz: “Muita gente confundia essa música como apologia ao homossexualismo (...). O que ela tem, de certa forma, é sem dúvida uma insinuação de androginia, um tema que me interessava muito na ocasião — me interessava revelar esse imbricamento entre homem e mulher, o feminino como complementação do masculino e vice-versa, masculino e feminino como duas qualidades essenciais ao ser humano”. Um termo ambivalente intensifica essa nova postura (intelectual, poética, existencial) diante da diferença e da complementaridade dos gêneros: o verbo no verso “a porção melhor que TRAGO em mim agora” tem tanto o sentido de trazer (mais óbvio) quanto de tragar (mais estranho). O sujeito exhibe/traz essa porção melhor exteriormente, enquanto a vive/traga intensamente.

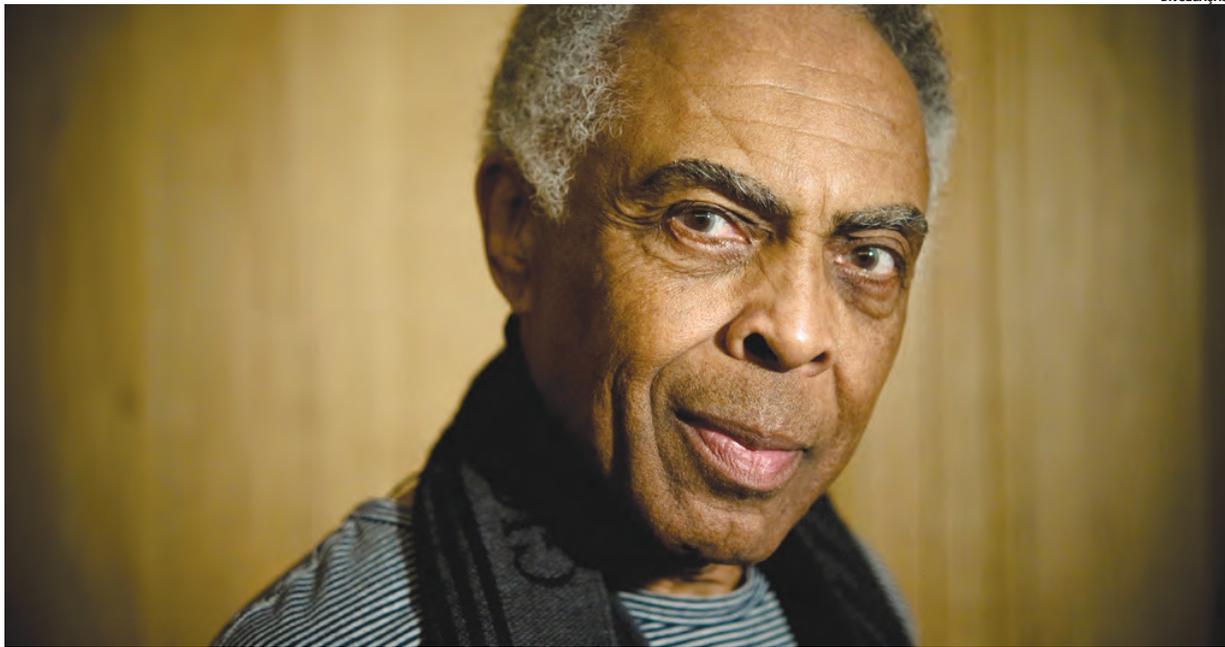
Theodor Adorno em 1945, em *Minima moralia*, registra: “O caráter feminino e o ideal da feminilidade, segundo o qual ele

está modelado, são produtos da sociedade masculina. (...) Aque-la que, quando sangra, se sente como uma ferida sabe mais de si do que uma mulher que se acha uma flor, porque ao seu marido assim convém”. Tendo o fragmento em vista, pensa-se melhor e mais criticamente o conteúdo da quadra final da canção. Atuando em favor, “por causa da mulher”, ainda é o homem que tomará a iniciativa de, “como um deus”, mudar o curso da história, para glória, ao que parece, da humanidade (a qual, por séculos, é regida pelo poder... do homem). Desse modo, a última estrofe põe em evidência que, mesmo reconhecendo a ilusão de acreditar que “ser homem bastaria”, o poeta ressentia-se da presença masculina que se afirma sobre a fragilidade da mulher que eternamente precisa ser salva. Ao invés disso, a melhor porção mulher virá lembrar que é ferida — e não flor. Ou seja, como voz e corpo autônomos, na contramão do desejo patriarcal, dirá da diferença, do não-idêntico, do não sabido (lembrando que “quem sabe” significa “talvez”).

Gil esclarece que foi Caetano quem deu o mote para que este compusesse a canção em pauta, quando, em 1979, retornando do cinema, contou a Gil e a outros de “Super-homem, o filme”, que acabara de ver. A cena em que o herói altera “o movimento de rotação da Terra para poder voltar o tempo para salvar a namorada” que sofrera um acidente impressionara Gil; daí, a canção e seu fecho. Anos depois, em *Verdade tropical* (1997), Caetano fala de questões de sexualidade e usa a expressão “Que nada”, citando tanto a canção *Mas que nada*

(1963), do então Jorge Ben (hoje Ben Jor), quanto esta do amigo Gil: “Tendo tido uma frequência muitíssimo mais alta de práticas heterossexuais (inclusive dois casamentos vividos com sincera tendência monogâmica), poderia dizer, a esta altura da vida, que me defini como heterossexual. Mas que nada. De todo modo, não há por que obstinar-se na busca de uma nitidez na orientação sexual se ela não se apresenta como evidência espontânea”. Caetano, Gil, Pepeu e outros raros — considerando a massa machista que, rebanho, se quer sempre com a razão, porque “maioria” — são porta-vozes de “pérolas aos poucos” (título de linda canção de Wisnik). A sexualidade alheia afeta em excesso essa maioria, que quer vigiar e punir o corpo do outro.

Talvez o mais surpreendente em *Super-homem, a canção* seja perceber que o teor radical, dionisíaco, do que ela diz vem envolvida numa melodia sedutora, circular, calculada, apolínea. Ela diz, sem subterfúgios, que o mundo masculino ilude, que a porção mulher é melhor e constitutiva, que os valores do homem caducaram e que a glória depende de uma verdadeira transformação comportamental. Ouvimos a música, nos emocionamos, cantarolamos com o intérprete. Possivelmente, até pensemos, enquanto dura a canção, na necessidade de, homens, nos reinventarmos. Finda a música, algum grão — quem sabe — pode ter germinado em nós. Ou não. Mais provável é que os homens, conformados e satisfeitos, nem sequer imaginemos a hipótese de “voltar o tempo para salvar a namorada”. O que, no fundo, quer dizer: salvar a nós mesmos. 🍷



DIVULGAÇÃO

O QUE REVELA UM MUSEU?

VISITA À BRASILIANA, ITAÚ CULTURAL

O Brasil da *Brasiliana*

Em 1839, “Debaixo da imediata proteção de S. M. I. o Senhor D. Pedro II”, fundou-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), cuja principal missão residia em coligir dados, surpreender fontes, esboçar mapas, organizar expedições, enfim, reunir a maior quantidade possível de documentos a fim de favorecer a escrita da história nacional.

De preferência, a ser produzida por um brasileiro — claro está, pois nos encontramos em pleno século 19, às vésperas do Golpe da Maioridade, ocorrido em 1840, e que, numa metáfora um tanto incômoda, levou ao comando do Império um monarca adolescente.

Imberbe, por assim dizer.

Como se o corpo ainda jovem de Pedro II mantivesse uma relação surpreendente com o próprio IHGB: ambos, por assim dizer, cresceram juntos e conheceram o auge nas décadas de 1850 e 1860.

Um passo atrás, contudo.

Em 1839, o IHGB começou a publicar uma *Revista*, na qual tornava público o trabalho de pesquisa de seus membros, além de estampar a tradução de documentos importantes para o estudo da “história pátria” — como se dizia naquele então.

Por exemplo, em 1845 as páginas da *Revista* ofereceram ao público o ensaio programático do naturalista alemão Karl Friedrich Philipp von Martius, *Como se deve escrever a História do Brasil*.

Aprender bem essa lição era tudo o que se desejava. E, quando finalmente um brasileiro, Francisco de Adolfo Varnhagen, escreveu sua **História do Brasil**, em dois volumes, saídos em 1854 e 1857, recebeu o sintomático título de Visconde do Porto Seguro.

(Em tempo: a *Revista* do IHGB continua a ser editada regularmente e é a mais longeva publicação periódica brasileira. Será que ainda não sabemos *como se deve escrever a História do Brasil*?)

Eis aí a origem da noção de *Brasiliana*, isto é, como indica o sufixo *ana*, trata-se de toda coleção de registros relativos ao Brasil. Na codificação clássica, o sufixo era geralmente empregado para se referir à antologia de ditos célebres de um personagem notável.

Os dois sentidos atam as pontas na *Brasiliana* do Itaú Cultural, pois a associação dos 12 mil itens do acervo deveria compor uma imagem, imenso mosaico, cujo painel final daria voz e corpo à ideia de Brasil.

Começemos a visita — portanto.

Nove módulos e um problema

A *Brasiliana* impressiona tanto pelo caráter excepcional das peças, individualmente consideradas, como pelo seu conjunto, disposto com argúcia pela curadoria, uma vez que, dada a miríade de objetos disponíveis, era grande o risco de transformar a visita à coleção num inespe-

rado retorno do labirinto cretense em plena Avenida Paulista.

Pelo contrário, o fio de Ariadne é a organização do acervo em nove módulos, cronologicamente ordenados.

Ei-los:

O Brasil desconhecido
O Brasil holandês
O Brasil secreto
O Brasil dos naturalistas
O Brasil da capital
O Brasil das províncias
O Brasil do Império
O Brasil da escravidão
O Brasil dos brasileiros

Como se intui, o primeiro módulo cobre o período imediatamente posterior à chegada dos portugueses. Os dois módulos seguintes concentram-se, respectivamente, nos séculos 17 e 18. A partir do quarto módulo, *O Brasil dos naturalistas*, a *Brasiliana* dá a ver o século 19; afinal, e sobretudo a partir do Segundo Reinado (1840-1889), esse foi o primeiro instante, digamos, oficial de afirmação da nacionalidade, justificando assim que o período oitocentista constitua o eixo da exposição. O nono e último módulo, o único dedicado ao século 20, estabelece uma sutil continuidade com os quatro módulos anteriores, pois, como sua denominação evidência, *O Brasil dos brasileiros*, a busca pelo *espaço e tempo Brasil* continua a nota dominante.

Samba de uma nota só?

Talvez não.

Recorde-se o título do último módulo: *O Brasil dos brasileiros*.

Como assim?

Ora, nos módulos anteriores, de quem seria este “O Brasil”? Não posso deixar de anotar a vontade propriamente substantiva no reforço do artigo definido: *o* Brasil, sem dúvida; imagine-se a incoerência de uma imponente *Brasiliana* devotada a *um* Brasil!

Contudo, e, em alguma medida pelo avesso, naquela pergunta, a coleção revela o desafio que ainda hoje não sabemos enfrentar.

Pelo menos não de olhos bem abertos.

(Porém como mantê-los fechados numa visita à *Brasiliana*?)

É isso: uma curadoria aguda opera o efeito de um texto complexo.

Isto é: como se fosse uma tela de Giorgione, na qual há sempre um excesso ou uma ausência,

tornando o quadro um enigma que, porque não se pode “interpretar”, é preciso admirar uma e outra vez.

A exposição Brasil

Retornemos ao primeiro módulo, *O Brasil desconhecido*.

A vitrine dedicada à “representação pictórica do indígena brasileiro” traz um esclarecimento relevante para essa discussão:

O índio imaginado.

Como nunca haviam estado no Brasil, os artistas europeus escolhidos para ilustrar os primeiros relatos de viajantes tiveram de representar os índios a partir de textos existentes e de sua própria imaginação.

O dado é decisivo: a imagem, primeira, do Brasil, constituiu-se, em boa medida, como especulação do imaginário europeu.

Não é tudo.

Aliás, ainda é bem pouco.

Na vitrine *A imagem do Brasil canibal* reitera-se o ponto-chave, destacando a centralidade do outro na formulação da ideia do país:

De 1500 até 1625, data das primeiras invasões holandesas, a imagem do Brasil esteve invariavelmente ligada ao canibalismo. A prática foi descrita pelos primeiros relatos de viajantes sobre os indígenas, que causaram profunda impressão na imaginação dos europeus da época.

Nos primeiros oito módulos, portanto, do século 16 ao 19, esse é o procedimento dominante. Por isso, a análise, breve, dessas vitrines inaugurais da exposição permite, estrategicamente, compreender o desafio subjacente à *Brasiliana*.

Um desafio com sabor de paradoxo.

Melhor: puro paradoxo, tornado fratura exposta no percurso dos oito módulos que cobrem quatro séculos.

Claro: você não precisa confiar no meu relato! Visite a *Brasiliana* e só então retome este artigo.

Eu espero.

Viu tudo? Visitou os dois andares?

Eu não tinha razão?

No segundo módulo, *O Brasil holandês*, destaca-se o Conde, futuro príncipe, Mauricio de Nassau, responsável pela primeira expedição artística e científica realizada no território brasileiro.

(E o Conde sabia das coisas!)

Frans Post e Albert Eckhout chegam ao Brasil como jovens pintores para imortalizar seus nomes graças às telas pintadas no Nordeste. Caspar van Baerle publicou um livro de referência incontornável, **Os acontecimentos por oito anos no Brasil**, impresso em 1647. De igual modo, Willem Piso e Georg Marcgraf se celebrizaram com sua **História natural do Brasil**, lançada em 1648.

Entende-se, assim, que o núcleo duro da *Brasiliana* tenha início com esse módulo, já que data do período da dominação holandesa no Nordeste a produção sistemática de conhecimento sobre o país. Aliás, a aquisição que deu origem à coleção foi precisamente o quadro de Frans Post, *Povoado numa planície arborizada*. O resultado do esforço foi recompensador, pois, como recorda o texto da exposição, Nassau “voltou para a Europa carregado de imagens e observações científicas sobre o Brasil, pre-

Ilustração: *Carolina Vigna*



Nada é mais urgente: reescrever, com olhos nossos (porém não necessariamente novos), a Brasiliana do futuro.

ciosas para satisfazer a curiosidade do Velho Continente. Isso lhe trouxe grande prestígio nas cortes europeias por várias décadas”.

E o que dizer do quinto módulo, *O Brasil da capital?* Eis o título de algumas de suas vitrines: *O Rio por Ender e Frühbeck; O Rio pelo prussiano Theremin; O Rio pelo alemão Planitz; O Rio pelo inglês Ouseley; O Rio pelo francês Desmons; O Rio pelo inglês Chamberlain* — e veja que evitei o óbvio ao deixar de mencionar as aquarelas de Jean-Baptiste Debret!

A ironia pode ser ainda mais corrosiva. Na vitrine que, finalmente, expunha “Imagens do Rio de Janeiro produzidas na cidade”, uma observação precisa fornece a dimensão exata dessa arte local:

Diante da constante demanda dos visitantes vindos de fora por imagens da capital, vários dos melhores editores e litógrafos estabelecidos na cidade, resolveram produzir localmente álbuns de gravuras com vistas do Rio de Janeiro, geralmente vendidas aos estrangeiros passagens.

Permanente era a determinação do olhar estrangeiro, seja na criação de imagens, seja no alinhamento automático da produção brasileira com o gosto forâneo. Nesse contexto, a Missão Artística Francesa de 1816 não é um fato isolado e muito menos pioneiro, porém a institucionalização do próprio gesto que imaginou índios nunca vistos e os associou para sempre com o canibalismo.

Mesmo no penúltimo módulo, *O Brasil da escravidão*, o modelo permanece inalterado. O texto da exposição reconhece que “a escravidão é o tema dominante da história do Brasil do século 19 e tem necessário reflexo na arte do período”. Logo, provavelmente terá dominado as artes plásticas brasileiras.

Vejamos, mais uma vez, algumas vitrines: *Os escravos de Chamberlain e de Guilbobel; Os escravos de Frond; A escravidão vista por Rugendas; A escravidão vista por Debret.*

E bem...

A *Brasiliana* do Itaú Cultural implica um desafio que segue atual: reconhecer que a ideia de Brasil foi formulada através de um paradoxo, cujas consequências ainda hoje delinham os impasses da cultura brasileira.

(Impasse, mas também potência, ressalve-se.)

Eis: a *Brasiliana* obriga a ver que a imagem do país foi construída pelo olhar do outro; um olhar estrangeiro, ao mesmo tempo, espectador e curador de uma exposição multitudinária, artífice de uma inesperada instalação que se encontra em performance há pelo menos cinco séculos...

A “exposição Brasil”.

Brasil como exposição

O que fazer?

Não sei, mas arrisco uma hipótese.

Pela própria forma da constituição da imagem de Brasil, seguiremos particularmente sensíveis à opinião estrangeira.

Em todos os níveis.

A grande imprensa seguirá, submissa, sendo pautada por agências internacionais que distribuem notas de confiança a países como o Brasil como se não tivessem falhado rotundamente na antecipação de tantas crises internacionais.

(Crises sistêmicas, quero dizer.)

Celebraremos, deslumbrados, nomes que porventura tenham alguma repercussão no exterior; por seu turno, nos tristes trópicos, esses mesmos nomes saberão converter em juro e correção monetária a eventual presença em solo alheio.

(Sim: provincianismo às avessas que contagia muitos de nossos melhores artistas e intelectuais — infelizmente.)

O modelo da “exposição Brasil”, portanto, não perdeu e não perderá vigência.

Contudo, talvez haja uma alternativa.

A hipótese que ofereço para concluir este artigo.

Pois bem: radicalizemos o obstáculo revelado pela *Brasiliana*. Aceitemos sua lógica interna: de fato, somos atravessados pela centralidade do olhar do outro. Como tenho proposto, o Brasil é um dos tipos mais acabados das *culturas shakespearianas*.¹

A “exposição Brasil” precisa reinventar-se na imagem de um Próspero atado à oscilação permanente entre Ariel e Calibá. Eis o pulo do gato intuído no soneto de Machado de Assis, *No alto*, cujo terceto final bem poderia ser lido como um programa crítico:

*O poeta chegara ao alto da montanha,
E quando ia a descer a vertente do oeste,
Viu uma cousa estranha,
Uma figura má.*

*Então, volvendo o olhar ao subtil, ao celeste,
Ao gracioso Ariel, que de baixo o acompanha,
Num tom medroso e agreste
Pergunta o que será.*

*Como se perde no ar um som festivo e doce,
Ou bem como se fosse
Um pensamento vão,*

*Ariel se desfez sem lhe dar mais resposta.
Para descer a encosta
O outro lhe deu a mão.*

Somente assumindo a radicalidade dessa circunstância, poderemos repensar o país.

Nada é mais urgente: reescrever, com olhos nossos (porém não necessariamente novos), a *Brasiliana* do futuro.

Caso contrário, o último módulo, *O Brasil dos brasileiros*, jamais deixará de ser uma utopia, inesperada projeção fantasmagórica hamletiana.

Mas, se possível, sem angústia.

Troquemos de personagem! E, como se fosse possível imaginar um Iago sem ressentimento, como se desfilássemos num bloco de quarta-feira de cinzas, diríamos: *I am not what I am.* 🖤

NOTA

1. Hipótese que propus inicialmente no livro, escrito em espanhol, *¿Culturas Shakespearianas? Teoría Mimética y América Latina* (México: Universidad Iberoamericana / ITESO, 2014). Ano passado, uma versão reduzida foi traduzida para o francês por François Weigel: *Cultures latino-américaines et poétique de l'émulation*. Littérature des faubourgs du monde? (Paris : Editions Petra, 2015). No primeiro semestre deste ano sairá no Brasil a versão definitiva, muito ampliada e totalmente reescrita: *Culturas shakespearianas e poéticas da emulação*. Desafios da mimesis em contextos não hegemônicos (São Paulo: É Realizações, 2016). Esta última versão foi contratada pela Michigan State University Press, com tradução de Flora Thomson-DeVeaux, e previsão de lançamento no final deste ano.

Maura Lopes Cançado publicou dois livros: **Hospício é Deus** (1965), diário escrito num sanatório carioca, e **O sofredor do ver** (1968), contos. Costuma-se atribuir ao primeiro o estatuto de confissão, enquanto o segundo materializaria a criação literária. Produzido no calor da hora, o diário constituiria laboratório para a contística, fornecendo perfis e episódios posteriormente reelaborados em clave criativa. De fato, há forte intercâmbio entre as obras: personagens do título de 1968 inspiraram-se em pacientes homônimos do hospício; Maura registra no diário a redação e a publicação de contos, enfatizando a similitude entre as realidades vivida e contada. Entretanto, causa espécie a sobriedade estilística de **Hospício é Deus**, quando comparada ao discurso eletrizado de **O sofredor do ver**. Ambos os volumes ostentam título chamativo, mas o diário, escrito *in loco*, não transpira *formalmente* a tensão verificada nos contos, eivados de rupturas gráficas e espaços em branco. Do ponto de vista estrutural, o texto literário parece mais condizente com o terror do sanatório. O diário sangra revolta e dor, porém submete o *páthos* ao tom ponderado da autoanálise. O aparente descompasso entre forma e fundo solicita atenção, pois, a nosso ver, rasura a repetida fronteira entre confissão e criação.

Boa parte do diário foi escrita a lápis, no colo de Maura, incomodada com a má luz do quarto e com as internas. As folhas no colo e o lápis quase extinto simbolizam a intensidade da experiência, cuja escrita se torna extensão do corpo, ambos sob ameaça: Maura perturbada pela penumbra, pelas guardas e pelas internas; o grafite próximo ao fim. Sobressai a impressão da escrita urgente, quase fisiológica. Todavia, um episódio timbra o distanciamento analítico: dr. A. presenteia Maura com um *bureau* e a incentiva a começar um curso de datilografia, que, até a época de conclusão do livro, ela parece não ter concluído, já que foi a amiga e também escritora Maria Alice Barroso quem datilografou seus manuscritos. A presença da escrivãzinha e a iminência da máquina de escrever fraturam o espelhamento entre texto e vida, pois se lhes interpoem enfáticos mediadores.

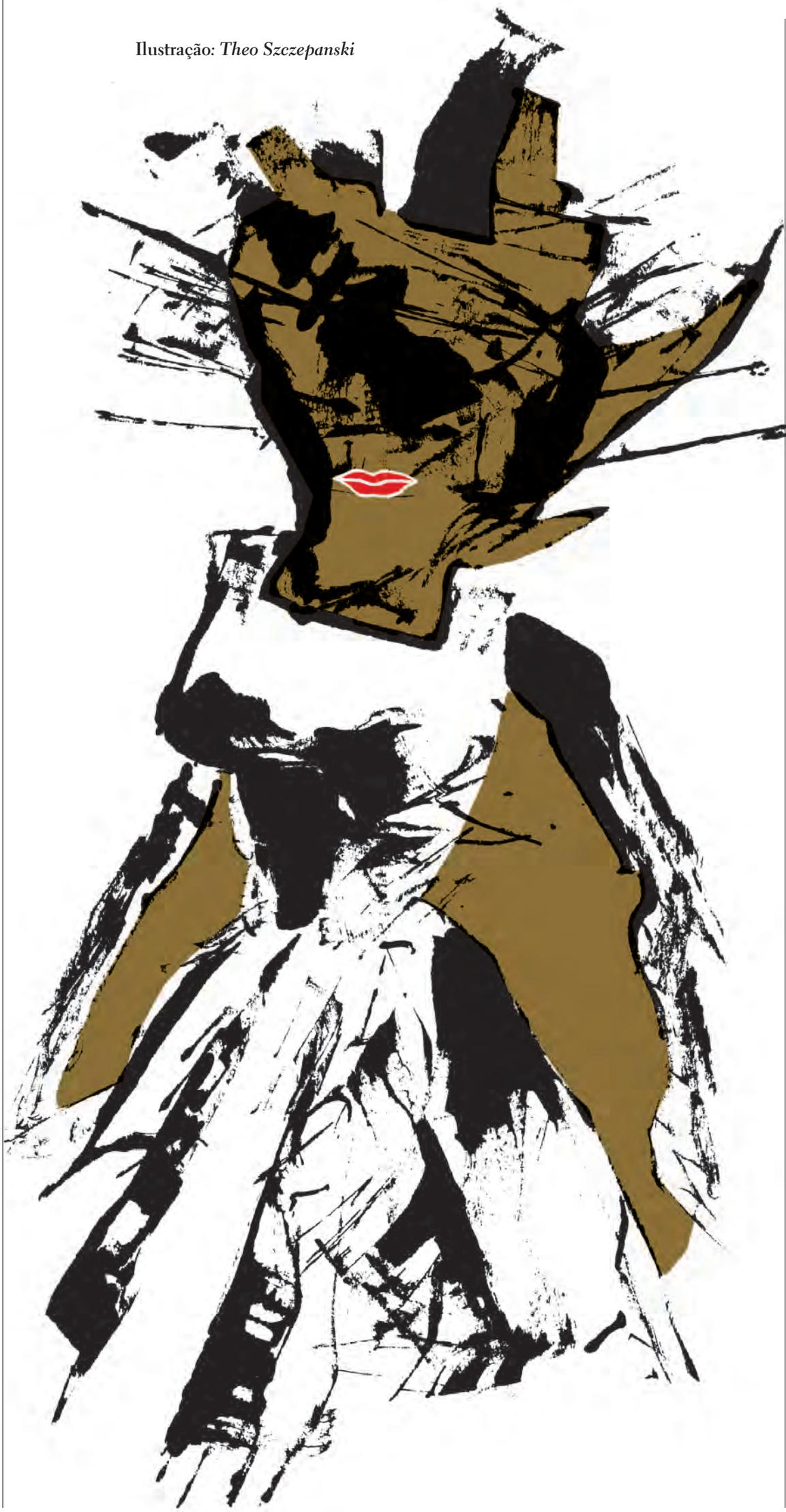
Abundam em **Hospício é Deus** elementos requerentes de seu estatuto literário, a começar pelo fato de ser um diário público, promovendo a partilha do sensível. Maura prevê a publicação do texto, o que, sem dúvida, modelou a escritura. O início do livro, por exemplo, compila extensa rememoração da sua juventude: a quem se dirigem essas informações? Supostamente, o diário equaliza os papéis de escritor e leitor, servindo para anotar acontecimentos importantes ou banais, impressões, sentimentos

A escritora *interna*

Hospício é Deus e **O sofredor do ver** apresentam a sobriedade estilística e o discurso eletrizado de Maura Lopes Cançado

GILBERTO ARAÚJO | RIO DE JANEIRO - RJ

Ilustração: *Theo Szczepanski*



e lembranças. O autoexame e o pendor memorialísticos são inerentes ao gênero, mas o enunciador não precisa apresentar-se a si mesmo, a menos que haja a perspectiva da publicação, o que, em certa medida, compromete o esperado pacto de intimidade.

Na sondagem do ficcional em **Hospício é Deus**, convém analisar a nomeação das pessoas. Internas, guardas e médicos, a quase totalidade do hospício é nomeada, às vezes com o requinte do sobrenome. Especificam-se, fora dele, colegas do *Jornal do Brasil* e do convívio literário, reperienciando o cenário das letras cariocas em 1950. Dentre os familiares, Maura designa algumas irmãs (especialmente, Judite e Selva), o padrinho Antônio e o filho Cesarion, sem maior especificação quanto aos pais, o marido e o sogro. Cabe-nos indagar acerca dessa discrepância onomástica. Vejamos como Maura descreve “Mamãe”:

*Seu nome é Santa. É modesta, generosa e quieta. Talvez a mais modesta pessoa que conheço. Jamais em minha vida ouvi mamãe julgar alguém. É Álvares da Silva, família aristocrata, de sangue e espírito (ainda se pode falar sem constrangimento em aristocracia?). Descende de barões e coisas engraçadas. Possuo pouco conhecimento de nossa árvore genealógica. Sei que sou descendente de Joaquina de Pompéu, mulher extraordinária — que durante o Império manteve o poder político em Minas, entretendo com Dom Pedro II relações políticas e amistosas. Conta-se que mandou-lhe uma vez, de presente, um cacho de bananas feitas de ouro. De Joaquina de Pompéu nasceram oito filhas e um filho. Apenas este filho conservou de seu marido, Oliveira Campos. As oito filhas casaram-se em diferentes famílias, como Álvares da Silva, Maciel, Ribeiro Valadares, Vasconcelos Costa — e outras. Daí sermos parentes das principais famílias mineiras. Já se escreveu mesmo um livro sobre isto, **Os gregos de Minas Gerais**. Somos descendentes de nobres belgas, parece-me.*

Papéis arquetípicos

O detalhamento genealógico desmente a alegada desinformação e desvia o parágrafo do objetivo de apresentar a mãe, restrita a poucas linhas iniciais,

ra e diálogo, horizontalizando a relação que desperta o amor de Maura por A., a quem, antes da declaração explícita, ela esbanja seus atributos físicos.

A insinuação erótica ao médico constitui etapa importante na transformação do sentimento amoroso em **Hospício é Deus**. Na regressão estampada nas páginas iniciais do diário, Maura conta a iniciação sexual aos cinco anos, observando animais e jovens no interior de Minas. De observadora passa a vítima, quando, mais tarde, é estupro por funcionários do pai. A incursão deliberada no sexo ocorre com amigas da escola até, aos 14 anos, engravidar de um companheiro do aeroclube, com quem se casa. O erotismo desperta bruto e doloroso (animais e abuso), seguido da experimentação provisória da homossexualidade até a vivência voluntária e socialmente aceita. No horizonte patriarcal do início do século 20, a moça teria atingido o auge do amor, mas, casada com o pai do filho, apaixona-se pelo sogro, logo se separando do marido. Depois, dinheiro e amantes conjugam-se na fase boêmia da escritora até a primeira internação em hospital psiquiátrico. Sucedem-se, portanto, diferentes facetas de amor incompleto antes do surgimento de A., que, sem usurpar nem desmerecer o físico de Maura, despertará nela compreensão mais abrangente do sentimento, para além da carne. Assim, **Hospício é Deus** é uma narrativa de descoberta do amor: não por acaso, finaliza, melancolicamente, com as férias do médico, o que, causando grande sofrimento em Maura, lhe deixa o legado da epifania. Não há enlace concreto entre eles, pois A. não é amante, mas agente revelador de potência ainda desconhecida no interior de Maura ou, se quisermos, seu terapeuta... Não parece gratuito o presente que ela oferece ao amado: o romance **A peste**, de Albert Camus, que também encena a solidão dos doentes de uma cidade infestada pela peste bubônica, posteriormente empenhados em esforço coletivo de salvação (e as doentes do Engenho de Dentro trabalham juntas no centro terapêutico concebido por Nise da Silveira).

Aliás, as referências literárias de **Hospício é Deus**, presentes em epígrafes, alusões e citações, parecem destacar seu componente ficcional, confirmado pela sequenciação dos fatos narrados. O texto inclui diversos *flashbacks*, ativados pelas semelhanças com o presente da enunciação. Examinemos um exemplo. Maura reflete sobre a publicação do diário: “Seria verdadeiramente escandaloso meu diário íntimo — até para mim mesma, porquanto sou multivalente, não me reconheço de uma página para outra. Prefiro guardar minhas verdades, não pô-las no papel”. Após desbançar a vera-

economia que se choca com as várias páginas dedicadas ao pai. Acresce ainda o equívoco no registro do nome materno, em verdade Affonsina Lopes Cançado. Todos esses aspectos insinuam que certas pessoas — como os pais — desempenham, na escrita, papéis arquetípicos, entrando no diário menos como entes referenciais do que como personagens simbólicos na aventura existencial da protagonista. Tudo coopera para a imagem que Maura cria para si: a hipertrofia paterna antecipa o perpétuo desejo de proteção, bem como a postura altiva, enquanto o vazio materno prefigura a inadequação ao estereótipo feminino de moça religiosa, serena e maternal. A ênfase na estirpe gloriosa, remontando a gregos e belgas, forja o perfil nobre de Lopes Cançado, cuja irreverência se espelha em Joaquina de Pompéu.

No âmbito profissional, impera referencialidade mais objetiva, o que tanto reforça a imagem de autora bem relacionada quanto empresta tonalidade mais ramerrã à redação de jornal, reduto da escrita menos visceral do que a do diário. Nomeando as internas, Maura resgata-lhes a humanidade perdida no manicômio aviltante, cujos guardas e médicos também são citados, em protesto. Excetuam-se os doutores A. e J.. Pode-se alegar que Maura, temendo confisco do diário, optasse pela linguagem cifrada; contudo, dr. Paim, diretor do hospital, é abertamente ironizado, sobrando farpas inclusive para sua filha, a escritora Alina Paim. A opção pela letra única A. e J. não parece mesmo ter motivação prática, antes estilística.

A. e J. encarnam, respectivamente, o máximo de amor (por isso a inicial?) e de ódio sentidos por MLC no hospício. O segundo encara o interno como inimigo a ser punido com eletrochoques e quartos-fortes, tornando-se a letra-síntese dos aspectos negativos do hospital. Na direção inversa, há o afeto crescente entre a paciente e dr. A.: inicialmente, ela julga-o incapaz de alcançar seu nível de inteligência, rejeição a que se acrescenta certo racismo ao médico negro. Aos poucos, todavia, ele amacia a interlocutora, oferecendo-lhe respeito, ternu-



a autora

MAURA LOPES CANÇADO

Nasceu em 27 de janeiro de 1929, em São Gonçalo do Abaeté, interior de Minas Gerais. Aclamada como uma grande revelação da literatura brasileira em seu tempo, ela escreveu o diário **Hospício é Deus** (1965) e a coletânea de contos **O sofredor do ver** (1968), fortemente marcados pela experiência como paciente de hospícios em Minas e no Rio de Janeiro. Foi interditada pela Justiça em 1974, depois de cometer um crime em clínica psiquiátrica. Morreu em 19 de dezembro de 1993, no Rio de Janeiro, sem nunca mais ter escrito um livro.



HOSPÍCIO É DEUS | DIÁRIO I

Maura Lopes Cançado
Autêntica
227 págs.

O SOFREDOR DO VER

Maura Lopes Cançado
Autêntica
131 págs.

trecho

HOSPÍCIO É DEUS

Eu a conheci da primeira vez em que estive aqui. Parece-me que é esquizofrênica, caso crônico, doente há mais de vinte anos — não estou bem certa. Foi transferida para a Colônia Juliano Moreira e nunca mais a vi. Italiana, cantora lírica, eu a achava lindíssima, apesar de não ser jovem. Possuía olhos azuis brilhantes, todo o rosto bonito e expressivo, aquele rosto surpreendente de louca.

cidade imputada ao gênero, presenteia a filha de uma interna com **O diário de Anne Frank**, atestando que, como o europeu, **Hospício é Deus** é também um conjunto de folhas e tinta. Depois, ela dirá que Anne Frank não ficou louca porque amava, intensificando conexões entre ambas.

Outros aspectos tornam a autora personagem do próprio diário: ao roubar um livro de dr. A. sobre a loucura ou ao procurar seu nome nos registros de ocorrência do hospício, deseja também se ler no discurso alheio. Ver-se como outra acusa a forte inclinação teatral de **Hospício**, a qual, sim, pode se vincular ao quadro clínico da paciente, sem, todavia, mitigar a rentabilidade estética do dispositivo: Maura finge amnésia, ataques, suicídio, ensaia peças de teatro, sempre à busca de efeito cênico.

A datação do diário também projeta ramificações simbólicas: o primeiro bloco da obra, recompondo a infância, não vem datada, como se pertencesse a domínio mítico, fora do tempo e do diário. Embora a cronologia seja rigorosa, abarcando a virada do ano para 1960, chama a atenção o fato de MLC falar do Natal e do Carnaval, sem nada comentar acerca do Anonovo. A omissão sugere o tempo circular e claustrofóbico do hospício, onde nada se transforma (leia-se *No quadrado de Joanna*, de **O sofredor do ver**). Ironicamente, a festa natalina celebra a solidão e a infelicidade das pacientes. O Carnaval, todavia, resgata o ludismo dramático, representado pelo cabelo de Dona Auda, tingido com água oxigenada.

Os espaços não escapam à arquitetura metafórica do diário: a primeira internação de Maura no Rio de Janeiro ocorre em luxuoso sanatório particular do Alto da Boa Vista, migrando depois para o precário hospício do Engenho de Dentro. Do pomposo estabelecimento inicia o segundo guarda apenas certa glória de “engenho”, cuja especificação “de Dentro” assinala a crescente pesquisa interior da paciente. Do alto ao baixo, do luxo ao lixo, de fora para dentro, os dois espaços pontuam a experiência radical esboçada no diário.

Se é válida essa interpretação, resta saber por que a autora não optou pelo gênero romanesco. Responde ela mesma: “Incapacidade quase total de escrever. Lapsos. Terei resistência para escrever um romance? Há longos vazios em minha mente que me tornam difícil formular uma história. Se me fosse possível escrever mais rápido, e sem as interrupções. Estou sempre cansada, disposta a deixar tudo para começar depois. Quando? Me pergunto”. O diário constitui, portanto, o melhor caminho para “romancear” a vida instável, já que é gênero intrinsecamente descompromissado com unidade, clímax e desfecho, podendo sempre recomeçar. Daí talvez a perspectiva de continuidade assinalada pelo subtítulo de **Hospício é Deus: Diário I**.



O CONTO

DE FADAS TRANSFORMADO EM REALIDADE. ISSO TAMBÉM É GAZETA.

GAZETA DO POVO

O tempo todo com você.

A aridez da travessia

Canadá, de Richard Ford, é um romance de formação em cujo centro estão um menino e os desafios da vida

GISELE EBERSPÄCHER | CURITIBA - PR

Algumas histórias são simplesmente boas. Algumas outras se tornam (ainda) mais interessantes diante do ponto de vista escolhido para a narrativa — como seria **O sol é para todos**, de Harper Lee, se não fosse narrado pela Scout? Ou, para escolher um exemplo mais contemporâneo, **A festa do covil**, do mexicano Juan Pablo Villalobos, não seria uma história muito mais banal não fosse a narração de Tochli? **Canadá**, de Richard Ford, publicado no Brasil no final de 2015, é mais um desses casos.

O narrador é Dell Parsons — que, mesmo já adulto, resolve recuperar os acontecimentos da adolescência — assim como sua aura — com um distanciamento temporal de mais de quarenta anos. Os eventos que aconteceram no início da década de 60 no sul dos EUA e que alteraram completamente o curso da sua vida são anunciados brevemente já no primeiro parágrafo:

Para começar, vou contar o assalto que meus pais cometeram. Em seguida, os assassinatos que aconteceram mais tarde. O assalto é a parte mais importante, já que serviu para mudar o rumo da minha vida e o da minha irmã. Nada faria sentido, se eu não contasse desde o início.

Durante a narrativa, o Dell eventualmente faz breves comentários, como “o que aconteceria depois” ou “nunca mais vi essa pessoa”, mas sem anunciar completamente detalhes posteriores da história ou o que pensa sobre eles. O narrador parece tentar de maneira insensata e infrutífera não só revisitar o passado como também buscar a perspectiva que tivera na época, como que tentando conectar a cadeia de acontecimentos improváveis que viveu. E, se o esperado de um livro cujo narrador já tem cerca de 60 anos e relata o que viveu quando era adolescente for um livro de memórias fragmentado, cabe notar que

com exceção dos breves comentários, esse livro apresenta uma narrativa relativamente linear.

Filho de um militar com uma judia, Dell é um tanto ingênuo e parece ter confiança plena nos pais — diferentemente de sua irmã gêmea, Berner (que é um interessante contraponto ao personagem principal, ressaltando ainda mais a ingenuidade e até passividade dele). O início do livro é usado para descrever a dinâmica da família de Dell: devido ao trabalho do pai, mudaram-se diversas vezes, nunca mantendo muitas raízes ou conhecidos pelas cidades pelas quais passaram. Além disso, os membros da família parecem ter laços relativamente fracos entre si, pouco conversando ou sabendo de si próprios.

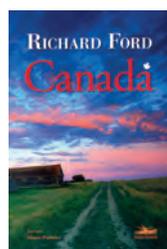
Essa rotina acaba por esconder algumas características dos personagens: a infelicidade e incompatibilidade conjugal, a falta de dinheiro e segurança, a fragilidade das relações familiares. E, ainda que camufladas para o Dell adolescente, essas características são evidentes para o Dell adulto, são chave para o enredo e deixam os personagens complexos de uma maneira muito sutil.

Considerando-se todo esse contexto, Dell jamais imaginaria o que aconteceu perante as evidências que tinha. É claro que notara uma mudança na dinâmica normal da casa, mas não imaginaria algo da magnitude de um assalto a banco.

Essa é a grande questão do ponto de vista. Se fosse narrada pelo pai ou mesmo pela mãe, a história seria apenas a justificativa para um ato atrapalhado de desespero tomado por dois adultos em um momento errante de suas vidas. Narrada por Dell, que não sabia nem suspeitava o que acontecia, a história assume um tom de descoberta muito mais interessante para o leitor.

Continuação

Enquanto a primeira parte do livro se ocupa em narrar como Dell se separa de sua família, a segunda dá conta do



CANADÁ

Richard Ford
Trad.: Mauro Pinheiro
Estação Liberdade
456 págs.



o autor

RICHARD FORD

Nasceu no Mississippi em 1944 e estudou Artes pela Michigan State University. É autor de oito romances e três coletâneas de contos. O seu romance **Independência** recebeu os prêmios Pulitzer e PEN/Faulkner Award of Fiction.

trecho

CANADÁ

Nossos pais eram as últimas pessoas no mundo capazes de roubar um banco. Eles não eram criaturas estranhas, não eram criminosos óbvios. Ninguém teria pensado que estavam destinados a acabar do jeito que acabaram. Eram apenas pessoas comuns — embora, é claro, esse tipo de reflexão tenha se tornado nulo e vazio no momento em que eles realmente roubaram um banco.

que acontece logo na sequência, o que dá título ao livro.

A primeira e a segunda partes são um tanto desconexas entre si. O ponto comum é o protagonista, claro, mas o autor cria todo um novo núcleo narrativo e um novo cenário, com um acontecimento tão ou até mais marcante do que o ocorrido na primeira parte.

Por meios que não se cabe descrever nesta resenha, Dell chega a um desolado Canadá, onde deposita a confiança que tinha nos seus pais parcialmente nos adultos (de caráter duvidoso) com quem conseguiu refúgio. Começa a trabalhar e seus dias de criança ficam gradativamente para trás.

Ainda assim, algumas características do protagonista chamam a atenção. Mesmo não se sentindo à vontade com os outros personagens e com sua situação, Dell não foge ou tenta de qualquer maneira mudar o estado das coisas. Ao contrário, quer depositar confiança nos outros, quer encontrar aquela mesma passividade que podia ter com os pais. No fim, é assim que chega a presenciar os assassinatos anunciados no primeiro parágrafo do livro.

Enquanto o sul dos EUA é narrado como um cenário civilizado e normal na primeira parte do livro, o Canadá é descrito por Ford como um lugar completamente desolado, hostil e que parece não ter lei. As pequenas cidades pelas quais Dell passa são um cenário muito mais árido para um personagem que antes tinha alguma estabilidade. Essa mudança de cenário — de um lugar ideal para um estranho — acontece em paralelo com a inesperada ausência dos pais.

Com o relato dos assassinatos, a segunda parte chega ao fim. O livro ainda tem uma terceira parte, que brevemente faz um desfecho da história, contando o que aconteceu com Dell nos próximos anos de sua vida, inclusive com uma menção também à irmã Berner.

Por fim, Ford apresenta um romance de formação, ainda que com um foco bastante específico. O leitor se depara com uma narrativa extensa de duas passagens marcantes para o personagem, que aconteceram em um pequeno período turbulento de sua vida, permeados com relatos brevíssimos de outros momentos.

Canadá traz poucos comentários ou reflexões, não ficando completamente claro como esses fatos alteraram a vida do personagem principal. Talvez o distanciamento temporal (considerando que a história é narrada cerca de 40 anos depois que tudo aconteceu) faça com que os acontecimentos sejam relatados de uma maneira mais fria e apática. Ainda assim, o livro é uma narrativa sobre um menino, as dificuldades por que passou e como continuou com sua vida.

A escrita de Ford é direta e seca, o que talvez contribua com o tom apático do personagem diante do que viveu. A única variação desse estilo é um toque leve de humor, como que ressaltando a improbabilidade de todos os acontecimentos na vida de um mesmo personagem.

Uma característica interessante de Ford é brincar com imagens (ou até clichês) — a dos criminosos de banco, do adolescente introvertido, da vida destruída dos filhos dos desajustados sociais, da terra de ninguém representada pelo Canadá, mas mostrando lados que nem sempre fazem parte da imagem comum. Além disso, o livro se torna particularmente original pela escolha da narrativa e pela voz do personagem — uma opção incomum para histórias aparentemente familiares. 📖

O NARRADOR ONISCIENTE NÃO É MAIS AQUELE



Ilustração:
Tereza
Yamashita

O narrador onisciente sempre me fascinou muito, sobretudo depois da descoberta do narrador oculto, ainda no começo da minha atividade literária. Tudo porque jamais gostei de escrever sem ter convicção do que estou fazendo. Desde que voltei meus olhos para os primeiros textos, mesmo os clássicos, costumava fazer a pergunta talvez ingênua: “O que esta palavra está fazendo aqui? Por que não optar por um sinônimo?”.

Bem mais tarde, aprendi com Jorge Luis Borges que não existe sinônimo. Foi um choque. Fiquei perplexo. O poeta argentino afirmava num daqueles prefácios magníficos que uma palavra é única — ou ela ou nenhuma. Lembro-me de que ele citava a palavra mar, que alguns substituem por oceano, de acordo com a conveniência e conforme a necessidade narrativa. Para ele, nada disso: mar é mar, oceano é oceano. E pronto. Assim, definitivo. Fiquei encasquetado e fui pedir explicações, feito se diz na vida real. Compreendi, então, que depois de uma chuva torrencial fica “um mar d’água, jamais um oceano.” Até porque um oceano d’água seria um escândalo de ruim. Embora “um mar d’água” seja um pleonasmo da pior espécie e só se justifica pela expressão popular, a exemplo de “a chuva que caiu ontem”. Chuva sempre cai, não há perigo, mas a expressão popular justifica-a. Escritor não tem o direito de usá-la. Fiz experiências com estas e

outras palavras, com estas e outras expressões. Fui me convencendo de que o velho mágico tinha e tem razão.

O mesmo aconteceu com o Narrador Onisciente, quase sempre usado nas narrativas clássicas e populares. A primeira impressão é de que o narrador onisciente pode tudo, justamente por ser onisciente e onipresente. Por isso mesmo, dá liberdade para que o escritor — muitas vezes nem sabe que é narrador — transforme a ficção num entrecruzar de monólogos, solilóquios, berros e gemidos. Assim, um personagem no Rio de Janeiro não pode revelar o que outro pensa em Miami. Esta é uma liberdade que mesmo o narrador onisciente não tem, a narrativa precisa de equilíbrio e harmonia. Machado de Assis foge deste equívoco grafando apenas o verbo acreditar — ou seja, Capitu acredita que Bentinho se equivoca ao imaginar uma cena que não é verdadeira, ou acredita que Bentinho está imaginando coisas improváveis. O narrador não diz “Capitu pensa que Bentinho não confia nela”. Mas “Capitu acredita que Bentinho não confia nela”. Um detalhe aparentemente bobo, mas fundamental na ficção. O personagem não pode pensar que o outro pensa. Exemplo magnífico é esta frase no final de **Madame Bovary**:

Rodolfo, que fora o condutor daquela fatalidade, achou-o bonacheirão demais para um homem na sua situação, cômico e um tanto vil.

Lendo bem, percebe-se, com clareza, que a frase está dividida em duas vezes, embora inteira, sem qualquer problema para o leitor. Ela revela a voz do narrador, sobretudo no aposto “que fora condutor daquela fatalidade” e a voz de Rodolfo que em pensamento faz censura ao comportamento de Charles Bovary, achando-o “bonacheirão demais para um homem em sua situação, cômico e um tanto vil”. Portanto, isto é o que Rodolfo pensa de Charles, mas Flaubert, como bom artista da narrativa, não diz que ele pensa, recorre ao que Mario Vargas Llosa chama de “relator invisível” e ao “relator filósofo”, divisões do narrador onisciente, que submete o próprio narrador onisciente a uma classificação técnica, de qualidade invejável. Então, assim, percebemos que a onisciência e a onipresença do narrador tem suas limitações. Vargas Llosa observou, por exemplo, a diferença entre o narrador onisciente entre Victor Hugo e Flaubert. Aí escreve:

Se algo que distingue o romancista clássico do romancista moderno é exatamente o problema do narrador. A inconsciência ou a consciência com que aborda e resolve este problema estabelece uma linha fronteira entre o romancista clássico e o contemporâneo.

Com **Madame Bovary**, Flaubert cria uma forma narrativa que revolucionaria o romance: matou a inocência do narrador,

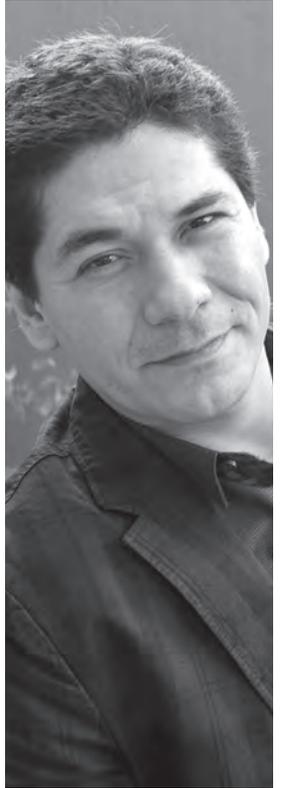
introduziu uma autoconsciência ou consciência culpada no relator da história, a noção de que o narrador “abolir-se” ou justificar-se artisticamente. Flaubert foi o primeiro romancista a entender a presença do narrador como um problema central da estrutura romanesca, o primeiro a notar que este narrador não é o autor, e sim o mais ambíguo dos personagens que um autor de romance cria. Tornou o narrador impessoal — invisível — coisa que, depois, passou a ser feita pela maioria dos romancistas.

Mesmo assim, a lição de Flaubert foi desconhecida pela maioria dos nossos escritores. Jorge Amado, por exemplo, que tenho na conta de notável criador de personagens, mesmo com a narrativa derramada e inconsequente que cria, chega a fazer com que o narrador de **A morte e a morte de Quincas Berro D’água** insulte os críticos literários do país, embora esta seja uma novela absolutamente bela. Isto quer dizer apenas que o escritor pode desconhecer a técnica, mas sabe que diminuirá muito sua capacidade inventiva. É um problema de escolha. Por isso Jorge Amado alcançou muito sucesso, mas pouco êxito. Ou seja, muitos leitores, mas pouca qualidade. O que um dia se transformará em silêncio. Um pouco mais de cuidado e tudo estaria resolvido. Os dois caminhos se mostram bem claros: o sucesso, que tem tempo para acabar, e o êxito, que é eterno. 📖

A desesperança dos sem futuro

Te vendo um cachorro, de Juan Pablo Villalobos, apresenta um idoso narrando as tragédias individuais e coletivas do México

PAULA CAJATY | RIO DE JANEIRO - RJ



Pequeno, porém de prosa intensa e ágil, o romance **Te vendo um cachorro** é o terceiro de uma trilogia sobre o México, país de origem de Juan Pablo Villalobos, nascido na Guadalajara de 1973, escritor que concluiu doutorado em Teoria Literária, residiu por oito anos em Barcelona e depois seguiu para Campinas (SP), onde se casou com uma brasileira e com quem teve dois filhos “meio mexicanos, meio brasileiros”. Atualmente vive radicado em Barcelona novamente.

Villalobos é um autor incomum, que apresenta um texto conciso, direto e bastante visual, sendo considerado na Alemanha como uma das vozes representativas da *narco-literatura*. Seus temas se concentram nos problemas do México, mas que ele considera também presentes em toda a América Latina, incluindo o Brasil: a desigualdade social extrema, o sistema de justiça fracassado, corrupção endêmica, violência e falta de valores morais e éticos da classe política. Representante de uma geração jovem, nascida na década de 1970, suas obsessões são pela memória e pelo esquecimento, por buscar a surpresa diante do óbvio, contar o outro lado da história e, como não poderia deixar de mencionar, pela ridicularização do poder.

Se em **Festa no covil** (2011) Villalobos encarna-se no menino Tochtli, e no segundo livro desta série mexicana, **Se vivêssemos em um lugar normal** (2013), sua narrativa reaparece no adulto Orestes, é neste **Te vendo um cachorro** que o autor retrata as entranhas de seu país de origem a partir da perspectiva de um idoso de 78 anos, pintor frustrado, ex-taqueiro e alcoólatra convicto, que calculava em bebida o tanto de tempo e dinheiro que lhe faltava até a morte.

Como uma crônica da velhice, Villalobos mostra em Teo, seu personagem principal, o cansaço e a estagnação de um povo que não se livra de seus vícios



TE VENDO UM CACHORRO

Juan Pablo Villalobos
Trad.: Sérgio Molina
Companhia das Letras
242 págs.

trecho

TE VENDO UM CACHORRO

Fiquei pensando que isso era como dizer que ninguém pode explicar o sabor de um taco de cachorro se nunca comeu um. Ou se pensa que nunca comeu nenhum. Ou se não sabe que já comeu mais de um. A questão é que todo mundo já comeu um taco de cachorro e, mesmo sem saber, todo mundo sabe o sabor de um taco de cachorro, ainda que, de fato, ninguém pense saber.

coletivos eternos e de suas instituições de igual maneira eternamente fracassadas. Estabelecendo uma espécie de redemoinho de cinismo e ironia, um moto-contínuo de sarcasmo e desesperança, o autor torna, além da conta, repetitivas algumas passagens. Pode se calcular que ele tenha feito mesmo de propósito, exibindo-as irritantes como um tique nervoso de um doente mental, ou insuportáveis como as manias de um velho, as mesmas piadas macabras que se repetem indefinidamente pelo livro, pela vida de Teo e também pelo cotidiano do México e pela história da América como um todo.

Essa desesperança de Villalobos e, por consequência, do próprio Teo, se inicia desde a infância, e antes de tudo, na sua picuinha com os cachorros de estimação, já que todos eles se transformariam em futuros *tacos*, dado que na visão de Teo, um taqueiro por acidente, os tacos feitos de carne de cachorro seriam realmente os mais saborosos.

Tempos perdidos

A picuinha se estende aos moradores de seu prédio, diariamente reunidos em torno de discussões literárias sem futuro ou utilidade prática — como dito, uma aposentadoria transformada numa espécie de jardim de infância — e que durante o recorte do romance se concentrou nos sete tomos do legendário **Em busca do tempo perdido**, de Marcel Proust, volumes a que Teo se referia como os *Tempos perdidos*. O próprio nome do livro discutido, talvez, seria mais um indicativo revelador daquilo a que se dedicavam os vizinhos e o povo mexicano em geral: a busca sem êxito daquilo que já se perdeu e de um futuro que nunca mais voltaria a *poder ser*.

O tom de desespero é permanente e é exibido pelo protagonista na indiferença ao ser considerado por todos um escritor, embora nunca tivesse escrito nada além de algumas anotações e desenhos em um caderno que mantinha em sua cabeceira. Também se apresenta na empolgação com que Teo recebe um jovem religioso, um militante e uma idealista protetora dos animais e busca convertê-los à sua ideologia niilista e torta, moldá-los segundo seus próprios vícios e torpezas, transmitir-lhes suas amarguras e derrotas, contestar sua fé, rasgar sua inocência e gozar por empréstimo com as suas primeiras conquistas sexuais. Nada melhor para alguém amargurado do que capturar tempo e futuro, converter em ruína as esperanças alheias.

Nesse viés desanimador, sobressai a narrativa precisa do autor, suas metáforas, suas cenas bem urdidas e uma criatividade

a toda prova. Quem, além de Villalobos na pele de seu Teo, lembraria de citar trechos da **Teoria estética**, de Theodor Adorno, para fugir de ligações de telemarketing? Criaria a dona de uma mercearia especializada na venda de tomates estragados? Ou, então, imaginaria a técnica de assassinar cães dando-lhes meias de nylon para que se enroscassem em suas entranhas? Quem, ainda, conceberia a possibilidade de matar baratas com Trova cubana no último volume?

Tudo em **Te vendo um cachorro** é humor *noir*, cinismo, sarcasmo. Entre outras passagens hilárias, sobressaem os furtos sistemáticos aos mercados, o contrabando de bebidas alcoólicas, a utilização de livros de teoria literária como armas contra baratas — uso mais produtivo do que o comum apoio para pés de mesas desalinhadas — e a chantagem de *engavetar* uma denúncia de crime contra animais em troca de uma oficina literária dada aos domingos em um boteco ao inspetor de polícia local em sua crise de meia idade.

Em tempos de *Narcos* e *Lava-jatos*, séries televisivas e reais que nos inspiram o desejo de saciar a curiosidade com o próximo capítulo para *ver no que vai dar*, assistimos a narrativas ambiciosas — reais e ficcionais — que perpassam todo o passado recente da América Latina e mostram seu legado na atualidade, uma chance de nos debruçarmos sobre os erros das últimas décadas do século 20. Do mesmo modo, a prosa de Villalobos desafia o leitor a reavivar a memória, abdicar do esquecimento seletivo, questionar antigas certezas, enfrentar nossas escolhas individuais e coletivas, discutir o passado sem medo e sem a higienização do *politicamente correto*, trazer à tona os corpos de todos aqueles esquecidos “que sumiram na guerra contra as drogas” dos últimos anos, enfim, reavaliar profunda e amplamente macro-decisões políticas, posturas, conceitos e ideologias.

Na história de México e Colômbia entrevemos algo também próprio do Brasil, vislumbramos semelhanças de destino e sorte de nações que carregam os mesmos tiques, as mesmas manias e picuinhas. Assim, em tempos de **Te vendo um cachorro**, lembramos que é necessário partir *em busca do tempo perdido* e fechamos o livro conscientes de não nos perdermos dos nossos volumes preciosos de *Teoria estética* ou de *Notas de literatura* como armas poderosas contra nossos piores medos. 🐾

o autor

JUAN PABLO VILLALOBOS
Nasceu em Guadalajara, México, em 1973, e viveu oito anos em Barcelona, antes de morar alguns anos em Campinas (SP) e retornar a Barcelona. Formado em marketing e literatura espanhola, trabalhou em pesquisa de mercado e publicou livros de turismo, assim como críticas literária e cinematográfica. Finalista do prêmio de Autor Estreante do *The Guardian* (2011), escreve nas revistas *Letras Libres*, *Gatopardo* e *Granta*, nos jornais brasileiros *Estadão* e *Folha de S Paulo*, além de outros blogs literários. Traduziu **Todos os cachorros são azuis**, de Rodrigo Souza Leão, e **O dribble**, de Sérgio Rodrigues, para o espanhol.



A corrosão do caráter

A tragédia grega guia os passos do excêntrico traficante Walter White em **Breaking bad**

MARTIM VASQUES DA CUNHA | SÃO PAULO - SP

Às vezes, a ideia para uma tragédia começa com uma piada. Foi assim com o roteirista Vince Gilligan quando ele reclamava com seu colega Thomas Schnauz sobre a dificuldade de emplacar projetos pessoais na tevê ou no cinema e se perguntou se não seria melhor trabalhar como vendedor na rede de lojas de conveniência Walmart. Ao ouvir isso, Schnauz apenas retrucou: “Talvez a gente pudesse comprar uma van grandona e montar um laboratório para comprar metanfetamina”.

E, *voilà*, desse modo surgiu Walter White, ou “W. W.” para os íntimos, personagem principal de *Breaking bad*, a série que conta a história de um professor de química derrotado pela vida ao experimentar uma existência miserável na cidadezinha de Albuquerque, Novo México. Abatido pelos sonhos não realizados de ser alguém bem-sucedido, com um filho deficiente, uma bela mulher, mas resmungona, ele descobre que tem um câncer inoperável no

pulmão, e decide ir contra toda a normalidade que cortou suas asas: para pagar as despesas do tratamento e deixar algum dinheiro para a família após sua morte, transforma-se em um implacável traficante de drogas, sendo reconhecido no meio pelo índice elevado de pureza da metanfetamina que produz.

A premissa era insólita, mas comum no mundo dramático de Gilligan — um sujeito treinado na televisão por ninguém menos que Chris Carter, o criador da grande série conspiratória, *Arquivo X*. Contudo, se, nas histórias de Carter, o drama dos personagens como Fox Mulder e Dana Scully era encoberto por esquisitices que faziam o espectador desviar-se do problema moral que era ali retratado — o fato de que a humanidade inteira parecia estar sob o jugo de um governo que imitava o método de um “estado de exceção” —, agora, com Gilligan finalmente no comando do seu próprio produto, após anos à procura de uma emissora que bancasse a sua piada, o mesmo dilema era construído como uma tragédia grega.

Afinal, o drama de Walter White (interpretado *con gusto* por Bryan Cranston) podia acontecer com qualquer um de nós. Podemos escolher o fracasso como hábito em nossas vidas; podemos ter um bebê com paralisia cerebral; podemos ter dívidas; podemos nos sentir sufocados com um governo que nos achaca diariamente com exigências financeiras que poucos têm condições de pagar; e podemos ter uma doença incurável a qualquer momento e que cresce dentro de nós sem sabermos. W. W. tinha tudo isso e muito mais: no momento em que entra no mundo do crime, ele se afeiçoa por um aluno completamente viciado na droga que fabrica (Jesse), envolve-se com bandidos que são muito mais profissionais do que ele na arte de matar e, como se não bastasse, tem de se preocupar agora com o fato de que seu cunhado, Hank, é um agente federal do Departamento de Combate às Drogas e quer prender a qualquer custo este novo sujeito que entrou na área, conhecido por um nome extremamente misterioso: *Heisenberg*.

Império particular

Esta lista de infortúnios seria um perigo para um roteirista menos habilidoso, mas Gilligan conseguiu escapar da armadilha ao incluir, de maneira subversiva e cômica, um outro tema típico das tragédias: a revolta do herói (ou, no caso, do anti-herói) em que ele finalmente demole o sistema que o aprisiona. Neste ponto, Walter White está na mesma tradição daquilo que Brett Martin chamou de “homens difíceis”, como Tony Soprano, Al Sweargen, McNulty e Don Draper, os personagens criados respectivamente por David Chase, David Milch, David Simon e Matthew Weiner. São os “sujeitos que podem tudo”, que impõem suas próprias condições no “estado de exceção” que nos governa e que, no final, criam seu império particular, sem se importar com os resultados. E é aqui que Gilligan se mostra como um discípulo direto, mesmo com dois mil e quinhentos anos de distância, de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes. Para ele, o verdadeiro drama de Walter White é que, ao se libertar dos grilhões que o aprisionam, ele faz a escolha deliberada de se tornar um homem mau (dá o título da série, também um trocadilho com a decomposição química das moléculas), mesmo com as melhores intenções, mas se esquece de algo fundamental, justamente o que motiva qualquer tragédia por excelência: o de que toda a ação tem uma consequência, geralmente carregada de desgraça.

Assim, a série inteira se transforma na observação minuciosa e implacável em que o espectador se identifica com Walter White porque, ao assistir à decomposição moral dele, também vê a

corrosão do seu próprio caráter, como se estivesse numa releitura pós-moderna de **O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde**, a fábula de terror criada por Robert Louis Stevenson. Afinal, quem não tomaria a mesma atitude se estivesse na situação limite daquele medíocre professor de química?

Esta é a pergunta perturbadora que Gilligan faz aos defensores dos “homens difíceis”. Porém, na hora de contar essa história, repleta de exageros dramáticos, mas crível no mundo real, ele também tem de fazer opções estéticas para torná-la mais palatável. Isso o leva a brincar com pastiches cinematográficos, com *gags* humorísticas que homenageiam os irmãos Coen ou então com malabarismos narrativos a lá Quentin Tarantino. Se, por um lado, com este artifício, Gilligan consegue fazer o espectador suportar até o fim da tragédia a ser narrada, por outro, ele o leva à identificação completa com ninguém menos que um criminoso, fazendo-o torcer por ele sem hesitar, algo que era tratado com extrema ambiguidade por Chase, Simon e Weiner em suas criações televisivas.

É neste momento que a literatura entra em cena para salvar Vince Gilligan do impasse criado por ele próprio. Em *Breaking bad*, a força da tragédia grega é tamanha na construção da sua narrativa que não há como escapar do grave problema moral imposto em sua trama, mesmo com fugas estéticas que brincam com o cinema e outras formas de se contar uma história. Por isso, passa a ser um alento quando percebemos, em episódios marcantes, como toda a resolução da história será feita se entendermos as referências que Gilligan e sua equipe fazem a dois grandes poetas da língua inglesa: Walt Whitman e Percy Shelley.

No primeiro caso, a conexão se dá com a semelhança das iniciais com os nomes do bardo americano e do traficante de drogas neófito: W. W. No decorrer da série, este paralelo não acontece por acaso. É justamente por causa dessas iniciais que Hank resolve a charada da identidade de Heisenberg, ao descobrir, enquanto folheava, no vaso sanitário da casa de Walter, um exemplar de **Folhas da relva** que pertencia ao alvo da sua caçada. O item fora um presente de Gale Boetticher, um químico fã de Ayn Rand e que passa a ajudar Walter no seu império de metanfetamina porque acredita na liberdade do ser humano de se auto-destruir. Gale faz a seguinte dedicatória ao entregar o livro a seu comparsa no crime: “Para o meu outro favorito W. W.” — e declama um poema de Whitman, sobre um astrônomo que consegue contar as estrelas e diagramar as distâncias, mas é incapaz de contemplar “o perfeito silêncio” do firmamento.

Colossal destroço

Em paralelo, esta ineficácia de perceber que existem mais coisas do que sonha a nossa vã decomposição química também se encontra no grande soneto de Shelley, *Ozymandias*, título de um dos episódios mais importantes da série e que definirá de vez a trajetória trágica de Walter White. Os versos meditam sobre o relato de um viajante que ouviu a história de um rei poderoso cuja memória sobrou apenas numa inscrição feita na pedra de uma ruína e que percebeu, antes do seu fim, que nada adianta construir um império gigantesco se será somente testemunha do seu “colossal destroço”.

Walter sintetiza o drama dos poemas de Whitman e Shelley, além de, obviamente, acentuar a tragédia grega antecipada por Gilligan. Ele é um químico perfeccionista, um sujeito que, como bem observou James Bowman no artigo *Criminal elements*, faz de tudo para manter sua vida inteira sob controle, mesmo disfarçada numa aparente mediocridade. Sua crença maior é que a alma não faz parte de nenhum componente do nosso corpo justamente porque não é quantificada, segundo o próprio Walter diz em uma conversa que tem com uma antiga amante enquanto os dois decompõem as qualidades químicas do ser humano. A mulher sugere: “Onde está a alma?”. E Walter apenas responde: “Não há alma nenhuma aqui. Existe apenas a química”.

A obsessão pelo controle é o que ocorre quando alguém não consegue quantificar algo tão tênue como a alma humana — e eis aqui a raiz de todos os problemas de Walter White. Como um bom anti-herói grego, ele sofre da mais comum das doenças espirituais: a *hubris*, a revolta contra a própria criação que, seja divina ou meramente humana, é completamente imprevisível. Esta é a chave do verdadeiro significado de *Breaking bad* que Vince Gilligan quer nos ajudar a decifrar: ao fazer a ponte de Whitman com Shelley, o que está em jogo na história de Walter é que, na opacidade do mundo, ninguém tem certeza do que acontecerá nas nossas vidas e, por isso, na ilusão de que a controlamos, esquecemos ouvir o “perfeito silêncio” das estrelas.

Não à toa que, em um diálogo que W. W. tem com sua esposa, transformada também em cúmplice, ela lhe pergunta se já não tem dinheiro suficiente para voltar a ter uma vida normal e parar de ser um criminoso. “Você acha que entrei nesse mundo pelo dinheiro?”, argumenta Walter. “Não, eu não entrei nesse mundo pelo dinheiro. Ele significa nada para mim. Eu entrei pelo poder [*for the empire*, no original]”. A transformação de um homem comum em um grande canalha é a encruzilhada de qualquer um que não deseja ser contaminado pela “corrosão

Em Breaking bad, a força da tragédia grega é tamanha na construção da sua narrativa que não há como escapar do grave problema moral imposto em sua trama, mesmo com fugas estéticas que brincam com o cinema e outras formas de se contar uma história.

do caráter”. Talvez seja esta uma das razões do sucesso extraordinário de *Breaking bad*: ao subverter e atualizar alguns tópicos da tragédia grega, Gilligan captou com precisão cirúrgica o drama de cada espectador que se espelha em ser um Walter White em potencial, seja para decidir ser um sujeito boa-praça ou para ser um bandido consumado.

Esta sensação de que todos estão contaminados por uma maldade inescapável acompanha também os outros personagens coadjuvantes, de Jesse Pinkman a Skyler White, passando por Marie, a cunhada cleptomânica, até chegar ao inacreditável Saul Goodman, o advogado picareta que soluciona qualquer macete jurídico. Cada um desses sujeitos tem uma bondade oculta em seus corações, mas de algum modo eles fizeram uma escolha errada — e nos tornamos testemunhas do que acontecerá com suas vidas. Incomodados com isso, temos a impressão de que estamos em um experimento de laboratório que se transforma lentamente em uma piada de humor negro quando descobrimos que o apelido de Walter como chefe do tráfico — *Heisenberg* — é uma homenagem do químico ao maior físico quântico do século 20, o descobridor daquilo que seria conhecido depois como “o princípio da incerteza” — em que se torna impossível provar qualquer fato científico, pois, no momento em que este é observado, seu resultado foi alterado sem nenhum aviso (e, não por acaso, as descobertas científicas de Heisenberg levaram à criação de nada mais nada menos que a bomba atômica).

Dentro dessa tabela periódica do caos e da selvageria, o mundo de *Breaking bad* é o da incerteza absoluta, onde cada ação tem uma consequência imprevista porque nada está sob o nosso controle e qualquer tentativa de poder é mostra apenas a nossa precariedade diante do sol que queima a todos no deserto do Novo México.

Contudo, no dilema de querer levar a sua história a um final satisfatório para o público em geral, Vince Gilligan não conseguiu traduzir essa mesma incerteza em termos dramáticos — e passou a ser contaminado pela sua própria “corrosão do caráter”. Ao controlar a sua própria criação em todos os detalhes, levou-a a uma estrutura fechada, como se fosse uma engrenagem, incapaz de deixar a frágil realidade respirar nas brechas da trama e que os personagens encontrassem seus próprios destinos. No fim, o que poderia ser um passo a mais na reviravolta da fabulação que estava sendo feita por David Chase, David Milch, David Simon e Matthew Weiner na tevê americana, tornou-se um retrocesso e prejudicou a própria vocação do narrador como conhecemos.

Na feitura do seu império dramático e, ao mantê-lo sob seu estrito domínio, Gilligan não percebeu que a função do escritor é a mesma de que Walt Whitman fala em um dos poemas que, por uma estranha coincidência, é também o título de um dos episódios mais antológicos de *Breaking bad*: *Gliding o'er all* (Deslizando sobre tudo). Aquele que se propõe a contar uma história deve deslizar sobre tudo, sobre a natureza, o tempo e o espaço, como se fosse um navio que avança pelas águas, um navio que faz a viagem da alma, não apenas a da vida, porque o poeta (e o escritor e o roteirista e quem mais queira entrar no ofício da criação) deve cantar não só sobre uma única morte e sim sobre *várias*, sobre todas as mortes que precisamos experimentar para renascermos no dia seguinte. Somente assim conseguiremos transformar a piada em uma tragédia (e vice-versa), além de impedir que a corrosão de todos nós contamine a incerteza essencial de um mundo todo próprio na hora de contar a *nossa* história. 🍷

NOTA

Este é o quarto texto de uma sequência de seis ensaios que abordam como o sucesso das grandes séries da televisão americana está relacionado com o uso da literatura na criação dos seus enredos e de seus episódios. Em abril, texto sobre *Game of thrones*, de D. B. Weiss e David Benioff, baseado nos livros de George R. R. Martin.

O olhar do gênio

Em **Salões de Paris**, Marcel Proust transforma mundanidade em material artístico

CLAYTON DE SOUZA | SÃO PAULO - SP



Proust por Robson Vilalba

Apesar dos rumos esteticamente variados da atual literatura, não parece provável que haja alguém, leitor ou escritor, que não reconheça em James Joyce, Franz Kafka e Marcel Proust os alicerces essenciais do que se realizou após eles. O leitor pode objetar que nem todos os autores contemporâneos, mormente os brasileiros, tiveram contato com a obra destes três titãs (o que talvez fosse inexato no caso de Kafka, relativamente correto no de Proust e totalmente procedente no de Joyce).

No entanto, sua influência se impõe de forma indireta na obra de terceiros que a estimaram. É possível conceber o realismo mágico hispânico, tal como hoje o conhecemos, se tudo quanto Kafka escreveu houvesse sido destruído? A literatura de experimentação linguística, a introspectiva e de fluxo de consciência que contaram com vários adeptos em âmbito mundial — sendo os mais ilustres, no Brasil, Guimarães Rosa e Clarice Lispector — não se tornaram “convenções estilísticas” a partir do **Ulisses** joyceano e do **Em busca do tempo perdido**, de Proust? São, em suma, os três pilares da prosa moderna e (por que não dizer?) da pós-moderna.

Curioso que dos três, o nome menos “incensado” por escritores de meados do século 20 até hoje, é o de Proust, sendo que Kafka e Joyce são “moeda corrente” nos debates e discussões nacionais. O autor de **Em busca do tempo perdido** (leitura que poucos levaram a termo) permanece um tanto distante, talvez por seu estilo ou a vastidão de seu mosaico literário.

Mas o leitor moderno pode agora conhecer esse universo, de forma breve e condensada, através de **Salões de Paris**, união de crônicas sociais e mundanas inéditas no Brasil, publicada pela Carambaia.

Entre o cronista e o artista

Antes de se entregar a sua obra maior, Proust foi um singular cronista, em especial da alta sociedade pela qual circulava: a Paris da *belle époque* (inícios do século 20). **Salões de Paris** cobre o período de 1890 a 1912 (com intervalos), no qual transitou por periódicos efêmeros como *Le Mensuel*, até os célebres *Le Figaro* e *Revue Blanche*.

Já um observador perspicaz, de refinado gosto e cultura, Proust circula por salões de condessas, ateliês e saraus badalados, entre burgueses em ascensão (como ele próprio) e aristocratas decadentes. Seu olhar tudo registra, das con-

versações à indumentária, dos chistes e gafes aos ditos espirituosos e *heráldica* dos presentes, com a atenção do cronista social, mas também com a lisonja do artista iniciante, deslumbrado com os círculos a que tem acesso e sempre aspirou.

Para além dessas “efemérides mundanas”, onde se topa com nomes como Alphonse Daudet, Sarah Bernhardt e Anatole France em meio a outros desconhecidos, mas que na época brilhavam pela sociedade, Proust também versa sobre fatos e temas como a linguagem obscura dos poetas de seu tempo, os contrastes entre o conservadorismo e a ousadia moderna de escolas de pintura rivais, além de *fait divers* como o assassinato de uma mãe pelo filho.

Parece desnecessário acentuar a importância dessas crônicas para os estudos proustianos:

Naquela época, entre os íntimos da princesa, uma pessoa (...) divertia a todos por sua simplicidade de espírito (...)

— Ah, o telefone! Que bela invenção! — exclamou o brilhante convidado. — É a mais bela descoberta já feita... — corrigindo-se, temendo ter faltado com a verdade — depois das mesas giratórias, bem entendido.

(O salão de S.A.I. a princesa Mathilde)

“Swann ficou irritado ao ver a condessa Monteriender, famosa por suas simplicidades, inclinar-se para lhe confiar suas impressões antes mesmo que a sonata houvesse findado (...) “É prodigioso, nunca vi nada que impressionasse tanto...” Mas um escrúpulo de exatidão obrigou-a a corrigir a primeira assertiva e ela fez esta reserva: “nada que impressionasse tanto... depois das mesas giratórias!”

(No caminho de Swann)

Os trechos acima assinalam sua importância. A memória involuntária invocará ao leitor proustiano, no decorrer das páginas, momentos do romance, em especial **No caminho de Swann**.

Mas (fugindo aqui a um sestro crítico já tradicional quando se fala em Proust) **Salões de Paris** mantém sua importância para além da obra-prima do autor: nessas crônicas observa-se com interesse tanto a evolução do estilo de Proust quanto o tratamento dado aos temas.

Neste último aspecto, além dos temas citados, o leitor encontrará ensaios de percepção não só preocupados em falar da importância da preservação de catedrais históricas ou registrar o falecimento da avó de um colaborador da redação; mas, no primeiro caso, fazer com que ele mergulhe, como num quadro im-

pressionista, na perspectiva do cronista a observar os efeitos da luz do dia sobre a bela arquitetura; no segundo, convidá-lo a uma imersão introspectiva nas relações familiares, passionais e possessivas (abordagem recorrente em Proust).

São tais e outros temas, iluminados pelo estilo único do autor, que constituem o valor da obra.

O estilo

Mas o valor maior reside no estilo do autor. Essa obra registra sua evolução, da prosa mais sintética nas crônicas iniciais até a solidificação do estilo proustiano, já célebre em seus romances.

Aos que o desconhecem (quando possível, vale oferecer a regra e um exemplo ao mesmo tempo), esse estilo consiste em, interrompendo-se a oração principal (seja por travessões, seja por vírgulas ou parênteses onde abundam metáforas e comparações cuja exuberância só encontra par em Shakespeare), onde reside a ideia central e é por vezes estendida indefinidamente em parágrafos que tomam páginas inteiras, intercalar, em seu interior, orações subordinadas, concatenando ideias que, ao final, formam um todo coeso.

Um “estilo cansativo, mas que não cansa a mente”, como já disse Beckett, e que leva o leitor, na era do culto à “prosa enxuta”, mais longe que qualquer atual.

Ressalte-se ainda o talento do autor em elevar experiências banais da vida ao nível de *verdades espirituais* (para usar sua expressão) e que, nessa obra, cujo gênero enfoca justamente tais “banalidades” e fatos mundanos, encontra campo fértil:

Chega um dia em que a vida não nos traz mais alegrias. Mas então a luz que as assimilou devolve-as para nós, a luz solar que com o tempo soubemos tornar humana e que é, para nós, apenas uma reminiscência da felicidade.

Esse olhar analítico não dispensa o humor — outro atributo proustiano — atento a esses aristocratas simplórios de espírito, às damas refinadas cuja saia, de cauda comprida, diminui “a tarefa da municipalidade, varrendo as ruas”.

A edição e tradução

A edição, em sua capa e páginas douradas, é um portento, elegante como a prosa do autor. Só não é impecável porque detalhes como a diagramação do texto, não justificado, e um índice sem numeração contam. Na tradução, o leitor reconhecerá a prosa idiossincrática do maior escritor do século 20.

Salões de Paris é desses acontecimentos editoriais únicos que marcam a memória dos leitores da boa literatura. 🍷



OS SALÕES DE PARIS

Marcel Proust

Trad.: Caroline Fretin de Freitas

e Celina Olga de Souza

Carambaia

208 págs.

o autor

MARCEL PROUST

Nasceu em Auteuil, Paris, em 10 de julho de 1871. Estreou na literatura em 1896 com **Os prazeres e os dias**, coletânea de contos e poemas de influência simbolista. Colaborou em periódicos como *Le Figaro* e *La Revue Blanche*. Em 1905, afasta-se cada vez mais da vida social para se dedicar à composição de sua obra maior, **Em busca do tempo perdido**, ciclo de romances que formam um mosaico social da França de inícios do século 20. Morreu em 18 de novembro 1922, em decorrência de problemas respiratórios.

trecho

SALÕES DE PARIS

O campo, encontrei-o vibrando com o odor dos pilriteiros. A sebe formava como que uma sequência de capelas que desapareciam sob a profusão de flores amontoadas em um altar; abaixo delas, o sol pousava no chão um quadriculado de luz, como se acabasse de atravessar um vitral.

“Você não tinha um bisavô Schmidt?”. Essa pergunta, logo nas primeiras páginas de **Nossa Senhora D’Aqui**, revela um pouco do clima da ficção que está por vir. O romance da curitibana Luci Collin mistura com habilidade causos familiares, cultura e linguagem popular, memória afetiva e histórias especialmente relacionadas ao sul do Brasil.

A senhora alemã Frau Homera Kortmann é a protagonista do livro. Mas a voz dessa protagonista praticamente não aparece entre as páginas. Tudo o que se sabe sobre a vida de Frau vem de relatos de outros personagens. São netos da alemã, seus amigos, talvez alguém que só ouviu falar dela. Dividido em partes, o romance dá um pouco de voz para cada uma dessas pessoas. Assim, o leitor tenta montar um quebra-cabeça e visualizar Frau, mesmo que quase sem a presença dela.

A tomar pelo depoimento e pela lembrança desses interlocutores, Frau era ao mesmo tempo uma louca, uma peste, uma mulher boazinha, famosa pelos olhos azuis, muito chique, de unhas bem cuidadas, com diploma de corte e costura e traumas do tempo da guerra.

O livro remete às famílias europeias que colonizaram a região sul do país e ajudaram a formar parte do que identifica alguns de nós: o sobrenome (e a mania de perguntar sobre a origem dele ao conhecer alguém), as histórias de família, os costumes, as maneiras de falar, o comportamento. Frau é alemã, mas **Nossa Senhora D’Aqui** também fala de portugueses, italianos, japoneses... de imigrantes e antepassados, enfim.

[Senhor/a coloquei entre colchetes mas não é segredo: Aqui no sul todos nós temos uma avó estrangeira alemã africana árabe polaca bugra japonesa pode ser espanhola ucraniana italiana russa portuguesa síria holandesa.

As múltiplas vozes presentes em **Nossa Senhora D’Aqui** passam longe da formalidade. De certa maneira, a pergunta no início do livro — e que aparece em outros trechos, com outros sobrenomes — é uma referência a um tipo de conversa informal, em que se pergunta sobrenome, origem, parentesco. Luci Collin brinca com a oralidade. As pequenas histórias ganham forma em diálogos, fofocas, bilhetes, recordações. A linguagem popular dá ritmo ao livro, faz os personagens se dirigirem ao próprio leitor, como um vizinho tagarela, como aquelas pessoas que gostam de contar histórias fazendo perguntas.

Frau Kortmann era uma mulher demais de chique, eu achava ela muito linda com aqueles olhos azul clarinho. Parece até que brilhavam, sabe como? A Mara sempre comentava: “Nossa Senhora Aparecida, coisa mais linda aqueles olho da Dona Frau, né?”

Painel

barulhento

Com narrativa fragmentada, a paranaense **Luci Collin** fala do corriqueiro e da memória familiar

GISELE BARÃO | PONTA GROSSA – PR

“Com esses olho azulzão dava até pra ser artista de cinema. Já foi ver filme de cinema? Aparece as carona das pessoa como fosse numa televisão bem grande.

Essa estrutura deixa o livro bem-humorado, estimula a memória afetiva e convida o leitor a formar a árvore genealógica de Frau Homera Kortmann com as peças tortas que a autora oferece. Ler **Nossa Senhora D’Aqui** é como folhear um álbum de família e ouvir as pessoas das fotos contarem suas memórias.

Livro e caleidoscópio

Luci Collin tem uma vasta produção na poesia e nos contos. **Nossa Senhora D’Aqui** é o seu segundo romance. A narrativa tem aquilo que caracteriza a obra da autora como um todo: o experimentalismo na linguagem. As palavras são ingredientes que a curitibana utiliza sem formalismos, numa escrita que combina o complexo e a naturalidade.

Ao longo do romance, a impressão é de que a imagem de Frau fica mais afastada. A senhora parece ser um vulto na memória daqueles que a conheceram. No texto fragmentado, as diversas vozes dos personagens se embaralham e confundem o leitor em qualquer tentativa de compreensão mais apressada — em contraste com a maior parte dos relatos, um trecho do livro é narrado do ponto de vista de uma mosca. No entanto, o fragmento enriquece a história. E também ajuda a contá-la. A escritora ainda usa jogos de linguagem, brinca com a pontuação, com o desenrolar das frases, construindo uma personalidade da narrativa.

Eu nunca fui pra Nuiórg nem numa ópera nem num desfile de modas nem pra Búzios nem conheço aqueles vinhos da carta nem sabia que verniz é mais caro e nem sei a diferença entre tressê, fricassê e dégradé e nem tenho nada contra aquela toalha meia lilás, achei que combinada com os vasos e os quadros do ambiente, mas ela disse que não: está exagerado.

Em meio a todos esses recursos, a autora encontra espaço para metalinguagem, para reflexões sobre texto. Nas epígrafes, nas primeiras linhas do livro, no epílogo, Luci parece estar conversando sobre as coisas que escreve. E nas páginas finais, **Nossa Senhora D’Aqui** extravasa: apresenta um F.A.Q (Frequently Asked Questions), listando possíveis questões comuns sobre o livro. Uma forma divertida de prever um incômodo do leitor com a narrativa irregular, zombar de uma eventual insatisfação com o conteúdo apresentado, ou até mesmo da expectativa de uma escrita formal, de um livro feito de peças facilmente encaixáveis.

Se eu fizer uma lista dos personagens, marcar com flechinhas quem vai pra onde e faz o quê, consigo esboçar uma estrutura decente entre as partes do livro?

Uma família daqui

Os limites do mundo no romance de Luci Collin são Aqui — onde vivem os personagens — e Lá (qualquer lugar de onde tenham vindo seus antepassados). Já nos primeiros parágrafos, um dos narradores começa a introduzir informações sobre a colonização do Brasil.

Aqui havia muita terra. Lá não. Lá os tempos eram difíceis. Aqui tinha muita abundância, diziam, propagandeavam. Comida e trabalho. Lugar bom pra se ter e criar os filhos. Muitos vieram, então. Muitos mesmo.

E entre os imigrantes que vieram de Lá, está Frau Homera Kortmann. Os relatos dos personagens tornam a protagonista muito próxima de figuras familiares comuns. Em uma passagem do livro, um neto da senhora alemã lembra que gostava de observar a avó na cozinha. Ela tinha uma coreografia própria ao cumprir seus rituais. Frau pode ser nossa vizinha, nossa avó, a bisavó de um amigo.

Sempre observei muito. Quando a vó morreu, descobri que eu sabia cozinhar as batatas e moer o milho eu sabia, porque havia observado como ela preparava a comida, onde estavam panelas e coisas dali. Como se movimentava pela casa em ordens e tempos, onde ela guardava as chaves.

A “Nossa Senhora”, ao mesmo tempo em que remete a certa religiosidade nas famílias e na origem “d’Aqui”, pode representar a figura da matriarca. Talvez seja uma forma de homenagear as mulheres que ajudaram a escrever a história da região.

No texto das orelhas do livro, o professor e tradutor Caetano Galindo se dirige ao que chama de “contingente descabidamente grande de leitores que ainda não conhecem essa literatura”. Essa deve ser mesmo uma preocupação. Luci Collin precisa integrar com mais frequência a lista de escritores paranaenses dos quais costumamos nos lembrar e ler. O leitor que quiser se perder nesse passeio vai encontrar humor e inventividade. 



NOSSA SENHORA D’AQUI

Luci Collin

Arte e Letra

156 págs.



a autora

LUCI COLLIN

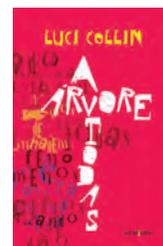
Nascida em Curitiba, é poeta e ficcionista com 14 livros publicados. Tem pós-doutorado em literatura irlandesa, trabalha como professora na UFRP. Autora de livros como **Vozes num divertimento, Com que se pode jogar e Querer falar**. Está presente em coletâneas como **Geração 90 – os transgressores e 25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**, além de antologias internacionais. No ano passado, foi finalista do prêmio Oceanos — prêmio de literatura em língua portuguesa, com a obra **Querer falar**.

trecho

NOSSA SENHORA D’AQUI

Dado oficial: vivem Aqui cerca de 25 milhões de descendentes de italianos. A minha avó era Milani. De Veneza, sempre repetia. No ano em que ela chegou Aqui 70.000 outros italianos também chegaram. A minha madrinha de batismo é Rossi, O meu tio, casado com a tia que é irmã de minha mãe, é Bettiga, e a minha prima mais velha casou com um Pelissari.

leia também



A ÁRVORE TODAS

Luci Collin

Iluminuras

95 págs.

Revolução sem fim

Orpheu: 1915-2015, organizado por Carlos Felipe Moisés, é fundamental para se entender o modernismo português e sua importância

HENRIQUE MARQUES SAMYN | RIO DE JANEIRO - RJ

Não poderia ser mais adequada a epígrafe escolhida por Carlos Felipe Moisés para **Orpheu: 1915-2015**: “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua” — palavras com as quais Fernando Pessoa encerra um texto publicado em 1935 na revista *SW Sudoeste*, dirigida por Almada Negreiros, intitulado *Nós os de Orpheu*. De fato, como dar conta do impacto provocado na cultura portuguesa por aqueles dois volumes, publicados duas décadas antes, que tanto escândalo haviam provocado? Seria possível mensurar esse efeito, dimensionar suas ressonâncias? “Cá estamos sempre”, escreve Pessoa no mencionado texto — dado à estampa, diga-se de passagem, no ano de sua morte; e a sensação que permanece após a leitura do volume agora publicado é que os de *Orpheu*, de fato, permanecem, mais de um século após abalarem “rilhafolescamente” a vida cultural portuguesa.

“*Orpheu* está longe de ser um episódio datado”, afirma Carlos Felipe Moisés já na abertura do prefácio à obra, evocando todo o conjunto de efêmeras revistas que surgiram até meados dos anos 20 — *Exílio* (1915), *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922) e *Athena* (1924) —, a longeva revista *Presença* — que surge, em 1927, com a pretensão de dar continuidade à tarefa modernista (“a geração de *Orpheu* só através da *Presença* realizou grande parte da sua ação”, chegaria a escrever Adolfo Casais Monteiro), o que ensinaria uma acutilante ponderação de Eduardo Lourenço — e as reflexões em torno do cinquentenário de *Orpheu*, que já apresentavam a renovação provocada pela revista como um processo inacabado. Em um dos artigos publicados nessa ocasião, afirmava João Gaspar Simões:

De 1915 para cá, tudo que



ORPHEU: 1915-2015

Org.: Carlos Felipe Moisés
Unicamp
304 págs.

se faz em Portugal em matéria de arte e literatura sem tomar em conta a revolução operada pelo Orpheu não chega a ser arte nem literatura. Eis a razão por que nem sequer hoje, que a segunda metade do século vai na segunda dezena de anos, se pode dizer com justiça que o modernismo foi superado ou que vivemos independentemente do modernismo órfico.

Enfatizando a atualidade dessa observação, afirma o organizador de **Orpheu: 1915-2015**: “Passados outros 50 anos, é possível que o juízo de Gaspar Simões venha a ser repostado, em termos similares. Pensar em *Orpheu*, hoje, ainda será (re)pensar a história da modernidade em Portugal”.

A força da contradição

É curioso falar em “textos doutrinários” no caso de *Orpheu*, que tinha entre seus principais núcleos de força o fato de conjugar perspectivas contraditórias, reunindo um conjunto de criadores que não seguia um programa estético comum — em contraste com os presencistas, mais tarde, ou os neorealistas, por exemplo; não obstante, o uso da forma plural acaba por enfatizar precisamente essa multiplicidade de tendências, abordada de forma perspicaz e consistente por Carlos Felipe Moisés no prefácio. A esse respeito, duas de suas ponderações são especialmente valiosas: primeiro, a natureza dialética in-

trínseca ao periódico, perceptível pela tensão entre o que denomina “vanguarda moderada e conservadora” (exemplificada por Luís de Montalvor, Armando Cortes-Rodrigues e Ronald de Carvalho) e “vanguarda radical” (materializada em Pessoa/Álvaro de Campos, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros); segundo, o fato de que esses polos contrários não ocuparam “trincheiras opostas”, ignorando-se mutuamente. O vigor de *Orpheu* deve-se, com efeito, à (impossível) tentativa de síntese entre essas vertentes, o que acabou por obstar a publicação do prometido “Manifesto da Nova Literatura” — que resumiria, afinal, a proposta estética subjacente ao periódico, tarefa só parcialmente realizada em textos publicados posteriormente por Pessoa, alguns de seus heterônimos e Almada.

A plethora de perspectivas vigentes entre aqueles que publicaram em *Orpheu* é bem ilustrada pela antologia presente no volume. Ali estão os textos introdutórios aos dois números publicados da revista; algumas das tentativas pessoais de definir o ideário órfico, datando de 1915 até 1935, por vezes assinadas por heterônimos ou sub-heterônimos como Álvaro de Campos e Antonio Mora; excertos de cartas de Sá-Carneiro a Pessoa; e textos publicados em publicações posteriores a *Orpheu* por Santa-Rita Pintor, Luís de Montalvor e Almada Negreiros, entre outros. O que esta seção deixa patente é a que ponto o anseio de renovação e enfrentamento era compartilhado por aqueles envolvidos com a revista; cada qual a seu modo, procuravam manifestar essa vontade de encontrar novas ideias e formas de expressão. É revelador o contraste entre o pendor reflexivo de Pessoa — que, num apontamento, registrava a tentativa de “criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço” —, o ímpeto do *Ultimatum* de Campos — segundo o qual “o maior artista será o que menos se definir, e o

o organizador

CARLOS FELIPE MOISÉS

Mestre e doutor pela Universidade de São Paulo, tem uma longa carreira de pesquisador e crítico literário dedicada à literatura moderna e contemporânea, em especial à poesia de Fernando Pessoa. **O poema e as máscaras** (1981), **Mensagem: Roteiro de leitura** (1996) e **Fernando Pessoa: Almojarifado de mitos** (2005) são alguns dos livros que dedicou ao poeta dos heterônimos. Sua obra ensaística inclui ainda, entre outros títulos: **O desconcerto do mundo** (2001), **Poesia e utopia** (2007) e **Tradição e ruptura** (2012). Como poeta, seu livro mais recente é **Noite nula** (2008).

trecho

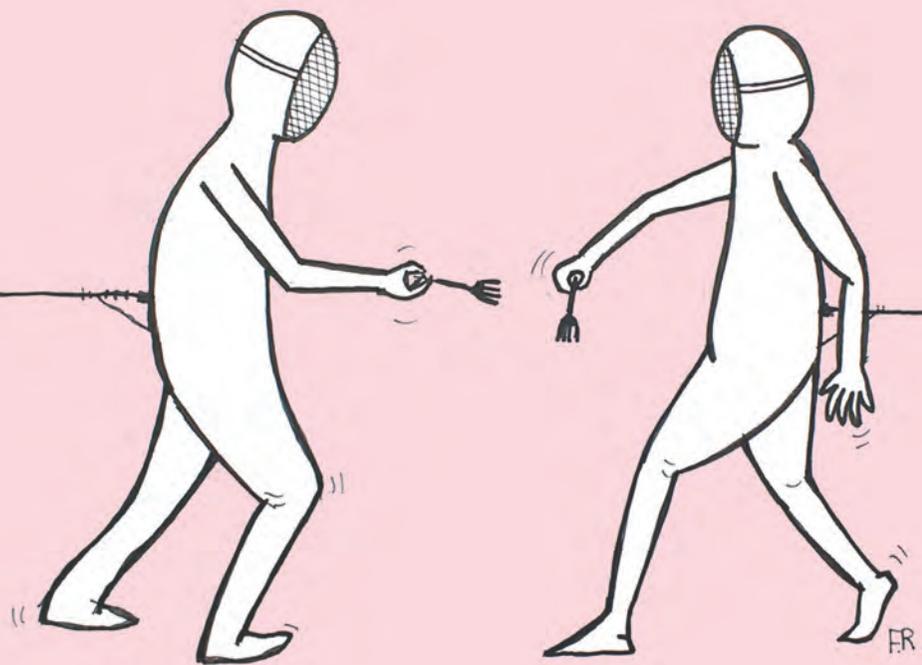
ORPHEU 1915-2015

Cinquenta anos transcorridos, certo de que a lepidopteria de então era ainda mais botas d’elástico do que em 1915, Almada, com aquele “d” comprido a sair do quadro, brindou a todos com uma dose forte de irreverência e iconoclastia, para reforçar o que Pessoa profetizara em 1935: “Orpheu acabou. Orpheu continua”. O poeta da “Cena do ódio” recusou-se a aceitar que o pandemônio órfico estaria institucionalizado. A batalha devia prosseguir, ainda que reduzida ao esforço de um homem só.

que escrever em mais gêneros com mais contradições e dessemelhanças” — e o decadentismo de Montalvor — que, na abertura de *Centauro*, escrevia: “A decadência é para nós o símbolo com que vestimos o estado de alma coletivo de *exilados da Beleza!* Ser-se decadente é ser-se doente espiritualmente, é ser-se superior! A arte é a doença imortal dos pálidos de Deus e da Beleza...”.

Não menos valiosa é a fortuna crítica compilada na seção final do volume, que reúne textos indispensáveis para qualquer tentativa de compreensão do fenômeno *Orpheu*. Além de trechos de artigos veiculados na imprensa que registram a perplexidade com que a revista foi recebida — inclusive o sempre citado “Artistas de Rilhafoles”, publicado em *A Capital* — há textos, publicados integral ou parcialmente, assinados por José Régio, João Gaspar Simões, Casais Monteiro, José Gomes Ferreira, Jorge de Sena, Jacinto do Prado Coelho, Maria Aliete Galhoz, Eduardo Lourenço, Eugênio Lisboa e Nuno Júdice, entre outros.

Orpheu: 1915-2015 vem, portanto, somar-se às muitas obras destinadas a abordar o episódio fundamental do modernismo português; não obstante, vale destacar a importância do volume, especialmente, no cenário brasileiro. Se estamos entre os países que mais leem e estudam a obra de Fernando Pessoa, há que se notar que o público em geral — embora isso ocorra também nos meios acadêmicos — costuma apresentar pouca familiaridade com *Orpheu* e tudo o que cerca o periódico, conquanto seja impossível compreender o desenvolvimento da obra pessoana sem levá-lo em consideração. Nessa medida, tanto a antologia organizada por Carlos Felipe Moisés quanto seu denso prefácio vêm preencher uma lacuna patente entre nós, oferecendo uma obra de elevada qualidade aos leitores brasileiros. 📖



O bife

RUBEM MAURO MACHADO

ilustração: *FP Rodrigues*

Derrama-se quase no tamanho da mão aberta, réptil achata-do contra o branco do prato. O outro é pequeno, retorcido sobre si mesmo, cadaço amarelado de nervos revestindo as bordas. O grande deve equivaler a três vezes o menor.

Raul percebe, Henrique também já viu o bife: suas pupilas azuis detiveram-se por uma fração de segundo nele, o suficiente para o registro.

Sentados frente a frente na pequena mesa coberta com toalha de plástico, ilha no arquipélago do refeitório, desempenham seus papéis na comédia: nada perceberam, ocupados com o que estão dizendo. Não estão nem aí para essa insignificância, o tamanho dos bifés. De jeito nenhum. São adultos, pessoas civilizadas: o que podem ver de transcendente, digno de maiores considerações, no fato comum, banalíssimo, de que na travessa de louça com dois bifés, em processo de aterrissar na mesa, um é maior do que o outro?

É verdade, seria hipocrisia negar: um bife é uma coisa valiosa. A carne contém proteínas, sais minerais, carboidratos. Os povos conquistadores sempre foram

carnívoros. Um bife fornece calorías suficientes para movimentar por várias horas o motor orgânico, o corpo humano. Se não é tudo, um bife é muito. Um bife é um bife, é um bife, é um bife.

A situação, pensa Raul, é muito clara: um deles comerá o bife grande, ao outro tocará o pequeno. É em verdade questão medíocre, mas irremediável. Um comerá pior, um será prejudicado. Sente, a mesma avaliação esconde-se por trás dos olhos claros de Henrique. Ele cobiça o bifão, ambos querem o bifão.

Henrique estava a dizer algo relacionado com futebol, o compromisso do Grêmio domingo pelo campeonato, interrompe-se pelo tempo de um estalar de dedos, as palavras ficam estranhamente suspensas no ar, sons sem significado. Recupera-se, retoma o raciocínio, conclui fracamente a oração. Raul, atenção toda no bife, responde automaticamente com um “é sim”. E num acordo tácito, os dois se calam e olham francamente a bandeja.

Rosa, a copeira, vai depositando os pratos: arroz, feijão, cenoura cozida em rodela, salada de alface nadando em vinagre, o pratinho de pão. Acomoda-os sobre a toalha ameaçando rachaduras. O prato dos bifos é o último: ela o colhe sem maiores reflexões na bandeja de madeira e o abandona no tampo da mesa para o ataque dos canibais.

A sorte favoreceu Raul: não só o prato dos bifos foi colocado mais próximo de si, como virado de tal modo que o bife grande ficou do seu lado. Se Henrique quiser fígá-lo com o garfo terá o entrave ético e psicológico de ter de passar por cima do bife pequeno, virado do seu lado e, portanto, naturalmente, destinado a ele.

Raul imagina ver um sinal de contrariedade atravessar a expressão de Henrique, fugaz, só perceptível a alguém muito atento. Rejubila-se maldosamente, favorecido que foi pela sorte. Um acaso feliz. Ao mesmo tempo está levemente humilhado por aquela subserviente dependência de mísera fração cozida de carne de boi.

Henrique quis pegar o bife maior, que será dele, Raul. Bem feito, o outro que mastigue a derrota! O acaso assim determinou, azar dele. Poderia até, fosse vil, esboçar pequeno sorriso de vitória, de uma incerta vingança. Não o faz, é apenas uma ideia estúpida logo sufocada. Ambos são indiferentes aos bifos.

Que mediocridade! Quanta mesquinhez! Henrique é amigo, um amigo mesmo. Companheiros de quarto, estão sempre juntos. Daqui a pouco vai trabalhar, trabalha num banco. Depois do expediente, segue para a aula noturna. Janta só na volta, depois de onze horas da noite. Rosa deixa o prato feito dentro do armário do refeitório, protegido das moscas

por outro que o cobre, emborcado. Raul sempre sente um pouco de engulho vendo-o comer a comida fria com apetite, não compreende como aquela paçoca desce goela abaixo. Henrique é um alemão grande de uma cidadezinha lá pros lados de Estrela, trabalha, estuda, precisa se alimentar, consome muitas energias. Que merda, por que não vieram dois bifos iguais, dois bifos grandes? Aqueles ali não têm termo de comparação em tamanho, aspecto, qualidade!

Não é guloso, até pelo contrário. Estivesse bem alimentado e pouco se lhe dava comer o bife maior ou o menor. Sequer estaria cogitando dessas miudezas. Acontece que na Pensão só dão bife duas vezes na semana e sem direito a repetição. Servem com certa frequência, é verdade, guisadinho com cenoura, ou com arroz, tipo carreteiro, ou bolinho de carne, que a turma jocosamente chama de granadas de mão. Mas bife, bife de chapa, só duas vezes na semana, aos domingos (domingo enseja também salada de maionese e um pastel grande, e ainda tem pudim de leite de sobremesa!) e às quartas-feiras. Duas vezes por semana!

Raul anda com fome. Não fome como a dos negrinhos, de jeito nenhum. A fome que sente é de outra espécie, muito diferente. É a fome (antes nem desconfiava que ela existisse) de barriga cheia, entupida de uma comida sem sustância e variedade. Embora sonhe à noite com comilanças e sinta já no meio da manhã um oco no estômago, adia ao máximo o momento de se dirigir à mesa, onde já sabe o que o espera. A alface vem coroada por duas rodela de tomate, a sobremesa todo dia é sugu, bolinhas cozidas num vinho tinto vagabundo. Os chineses, mestres da tortura, assassinavam seus prisioneiros fornecendo-lhes meses a fio o mesmo e exclusivo alimento. A fome de Raul é fome sem direito ao uso do nome. Como alegar fome se não falta comida no prato? O que sente é fome, não Fome. Não é igual à dos negrinhos. Absolutamente.

Um dia invadiram a Pensão com um tropel miúdo de pés descalços. Eram quatro, esqueléticos, perninhas prestes a quebrar, uns cambitos. Teriam entre sete e doze anos, pediam comida, sujos, ranhento o mais novinho, levemente repulsivos. Depois do espanto, Rosa avança enraivecida para eles, pega dois pelo braço, é uma gringa robusta, despachada:

— Fora daqui, seus imundos. Desaforo, essa molecada invadir assim a casa dos outros. O que é que eles estão pensando? Fora, negrada fedorenta. Vamos!

Os hóspedes se erguem eletrizados:

— Rosa, deixa as crianças, deixa.

— Vai buscar pratos, vamos dar de comer pra eles — comanda Hilário, um dos estudantes de medicina.

Acomodam-se, cada menino numa mesa. A copeira, vencida, resmungando, traz a pilha de pratos vazios. Cada hóspede, são uns quinze no momento, contribui com comida para os pratos das crianças. Elas comem com ferocidade, com desespero. É preciso lhes dizer, “calma, come devagar, a comida não vai fugir”. De quando em quando um levanta a cabeça do prato, cruza o olhar com outro e ri, entre contente e envergonhado. Naqueles corpos apagados, só os olhos graúdos têm vida. Amanhã vão talvez nos assaltar na rua, se a tuberculose não os comer antes.

— Agora vai buscar café bem forte.

Rosa se vai, pisando forte. Dona Conceição espreita da porta da cozinha, suspeitosa, descontente, sem coragem de intervir.

Tomam o café, um não quer, têm de insistir. Quando saem, vão repetindo em coro, agradecidos:

— Muito obrigado, muito obrigado.

O olor dos bifos recém passados sobe até as narinas. O prato está próximo da mão direita de Raul. É fácil como roubar de cego. Basta segurar a borda, puxar o bife com o garfo, nada mais comum, nada mais natural. Estará apenas se servindo, quase com indiferença, de um pequeno paralelepípedo proteico, o mais próximo de si, e não por qualquer ardid seu, por mero acaso, em meio a uma discussão sobre futebol.

Hesitação incompreensível tolhe o gesto, paralisa o braço. Ao instinto atávico e egoísta do apoderar-se da presa, sucede o contra motivo da generosidade — e a resultante dessas forças simétricas é a imobilização.

No mesmo ínfimo tempo, Henrique também hesita. Sente, os bifos estão mais para Raul do que para si, mas se esticar o braço poderá se apoderar logo do prato, ainda que haja outros mais próximos: nenhuma lei decreta que devemos nos servir por último de carne. Ergue a mão; ela se desvia no meio do caminho, agarra a travessinha de feijão.

Raul sabe, Henrique não aceitou a decisão, passou a bola para ele. Raul continua paralisado por um segundo e então... também a recusa, dá sequência ao jogo. Toma do prato de arroz e começa a se servir.

Henrique larga o feijão e empolga o pratinho dos bifos. Meio contrafeito, torce o punho de maneira que o prato, executando um movimento semicircular, oferece-lhe o bife grande. Puxa-o para o próprio prato, como quem tira um peixe da água. Devolve o prato para a mão de Raul, que o aguarda no ar. Henrique diz: “não acredito que Pelé saia do Santos. É tudo conversa de jornal”. Raul se serve do bife pequeno, nada diz.

Comem sem apetite. O feijão é aguado como o leite do café da manhã, o arroz empacotado, o excesso de vinagre da salada causa azia. O bife pequeno é riscado por uma ramagem de nervos. Só pode ser comido por metade. Raul, apesar da raiva, tenta algum humor com a piada surrada: “acho que esse boi era atleta”. Masca mais um pouco: “ou neurótico; nunca vi tanto nervosismo”. Henrique sorri sem graça na segunda tentativa. “O meu está um pouco melhor”, avisa condescendente, como se ambos não soubessem disso. Raul enfia na boca um naco de pão. A observação do outro aumenta sua irritação. Antes das três da tarde estará novamente com fome. Sente-se de certa forma logrado.

Volta-se contra si mesmo. Imbecil! Animal! Perder uma disputa ganha. Por estúpida polidez, por um moralismo cretino. As pessoas ricas, ou, pelo menos, bem alimentadas, podem se dar ao luxo de ser corteses, de serem superiores a essas coisas. Elas sim.

Foi generoso, é certo; Henrique é amigo. Mas ampara aos que padecem a carência o sagrado direito à mesquinha. Tinha a obrigação, o dever, de pensar primeiro em si mesmo, no seu bucho. A vida, mestra despida de compaixão, vai ensinando sem pedagogia uma ética que não vem escrita em livros: “A tua generosidade começa por ti. Não des aos outros o que não podes dar sequer a ti mesmo”.

Raul é bom aluno: na próxima vez comerá o bife maior. 🍷

LEANDRO JARDIM

Céu à mesa

A cabeça erguida
e um entorno de construções
de baixas estaturas
nos dá dimensão
da altura do céu

(devolve-o à cidade,
como um entre nós).
Nos apresenta também
suas textura e idade.

Ser de humores que é,
está mais pálido hoje,
embora cinza eu o veja.
Um velho à beira da noite.

Faço, então, um convite
pra que se sente comigo.
Temos climas parecidos.

Ofereço uma cerveja,
mas ele prefere um vinho.
Eu pago, logo. E calo,
me basta ouvi-lo.

Entretanto, ele sussurra
em ventos de volume tão baixo,
e chora lágrimas tão serenas,
— ainda que frias —
que não o ouço.

Mas é por isso que me comovo.

Mundo alienado de mim

És a gaivota que canta
A natureza alheia das coisas

E o edifício de concreto
Erguido noutro século

És o silêncio das árvores
Acomodadas ao vento

E o passo dos velinhos
Veloz através do tempo

És o frio imperceptível
No audível murmúrio de tudo

E o mais que ainda me escondes
Mundo alienado de mim

És a sombra no chão que esquentas
E o esquecimento acima de tudo

O choro do meu filho
E alguma paz que surpreende

És o trigo a negar o joio
E o joio a despeito disso

O poema que atravessa
O que nunca se pensou

O que mais ainda me escondes
Mundo alienado de mim?

Esquecido da minha existência
Não sabes, mundo, quem eu sou

É daí que não me exigis glória
E me liberto de tua vã regência

Não me obrigas mais à gravidade
Nem à consciência sã da finitude

E daí me faço todo o resto
Das coisas que também não percebes

Me torno a fala do objeto inanimado
A vida das ideias jamais postas em papel

A ruidosa ausência do estrondo
E a chama no oceano profundo eu sou

Me pode um chapéu vestir o ventre
E dele saberei parir a soma equívoca

Serei, pois, tudo que de ti escapa
Mundo alienado de mim

Serei, pois, tudo que em ti não se entende
Mundo alienado de mim

E o que mais ainda assim me escondes
Mundo alienado de mim

A outra face

Eu sou a face
Face à face
Da vitória
Mas sou derrota e liberdade
Autonomia
Em meio à farra de excluídos
Eu me incluí
Do feto à foice
Ou pelo instante de uma festa
Onde encarei
Frente a frente
O rosto maleável
E severo da verdade

Que me mentiu solenemente.

Um prédio que some

Um prédio que some
Quase em curva
Por trás de outro prédio
Como se dobrasse
A esquina
Quase em fuga

Um edifício partindo
Com suas toneladas
De concreto decorado
E fundações profundas
Que aponta para o longe
Aponta um horizonte
Que ele mesmo esconde

Um amontoado em si
De residências fixas
Com a leveza de uma criança
Que amadurece
Sem perceber
E cresce para o distante
Noutro lugar

Uma construção singular
Como essa — pelo menos
Desse ponto
De vista —
Nos fala muito pouco
Estática, exhibe apenas
Uma beleza daquelas
Tão belas
Que não se entende como pode

LEANDRO JARDIM

É poeta, letrista e compositor. Autor dos livros de poesia **Todas as vozes cantam** e **Peomas**. Publicou também a antologia de contos de **Rubores**. Vive no Rio de Janeiro (RJ).

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

Pier Paolo Pasolini, todos sabem (ou quase todos — não sejamos tão otimistas!) foi *partigiano*, jovem membro da resistência italiana de armas na mão, para apontar contra os nazi-fascistas do coito maldito entre Roma e Berlim — aquela funesta aproximação que, inevitavelmente, viria mais cedo do que mais tarde. Eram dois mundos diferentes, um no antigo Lácio do estoico pagão Marco Aurélio e o outro, escuro entre os escuros carvalhos, nas florestas sombrias dos chefes germanos... Apesar dessa diferença entre luz e sombra, os séculos posteriores à longa exaustão de Roma (viajando para Bizâncio) iria levar até mesmo a uma “dinastia” visigótica longe da capital e, mais adiante, ao Sacro Império Romano fundindo tradições cristãs e bárbaras que preparariam esse século desconcertante que ofereceu, à História, o fatal encontro de dois dos mais sinistros ditadores de ascensão meteórica, cada um lidando à sua maneira com as frustrações do seu lado dos Alpes. A ascensão daquele mais “histrionico” — mas nem assim menos perigoso — foi evocada no começo deste texto em torno do poeta que, na juventude, literalmente combateu, num tempo especialmente trágico, e teve experiência direta também com a proeza de manter a lucidez em época tão trágica quanto capaz de gerar semi-Apocalipse antecipado no tempo, ainda quando havia esperança num novo humanismo (isso é tão velho!, agora que ficamos tão cínicos), quando os homens pudessem aprender a preservar valores morais e diferenças ideológicas, além da chama frágil — mas imprescindível, sob qualquer aspecto — Liberdade de pensar, expressar e, no final, de ser plenamente um ser humano respeitado nos básicos Direitos anunciados numa Carta que de novo se tornou papel tocado pelo vento (e úmida de sangue).

Uma tarde em 1969

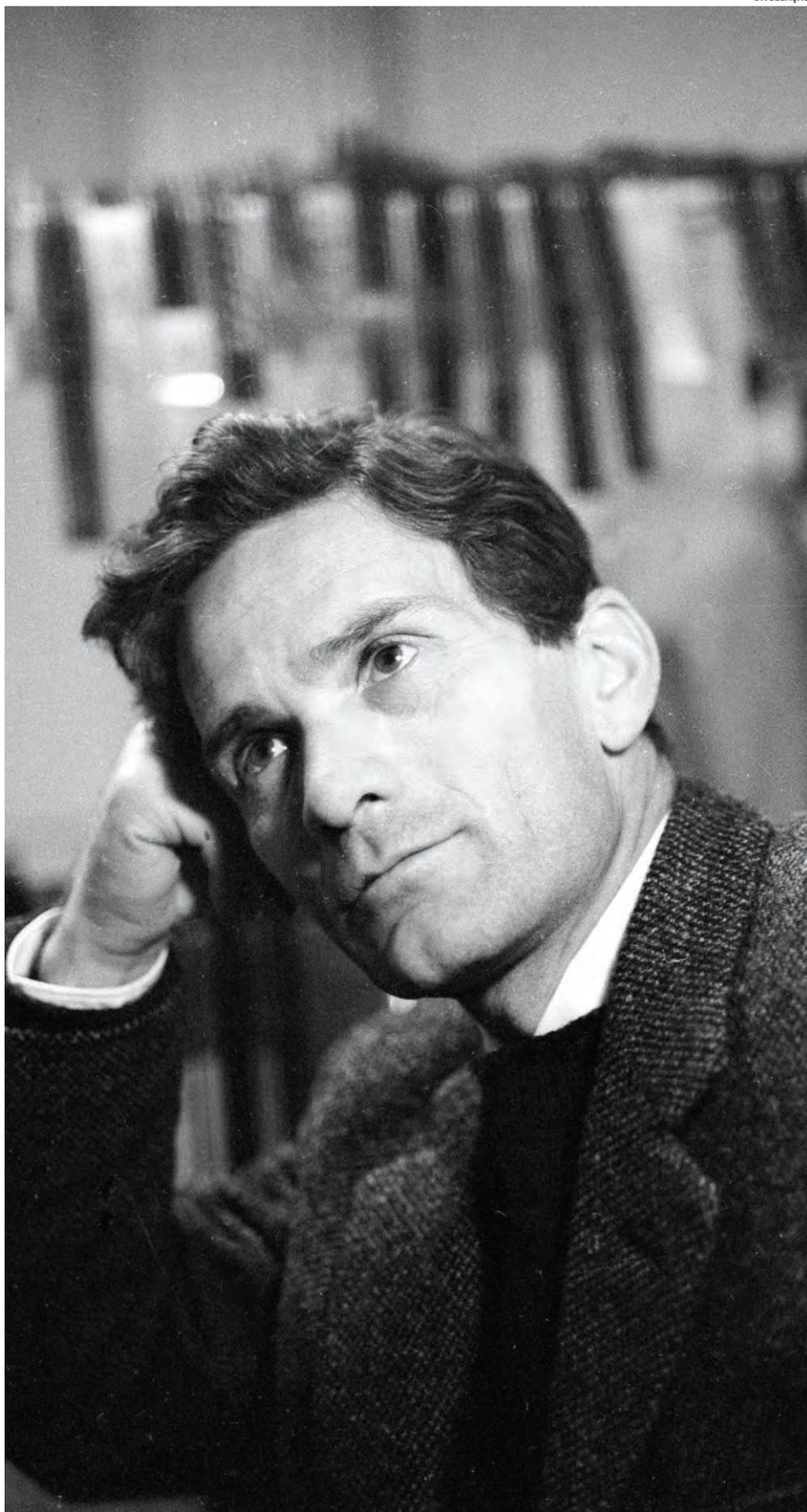
Naquela palestra de 1969 (o ano anterior havia sido o do controverso *Teorema*), Pasolini recordou precisamente isso, e

nos disse (a todos que se encontravam naquela sala de ar refrigerado deficiente): “Naquele tempo — parecia que o diretor de *O evangelho segundo São Mateus* estava formulando uma parábola do *Novo testamento* — nós, os jovens e os velhos resistentes de um mundo que havia morrido, os homens e as mulheres (e alguns rapazes mal saídos da adolescência) todos virados contra os fascistas, sabíamos para quem apontar a arma; víamos fardas, camisas negras, covardes emplumados nas cidades, estradas e vilas. Hoje, *partigiano* sem a esperança louca num novo Humanismo, eu não tenho mais um inimigo visível, fisicamente identificável, contra o qual disparar com desespero e, se possível, a melhor pontaria. Pois o Inimigo se tornou um gás, uma influência sutil, uma Ordem não escrita de impiedade que continua predatória e assassina, embora já não possamos apontar com a mira da arma de fogo contra o fantasma aterrador do Fascismo que entrou nas nossas almas pelas portas abertas do sistema imposto pelo capitalismo selvagem que, já agora, é mais do que selvagem: é exterminador como um Anjo da Morte decretada contra a Vida”...

Seis anos depois, ele morreria ainda na defesa de uma “vida” livre dos campos de extermínio (também invisíveis). E permanece — indelével — na memória não da Itália profundamente mudada em outro país, desde quando se deu a madrugada sacrificada do poeta sincero, forte e livre, másculo no seu homossexualismo e belo como a Rosa dos cavaleiros andantes da justiça capazes de pôr o dedo na ferida de muitas formas:

*Quanto ao futuro, escuta:
Seus filhos fascistas
Velejarão
Para os mundos da Nova Pré-História.
Eu estarei lá,
Como aquele que
Espera
Às margens do mar
No qual recomeça a vida.
Só, ou quase, no velho litoral
Entre ruínas de antigas civilizações,
Ravena
Óstia ou Bombaim — é igual —
Com Deuses que se descascam, problemas velhos
— como a luta de classe —
Que se dissolvem...
Como um guerrilheiro
Morto antes do maio de 45,
Começarei aos poucos a me decompor,
E na luz dilacerante daquele mar,
Poeta e cidadão esquecido.*

[*Uma desesperada vitalidade* — fragmento — em tradução do poeta Franco Maria Jasiello; publicado no jornal cultural *O Galo*, de Natal (RN) — Ano 14, n. 6, junho de 2002.]



Seis anos depois, ele morreria ainda na defesa de uma “vida” livre dos campos de extermínio (também invisíveis).

SÍLVIO FIORANI

Inútil arqueologia

Se pensas que as migalhas
sobre a mesa não são nada,
quem haverá de convencer-te
de que a recordação é uma ciência?;
cada partícula de pão,
uma letra escrita
sobre o tecido branco da toalha.

Eis o caos aparente,
a organização secreta
em torno da louça branca;
os movimentos variados das mãos
tecem os variados desenhos:
a rede do destino:
a vida, enfim, que se esvai
a cada instante.

Eis a algaravia de todas as manhãs,
a complexa tessitura da vida de cada um;
eis a inútil arqueologia
dos gestos matinais;
esses registros da vida
que a assepsia destrói,
diligentemente.

As palavras não contam,
esvaem-se no ar;
apenas os gestos deixam vestígios.
A manteiga passada no pão
provoca rupturas na crosta,
os estilhaços deixam suas marcas no linho:
uma certa frase.
O bocado levado à boca,
tem o seu ímpeto também registrado;
a mão um tanto trêmula
produz a correspondente sentença:
o lugar havia sido ocupado por um ancião.
Há também as ilustrações
feitas de traços de açúcar
e manchas de café;
eis aí o claro manifesto
de uma infância impetuosa;
ou de uma adolescência displicente.

O silêncio se estabelece,
com sua inextricável abrangência,
com seu peso, enfim,
uma vez que todos já se levantaram
ao rumor fatal das cadeiras.

Os vestígios que restam
são tão breves;
no entanto, vale a pena,
uma vez que seja,
fazer-se retardatário,
imobilizar-se um tanto,
e munir-se do privilégio de ser testemunha
dos resíduos em sua quietude:
eles como que murmuram sua efêmera solidão,
tão próximos do caos,
do apocalipse em que serão lançados
com uma só chacoalhada.

Eis a algaravia de todas as manhãs, portanto;
a inútil — aparentemente; vê bem —
arqueologia do pão e da toalha branca
que a assepsia cotidiana profana e destrói.

Se pensas que as migalhas
sobre a mesa não são nada,
quem haverá de convencer-te
de que a recordação é uma ciência;
cada partícula de pão,
uma letra escrita.
Não importa o tempo que passe,
seremos sempre aquilo
de que nos recordamos.

A mesa posta, quando intocada,
não é mais que um livro aberto.
Experimenta, depois do rumor das cadeiras,
ler o que ali ficou escrito.
É certo que mais tarde
não te lembrarás
de como estavam dispostas as migalhas,
mas lembrar-te-ás delas,
do rumor, da mão nervosa do ancião,
dos resíduos da infância e da adolescência,
do ímpeto e da displicência;
e do espaço quase imaculado,
antes ocupado pela jovem frágil e pálida
que naqueles dias iria se casar.

O que é a recordação senão
a incessante luta contra a lei do esquecimento.
Migalha que seja,
tudo faz parte do edifício imenso
que é o passado de cada um.
Muito mais tarde pode ser
que venhas a lamentar-te
por não teres prestado atenção às migalhas.

Parece, muitas vezes, que a memória
não está dentro de nós,
e sim naquilo que transporta até nós
as antigas lembranças.

É assim que acabamos por reencontrar,
dentro de nós mesmos, aquilo tudo,
que a nossa pretensa sabedoria desdenhou
por não lhe achar utilidade.

É assim, também,
que encontramos muitas vezes
as últimas reservas do passado,
entre as quais, aquele item,
aquela migalha que seja,
e que, ao ser recuperada,
faz-nos verter as lágrimas que
imaginávamos, pouco antes,
definitivamente estancadas. 🍷

SÍLVIO FIORANI

Divide seu tempo entre São Paulo e Vista Alegre do Alto, norte paulista, onde nasceu em 1943. Publicou, entre outros livros, **O sonho de Dom Porfírio**, **A morte de Natália**, **O evangelho segundo Judas** e **Investigação sobre Ariel**. Os dois últimos foram reeditados recentemente pela Record.

Arco de virar réu

ANTONIO CESTARO

ilustração: Rafa Camargo



A voz rouca da Carolina me acorda e o temor fica na floresta, de onde trago o orvalho das folhas que molham o travesseiro. No relógio da cabeceira os ponteiros parecem assustados a marcar três e quarenta e cinco, e um caminhão de lixo mastiga na rua as sobras dos nossos dias enfadonhos. A Carolina um dia me perdoa! Quisera eu ter sonhos bons, de bicho anjo a me entregar confortos. Adormeço. De volta à floresta, dois olhos vermelhos espreitam de longe o corpo defunto de um índio, com a zarabatana, o arco e a flecha ao lado do corpo ainda a protegê-lo. É mamaé ruim, de outros tempos, os da infância, reconheço pela malevolência oculta no arco e flecha. Ao fundo, um murmúrio choroso vai somando vozes numa prece de resgate que se avoluma e, no ápice, estanca num grito apavorante.

Atravessem a ponte! Golpeiem com lâminas afiadas os cães com mandíbulas de morder calcanhares!

Acordo. Preciso não dormir e não ter que abraçar a ossada de um corpo decomposto e tirar da sepultura as memórias perversas que ficaram por anos sob uma camada de terra insuficiente para mantê-las isoladas do meu mun-

do. Esfrego os olhos numa tentativa inútil de enganar o cansaço que me empurra de volta para a cama, onde esse e outros embates continuarão numa peleja incansável, que mistura os conflitos armados do Pedro, seus soldados e generais, com os guerreiros e maus espíritos da mitologia indígena. Histórias distintas em mundos diversos, conflagrações que usam de forma oportunista os meus temores e os sobrepõem aos desvarios do Pedro. Que me fazem pagar por mim e por ele um preço para além da minha resistência. Sinto esvaírem-se as minhas forças de combate, e os meus planos de enfrentamento e de poder resolutivo são frutas verdes que ainda não devem ser mordidas.

[...]

Protelo o sono o quanto posso até os olhos se fecharem sem eu me dar conta. Acordo sentado na frente de uma fogueira, com oito índios em círculo ouvindo atentos as instruções de como desmembrar, levar ao fogo e servir o inimigo capturado no combate do dia anterior. Os seus órgãos serão assados e dispostos sobre folhas de bananeira, toda a sua carne consumida, e os seus ossos moídos em pilão até virem pó para ser misturado ao mel. As palavras fluem da minha língua com a convicção dos un-

gidos e a sabedoria de um ancião que transmite o conhecimento sagrado da cultura de um povo ancestral. Quem sou eu afinal? Acordo com a interrogação suspensa no escuro da noite e a urgência de olhar para o espelho para ver quem encontro.

Observe! Enxergue com os olhos da alma o que as vistas não alcançam. Livre-se das insignias e assum-a sem resistência a personalidade primitiva!

O amanhecer ainda vai demorar, o silêncio é temperado pelo tritinar de grilos e o uivo distante de um cão. O que estarão fazendo os que dormem profundamente é uma curiosidade antiga. As respostas que tive nunca chegaram perto daquilo que eu desejava ouvir. Estou assimilando a ideia de que dormir e sonhar é o ensejo para mergulharmos na natureza essencial daquilo que seríamos se não fosse o pacote de regras que exigem, desde o berço, que sejamos o mais próximo daquilo a que fomos, por manipulação e interesses alheios, destinados.

Apanho na cabeceira o meu caderno de anotações, onde encontro palavras e frases inteiras sublinhadas com uma tinta verde que presumo ter saído da caneta da Carolina. Para onde foi a Carolina? O Juca quer que eu acredite que ela não vai mais voltar. Caminho até o quarto da Carolina, abro a porta sem bater e encontro uma cama arrumada e o armário vazio. Algumas vezes é melhor acreditar nas verdades que o Juca inventa.

[...]

Você, mais do que qualquer outro, poderá compreender que do ponto de vista físico o meu tempo marcava as últimas medidas, e sem esforços concluirá que o melhor e o pior são, em muitos casos e neste em particular, opções de valores equivalentes, representando apenas diferentes alternativas a serviço de toda a gente, em disposições, ainda que distintas, surpreendentemente igualitárias. Assim

refletindo, você aceitará o fato de que a perda no sentido figurado se mostra por vezes vestida de ganho no sentido prático, tendo exercido parte da sedução mobilizante que suscitou os desfechos definitivos por mim há tanto almejados. Sei que você se irritará neste mesmo instante com a lembrança de ter passado todo o tempo reafirmando que nunca me compreenderia na plenitude enquanto eu continuasse a fazer uso de argumentos moldados na dicotomia. Quero admitir, nesta última vez, que o contraditório realmente abarcou toda a minha lógica e o fez movido pela naturalidade de um pulmão a inspirar e expirar inconscientemente. Vida e morte num só tempo e em todo o tempo.

Volto dezenas de anos no passado. Tenho voltado inúmeras vezes e deparado sempre com a imagem nítida daquele artefato indígena que transformamos em arma na segunda noite daquele último acampamento de férias da escola. Aquele, Juca, foi para mim o arco de virar réu, e dividiu em boas e más águas o rio que banhava a virtude, na época por mim projetada tão durável quanto uma existência. Me pergunto se você ainda se lembrará do nome daquele que foi o sujeito do segredo mais bem guardado da nossa história. Da minha parte, aquela abominável arma indígena irrompeu, desde então, todas as vezes que fechei os olhos.

Nunca o culpei e ainda agora não penso que a sua e a minha responsabilidade sobre aquele acontecimento tenham sido suficientes para nos colocar nas vias da aflição tal como sucedeu nos primeiros tempos e depois, ao longo de todos esses anos, em mim, na forma de má e indelével reminiscência. Não obstante a sua facilidade em abstrair e superar os efeitos de tal ocorrência, visitei aquelas cenas até os meus últimos dias, e sobretudo nos últimos dias. Sei que o nosso feito decorreu muito mais da circunstância do que de convicções, pois naquele tempo não as tínhamos estruturadas em comum. O preço que custou, esse sim o pagamos em proporções tão diversas quanto as nossas habilidades em escamotear interiormente a importância e as implicações dos nossos atos em vidas alheias.

Sem arrependimentos, Juca, apenas a constatação do distúrbio e da clareza que desde então combateram em mim. A lição daquela tragédia, no entanto, ainda que arrebatadora, não resultou em força simbólica suficiente para conter novas transgressões, abalizadas sempre, é bom dizer, por razões que tínhamos ou que forjávamos ao ânimo do momento. E assim também o fizemos nas outras vezes, ocasionalmente com ferramentas cortantes da sua preferência. Sem arrependimentos, primo, apenas a constatação do lado sóbrio que fora a segunda voz de uma mente amadurecida para o desengano. 🍷

ANTONIO CESTARO

Nasceu em Maringá (PR), em 1965. É editor, fundador do selo Tordesilhas. Em 2012, estreou na literatura com o livro de crônicas **Uma porta para um quarto escuro**. Em 2013, publicou **As artimanhas do Napoleão e outras batalhas cotidianas**. **Arco de virar réu** é seu primeiro romance, a ser lançado em breve.

MIKHAIL LIÉRMONTOV

apresentação e tradução: *Pedro Augusto Pinto*

Como bem se sabe a respeito do romantismo brasileiro, a influência de Lorde Byron, com o íntimo entrelaçamento de sua vida e de sua obra, seria determinante para toda uma geração de poetas fascinados pelos ideais românticos da solidão, da morbidez, do orgulho titânico e da liberdade desmesurada. A figura prometeica do poeta inglês se faria sentir de maneira análoga nas letras russas, inspirando motivos, enredos e personagens que marcariam presença, em suas reelaborações e desenvolvimento ulterior, até o final do século 19. Basta lembrar do Evguénii Oniéguin, de Púchkin, cujo incorrigível *spleen* e o caráter sedutor são ironicamente desmascarados como um modismo literário, na cena em que uma de suas vítimas, Tatiana, associa seu comportamento à sua biblioteca, denunciando a superficialidade da moda byroniana de **Childe Harold** e **Don Juan** na exata medida em que a reelabora-va criticamente.

Caso distinto é o de Mikhail Liérmontov (1814-1841), *enfant terrible* da literatura russa do século 19, morto aos 26 anos em um duelo, já então considerado o herdeiro legítimo de Púchkin. Para Liérmontov, a obra de Byron não foi apenas uma influência determinante. Foi, talvez, uma obsessão, explicada em parte por fatores biográficos de sua curta vida: órfão de mãe muito cedo, fruto de um casamento repudiado pela aristocrática avó materna, foi afastado do pai e teve uma infância tão cultivada quanto solitária, dedicada ao aprendizado de línguas, música e pintura.

A ausência de convívio humano faria de Liérmontov, assim, um caráter sombrio, sarcástico e intransigente. Natural, portanto, que se identificasse com o individualismo dramático e exacerbado do autor inglês, a ponto de escrever, aos 18 anos, versos com o início *Não, eu não sou Byron*. A negação obstinada denuncia, paradoxalmente, a confusão entre si mesmo e o autor de sua predileção.

Todavia, apesar de sua curta vida, a admiração não se limitou à imitação, e Liérmontov conseguiu desenvolver um caminho particular e atual para a constelação de temas e motivos que havia herdado do romantismo, então já agonizante. Do orgulho individualista criou uma intransigência moral titânica de enorme expressão literária, tornando-se porta-voz da

indignação geral quando da morte criminosa de Púchkin em um duelo, em 1837, com seus versos **A morte do poeta** — O poema, circulando em manuscrito pelos meios palacianos, lhe renderia das mãos do imperador Nicolau I seu primeiro exílio no Cáucaso, paisagem permanente de sua obra, campo de guerra, naquele tempo, entre o imperialismo russo e as diversas populações nativas.

Conjugando suas tendências ao sarcasmo e à morbidez, Liérmontov conseguiu objetivar suas próprias obsessões de maneira irônica e até francamente crítica, de modo a denunciar o modismo romântico ao mesmo tempo em que o usava para atacar a imoralidade frívola da sociedade russa pós-Congresso de Viena.

Exemplo disso é *Petchórin*, herói de seu romance **Um herói de nosso tempo**. O título já é em si carregado de ironia, dada a absoluta negatividade da personagem, o que lhe rendeu acusações de conivência e até mesmo de ter feito um autorretrato. “Ve-lha e estúpida piada!”, responderia Liérmontov no prefácio à segunda edição do romance. Na verdade, atrás do que se apresentava como um simples retrato de pessoas de seu convívio se escondia uma colossal crítica a toda a sua geração, apresentada como cínica, covarde e sem qualquer propósito sobre a terra.

Evidentemente, tanto rancor e revolta não poderiam passar impunes, e a própria personalidade de Liérmontov se esforçava, em seu orgulho titânico, em atrair desafetos. Foi assim que, por causa de alguns epigramas cáusticos sobre seu colega oficial Martýnov, acabou sendo finalmente convocado a um duelo e sendo morto, aos 26 anos de idade. Como bom byroniano, mesmo sua morte não poderia deixar de se associar à literatura: além de morrer como Púchkin, morreria na cidade de Piatigorsk, no Cáucaso, cenário de seu romance, num duelo análogo ao descrito no próprio livro.

Dom profético ou farsa deslavada, a morte trágica, anunciada e precoce do poeta é fruto de uma espantosa coerência moral entre obra e vida, tida como fundamental para todos os contaminados pelo *spleen* byroniano. Ainda assim, seus 26 anos lhe bastaram para tornar-se um dos pilares da literatura russa moderna, tanto na prosa quanto na poesia, figurando ao lado de Púchkin e de Gógol no que se convencionou chamar a “primeira plêiade” da literatura russa do século 19.

O veleiro

Sozinho, alveja o veleiro
Na neblina azul do mar!...
Que busca em chão estrangeiro?
Que deixa atrás em seu lar?...

Dança a onda, o vento chia,
E o mastro balança e estrala...
Ele, ah!, não busca a alegria
Nem parte para deixá-la!

Abaixo, a água azul, violenta,
Acima, o astro ouro e lilás...
Mas, louco, ele quer tormentas,
Qual nelas houvesse paz!

Pensamento

Com tristeza eu contemplo a nossa geração!
Seu futuro? — Obscuro, ou vão, ou vazio...
E enquanto se farta em sabença e indecisão,
Inerte, mofa por anos a fio.
Mal saídos do berço já estamos cheios
De enganos paternos, de sua mente atrasada,
E a vida já entedia, qual banquete alheio,
Monótona e inútil estrada.
Indiferentes ao bem e ao mal,
Nem começa a labuta e, sem luta, murchamos;
Ante o perigo, vergonhosos, sem moral,
E ante o poder — escravos vis de qualquer amo.
Qual o fruto seco, vindo antes da hora,
Cujo gosto não agrada, cuja cor não atrai:
Pende ele entre as flores, órfão vindo de fora,
E seu instante mais belo — é só o instante em que cai!

Esgotamos a mente com infértil ciência,
Escondendo, invejosos, de amigos e irmãos
A esperança mais pura e a mais nobre consciência
Por receio da surrada paixão.
Mal tocamos a taça da felicidade
Mas não mantivemos nosso vigor;
De cada prazer, por temor da saciedade,
Tragamos de vez o melhor sabor.

Os sonhos da poesia, a imaginação da arte
Não nos levam ao êxtase em sua beleza;
Da emoção que nos resta, aferrolhamos parte —
Um tesouro inútil e enterrado com avareza.
Nós odiamos à toa, e amamos por nada,
Sem qualquer sacrifício à maldade ou ao amor,
E se impõe em nossa alma uma névoa gelada,
Porém, no sangue, há calor.
E entediam-nos as luxuosas travessuras,
A escrupulosa perversão dos nossos pais;
E corremos p'ra cova sem glória ou ventura,
Olhando, esnobes, p'ra trás.

Logo esquecidos pela multidão obscura
Passaremos pela terra sem rastro ou ruído,
Sem ideias férteis para as eras futuras,
Nem trabalho de gênio a ser concluído.
E nosso herdeiro, cidadão e magistrado,
Maldirá nosso pó com versos de chacota,
Com o amargo sarcasmo de um filho enganado
Ante o pai em bancarrota. 🍷

Tédio e tristeza

Tédio, tristeza, ninguém a quem dar a mão
Quando o espírito está em desamparo...
Desejos!... Para que desejar sempre e em vão?
E vão-se os anos — os anos tão caros!

Amar... mas quem? Por um tempo, não vale a pena,
E amar eternamente é impossível.
Vês dentro de ti? Do passado há o pó apenas:
Dores, prazeres, lá é tudo risível...

Paixões, que são? Cedo ou tarde sua doce doença
Some ante a razão e sua voz fria;
E a vida, vista com atenção e indiferença,
É só uma piada estúpida e vazia.

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

o tradutor
PEDRO AUGUSTO PINTO

É graduando em História pela FFLCH (USP) e aluno do Curso Formativo de Tradução Literária da Casa Guilherme de Almeida. Vive em São Paulo (SP).

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

AS GUERRILHEIRAS



Foto: Ivson Miranda

ESPAÇO OLAVO SETUBAL



Foto: Andre Seiti

HUGO LINNS



Foto: Christina Rufatto

MOVIOLA, DE MARCIO AMBROSIO

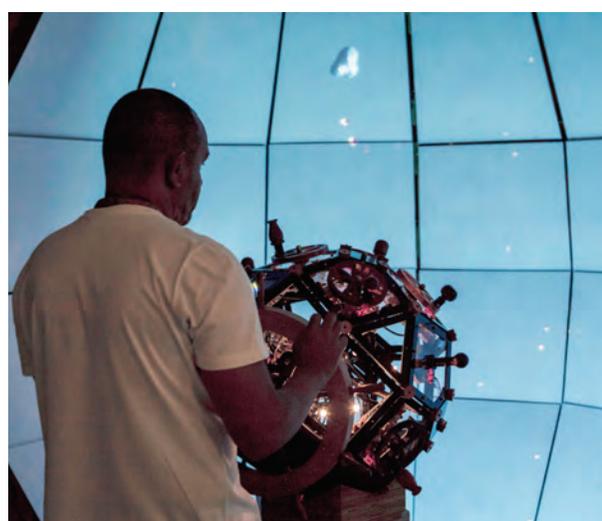


Foto: Andre Seiti

 /itaucultural

avenida paulista 149 são paulo fone +55 11 2168 1777

atendimento@itaucultural.org.br



Realização

Itaú
cultural

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

O eterno retorno

STÉPHANE CHAO

ilustração: *Hallina Beltrão*

Depois de ter passado dez anos longe de seu país, Zaratustra quis voltar a sua pátria para instruir seu povo, que insistia em crer na existência do Bem e do Mal. Arraigado na superstição, o povo os representava na forma de gêmeos mitológicos, Ormuzd e Ariman, os quais alguns associavam a um casal de irmão e irmã, gerado pelo Sol.

Apesar de manter-se discreto sobre a vida que levou durante seu tempo de exílio, Zaratustra acreditava ter extraído ensinamentos preciosos de suas experiências. Queria, assim, mostrar ao povo que o Mal e o Bem eram um só, como Ariman e Ormuzd eram também o mesmo personagem, travestido alternativamente de mulher e de homem.

Zaratustra se pôs a caminhar e, ao chegar na Pérsia, vislumbrou um cemitério suspenso típico de seu país, em que os cadáveres eram devorados pelos urubus. A carne em decomposição era assim preservada de qualquer contato com a terra, considerada sagrada, bem como a água, o ar e o fogo. No entanto, o profeta ficou estarrecido ao constatar que os corpos eram expostos ao sol, profanando a luz, que ele considerava também de origem divina. Aproximou-se então dos agentes funerários e iniciou o sermão. Explicou que a sombra projetada por uma pessoa manifestava seu duplo, que ficava no estado latente, enquanto estava em vida. Mas após sua morte, a sombra poderia encarnar-se, adquirindo uma existência autônoma. Ou melhor, quase autônoma, pois se limitaria em reproduzir os atos passados de seu falecido dono. Além disso, essa cópia, que Zaratustra comparava com um cego sem guia, poderia apenas repetir as ações erradas, funestas, tenebrosas do original. E o profeta explicou para os agentes funerários que o único meio para evitar seu surgimento seria protegendo o cadáver da luz do sol.

E foi assim que come-

çou a pregação de Zaratustra. Seu sucesso foi fulminante: recrutava a cada dia novos fiéis, convertendo até o poderoso rei de Bactria. Sua atividade missionária era tão intensa que parecia estar em vários lugares ao mesmo tempo. Por isso, alguns acabaram até acreditando que existiam dois Zaratustras.

Em todos os lugares por onde passava, o profeta proclamava incansavelmente o caráter sagrado da luz. E ele proferia mandamentos muitos estritos, chegando a declarar que o ato carnal só poderia ser realizado na escuridão ou pelo menos na penumbra. Consistia, assim, em profanação suprema o ato de copular ao sol de meio-dia. Os pecadores eram, aliás, muito facilmente identificáveis, pois o fruto de suas relações ilícitas era um casal de gêmeos.

E tinha mais: segundo Zaratustra, a humanidade não se libertaria da crença dualista do Bem e do Mal sem uma estrita observância dos ritos. E instituiu orações em duas horas em que não havia sombra: uma ao meio-dia, outra à meia-noite.

Então, certo dia, o profeta chegou à entrada de Samarcanda que, além de ser um dos últimos bastiões da antiga religião, era também uma espécie de Sodoma e Gomorra da Ásia Central, onde se copulava em plena luz do dia, e onde os gêmeos eram sagrados. Ainda hoje, uma seita perpetuaria essas crenças de forma clandestina e perpetuaria orgias acompanhadas por um suplício ritual, geralmente com um estrangeiro de passagem. Apesar de omitir pudicamente sua existência, o povo de Samarcanda tem perfeito conhecimento dessa infâmia, considerada como uma antiga maldição que atinge a cidade.

Assim, diante das portas da cidade, Zaratustra hesitou e se perguntou se não cometia um erro, pois suas ideias eram realmente odiadas ali. Foi então que pensou fazer-se passar por um inimigo do rei de Bactria. Seu pedido de asilo foi aceito com facilidade, pois Samarcanda, ape-



STÉPHANE CHAO

Nasceu em La Rochelle (França), em 1974. Foi diretor do Escritório do Livro na Embaixada da França no Brasil entre 1999 e 2003. Em 2007, idealizou o prêmio Cunhambebe de literatura estrangeira no Brasil. Organizou **Antologia pan-americana** e o **Atlas universal do conto**, com Alberto Mussa, ambos publicados pela Record. Vive no Rio de Janeiro (RJ).

sar de ser súdita desse rei, estava em estado de rebelião latente contra o monarca convertido na nova religião. Sobretudo, Zaratustra beneficiou-se da seguinte circunstância: todos acreditavam que estava na corte desse rei, a dezenas de léguas dali.

No entanto, a notícia de sua presença se difundiu rapidamente em Samarcanda. As mães de casais de gêmeos foram incentivadas a travesti-los para protegê-los contra o furor fanático de Zaratustra, que estava incógnito na cidade. Foi em vão: este tinha uma vista aguda e instou uma mulher a sacrificar um dos gêmeos. E como ela não reagia, agarrou um deles para decapitá-lo. Foi então que surgiu um mensageiro do rei num cavalo rápido capaz de percorrer distâncias consideráveis num tempo muito curto, graças a um sistema muito eficiente de revezamento de cavalos, que antecipava o do império aquemênida. Ficou em frente às portas da cidade, onde sua sombra se projetava, e informou que Zaratustra tinha caído em desgraça.

O rei tinha, com efeito, levado a sério os boatos, afirmando que o profeta fora eunuco no harém de um pequeno rei da Caxemira, durante seu exílio de dez anos. Dessa experiência é que teria extraído o ensinamento segundo o qual o feminino e o masculino eram um só,

como Ormuzd e Ariman, o Bem e o Mal, a luz do meio-dia e as trevas da meia-noite.

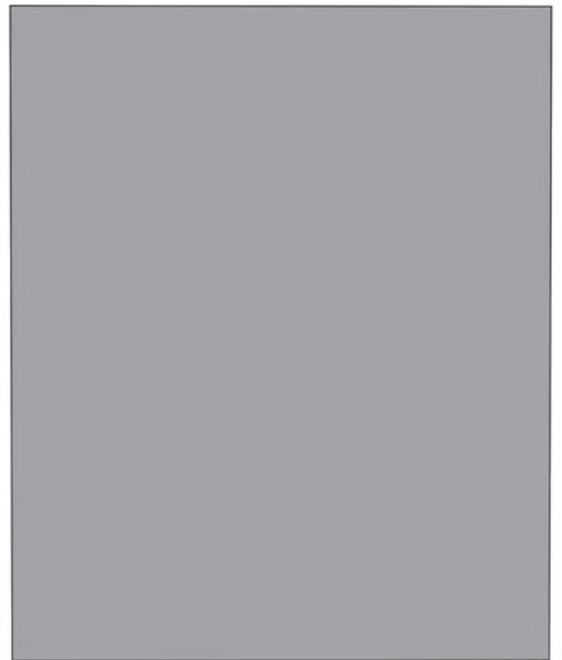
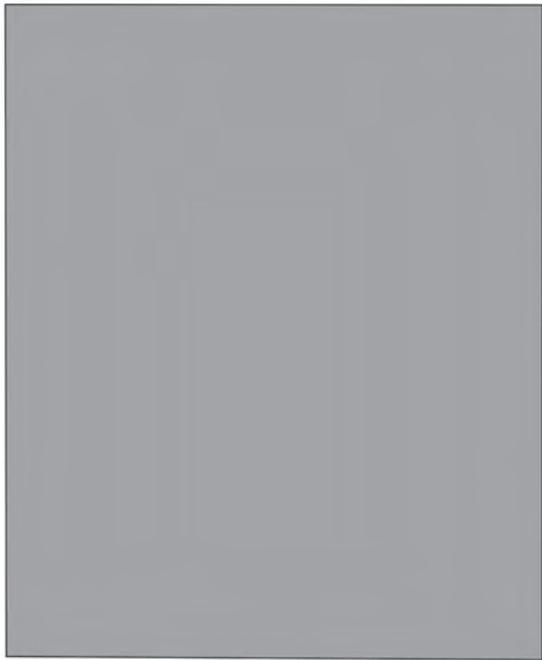
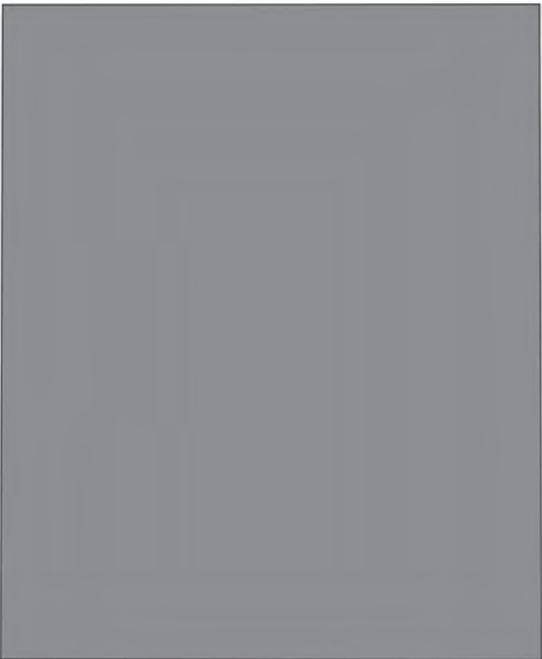
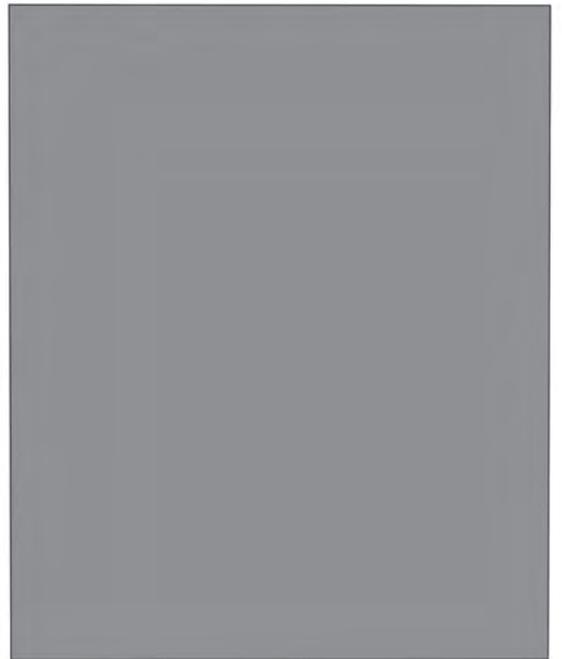
Seja como for, o rei acreditou ser possível dar outra dimensão aos laços de amizade que os uniam; a fuga foi a reação de Zaratustra à proposta. O mensageiro era assim encarregado de informar que todas as cidades eram obrigadas a entregá-lo, caso este viesse a pedir-lhes asilo.

O povo de Samarcanda não queria obedecer às ordens do rei de Bactria e deixou o mensageiro ir embora em seu cavalo veloz, sem falar nada. Porém, perguntou-se como o profeta podia ter chegado antes do cavaleiro. Alguns se lembraram, assim, da suspeita de que existiriam dois Zaratustras e, nesse caso, ele era intocável em virtude da sua religião que cultuava os gêmeos. Mas essas pessoas não foram escutadas. Na verdade, para a maioria do povo, isso não tinha muita importância, já que o estrangeiro tentara, de fato, matar um gêmeo. Zaratustra foi então esfolado vivo e sua carne desnuda foi exposta ao sol do meio-dia.

Durante sua agonia, o profeta percebeu, assustado, que ele morreria exposto à luz do dia. E durante as horas que antecederam sua morte, se arrependeu amargamente de ter entrado em Samarcanda, remoendo seu erro em seu foro interior. Num último sopro de vida, conseguiu revelar sua mensagem:

*A luz da vida irradia apenas uma vez,
por isso, ela transcende o Bem e o Mal.
No entanto, quem morre com arrependimentos
é fadado a reviver sua vida,
experimentando perpetuamente os mesmos erros.*

Antes de morrer, lançou um anátema contra a cidade, a amaldiçoando até o fim dos tempos. Essa cena impressionou muito o povo, de tal forma que este acabou levando a sério aqueles que desde o início consideravam esse sacrifício um crime contra a religião gemelar. E alguns dias depois, enquanto a polícia real estava ainda procurando Zaratustra, a sombra de um estrangeiro se desenhava nas portas da cidade. E depois de ter hesitado, o profeta do eterno retorno pediu asilo em Samarcanda, a cidade onde os gêmeos eram sagrados. ▮



ROBERT BLY

tradução e seleção: *André Caramuru Aubert*

A universidade Harvard teve um grupo de alunos, entre o fim dos anos 1940 e começo dos 1950, que marcaria decisivamente a poesia norte-americana de lá para cá. Naquelas salas de aula estavam, entre outros, Frank O'Hara, John Ashbery, Adrienne Rich, Donald Hall, Kenneth Koch e Robert Bly (1926). O primeiro livro de poemas deste, *Silence in the Snowy Fields*, de 1962, trouxe reconhecimento imediato e se tornou um dos trabalhos mais influentes da época. Pouco tempo depois, em 1968, o autor ganharia o National Book Award com *The light around the body*, seu terceiro livro. Bly é um crítico dos modernistas norte-americanos (como Pound, Eliot e Williams), preferindo se inspirar em europeus (como Rilke e Lorca) e sul-americanos (como Neruda e Vallejo). Essa preferência acabou fazendo com que, além de um excepcional poeta, Bly se tornasse um grande divulgador e tradutor de poesia europeia e latino-americana para a língua inglesa.

Waiting for night to come

I.
How much I long for the night to come
Again — I am restless all afternoon —
And the huge stars to appear
All over the heavens!... The black spaces between stars...
And the blue to fade away.

II.
I worked on poems with my back to the window,
Waiting for the darkness that I remember
Noticing from my cradle.
When I step over and open the door, I am
A salmon slipping over the gravel into the ocean.

III.
One star stands alone in the western darkness:
Arcturus. Caught in their love, the Arabs called it
The Keeper of Heaven. I think
It was in the womb that I received
The thirst for the dark heavens.

Esperando a noite chegar

I.
O tanto que eu anseio pela chegada da noite
De novo — eu fico impaciente a tarde inteira—
E o aparecimento das grandes estrelas
Espalhadas por todo o céu!... O espaço negro entre as estrelas...
E o azul que se dissolve.

II.
Eu trabalhei em poemas de costas para a janela,
Esperando pela escuridão da qual me lembro
Notar desde o meu berço.
Quando eu me afasto e abro a porta, eu sou
Um salmão escorregando sobre cascalho para ir ao mar.

III.
Uma estrela se destaca sozinha na escuridão do Oeste:
Arcturo: capturados em seu amor, os árabes a chamaram de
O Guardião do Paraíso. Eu acho
Que foi no ventre que eu recebi
A sede pela escuridão do céu.

The russian

“The Russians had few doctors on the front line.
My father's job was this: after the battle
Was over, he'd walk among the men hit,
Sit down and ask: 'Would you like to die on your
Own in a few hours, or should I finish it?'
Most said: 'Don't leave me.' The two would have
A cigarette. He'd take out his small notebook —
We had no dog tags, you know — and write the man's
Name down, his wife's, his children, his address, and what
He wanted to say. When the cigarette was done,
The soldier would turn his head to the side. My father
Finished off four hundred men that way during the war.
He never went crazy. They were his people.

He came to Toronto. My father in the summers
Would stand on the lawn with a hose, watering
The grass that way. It took a long time. He'd talk
To the moon, to the wind. 'I can hear you growing' —
He'd say to the grass. 'We come and go.
We're no different from each other. We are all
Part of something. We have a home.' When I was thirteen,
I said, 'Dad, do you know they've invented sprinklers
Now?' He went on watering the grass.
'This is my life. Just shut up if you don't understand it.'”

O russo

“Os russos tinham poucos médicos na linha de frente.
O trabalho de meu pai era o seguinte: depois que a batalha
Terminava, ele caminhava entre os soldados feridos,
Se sentava e perguntava: 'Você prefere morrer por conta
Própria em algumas horas, ou posso finalizar isso?'
A maioria dizia: 'Não me deixe aqui.' Os dois fumavam
Um cigarro. Ele então pegava sua caderneta — nós não
Tínhamos colares de identificação, você sabe — e escrevia o
Nome do homem, de sua esposa, dos filhos, o endereço e
Qualquer coisa que ele quisesse dizer. Quando o cigarro acabava,
O soldado virava a cabeça de lado. Meu pai finalizou
Quatrocentos homens daquele jeito durante a guerra.
Ele jamais enlouqueceu. Aquele era o seu povo.

Ele veio para Toronto. Meu pai, nos verões,
Ficava parado no jardim com uma mangueira, molhando,
Daquele jeito, a grama. Aquilo demorava bastante. Ele conversava
Com a lua, com o vento. 'Eu posso te ouvir crescendo' —
Ele dizia para a grama. 'Nós chegamos e nós vamos embora.
Não somos diferentes um do outro. Nós todos somos
Parte de alguma coisa. Nós temos um lar.' Quando eu tinha treze anos
Eu disse, 'Pai, você sabe que os aspersores já foram
Inventados?' Ele seguiu regando a grama.
'Essa é a minha vida. Apenas cale a boca se você não entende.'”

Come live with me

Driving among the moraine hills
Near Battle Lake, around Vining.
I admire the hand-cut fenceposts,
The orchards, the hay stored for winter.

I want you to come with me and see
The cowtracks winding down the hills,
The chunks of oak piled for winter,
The small lakes folded in and gleaming.

Venha viver comigo

Dirigindo entre colinas pedregosas
Junto ao Lago Battle, perto de Vining,
Eu admiro os mourões feitos à mão,
Os pomares, o feno armazenado para o inverno.

Eu quero que você venha comigo e veja
Os caminhos que o gado cria descendo as colinas,
As achas de lenha empilhadas para o inverno,
As pequenas lagoas escondidas e cintilantes.

A dream of an afternoon with a woman I did not know

I woke up, and went out. Not yet dawn.
A rooster claimed he was the sickle moon.
The windmill was a ladder that ended at a gray cloud.
A feed grinder was growling at a nearby farm.

Frost has made clouds of the weeds overnight.
In my dream we stopped for coffee. We sat alone
Near a fireplace, near delicate cups.
I loved that afternoon, and the rest of my life.

Um sonho de uma tarde com uma mulher que eu não conhecia

Eu me levantei e fui para fora. Não era ainda a aurora.
Um galo pensou que era a lua crescente.
O moinho de vento era uma escada que ia até uma nuvem cinzenta.
Uma máquina de moer rugia numa fazenda próxima.

A geada à noite fez subir nuvens do pasto.
No meu sonho nós paramos para um café. Nos sentamos a sós
Junto a uma lareira, junto a delicados potes.
Eu amei aquela tarde, e o resto da minha vida.

Stealing sugar from the castle

We are poor students who stay after school to study joy.
We are like those birds in the India mountains.
I am a widow whose child is her only joy.

The only thing I hold in my ant-like head
Is the builder's plan of the castle of sugar.
Just to steal one grain of sugar is a joy!

Like a bird, we fly out of darkness into the hall,
Which is lit with singing, then fly out again.
Being shut out of the warm hall is also a joy.

I am a laggard, a loafer, and an idiot. But I love
To read about those who caught one glimpse
Of the Face, and died twenty years later in joy.

I don't mind your saying I will die soon.
Even in the sound of the word *soon*, I hear
The word *you* which begins every sentence of joy.

"You are a thief!" the judge said. "Let's see
Your hands!" I showed my callused hands in court.
My sentence was a thousand years of joy.

Roubando açúcar do castelo

Nós somos estudantes pobres que ficam depois da aula para estudar alegria.
Nós somos como aqueles pássaros nas montanhas da Índia.
Eu sou uma viúva cujo filho é a única alegria.

A única coisa que eu carrego na minha cabeça de formiga
É a planta de construção do castelo de açúcar.
Conseguir roubar um único grão de açúcar é uma alegria!

Como um pássaro, nós voamos desde a escuridão até a sala,
A qual é iluminada com canções, então voamos para fora.
Ser expelido para fora da sala aquecida também é uma alegria.

Eu sou um preguiçoso, um vadio e um idiota. Mas eu amo
Ler a respeito de quem teve um vislumbre
Do Rosto, e morreu vinte anos depois com alegria.

Eu não me importo de você dizer que vou morrer logo.
Mesmo no som da palavra *logo*, eu ouço
A palavra *você*, que começa todas as frases de alegria.

"Você é um ladrão!", disse o juiz. "Vamos ver as
Suas mãos!" Eu mostrei minhas mãos calejadas no tribunal.
Minha sentença foi de mil anos de alegria.

When my dead father called

Last night I dreamt my father called to us.
He was stuck somewhere. It took us
A long time to dress, I don't know why.
The night was snowy; there were long black roads.

Finally, we reached the little town, Bellingham.
There he stood, by a streetlamp in cold wind,
Snow blowing along the sidewalk. I noticed
The uneven sort of shoes that men wore

In the early Forties. And overalls. He was smoking.
Why did it take us so long to get going? Perhaps
He left us somewhere once, or did I simply
Forget he was alone in winter in some town?

Quando meu falecido pai telefonou

Na noite passada eu sonhei que meu pai nos chamou
Ele estava enrolado em um lugar qualquer. Nós levamos
Um tempão para nos vestir, eu não sei por quê.
A noite estava nevando; havia longas estradas negras.

Finalmente chegamos na cidadezinha, Bellingham.
E lá ele estava, sob um poste de luz no vento frio,
Neve soprando pelas calçadas. Eu percebi
Os sapatos esquisitos que os homens calçavam

No começo dos anos quarenta. E macacão. Ele estava fumando.
Por que foi que levamos tanto tempo para nos ir? Talvez
Ele nos tenha deixado uma vez em algum lugar, ou será que eu simplesmente
Me esqueci que ele estava sozinho, no inverno, em alguma cidade?

In the month of May

In the month of May, when all leaves open,
I see when I walk how well all things
Lean on each other, how the bees work,
The fish make their living the first day.
Monarchs fly high; then I understand
I love you with what in me is unfinished.

I love you with what in me is still
Changing, what has no head or arms
Or legs, what has not found its body.
And why shouldn't the miraculous,
Caught on this earth, visit
The old man alone in his hut?

And why shouldn't Gabriel, who loves honey,
Be fed with our own radishes and walnuts?
And lovers, tough ones, how many there are
Whose holy bodies are not yet born.
Along the roads, I see so many places
I would like us to spend the night.

No mês de maio

No mês de maio, quando todas as folhas se abrem,
Eu vejo quando caminho quão bem todas as coisas
Dependem umas das outras, como as abelhas trabalham,
Os peixes vão vivendo no primeiro dia.
Borboletas monarcas voam alto; então eu compreendo
Eu te amo com o que em mim não está terminado.

Eu te amo com o que em mim ainda está
Mudando, o que não tem cabeça ou braços
Ou pernas, o que não encontrou um corpo.
E por que não poderia o milagroso,
Surpreendido nesta terra, visitar
O velho homem sozinho em seu chalé?

E por que Gabriel não poderia, ele que adora mel,
Ser alimentado com nossos próprios rabanetes e nozes?
E amantes, briguentos, quantos deles existem
Cujos corpos sagrados ainda nem nasceram.
Ao longo das estradas, eu vejo tantos lugares nos quais
Eu gostaria que nós passássemos a noite. 🍷



Coloque
a **sua obra**
em **evidência**



Categoria Nacional e Regional

Inscrições abertas até:
31 de Março de 2016

**Obras Inéditas de
Autores Brasileiros**

Confira o regulamento e ficha de inscrição:
concultura.manaus.am.gov.br

Informações:
(92) 3632-2634 / 3632-1807

**con
cultura**
Conselho Municipal de Política Cultural

**PREFEITURA DE
MANAUS**
SEMPRE AO SEU LADO