



Desde Abril de 2000

rascunho

O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL

ARTE DA CAPA: FP RODRIGUES



ENTREVISTA

Valeria Luiselli • 6

INQUÉRITO

Marcia Tiburi • 15

INÉDITO

O encontro, de
Carlos Barbosa • 27

TRADUÇÃO EM DOM QUIXOTE

Não sei o que Cervantes pensava sobre tradução. Impossível saber hoje, como impossível também é traduzir seus textos. Talvez apenas Pierre Menard o saiba e o traduza. Ou talvez já nem mesmo ele.

Seja como for, pode-se tirar de **Don Quijote de la Mancha** algumas ideias que o protagonista do romance teria tido sobre nossa arte-ofício. Lê-se no final do capítulo LXII do volume II um diálogo entre Dom Quixote e certo tradutor, que passara ao castelhano um livro intitulado, em toscano, **Le bagatele**. Dom Quixote revela curiosidade pela tradução de algumas palavras do toscano para o castelhano. No diálogo, nota-se que os dois parecem compartilhar o conceito da correspondência simples e direta entre palavras dos dois idiomas. Assim, entre outros exemplos, ao toscano “più” deveria corresponder o castelhano “más”. Nada mais fácil.

Na sequência do diálogo, Dom Quixote filosofa sobre o ofício da tradução. Numa metáfora famosa, o cavaleiro andante compara o texto traduzido a uma tapeçaria vista pelo avesso, na qual “embora se vejam as figuras, são cheias de fios que as obscurecem, e não se veem com a lisura e a tez do lado direito”. É uma metáfora similar a tantas

outras que se inventaram sobre a tradução, que procuram apontar para a imperfeição do texto traduzido ante o original. As mesmas figuras se veem no lado do avesso, mas ali aparecem as pontas e as folgas dos fios, distorcendo imagens e sentidos.

Dom Quixote vai além. Parece excluir de sua metáfora negativa as traduções feitas entre as “rainhas das línguas”, ou seja, o grego e o latim. Talvez quisesse significar, mais precisamente, que excluiria as traduções do grego ao latim. Outra interpretação, que parece menos provável, seria excluir da metáfora a tradução de uma das “rainhas das línguas” a outro idioma qualquer. Fico com a primeira hipótese: a tradução do grego ao latim seria realmente possível, em toda a sua inteireza. E teria real valor. O resto seria o resto.

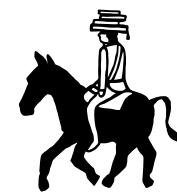
Ainda segundo Dom Quixote, haveria algo pior que o resto: a tradução de “línguas fáceis”. Não há no texto indicação clara do que seriam “línguas fáceis”. Pode-se considerar que o português e o espanhol poderiam ser consideradas “línguas fáceis” uma em relação à outra — assim como qualquer outro par de idiomas relativamente próximos. Ou quem sabe “fáceis” sejam todas as línguas, à exceção do grego e do latim. E aí pouco importaria qual fosse a

língua-fonte e qual a língua-alvo.

No caso das “línguas fáceis”, a metáfora desce alguns degraus. Não se trata mais de tapeçarias ao revés. Agora, a tradução é comparada a uma simples cópia: a cópia de um papel a outro. Nada mais que um mero ato mecânico, no qual não intervém engenho. Mas Dom Quixote relativiza um pouco, na sequência do diálogo. Talvez não quisesse ser tão duro com seu interlocutor, o tradutor do toscano: “E não por isso quero deduzir que não seja louvável esse exercício do traduzir; porque com outras coisas piores se poderia ocupar o homem, e que menos proveito lhe trouxessem”. Sempre haverá ofícios piores que o da tradução, não há dúvida.

O cavaleiro andante não deixa de excluir desse triste conceito o exercício de alguns tradutores: Cristóbal de Figueroa e Juan de Jáuriguí. Esses dois personagens — históricos, aliás — merecem alto louvor de Dom Quixote: suas obras lançam dúvida sobre qual é a tradução e qual o original. Haveria maior elogio a uma tradução?

O diálogo sobre o ofício da tradução termina aqui. Segue algo sobre exemplares e dinheiros. O tradutor pensava ganhar mil ducados com a primeira impressão de seu livro, de dois mil exemplares. A tiragem não parece má, para parâmetros brasileiros de hoje. Seria apenas a primeira impressão. Os mil ducados, não sei quanto valeriam. Uma bagatela? 🍀



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
- 🐦 [TWITTER.COM/@JORNALRASCUNHO](https://twitter.com/JORNALRASCUNHO)
- 📘 [FACEBOOK.COM/JORNAL.RASCUNHO](https://facebook.com/JORNAL.RASCUNHO)
- 📷 [INSTAGRAM.COM/JORNALRASCUNHO](https://instagram.com/JORNALRASCUNHO)

EDITOR

Rogério Pereira

Editor-assistente

Samarone Dias

Mídias Sociais

Lívia Costa

Colunistas

Afonso Romano de Sant'Anna

Eduardo Ferreira

Fernando Monteiro

João Cezar de Castro Rocha

José Castello

Nelson de Oliveira

Raimundo Carrero

Rinaldo de Fernandes

Rogério Pereira

Tércia Montenegro

Wilberth Salgueiro

Projeto gráfico e programação visual

Rogério Pereira / Alexandre De Mari

Colaboradores desta edição

Ademir Assunção

Alexandra Vieira de Almeida

André Argolo

André Caramuru Aubert

Breno Kimmel

Carlos Barbosa

Claudia Nina

Gisele Barão

Kátia Bandeira de Mello-Gerlach

Márcia Lígia Guidin

Mariana Ianelli

Paula Dutra

Rafael Zacca

William Stafford

ILUSTRADORES

Bruno Schier

Carolina Vigna

Dê Almeida

FP Rodrigues

Osvalter

Tereza Yamashita

Theo Szczepanski

ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (36)

O narrador de **Ani-mais em extinção**, de Marcelo Mirisola — narrador que se autodenomina MM, autor de **O filho devolvido** e **O azul do filho morto**, obras sabidamente de Marcelo Mirisola —, desfia suas lembranças a partir de um flat em João Pessoa. A Paraíba que aparece no romance é aquela da pobreza, do turismo sexual, de famílias conservadoras, enfim, pouco imaginativa, clichêizada ao extremo. Nada se salva da paisagem da cidade de João Pessoa — tudo é objeto do preconceito

do narrador. Embora isto seja orgânico no livro, pois o narrador, de algum modo, está sendo coerente consigo mesmo, sempre fica a dúvida se Marcelo Mirisola, na capa de MM, também não poderia pensar dessa forma, uma vez que este último não consegue em vários momentos — algo importante na economia narrativa do livro — se distanciar o necessário para ter uma autossuficiência ficcional, para ser considerado uma personagem entre outras. Se se confirmasse que o MM é mesmo Marcelo Mirisola, se se confirmasse que este pensa com

essa carga de preconceito, bom, seria, claro, uma opção do artista, mas também seria algo no mínimo impróprio — pois se espera sempre do escritor um olhar diferenciado sobre os clichês ideológicos. Se a literatura tem alguma função, talvez esta seja a mais importante — a de fazer pensar fora dos mitos construídos no cotidiano pelas forças ou instituições do poder. Mas não quero crer que o MM, autor dos livros de Marcelo Mirisola, seja Marcelo Mirisola. Prefiro ainda ver em Mirisola um autor demolidor ou desestabilizador de ideologias, um competente nome de nossa ficção atual. 🍀

Apoio:

**Itaú
cultural**

9

Uma estranha na cidade

Carol Bensimon

16

A poesia de Marize Castro

Mariana Ianelli

29

Ninguém na praia brava

Ademir Assunção



30

Poemas

William Stafford

eu, o leitor

cartas@rascunho.com.br

O SILÊNCIO

José Castello, em *O ruído do mundo* (Rascunho, edição 194), alerta-nos para os “barulhos” existentes no silêncio, impulsionando uma criação literária. Catherine Lépront, no livro *Entre o silêncio e a obra*, analisando várias obras de diversos autores, descreve o silêncio como uma introspecção do escritor ou artista na confecção de sua obra. Um “armazenamento” que resulta na obra: “Quando a obra consumir, a partir desse ‘nada’ que emergiu do silêncio e que o apreendeu, e, em seguida, tomar até mesmo o que diz respeito ao próprio ser do escritor, passando por aquilo que constitui seus haveres e que ele acumulou de tanto observar e estudar, o escritor se verá então presa de mesmos fenômenos semelhantes àqueles que haviam presidido à edificação da obra acabada, e sentirá a mesma necessidade de recomeçar”. Eni Puccinelli Orlandi, em *As formas do silêncio — no movimento dos sentidos*, “silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é ‘fundante’”. Desse modo, nesta nossa reflexão, procuramos indicar as várias pistas pelas quais alcançamos esse princípio da significação: o silêncio como fundador”.

FÁTIMA SOARES RODRIGUES

BELO HORIZONTE - MG

ASSINANTE FELIZ

Expresso minha alegria em tornar-me assinante do **Rascunho**. Há tempos acompanho o jornal em sua versão on-line; porém sua qualidade, somado ao espaço cada vez mais raro para a literatura de nível considerável, levaram-me a optar pela assinatura.

RICARDO GESSNER • OURINHOS - SP

UM HOMEM COMUM

Falando na vocação da literatura para também traír o leitor, Nelson de Oliveira, no seu sensível, pontual e inteligente ensaio *Treze teses sobre o homem comum na literatura*, publicado no **Rascunho** de abril, pensa em particular no trato do homem comum, isto porque este homem literariamente não é o homem real. Não em todos, é lógico, mas em muitos romances, gênero que o autor escolheu para o estudo. No fundo, Nelson nos pergunta: quem é o homem comum na literatura? O pé-rapado, o descamisado, o proletário, o indigente, o desvalido sem pátria interior ou sem lugar existencial? Nem todos devem concordar quando ele elege os Fabianos, as Macabéas, os Riobaldos e tantos outros como personagens exemplares, tendo em conta, como leitor sensível que é, que a literatura faz da realidade de fato matéria fictícia e singular, conferindo ao traçado do homem comum um dimensão mais humana e até mesmo universal. Leia para o seu espanto ou desapontamento, ou para a inquietação crítica e reveladora que foi o que me aconteceu.

JORGE MIGUEL MARINHO • SÃO PAULO - SP

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.

quase diário

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

FHC NA BIBLIOTECA NACIONAL

30.12.1994

Chegou convite para transmissão do cargo de **Luiz Roberto** para **Francisco Weffort**. Este começou mal. Vamos ver. Reuniu-se com pessoas erradas. Parece desinteressado. Digo à **Celina Amaral Peixoto** e ao **Celso Lafer**: ele não tem projeto de cultura e parece não querer se informar.

08.01.1995

Posse de **Fernando Henrique**: vou via SP. No aeroporto, encontro toda a tribo paulista no saguão: **Marta e Eduardo Suplicy**, **Roberto Campos**, **Ricardo Kotscho**, **Franco Montoro** e outros, todos carregando “smoking”. Em Brasília (Marina não veio), encontro *tout le monde*: **Da Matta**, **Cravo Albin**, **Alberto da Costa e Silva**, **Bambino e Cristina**, **Sergio Telles e mulher**, **Carlos e Cristina Garcia**, **Danda Prado**. Parecia um encontro de geração, trinta anos depois: a esquerda no poder.

O governo Fernando Henrique começa muito devagar. A imprensa, passada a primeira semana, acusa-o de fazer “seminários” demais.

21.01.1995

O presidente na FBN. **Fernando Henrique** foi à FBN acompanhado de **Dona Ruth**, **Weffort** (ministro) e **Marcelo Alencar** (governador). É o segundo presidente que recebemos. O primeiro foi Collor, quando começou a fazer as pazes com a cultura e os intelectuais, sendo Rouanet então secretário da Cultura. Itamar não foi possível. Visita tranquila, relaxada. Dividida em três partes. Peguei-o no passeio público quando chegou pontualmente com Ruth, às 11 horas, mostrei-lhe a fachada refeita, entramos no salão recém-reformado, apresentei-o ao **Joaquim Falcão** (Fundação Roberto Marinho) e **Ricardo Gribel** (banco Real), que possibilitaram a reforma. Falei-lhe, enquanto caminhava, algo sobre a história da biblioteca. Depois fomos ao 4º andar onde o esperava a minha diretoria para uma conversa de quinze minutos, para falar de projetos, mostrar-lhe alguns li-

vros. Embora o protocolo mande que ele sente na cabeceira, nos sentamos, com os outros, face a face. Mostrei-lhe o livro que editamos sobre a Feira de Frankfurt; contou que passando pela Alemanha visitou duas das nossas exposições: de arte primitiva e de arte negra.

Ruth sempre simpática, autografando seus livros, ela e FHC e Weffort, para a Seção de Obras Raras. **FHC e Ruth** (e os paulistas em geral) não conheciam a Biblioteca Nacional. Depois fomos aos grandes armazéns, vários andares de livros, uma visão que deixou a todos encantados, a verdadeira Biblioteca de Babel sonhada por Borges. **Marcelo Alencar** (governador) perguntando por que não abríamos essa parte aos leitores (coisa tecnicamente impossível). FHC perguntando sobre o peso daqueles andares todos de livros e eu brincando que agora temos uma moeda de peso — o real, piada que ele repetiu para os demais.

Depois de tomar uns sucos, fomos para a Seção de Obras Raras onde estavam também “raros” convidados especiais, representando áreas diferentes da cultura: **Ana Botafogo**, **Cacá Diegues**, **Luiz Schwarz**, **Sérgio Machado**, **Ênio Silveira**, **Tônia Carrero**, **Mário Machado**. Dona Ruth logo descobriu Marina que havia sido sua colega no Conselho das Mulheres nos anos 80. O presidente pôde conhecer o projeto de digitalização da fantástica coleção de mapas antigos, experimentou computadores que executam as partituras das músicas que temos em nosso acervo.

Ficou meia hora a mais do que o previsto, tudo tranquilo, ele fazendo um discurso final de agradecimento. Foi importante sua visita. Tem um valor simbólico. Colocar o livro/leitura/bibliotecas no centro da política do governo — essa é minha intenção ao trazer autoridades federais aqui.

Visitei **Roberto Marinho** para lhe dar nosso livro sobre a **Feira de Frankfurt**, agradecer seu apoio e conversar sobre coisas. Ele gosta de pedir ideias. Falei da necessidade de ter uma TV bilingue,

espanhol/português, a partir da experiência do Mercosul e do que vi na Alemanha¹. Falei também que seria interessante retransmitir o *Journal Nacional* pela CBN.

Sempre gentil, acolhedor, pedindo para não chamá-lo de “doutor”, só de “você”, contou, de novo, o caso de seu início n’*O Globo*, a morte do pai, ele tendo que assumir tudo aos 20/21 anos. Contou a mesma coisa em 40 minutos de conversa.

Contou-me do jantar com **JK**, em sua casa no Rio, quando perguntou ao presidente por que estava fazendo **Brasília** tão longe. JK disse que aqui não havia espaço. E Roberto Marinho descreveu-lhe que estivera com os filhos na Barra-Recreio pescando camarões e que ali havia lugar suficiente para uma nova capital, mas não teve jeito.

06.02.1995

Em **Friburgo**, com Marina, pela primeira vez na vida, passando dez dias seguidos aqui. Avisei na FBN, avisei ao **Weffort** que, após quatro anos, ia tirar uma semana de férias. Maravilha. Até a poesia está voltando depois de quatro anos. Retomei papéis de uma pasta. Que felicidade é mexer nesses textos, ainda que para nada, ainda que não os publique. Fiz-me um bem imenso mexer, remexer, retomar meus movimentos de alma, minhas pequenas fantasias e indagações. 🍷

NOTA

1. Ver “Televisão, língua e cultura”, *O Globo*, 27.12.94.

A QUEDA EM SI

ilustração: Dê Almeida

Começo, nesse mês de agosto, a quinta edição de meu “Estúdio do Conto”, oficina regular de narrativas breves que dirijo na Estação das Letras, Rio de Janeiro, sob a inspiração firme de Suzana Vargas. Não atuo como professor — nada tenho, de fato, a ensinar. Ao contrário: meu projeto não é transmitir regras, padrões, truques, princípios. Mas ajudar os alunos — a cada um deles — a encontrar sua própria voz. Aquilo que costumamos chamar, de uma maneira simples, de “voz interior”.

Livros sempre vêm em meu socorro. Lendo **Há um mar no fundo de cada sonho**, de Ramon Nunes Mello (Verso Brasil), encontro, na página 51, um pequeno — e iluminado — poema que ajuda a ilustrar meu projeto. O poema se chama *A mudança*. Escreve Ramon, em versos curtos, mas certos: “está/ na força de prevalecer/ no ser”. E, logo abaixo, conclui: “ancorar a presença no corpo”. E é tudo: o poeta não precisa dizer mais nada. Mudar, portanto, não é transformar-se em outra coisa, mas chegar àquilo que já se é. “Cair em si”, como costumamos dizer. É tudo o que tento (não sei se consigo) ajudar meus alunos (mas a palavra não é esta) a fazer.

A sociedade contemporânea se ergue sobre o culto da novidade. Tudo deve ser inédito, surpreendente, sem precedentes. Tudo deve sempre se mexer e se modificar. A literatura ensina, no entanto, que o mais difícil não é transformar-se nisso ou naquilo — escrever à maneira de fulano, ou de beltrano —, mas, em vez disso, perseverar (Ramon diz: “ancorar”) naquilo que já se é. Chegar a si, livrando-se de todos os adornos, automatismos, máscaras, disfarces que o mundo de hoje nos obriga a vestir para sobreviver. “Prevalecer no ser” — para usar, mais uma vez, as palavras de Ramon. Isto é: conservar-se, persistir, insistir, de maneira intransigente e firme, naquilo que se é. Só assim a voz interior pode enfim nascer.

Não é nada fácil essa “queda em si”. O mundo contemporâneo nos diz, sempre, que devemos vestir a última grife, adotar o último estilo, experimentar a última sensação. Em outras palavras: que devemos pular para fora de nós mesmos — o que não deixa de configurar uma forma dócil, e voluntária, de traição. A palavra chave de nosso mundo é “adrenalina” — o hormônio que eleva a pressão sanguínea e estimula as respostas fisiológicas rápidas. Saltar para fora de si — exhibir-se numa grande performance — é o que todos



Cada um sustenta as próprias palavras. E é esse peso, da palavra própria, que confere singularidade à escrita.

desejam. É o que nosso mundo miserável exige de nós. Ali, queimando-se no fogo da adrenalina, muitos acreditam se realizar.

Na contramão, resistindo como podem, com leveza e lentidão, caminham a literatura e a arte. A luta exige não apenas persistência, mas vigor. Repito Ramon: “está/ na força de prevalecer/ no ser”. Em vez de atirar-se para fora mergulhando em experiências da moda, em vez de embriagar-se com os apelos do mercado ou das “aventuras radicais”, persistir em si, “ancorar” (Ramon) no próprio corpo e dali não arrastar pé. É o que tento fazer com meus alunos — mas a palavra, em definitivo, não é essa — alunos —, e admito que não sei que palavra usar. Talvez deva dizer apenas: “aqueles que me acompanham”. Companheiros, portanto. Parceiros.

O que tentamos fazer jun-

tos? Ler e reler e reler, discutir e discutir, sentir ao esgotamento os contos que cada um dos participantes está produzindo. Exercitar, portanto, a experiência da parceria. É um trabalho coletivo — uma espécie de escrita grupal, talvez, embora a última decisão, é claro, fique sempre para o autor. Sim: porque investimos firme na ideia de autoria, outra noção, aliás, desprestigiada pelos contemporâneos, que preferem ver os escritores como “produtores de texto” — coelhinhos que reproduzem obras em série. No estúdio, cada um é, ao contrário, dono de sua voz. Com a ajuda de todos, devem tentar encontrá-la. Cada um sustenta as próprias palavras. E é esse peso, da palavra própria, que confere singularidade à escrita.

Logo: não trabalho com apostilas, manuais, compêndios, livros de referência. Não

tenho princípios, ou métodos didáticos. Não existem exercícios, provas, correções, notas, aferições. Nada que se pareça com uma escola. Nada mesmo. Talvez uma antiescola. A ideia não é chegar ao “certo”, mas ao que Ramon chama de “presença do corpo”. Cada um luta para voltar a si — como de um desmaio. Cada um se empenha, com a ajuda de todos, em perseguir não a moda, ou a correção, ou “o que vende”, mas suas próprias palavras. Nenhum valor às listas de mais vendidos, às premiações, às consagrações: a escrita é uma experiência absolutamente individual, e como tal deve ser experimentada. Como um segredo inegociável.

É muito belo ouvir a divergência de opiniões, de leituras, de interpretações. É muito estimulante saber que, enquanto lemos e discutimos, apostamos em um valor — hoje infelizmente tão ameaçado: o pluralismo. Quer dizer: a liberdade para cada um ser o que é, e nada mais. Retrocedendo à página 24 do livro de Ramon, esbarro em outro poema, *Fé*, que me ajuda a pensar. “Todos os livros têm caráter/ de urgência”, ele escreve. “O testemunho de um/ sujeito/ diante do abismo”. É do abismo do si que se trata. Esse “mundo sem fundo” que, inocentes, carregamos dentro de nós. Por isso, todo livro é um livro interminável. O encontro com a própria voz é uma experiência de risco, que se assemelha a lançar-se de um despenhadeiro. Só que você não cai para fora, cai para dentro. Cai em si — volto a dizer.

Nem todos os participantes de meu estúdio conseguem se entregar. Alguns resistem — outros partem antes do tempo. Alguma coisa, mesmo assim, deixam para trás. Está no poema seguinte de Ramon, batizado *Viagem*: — “deixou o/ coração/ desnudado sobre/ a cama/ partiu”. Alguma coisa sempre se revela. Alguma coisa fica — e fica para todos. Eis a vantagem da experiência coletiva: cada um colhe o que pode, do jeito que pode, no momento em que pode. As descobertas são lentas e imprevisíveis. Daí o nome: estúdio. “Espaço onde os artistas projetam ou realizam seus trabalhos”, o dicionário define. Não basta fazer: é preciso se arriscar a fazer (é preciso projetar). O dicionário oferece ainda bons sinônimos para o verbo “projetar”: “atirar-se à distância”, “arremessar-se”, “lançar-se”. Eis o abismo do qual não se pode fugir. Desfiladeiro interior, onde as verdadeiras palavras nos esperam. São essas palavras que, juntos, enfrentamos. 🍷

Prêmio Sesc de

Literatura



Conheça nosso blog em:

www.sesc.com.br/premiosesc/blog/

No blog e na fanpage
você encontra, além de
entrevistas e artigos
sobre o mercado
editorial, notícias dos
autores e livros de todas
as edições do Prêmio.

 facebook.com/premiosescdeliteratura

Parceria



Realização



Pensar *mu*uito, escrever *po*ucos

A mexicana Valeria Luiselli se consolida entre os principais jovens autores latino-americanos

KÁTIA BANDEIRA DE MELLO-GERLACH
NOVA YORK - EUA



A guisa da música que alimentou a obra de Thomas Mann, **Doutor Fausto**, o mais recente romance da jovem escritora mexicana Valeria Luiselli, **A história dos meus dentes**, recorre à arte tendo como palco uma galeria da fábrica de sucos Jumex no México, e resulta da comunicação entre a escritora e os funcionários da fábrica. Em outro projeto literário-artístico (where-you-are.com), com ajuda do Google's Creative Lab, Valeria percorreu os parques infantis de Nova York acompanhada de sua filha pequena e a máquina Polaroid, novos sapatos, um mapa verdadeiro e dobrável, dois cadernos e duas canetas, casacos com bolsos grandes e um pano para cobrir as fotos. Esta experiência urbana e tátil do espaço leva o leitor a uma atemporalidade convidativa e transfixante. Nestes saltos pelas cidades, ou nos saltos entre cidades, vive Valeria Luiselli.

Tem sido dado à literatura ibero-americana impor-se com vigor e originalidade no contexto da criação. De amarras soltas, os escritores contemporâneos com raízes nas línguas espanhola e portuguesa ocupam novos espaços do imaginário e da estética. Ultrajar gêneros e transportar o leitor a um espaço onde há uma confluência da arte, da arquitetura, da filosofia e da palavra escrita permite novas explorações pelo leitor ativo e coadjuvante. Tal perspectiva garante poder aos que se submetem a ela.

Em **A história dos meus dentes**, o leitor encontrará o protagonista Estrada no centro de uma jornada existencial, espiritualmente conectado com o **Pedro Páramo**, de Juan Rulfo, em uma busca nada mística, submetida a presságios e rica dose de humor sutil, vinculando o homem ao que o cerca, inclusive objetos como biscoitos da sorte chineses e os dentes de Marilyn Monroe obtidos através de seu trabalho como leiloeiro, para além das figuras estilísticas de linguagem.

Ainda no âmbito das transformações urbanas, Valeria publicou um longo ensaio no jornal *The Guardian* sobre a revolução cultural na década de 1920 nas “azoteas”, os telhados da Cidade do México. O olhar de artistas e intelectuais a partir das “azoteas” é o mesmo olhar da Valeria que sobrevoa a cidade pensativa do caos congelado nos telhados como no poema de Apollinaire.

Em inúmeras aterrissagens na Cidade do México, onde a autora nasceu em agosto de 1983, ela descreve os sintomas de uma vertigem invertida, uma resistência à gravidade do chão que a levam a lágrimas desconectadas da tristeza mas expressivas da descida em um mundo futuro que se aproxima e é imensurável. Este imensurá-

vel é o que mais surpreende no trabalho da Valeria Luiselli.

No Earth Café, no Upper West Side de Manhattan, Valeria e eu iniciamos a conversa sobre o ofício da escrita, doutorado, imagem pública, literatura, imigração e a vida em Nova York em geral. Trago ao **Rascunho** fragmentos deste diálogo, que passou por diferentes cafés e mesas em Roma, Paris, Paraty, Rio de Janeiro e Lisboa.

• **Em *A história dos meus dentes*, alguns personagens recebem nomes de escritores renomados, alguns antigos, outros atuais. Até mesmo Valeria Luiselli é personagem. Isso faz parte de um jogo?**

Há escritores que usam a língua como um veículo — um meio para um fim — e escritores que usam a língua como uma espécie de parque de diversões — um fim em si mesmo. Acho que me encaixo na segunda categoria. A seção a qual você se refere no livro chama-se *Os alegóricos* e realmente brinca com nomes de escritores — alguns famosos, outros não. *Os alegóricos* são basicamente uma meditação sobre o discurso e as práticas de descontextualização na arte. Esta novela é escrita numa observação tranquila das práticas da arte contemporânea e é uma meditação que busca estabelecer uma ponte e comparar arte contemporânea com literatura contemporânea. Usei instrumentos de narrativa para refletir um pouco sobre questões como a velha dicotomia entre imitação e criatividade. Também usei recursos e procedimentos tradicionalmente associados à arte moderna e contemporânea — tais como descontextualização, deslocamento ou redefinição de propósito — para refletir sobre como os objetos adquirem ou perdem valor num mundo que parece sobrecarregado de produtividade, informação e discurso. Em *Os alegóricos*, todos os objetos são substituídos pelo discurso — alguns aludem ao número de práticas artísticas recentes que tratam mais de apropriação de um discurso sobre os processos ao invés de resultados (a obra de arte). O processo do qual *Os alegóricos* se apropria é uma versão narrativa do tropismo dominante na arte produzida nos séculos 20 e 21: os *ready-mades*. Basicamente, usei uma série de escritores latino-americanos, inclusive eu, como *ready-mades* e fiz o que muitos executaram antes de mim: desloquei-os do contexto tradicional e os coloquei em um outro, ou os descontextualizei e lhes dei nova finalidade, a fim de refletir sobre o seu valor — seja o valor de uso, troca ou simbólico.

• **Ainda sobre *A história dos meus dentes*, Estrada, o protagonista, entende de**

“
Os bons escritores,
como os bons
arquitetos, constroem
espaços habitáveis.
Apenas os bons o
fazem. Agora já
não estou mais em
Ipanema mas em
um apartamento na
Île Saint-Louis, em
Paris. Se o arquiteto
que projetou este
apartamento houvesse
sido escritor, teria
escrito uma pequena
obra de mestre.”

decifrar biscoitos da sorte chineses. Deus existe ou lidamos com presságios?

Não sei, mas desde que me encontrei sem deuses, creio ferozmente nas pequenas coincidências.

• **Robert Walser e Walter Benjamin marcam clara presença nos seus ensaios. Em alguns deles, você trata de questões urbanas como a importância dos telhados (“azoteas”) na cultura revolucionária da Cidade do México no início do século passado e da cartografia. Como se desenvolve esta relação entre o autor itinerante e a cidade que controla e protege (ou não)?**

Escritores como Benjamin e Walser me ensinaram um modo de observar a cidade. Eles me deram o olhar. Apesar de as cidades sobre as quais eles escreveram, cidades europeias no apogeu do século 20, serem tão diferentes das nossas cidades latino-americanas, a maneira pela qual eles as observaram é traduzível em certo grau para estas últimas. Gosto particularmente dos telhados da Cidade do México, onde passei os melhores momentos dos meus anos adolescentes e em homenagem aos quais dediquei um capítulo da minha tese de doutorado e alguns artigos como o que você menciona. Eu me sinto particularmente fascinada pelos telhados e pelas pessoas que os ocupavam na década de 1920. Pessoas como Tina Modotti, Edward Weston, Salvador Novo e Dr. Arlt. Se pensarmos numa cidade como a Cidade do México em termos dos seus diversos níveis horizontais — rés do chão, primeiro andar, segundo andar —, o nível que se espalhou na década de 1920 horizontalmente quinze metros acima do chão pode ser interpretado como um tipo de laboratório experimental semi-invisível para a criatividade moderna e uma alternância de parâmetros morais. Num distanciamento dos espaços públicos mas não totalmente particulares consistiam em “ambientes próprios”. A invisibilidade relativa, física e cultural, dos cômodos permitia um modo de vida alternativo e, concomitantemente, levava a uma forma de produção cultural que empurrava as fronteiras da cultura literária e visual mexicanas. Eram os lugares-chave para as vanguardas mexicanas. Eles me interessam tanto como espaços para viver e trabalhar como de transformação cultural.

• **Em seu romance *Rostos na multidão* a abertura é um diálogo no qual o menino pergunta à mãe, de onde vêm os mosquitos?, do chuveiro, ela responde. Em *La transmigración de los cuerpos*, do mexicano Yuri Herrera, ele relata já nas páginas iniciais uma epidemia disseminada pelo mosqui-**

to, o mosquito egípcio. O que falar de nós e dos mosquitos?

Não, realmente não. Não atribuo nenhum valor simbólico a eles. Os mosquitos são apenas mosquitos, não metáforas. (Um mosquito é um mosquito é um mosquito...). Em **Rostos na multidão**, os mosquitos cumprem a mesma função que na nossa vida real: eles nos mordem, nos fodem e nos adoecem.

• **Um escritor equivale a um arquiteto?**

Os bons escritores, como os bons arquitetos, constroem espaços habitáveis. Apenas os bons o fazem. Agora já não estou mais em Ipanema mas em um apartamento na Île Saint-Louis, em Paris. Se o arquiteto que projetou este apartamento houvesse sido escritor, teria escrito uma pequena obra de mestre.

• **Enquanto *flâneurs* ou, como você genialmente sugere em um dos seus textos, *cycleurs*, quais os nossos papéis?**

Não sei se entendo a pergunta. Mas diria a você que o nosso papel é sempre ser bons observadores. Não me interessam nem as pessoas nem os escritores que se preocupam em fabricar e impor uma voz autêntica e forte. Os olhares me interessam, porquanto sempre mais silenciosos, sutis e honestos.

• **A literatura contemporânea produzida por escritores latino-americanos e, em especial, mexicanos, busca se definir?**

As gerações, como diziam os poetas do grupo *Los contemporâneos* no México formam uma constelação de solidões. O papel dos críticos consiste em desenhar os mapas dessas gerações. O papel dos escritores é pensar muito e escrever um pouco.

• **E o que significa o recém-surto termo “narco-literatura”?**

Significa “ruído” e “lixo” e “restos” e, às vezes, inclusive “merda”.

• **Dos autores contemporâneos, quais você destacaria? Algumas escritoras? Você vê uma presença forte feminina na escrita em espanhol?**

Sim, há uma presença cada vez mais notória das mulheres nas letras, mas a balança segue pendendo para um único lado — o da testosterona, da competição e da visão limitadíssima de que a literatura é uma carreira. Muitos homens que conheço não participam absolutamente disso, com certeza. Esta não é uma lista completa (as listas nunca o são), mas me entusiasma os trabalhos de Samanta Schweblin, Laia Jufresa, Guadalupe Nettel e Daniel Saldaña París, que quase nunca é mulher. Do mundo anglo-saxão, que é o meu outro mundo, Kathleen Alcott, >>>

Neil Leysnon e Kate Tempest me impressionaram recentemente. Também Naja Marie Aidt, que escreve em dinamarquês e felizmente tem a obra traduzida para o inglês. E Nathalie Léger, que escreve em francês.

• **Julio Cortázar dizia acreditar que uma das melhores esperanças revolucionárias estaria na literatura latino-americana. Ao tratarmos de mapas e cartografias, nossas fronteiras e realidades poderiam ser reconstruídas de alguma forma pelas narrativas que despontam?**

A boa literatura está sempre redefinindo as cartografias. Traça espaços que não foram vistos antes. Creio que é algo que a literatura latino-americana tem feito, pouco a pouco.

• **Você vê um espaço para a literatura latino-americana em Nova York como foi Paris para o chamado *boom*?**

Sim, a “República das Letras” possuía o seu centro de poder em Paris. Agora não mais, há muito tempo que não. Entretanto, acredito que Nova York não tenha substituído Paris porque o mundo se tornou um lugar simultaneamente conectado e fragmentado. Além disso, a literatura tem passado por uma “comoditização”, como um bem de consumo nos circuitos internacionais. Há uma rede de espaços editoriais e de mercados com nódulos especialmente grandes em lugares óbvios como Frankfurt, Munique, Londres, Nova York, mas também outros onde se organizam grandes feiras internacionais como Guadalajara, no México, ou Calcutá, na Índia, ou Xangai, na China. Estou falando apenas de mercado editorial e não sobre os espaços literários cosmopolitas onde vivem e trabalham muitos escritores. Neste último sentido, sim, Nova York oferece esse espaço. É uma cidade que aceita o estrangeiro para si, de modo que vários escritores gravitam ali. No entanto, Nova York está em decadência, é a metrópole mais decadente do mundo. Gosto da decadência de modo que vivo naturalmente em Nova York.

• **O advento da “Fridamania” exemplifica o culto à celebridade artística: quais os efeitos desta mitificação sobre o sujeito criativo?**

Diego Rivera e Frida Kahlo foram os primeiros artistas de performance mexicanos. Eles eram o casal poderoso da modernidade mexicana: completamente cosmopolitas, sofisticados, bem conectados, mas também mais mexicanos do que o México. Em várias formas, Frida Kahlo e Diego Rivera atuaram como tradutores culturais, tanto importando quanto exportando capital cultural de e para o México. O que vemos ainda hoje são os últimos resquícios deste fenômeno que eles criaram.



DIEGO BARRUECOS

“
Não me interessam
nem as pessoas nem
os escritores que se
preocupam em fabricar
e impor uma voz
autêntica e forte. Os
olhares me interessam,
porquanto sempre
mais silenciosos, sutis e
honestos.”



A história dos meus dentes
Valeria Luiselli
Trad.: Ari Roitman
Alfaguara
164 págs.

• **O escritor sul africano J. M. Coetzee em conversa com a psicanalista Arabella Kurtz, publicada em *The good story, exchanges on truth, fiction and psychotherapy* (2015), discute as qualidades de uma boa história e cita o papel-chave das omissões na descoberta da verdade mais profunda. Dos seus trabalhos, você poderia citar uma ou mais omissões reveladoras?**

Não. São secretas.

• **Você se definiria como uma autora em busca de personagens ou seriam os personagens que a buscam?**

Nenhum dos dois. Sou uma pessoa que observa as pessoas e ao seu redor e registra os detalhes dos seus comportamentos, sem impor ideias prévias ou moldes que simplifiquem e ofusquem as suas belas complexidades.

• **Os romances são condicionados por leis? Os gêneros devem ser demolidos?**

Não acredito na demolição por demolição (tipo Brexit). Como dizia antes, gosto da decadência. O romance, o gênero mais decadente neste momento, se encontra em esplendor. As ruínas são mais habitáveis do que os novos *lofts* de pedra de papelão.

• **Da África do Sul, temos diversos livros de escritores de origem europeia expressando-se sobre o *apartheid*. Como manter o equilíbrio entre a escrita consciente, a liberdade e a apropriação/desapropriação da voz do outro? Os ensaios se sobrepõem à ficção nesta esfera?**

Nenhum tema deve estar vedado a um escritor de ficção, tudo pode ser apropriado. Os escritores de ficção têm o direito à imaginação. E tanto possuem este direito que devem ter a responsabilidade de usar bem a imaginação. O ensaio e o jornalismo requerem outro tipo de responsabilidade. Aí não se pode apropriar-se da voz de ninguém: você está completamente sozinho, à mercê das suas limitações intelectuais, de seus fracassos, de suas ideias próprias.

• **Um fio condutor a mantém ligada ao México?**

Sim: o fio condutor do pesadelo no qual vivemos me mantém atada. O México hoje em dia é como um pesadelo do qual não conseguimos acordar. Contudo, é um pesadelo coletivo e como tal criou laços profundos nas pessoas que estamos tratando de deixar de sonhar. Uma boa consequência possível (muito futura) desses anos obscuros no México poderia ser a maior sensação de responsabilidade comunitária, de dever cívico e social compartilhado.

• **Você tem se deslocado para o Arizona a fim de elaborar um novo projeto. Do que se trata?**

Dizem que dá azar falar em demasia sobre um projeto inconcluso. O único que posso dizer é que estou escrevendo um romance que passa parcialmente neste território. Creio que é o melhor que já escrevi. Mas tudo, sempre, pode se arruinar.

• **Qual o seu envolvimento com a questão dos imigrantes, em especial, as crianças desacompanhadas que atravessam as fronteiras para chegar aos Estados Unidos?**

Trabalho como intérprete na Corte Federal de Imigração, na sede de Nova York. O meu trabalho ali é simples embora difícil: traduzo, do espanhol para o inglês, histórias de crianças sem documentos legais. Repasso as perguntas de um questionário imigratório, uma por uma, e o menino ou a menina respondem. Transcrevo em inglês as suas respostas, tomo algumas notas marginais e mais tarde me reúno com os advogados para lhes entregar e explicar. A partir disso, os advogados analisam, baseando-se nas respostas ao questionário, se o menor sem documentos tem um caso suficientemente sólido para impedir uma ordem final de deportação e conseguir status imigratório legal. Se os advogados determinam que existem possibilidades reais de ganhar o caso na corte, o passo seguinte é buscar um representante legal para o menor.

• **Em um de seus ensaios, você sai de bicicleta em busca de um dicionário de português. Encontrou-o?**

Nunca! E depois chegou o Google Translate e acabou comigo para sempre. Usei-o para traduzir as suas perguntas e todas parecem no Google Translate como versos surrealistas. Por outro lado, leio em português sem dicionário. Depois da visita a Paraty, durante a minha longa espera em Ipanema e logo no meu voo para Roma, li **O alienista**, de Machado de Assis. E agora, na França, estou lendo **Lavoura arcaica**, do Raduan Nassar, ambos livros que me foram recomendados consecutivamente pelo Luiz, Marcelo e a brilhante Laura, os meus editores brasileiros. 🍷

Uma estranha na cidade é o primeiro livro de não-ficção da escritora porto-alegrense Carol Bensimon. São 36 textos, a maioria crônicas publicadas em jornal e blogs. A mesma autora já publicou obras bem recebidas pela crítica como **Pó de parede** (2008), **Sinuca embaixo d'água** (2009) e **Todos nós adorávamos caubóis** (2013).

Nas crônicas, Carol reflete sobre a sua geração — nascida da década de 1980 —, discute a transformação das cidades, fala sobre comportamento, cultura e consumo. O conjunto de textos agrada especialmente pela conexão temática, o que ajuda a construir certa unidade, e pelo estilo da escrita, acompanhada sempre de jovialidade e inteligência. Em grande parte dos textos, a autora utiliza artigos, pesquisas, informações e memórias que a levam a discutir a passagem do tempo, o comportamento humano e, de maneira especial, o urbanismo.

A nostalgia de Carol pode parecer precoce, mas reflete a velocidade com que sociedade e cultura têm se transformado. Um exemplo disso é o consumo de música (tema principal da crônica *A música do túnel*), algo que mudou consideravelmente em pouco tempo — passando dos discos de vinil ao *streaming*, transformando nossa forma de ouvir, selecionar e compartilhar canções. Na crônica, Carol defende a ideia de que, com qualquer música ao alcance de poucos cliques, a juventude contemporânea perdeu o prazer da surpresa e da epifania que só a imprevisibilidade da programação do rádio pode dar. No entanto, essas relações de consumo afetadas pelas transformações culturais vão além da música.

Às vezes me lembro de meus pais contando como era difícil conseguir uma calça Lee em Porto Alegre no fim dos anos 60, a calça que todos queriam ter e, tenho a impressão de que boa parte das lembranças das pessoas se relaciona a obstáculos, empenho, insistência. “Era difícil achar tal coisa, mas eu consegui.” Ou: “Era difícil montar uma banda, mas eu consegui”. Torço, sinceramente, para que as coisas difíceis não acabem de uma vez por todas.

A temática do consumo, relacionada a outras questões, marca presença em textos como *Menos plástico, mais amor*, em que a autora questiona, entre outras coisas, a necessidade de tantas embalagens plásticas nos produtos industrializados. O assunto aparece também em *A porta de entrada*, sobre a descriminalização das drogas, em *Quando comer era fácil*, sobre a crescente onda dos alimentos super saudáveis e em uma das melhores crônicas, *Não gostando com ênfase*, em que Carol apresenta seus critérios para gostar ou não de determinados filmes e livros. Rapidamente, as discus-

Cidades e gerações em ruínas

Em *Uma estranha na cidade*, a gaúcha Carol Bensimon reflete sobre nostalgia, cultura e desenvolvimento urbano

GISELE BARÃO | PONTA GROSSA - PR



Uma estranha na cidade
Carol Bensimon
Dublinense
144 págs.



A AUTORA
Carol Bensimon

Nasceu em Porto Alegre (RS), em 1982. Autora do livro de contos **Pó de parede** e dos romances **Sinuca embaixo d'água** e **Todos nós adorávamos caubóis**. Foi selecionada pela revista *Granta* em 2012 para integrar a edição *Os melhores jovens escritores brasileiros*. Escreve não-ficção no Blog da Companhia das Letras e no jornal *Zero Hora*.

TRECHO

Uma estranha na cidade

O que a gente pensava sobre a vida, sobre o amor, sobre trabalho, família, sobre aquela árvore ali da esquina? O que ocupava nossa cabeça cinco anos atrás? No que acreditávamos no inverno passado? Tenho a sensação de que somos as piores testemunhas de nós mesmos.

sões de gênero, perspicazes e bastante atuais, também ganham espaço na coletânea.

De maneira geral, *Uma estranha na cidade* chama a atenção para as condições e consequências impostas pela velocidade da vida nas cidades, e como elas refletem nos nossos costumes. Em *A maior das transgressões*, a escritora expõe algumas características dessa correria diária, que transformou as relações, as conversas e, de forma marcante, nosso apego ao celular. Para Carol Bensimon, sob tais condições, alguém que se dedica a ler um livro está cometendo uma verdadeira transgressão.

Há um cara que eu conheço que disse: não termino de ler um livro há quatro anos. Ele estava sorrindo. Porque o mundo ficou rápido pra cacete e ele adora isso. Ele adora saber cento e quarenta caracteres sobre as coisas. Ele adora aderir a uma causa de cinco minutos.

Em outras passagens do livro, ela descreve a preferência pela solidão dos elevadores vazios, o mito que compramos junto com os caderninhos Moleskine — pelo charme de ter um caderno que também teria sido usado por grandes escritores —, e sobre a própria incapacidade de decidir sobre fazer uma tatuagem, como em *Tatuagens para todos*.

Nessa segunda década do século 21, além de querermos nos sentir muito especiais e únicos, parece que precisamos estampar o que somos em praça pública — ou na arena virtual — o mais rápido possível, já que quase ninguém tem tempo ou paciência para se conhecer de fato.

O título **Uma estranha na**

cidade vem de uma ideia presente no livro **A arte da ficção**, de John Gardner, algo que a escritora esmiúça em uma das crônicas. Trata-se da noção de que só há dois tipos de trama em toda a literatura: ou alguém parte em uma jornada, ou um estranho chega à cidade. Discutindo esse conceito, ela lembra que, por muito tempo, e por uma série de fatores, as tramas de viagem foram negadas às mulheres. Assim, ela comemora não estar nessa posição de quem apenas observa, de quem “apenas espera que a aventura do outro aconteça bem à sua frente”. Certamente, a literatura de Carol Bensimon é feita de pessoas e ideias que se movem.

Urbanismo poético

Cada uma a seu modo, as crônicas de Carol dialogam com a sociabilidade e com a vida nas cidades. A autora se mostra uma curiosa sobre temas do urbanismo, e recheia seus textos com referências sobre esse assunto, que parece estudar e acompanhar com frequência. Uma das referências citadas é o clássico **Morte e vida das grandes cidades**, da escritora norte-americana Jane Jacobs. Carol usa parte das reflexões da autora para discutir a mutação dos municípios brasileiros e, em especial, suas impressões de Porto Alegre, uma cidade espalhada, com seus prédios hostis e que dá preferência aos carros em detrimento dos pedestres — problemas evidentemente encontrados em muitos lugares do país.

As discussões sobre a arquitetura e o urbanismo de Porto Alegre representam uma preocupação com a memória local, mas também com as relações humanas de maneira mais abrangente. Essa é a impressão que o leitor tem ao ler textos como *O prédio novo*, em que a escritora explica a relação entre a altura dos prédios e a frieza do contato com a rua — quanto mais alta construção, menos contato com os detalhes da cidade, com as pessoas que passam pelas calçadas diariamente. Ou seja, um morador do décimo andar pode até ganhar de presente uma bela vista da paisagem, mas está desinformado sobre o que acontece na própria rua. É uma questão urbanística, mas também de segurança e de sociabilidade.

Se é possível fazer um esforço comparativo entre essa ideia e a crônica como estilo literário, podemos dizer que a crônica mora no térreo. É um texto que vive mais nas ruas do que nas sacadas dos prédios; que conversa com as pessoas e faz com que elas olhem por onde andam e pensem sobre o que veem e vivem. Nesses quesitos, Carol Bensimon pega o leitor pela mão e presenteia com bons exemplares do estilo. 🍷



A sintaxe das imagens

Sibilitz, de Leonardo Fróes, é uma ampla e intensa experiência do pensamento em torno da vida

RAFAEL ZACCA | RIO DE JANEIRO - RJ

Em 1981, como agora, o leitor de **Sibilitz** não sabe o que tem em mãos. Se ali encontra fábulas sem moral, poemas entre o espanto e o riso, pequenas histórias desconexas, se ali encontra personagens e antipersonagens que têm e trocam as propriedades da natureza, dos animais, das coisas, se ali encontra, enfim, prosa de estranha sintaxe, poesia de metro infatigável e ilustrações de Ricardo Reis que parecem recriar os textos, em uma mistura de diálogo e disputa pela narrativa, tal leitor tem, enfim, diante de si, uma tarefa impossível para o pensamento. É precisamente deste não saber que depende a experiência do texto de Leonardo Fróes.

Saudado, com o tempo, como um livro experimental, dentro da obra já experimental de Fróes — que, até ali, 1981, segundo alguns comentadores, não havia optado por uma voz, por um estilo (pois, para a história ingênua da literatura, os estilos são a qualidade do fazer do escritor) — **Sibilitz** é, certamente, uma coisa estranha. Não é por acaso que um jovem escritor neodadaísta, Reuben da Rocha, celebrou o “coração radical” de Fróes, que originou um “livro das lâminas de um instante tal de intensidade vida arte prática 1981 no meio da saída da cidade sua ida para o mato

onde (ele disse) poderia esculpir com mais afinco”.

Em entrevista a Fabrício Carpinejar, Fróes declarou que antes da mudança da cidade para a serra “falava de ‘labirintos de argamassa’, de ‘ruas entupidas’, de angústias e vivências urbanas. Passei, aqui, a falar do que me cerca, de bichos e plantas, de morros e estradas”. A formulação mais interessante (e menos mitificada) desse movimento é a do crítico Luiz Guilherme Barbosa, que afirma que, no poema *A poesia e a matança dos mosquitos*, do **Anjo tigrado** (1975, livro que antecede **Sibilitz**), o leitor lê, de fato, “a máquina que se esconde no mato, *uma forma de vida*”. O poema homônimo do mesmo livro termina com a confissão-promessa: “um dia cismeí/ (...) fui pro mato/ de onde só sairei como um tigre.” Este é, certamente, o movimento da poesia de Fróes desde então. No mesmo poema, despedia-se ainda da multidão, petrificada em forma de retratos. No entanto, a arquitetura ambígua de seus escritos, em torno da multidão e da solidão — que sempre lhe emprestou o que havia de mais forte em seus primeiros livros (e possibilitou versos arquetípicos, como “E todos em si nos somos/ qual forma que se reparte/ e é uma: a laranja e os gomos”, em **Vida comum**, de 1969) — não se desfaz fa-

cilmente. **Sibilitz**, considerado por muitos como ponto de inflexão, guarda ainda essa secreta presença da multidão; tem ainda o ritmo acelerado, que diminuiria aos poucos com os livros subsequentes. A transformação em *animal na montanha* (como aparece no documentário de Gabriela Capper, Sérgio Cohn e Alberto Pucheu, 34 anos depois de **Sibilitz**) viria com calma, com o trabalho de casulo que representou a ida para o sítio (que o poeta considera hoje a sua principal obra, erguida com suas próprias mãos, das paredes às árvores).

A multiplicação

A multidão, no entanto, agora é outra, e exerce uma função diferente. Antes era algo a ser vencido; depois, força produtora de imagens. A multiplicação é tema corrente no livro, como no primeiro poema-fábula, *O desdobre das bonecas*, que narra a história das mulheres-miniatura que surgem do corpo de Ecila e ganham, aos poucos, características eróticas ou sentimentais. Já no poema *Arroz de olhos* a multidão se revela nitidamente:

As pessoas então estão voando encantadas, não convém estacionar sentimentos, é inútil querer sugar numa esquina os rostos provisórios, apenas o movimento contínuo se estabelece.

O mesmo poema anuncia a conversão da multidão, de tema para forma interna dos textos: “O que existe nessa hora não são corpos tangíveis, é um monte fenomenal de areia elétrica que vaza em sucessivas cortinas e jamais se deposita numa construção exclusiva”. Da mesma forma, o tema da solidão, irremediavelmente ligado ao da multidão, como no célebre poema em prosa de Charles Baudelaire, se transforma em forma interna, e gera produtos como *Afanasy Nikitin*, “um homem completamente vento”, cuja via solitária o tornou inidentificável: “Era por isso impraticável dar uma conformação ao seu rosto”. Essa solidão, no entanto, perdeu a função negativa que tinha nos livros anteriores, de desencaxe infeliz, para produzir afetos mais alegres: “Dizem que assim ele passou por numerosos países (...) não era um super-homem. Mas comia bem, dormia bem, olhava muitas coisas ao longo do dia, com atenção e curiosidade”. Mais do que personagens felizes, a partir daí a alegria da solidão será uma máquina analógica em Fróes.

É por isso que o poeta Ricardo Domeneck ressaltou os “momentos de grande força imagética, de uma poesia fanopaica, quase surreal”. Referia-se, então, às três dimensões poundianas da poesia: a qualidade sonora, a capacidade de criação imagética e a formulação de ideias ou pensamento (meloopia, fanopeia e logopeia). Histórias algo orientais envolvendo um burro falante que opta pela mudez diante da multidão, deformações, nas coisas e nas pessoas, que se transformam em bichos e outros seres, um herói que assiste ao e participa do espetáculo da transmutação das letras e o perspectivismo que achata e torna normal um mesmo sapo — tudo isso é matéria quase cinematográfica de Fróes, é claro. No entanto, a sua capacidade fanopaica está a serviço de uma força maior de sua poesia, a de formulação de pensamento.

*o que eu chamo de deus é bem mais vasto
e às vezes muito menos complexo
que o que eu chamo de deus. Um dia
foi uma casa de marimbondos na chuva*

Justificação de Deus é uma projeção do eixo fanopaico sobre o logopaico. Isto é, uma produção imagética com conteúdo sintático, que a eleva à condição de pensamento. No documentário citado, Fróes afirma não ver diferenças tão grandes entre o trabalho do filósofo e o do poeta; isso aclara as coisas. A faculdade imaginativa, nos seus poemas, renuncia ao excentrismo barato da mera diferenciação aparente, para se tornar o modo pelo qual o pensamento realiza as suas experiências significativas.

As vantagens deste processo para o pensamento são enormes: a imaginação se duplica, no eixo textual e no das aparições, que interferem umas nas outras, o que se manifesta na frequência do recurso à paronomásia e à aliteração, ou ainda, como percebe Domeneck, no encavalamento de sintagmas. Esses versos parecem falar da relação, em sua poesia, da razão lógica com o pensamento analógico: “nos intervalos é que está a centelha/ que acende por exemplo entre duas caras se olhando”.

Na antiguidade, o espanto foi compreendido como a atitude originária da filosofia. **Sibilitz** é a encarnação textual dessa atitude. Em Fróes, ela origina um conúbio entre as formas do pensamento. O poema *Tiê-sangue* o eterniza na forma de um pássaro:

*existe uma infinita uma fita imensurável, a quinta
pérola do alfabeto dentário do Cadmo plantando palavras
numa brincadeira atônita
de dizer que existem o Infinito e a Água.*

*um tiê-sangue bem bonito suspirado parando
como a atingir na ponta-do-galho o Momento Extremo*

O AUTOR

Leonardo Fróes

Nasceu em 1941. É poeta, crítico e tradutor. Vive, desde a década de 1970, em um sítio nas imediações de Petrópolis (RJ), erguido com as próprias mãos. Traduziu para o português obras de autores como William Faulkner, Lawrence Ferlinghetti, Malcolm Lowry, D. H. Lawrence, André Maurois e Virginia Woolf.



Sibilitz
Leonardo Fróes
Chão da Feira
134 págs.

Todas as vozes do mundo

Romance de estreia de Domingos Oliveira conquista o leitor pela estranheza e inventividade

ANDRÉ ARGOLO | SANTOS - SP

Livro desgraçado, benedito seja. Fosse leitura de puro prazer e estaria apenas sorrindo depois da última página. Mas pra escrever resenha é uma confusão. Porque o texto de **Antônio: O primeiro dia da morte de um homem** é por um lado descomplicado, daquele jeito difícil de ser descomplicado, sabe? Rápido, com frases bem sacadas, não raramente engraçadas e surpreendentes. Mas como adjetivos pouco explicam — no máximo transmitem impressões vagas sobre o que se sente na leitura —, é necessário tentar esmiuçar por que esse romance de Domingos Oliveira é uma boa leitura. Eis o problema: as escolhas feitas pelo autor para a narrativa são questionáveis. Mais: parece algumas vezes que são erros. Ou o erro é ler querendo colocá-lo em caixinhas...

São também de dar certo nó para análise as questões humanas colocadas na história, ou nas histórias que se costuram em torno de Antônio. Quem é ele? Um professor de antropologia com pouco mais de 60 anos. Viveu um casamento intenso, apaixonado, e se separa da mulher, Blue, que logo se envolve com um homem mais jovem. Entre as reflexões e vivências de Antônio, inclusive um relacionamento a três com duas garotas bem mais novas que ele, vão sendo postas as dúvidas, os medos, as dores, fragilidades, mas também as possibilidades de um homem nos primeiros passos da velhice. O que é envelhecer? Antônio não conta sozinho essa parte da vida, de todos que têm a sorte de atravessar as seis décadas. Blue passa um pouco do lado feminino da experiência. E uma outra figura, Cavalcanti, dono de uma banca de jornais que se torna amigo de Antônio, com oitenta anos, amplia esse horizonte. Livro povoado, viu? Domingos Oliveira foi criando personagens e sem acanhamento deu a mão a cada um deles, a nos fazer pas-

sear junto. Mergulha-se em cada um, conhece-se cada um. Uma intimidade danada. Sim, tem bastante sexo nessas linhas e entrelinhas. O sexo como parte fundamental das relações humanas — reprodução à parte; ninguém tem filhos nessa história. Tem até padre gay.

E tem fantasma! Um amigo de Antônio que morreu e aparece em seus pensamentos e sonhos, repetindo sempre algo como: “a vida é maravilhosa, mas não vale a pena”. Meio piada, meio filosofia. Pode ser isso, o livro: o exercício dessa visão de que a vida é também assim, meio piada/meio filosofia. E é por isso que dá nó. As histórias algumas vezes, apesar de divertidas, ou por soarem a fofoca pela forma, distraem do conteúdo profundo que guardam também.

Antônio: O primeiro dia da morte de um homem não parece ter vocação a clássico, não parece ter sido escrito para ser um, e isso talvez vaze num desabafo do narrador-personagem, Antônio, refletindo sobre seu próprio projeto de romance no enredo:

Escrever por escrever, deixando que a imaginação voe livre, já que é a única capacidade humana que goza de liberdade, (...) Como se a razão de ser artista não fosse criar belezas e sim contar para todos sua vida. (...) Não posso acreditar que este comportamento derive apenas da vaidade.

Narrador-personagem. Domingos Oliveira levou a sério esse termo. O texto dirige em alta velocidade, trocando de pista, sem dar pisca-pisca. Ou a gente bate ou o trânsito misteriosamente flui sem os anunciados acidentes, como nas ruas do Rio de Janeiro, onde tudo se passa no livro. Ele vem em primeira pessoa e de repente está em terceira pessoa, mas ainda pelo ponto de vista de Antônio. De repente, a visão já é de outro personagem, em primeira



Antônio: O primeiro dia da morte de um homem
Domingos Oliveira
Record
175 págs.



O AUTOR

Domingos Oliveira

Nasceu em 1936, no Rio de Janeiro (RJ). Dramaturgo, ator e diretor teatral, também cineasta. Publicou outros três livros, e este **Antônio: O primeiro dia da morte de um homem** é o primeiro romance.

TRECHO

Antônio: O primeiro dia da morte de um homem

Certeza só temos uma, de que no futuro estaremos piores. Ou não! Porque o desafio da vida, sua incredibilidade, só termina com ela. Pode ser que você ou eu seja o herói. Enfie a lança dentro da garganta do dragão no último momento. Pode bem ser que isso aconteça com todo mundo. Talvez sejamos todos o herói. São Jorge vencendo o dragão. Quer um cafezinho, meu filho? Desculpe ter te chamado de filho. Não sou seu pai.

ou terceira pessoa. Arrisco que, se não fosse Domingos Oliveira um homem de 80 anos, dramaturgo reconhecido, cineasta, escritor de outras obras, mas um rapaz de trinta anos cursando uma oficina de escrita, o professor lhe daria uma bronca, os outros alunos ririam de sarcasmo, como se fosse um doído a querer reinventar a narrativa. Ainda bem que não é o caso. A proposta pode causar alguma confusão, sim, mas não atrapalha o que é fundamental na história. Então, por isso, soma às possibilidades mil de se construir um romance, sem amarras, sem preconceitos e outras babaquices que em certos momentos me contaminaram nessa análise.

Experimente aqui. No Capítulo 1, a narrativa está em primeira pessoa: “Meu amigo Eduardo morreu. Não tenho nenhuma surpresa. De manhã a esposa já tinha telefonado dizendo que iam desligar as máquinas”. No Capítulo 3, relata em terceira pessoa a separação: “Antônio caiu vertiginosamente da sua própria altura. Tinha 62 anos e ela 60. E nunca achou que tivessem problemas sérios de distâncias e princípios. Sabia que os dois eram personalidades bem-definidas, com as gavetas arrumadas. Sempre fizeram amor com razoável frequência e desejo, tinham a mesma opinião sobre variados assuntos, respeitando qualquer divergência. Eram felizes”. No Capítulo 9, mistura: “Antônio não precisa mais ser amado, Antônio sou eu. Casei muitas vezes, já fui muito amado. Não preciso mais disso. Porém amar é outra coisa. É preciso. O homem é um vaso cheio de amor em estado gasoso que exerce forte pressão nas paredes. Um homem tem muito mais amor do que terá a capacidade de dar. Gostar de ser amado é um sentimento para garotos, que desconhecem o preço”.

Se livros bons são mais para ser relidos do que lidos apenas uma vez, então essas mudanças de narrativa tendem a se clarear e tornar até mais interessante a obra.

O autor

É exibido. E aparece. Um pouco em cada personagem, nem tão disfarçadamente. Em discursos. Está dito, não está? “Como se a razão de ser artista não fosse criar belezas e sim contar para todos sua vida”. Na cena em que coloca Antônio para conhecer Nádia, há uma manifestação na Lapa, e ele alfineta nelsonrodrigueanamente: “Discussões políticas em grupo são sinônimo certo de burrice em nível industrial”. E logo depois bate em parte do meio profissional que convive/conhece: “Ninguém detesta mais a cultura que o pessoal da Secretaria de Cultura, ou melhor, não detesta a cultura. Você não pode detestar uma coisa que

você não sabe o que é”.

Essas reflexões que encaixa aqui e ali produzem efeito agradável, tendem a aproximar o leitor, que concorda, discorda, mas pensa junto.

Por meio de Nádia, ele faz palestras de anatomia humana e de comportamento animal.

Um homem conta, na condição que a natureza o pôs, com três cérebros. O mais velho desses cérebros é basicamente réptil. O segundo foi herdado dos mamíferos inferiores, responsáveis pela emoção e pelo instinto. O terceiro é o neocórtex, que só os homens têm. Bicho não tem. Um tampão que se expandiu nos últimos 500 mil anos com uma velocidade explosiva, sem precedentes na história da evolução. E sendo a pressa inimiga da perfeição, o rápido desenvolvimento do neocórtex não permitiu uma boa formação das ligações neurológicas entre o neocórtex e os outros cérebros mais antigos. O homem não se entende!

Tão legal essa explicação que não procurei o Google pra verificar: tese comprada. Por Antônio, o autor reflete bastante sobre sexo e sociedade contemporânea: “Na sociedade da câmera rápida, é tudo ao mesmo tempo. O jovem merece tudo e ao mesmo tempo é desprezado. Para que prestigiar aquele senhor, o chamado idoso, que insiste em trabalhar tirando a vaga de um jovem inexperiente? Num mundo em que quantidade vale mais que qualidade e velocidade mais que perfeição?”. Até por Cavalcanti ele fala — na verdade, Cavalcanti é seu contemporâneo — sobre a idade: “A velhice é invisível. As pessoas estão acostumadas a olhar na altura dos olhos. Não sabem o que tem abaixo. Os velhos em geral estão sentados”.

O título

“Cabe, portanto, perguntar qual será o dia no qual começa a morte de um homem”. A questão está no fim do primeiro parágrafo do livro, está no título, e reaparece no último capítulo. A questão ressoa depois da leitura e ao mesmo tempo não é fundamental. O romance está ancorado no drama pessoal de Antônio, mas abre muitas outras frentes. Até a realidade dura do poder do tráfico surge na trama de Cavalcanti, o homem de 80 que prefere dormir na sua banca de jornais em Copacabana. O próprio Antônio tem duas hipóteses diferentes sobre o dia em que o amigo (depois fantasma) Eduardo começou a morrer. E sobre si mesmo ele não sabe, mas conversa com Nádia a respeito. “Se você perguntar, a maioria vai responder que é o dia que você nasce (...) Antônio, pra você não há saída. Você vai começar a morrer quando parar de se apaixonar.”

Fantasmagorias no raso

Linguagem e estilo tornam romance de Rui Mourão um fardo pesadíssimo para o leitor carregar

MÁRCIA LÍGIA GUIDIN | SÃO PAULO - SP

Segundo informações da capa, com **Mergulho na região do espanto**, o autor, importante figura para a memória histórica e cultural brasileira, encerra a trilogia sobre a temática do ciclo do ouro em Ouro Preto, que começou com **Boca de chafariz** (2010) e **Quando os demônios descem o morro** (2008).

Isto é um problema, pois tive acesso apenas a este último romance, o que me impõe certo temor de perder a unidade desejada, ao resenhar apenas a obra em si. Entretanto, deve ela subsistir por si própria ao ser lida. Assim, leio-a como romance autônomo.

O fato de o autor estar dedicado ao Museu da Inconfidência há mais de 40 anos, ter obras teóricas e administrativas publicadas sobre a Inconfidência Mineira e o museu lhe deu e dá, além da familiaridade temática, várias possibilidades de pesquisa e de aplicar na ficção seu saber historiográfico.

Mas não é a partir disso que a leitura deste romance se firmaria. O autor, creio, ambiciona criar uma epopeia mineira da conquista da terra do ouro até a Inconfidência, à qual deseja aplicar recursos narrativos contemporâneos. Ou seja, o romance se desejaria *pari passu* com a história, mas também sob uma prosa estruturalmente mais complexa.

É, porém, com grande esforço que o leitor avança; por várias razões. Uma, a linguagem e estilo do autor incomodam (falo disso adiante). Outra razão é a estratégia que não se concretiza bem: faz-se a introdução de vários personagens fantasmagóricos, vindos de outras dimensões oníricas, assassinos, assassinados, intelectuais e aventureiros, com que o autor pretende uma atmosfera de realismo fantástico. Tais personagens fantasmagóricos resolvem, em discurso próprio — embora todos no mesmo tom (o do autor...) —, oferecer depoimentos sobre sua vida e a história da época ao “tomador de notas”, que é um narrador em primeira pessoa (recurso comum do narrar “mineiro” na literatura).

No decorrer de mais de 300 páginas, com essas vozes (inconfidentes, médico, psiquiatra, padres, o cônego Luiz Vieira), emergem até Cláudio Manuel da Costa e o próprio



Mergulho na região do espanto
Rui Mourão
Editora UFMG
341 págs.

Tiradentes. O problema está na extensão das falas, que se alongam quase sem interrupções e têm um pernicioso caráter *professoral, didatizante* — provável demanda do vasto repertório histórico-cultural do autor. Em resumo: são “falas” entediadas.

O narrador/ouvinte, ora passivo, ora surpreso, ora amedrontado, intervém quase nada na conversa com seus fantasmas. Ora, ele será o narrador de uma “vindoura” obra, percebemos logo; assim, sua passividade (por temor dos fantasmas, ou admiração aos personagens) soa falsa.

Parece haver a intenção do autor de estilizar cada fala a um modo peculiar, o que não se realiza. Para exemplo, o primeiro depoente, que largou mulher e filhos pelo ouro, diz, em tom meio rosiano:

Vou contar vivências miúdas que sempre repito para meu próprio sustento. Para não me esquecer de quando fui gente, como os que andam poro aí. Para albeios, interesse não haverá. Mas se o senhor insiste em ouvir, carente não vai ficar.

Quero dizer com isso, que o leitor se vê diante de várias narrativas dentro da narrativa principal (que por sua vez é insípida), muitas professorais e todas com estilo similar, a despeito do esforço do autor.

Realismo fantástico e medo

A par desse “material” que

está colhendo, sobrevém uma dúvida angustiante (ou, digamos, intelectual) do narrador/protagonista: Por que o ouro, frente a tantos outros metais e pedras preciosas, “jamais teve competidor no que diz respeito a valor monetário e prestígio social (...)”? Estranha dúvida, pergunta-se o leitor. Ela justifica tão extensa pesquisa com fantasmas? É disso que falarão os fantasmas para ajudar o narrador? Ao fim e ao cabo, teremos uma “teoria” sobre ouro e prestígio social? Correndo o risco de ser leitora ingênua, digo que nada há mais óbvio do que associarmos ouro a prestígio social na época da mineração...

O autor deseja um ambiente narrativo nebuloso, enigmático, mas não lida bem com a relação entre mundo real e fantástico. Na literatura de realismo mágico, *a partir de uma situação ordinária da vida, o fato extraordinário irrompe e se acomoda como verdade*. Mas, ao contrário, as figuras fantasmagóricas deste romance, que deveriam ser aceitas pelo narrador, não como incomuns, mas como substituição *sui generis* do mundo real, não o são. O narrador, ao ser visitado, espanta-se, tem medo, preserva-se. Quer dizer, movimenta-se no mundo racional.

Diferentemente do hoje combatido realismo mágico, o narrador não compreende e teme o mundo não natural — e estranhará até o fim da obra seu aspecto não racional. Desde que recebeu a visita da “primeira forma de gente, que dá a missão de ir a Ouro Preto — onde deveria chegar ‘renunciado à banalidade do olhar curioso de todo mundo’”, pergunta-se se está louco, se está em delírio, se está sonhando — o que prova que não toma como natural o mundo sobrenatural com o qual está “convivendo”.

Pulei da cama. Abri a janela. Deparei um panorama surpreendente. No meio dele, esbranquiçadas formas aladas de pessoas, muito pouco nítidas, transitavam nas mais diversas direções (...) “Que está acontecendo? Veja!” (...) Não está vendo as formas que navegam voando no meio do pé-d’água? Não houve as falas, os gritos?”

A despeito de poder comunicar-se com o “outro mundo”, não passa a atuar nesse



O AUTOR

Rui Mourão

Nasceu em Minas Gerais. Lecionou Literatura Brasileira na Universidade de Brasília, em Houston e Stanford (EUA). Membro da Academia Mineira de Letras, foi editor do *Suplemento Literário de Minas Gerais* e coordenador do programa Nacional de Museus. É diretor, desde 1974, do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (MG).

outro registro com naturalidade. Fixado no mundo natural, é a partir dele que avalia e comenta os relatos dos depoentes. Voltará sempre à lógica: não sabe aderir. Ao fim do romance, chega a elogiar seu psiquiatra, dr. Bernardo Estrada (que não sabemos se existe mesmo), o qual comentou e encarou os seres “com naturalidade”, a despeito de este dizer ao protagonista (quase um alterego): “Minha convicção continua a mesma. Sou uma racionalista. Não consigo enxergar o mundo por outra ótica”.

Perfil do narrador

Mas há problemas ainda maiores. Solteirão, ex-gerente de banco aposentado, com próspero escritório de contabilidade, o protagonista revela claramente a frustração por não ter abraçado a carreira literária — pois dedicou a vida a cuidar da mãe, agora morta. Arriscou alguns contos de gaveta, com os quais não sabe o que fazer. Na interlocução com um, depois com outro psiquiatra (não sabemos ao certo se são delírios), aceita a interpretação de que a mãe teria sido a causa do “impedimento para a carreira literária”. Ou seja, rejeição definiu a personalidade do pobre homem.

A volta a Ouro Preto (cidade onde a mãe está enterrada) e a relação que se estabelece entre ele e os depoimentos das “entidades”, como as chama às vezes, querem ser o fulcro da narrativa, que, como se vê investe em recurso bem comum. “Ah! —,

pensa o leitor — entendi: essa é a estratégia para, com os depoimentos, o narrador vir a tecer os textos que seriam, finalmente, o livro desse contador solitário”.

Assim, temas um tanto desgastados e estruturas recorrentes constroem o romance: frustração literária de um ex-bancário; dedicação obsessiva à mãe — como castradora figura feminina; narrativas internas que serão elevadas à condição de obra a ser publicada; recorrência ao fantástico para justificar, por lógica externa, a voz própria dos inconfidentes; necessidade pouco dissimulada de compartilhamento didático da época.

O historiador, o professor, o museólogo e o romancista se misturam em muitos momentos com o narrador, donde fica difícil isolar-se. Temo que, com esse emaranhado, não se conquiste de modo nenhum a cumplicidade com o leitor.

O desejo de uma estrutura sofisticada, acrescida — eu ainda não disse! — do fato de o próprio protagonista se ver transfigurado nos depoentes (sim, o narrador teria sido em outra época alguns dos seus fantasmas), escurece ainda mais a incompreensão. Talvez o romance atraia historiadores e seus pares, com seus toques de ficção, mas não há como nós absorvermos todas essas ambições.

A par dessas dificuldades, tom, prosódia e sintaxe do autor debruçam-se em estilo um tanto retorcido, artificial, que investe o uso do particípio passado, grande quantidade de adjetivos e advérbios — o que endurece muito o texto:

Quando o ônibus atravessou a ponte do Mutuca, impressionava a quase escuridão que parecia envolver a região inteira e as negras nuvens pesadas, agitadas, navegando com certa bambeza, dependurada, empurradas pela ventania que, do chão em arrasto fazia ruidoso conjunto subir, violentamente vário, de poeira e gravetos. Afinal, em última instância os passageiros mais renitentes precipitaram-se a fechar as vidraças, bloqueando a intromissão dos desordenados golpes de ar frio.

Ao fim, o exausto leitor depara com um fecho decepcionante porque previsível para as ambições. No mundo natural do bancário aposentado, literatura e a voz da mãe se reconciliam numa ordem que ela lhe dá:

Ao acordar, a janela que ficara escancarada, enchia o quarto de raios de sol. A cidade estava a conviver com uma manhã bastante fria. Tinha comigo a lembrança de um sonho que me impressionara como se tratasse de clara cena da realidade. Minha mãe, aparecendo ao pé da cama, com o semblante tranquilo e querido de sempre, abriu a boca para me dizer: “Meu filho, publique o livro que escreveu”. (grifo meu) 📖

BILLY PILGRIM ANTEVIU O AVESSO DA VIDA

Trinta anos atrás, quando eu ainda estava começando na literatura, um amigo bem mais velho gostava de bradar, repetindo sei lá que autor de sua predileção, que nesses cinquenta e tantos séculos de escrita toda a literatura sempre tratou de apenas dois temas: amor e morte. Em vez de dezenas de assuntos, apenas dois. Opinião radical. Mas se a proposta é mesmo radicalizar, creio que posso ir ao extremo de reduzir a imensa variedade de temas da vasta literatura universal a um só.

Nos minutos finais de seu programa de entrevistas, *Provoações*, o carismático e atrevido Antonio Abujamra costumava perguntar aos convidados, à queima-roupa: “Fulano, o que é...” (pausa dramática) “A VIDA?” Lembro de ouvir as respostas mais diferentes — poéticas, filosóficas, bizarras, apaixonadas, melancólicas, irreverentes, etc. — conforme variava o entrevistado. Definições são, por natureza, um resumo, uma simplificação estratégica útil em certas situações.

A definição mais curta e crua que me ocorre é: a vida é força física. Observando em volta, percebo que, onde a força física flui, promovendo movimento e conflito, a vida está presente. Onde a força física deixou de fluir, a vida foi substituída pela morte. Logo, *força física e vida* são a mesma coisa. Força física é, por exemplo, saúde: a potência do corpo físico, biológico. Passando do indivíduo ao coletivo, podemos falar também que força física é a saúde social, a potência de uma sociedade.

Voltando à literatura e ao jogo de redução proposto acima, afirmo que nesses cinquenta e tantos séculos de escrita toda a literatura sempre tratou de apenas um tema: força física. E desdobrando essa premissa posso dizer, com Darwin e Nietzsche, que todos os talentos e atributos humanos, incluindo a razão, o sexo e o amor, são ferramentas da força física na luta pela sobrevivência.

Fauna & flora predadoras

João Barreiros é um fantástico ficcionista português pouco conhecido entre nós. Diria até: totalmente desconhecido. Infelizmente. Seu único romance publicado aqui é **A bondade dos estranhos: o Projeto Candy-Man**, de 2007. Graças à falecida Tarja Editorial, tive a oportunidade de conhecer esse autor irônico e sarcástico. O épico **Terrarium: um romance em mosaicos** (1996), escrito a quatro mãos com Luís Filipe Silva, parece ser sua obra-prima. Não fosse

a crise financeira existencial (um tipo particular de crise financeira, perene, perpétua, que só aflige escritores, artistas e similares), eu já teria importado para os trópicos esse e outros livros do autor.

Não vou resenhar **A bondade dos estranhos** (a edição brasileira dispensou o subtítulo, *o Projeto Candy-Man*). Não quero simplificar ou reduzir demais a riqueza simbólica e ideológica do romance. Citarei apenas dois pontos fortes. O primeiro é a protagonista, a adolescente Joana Mendes, vítima da má-fé maquiavélica e mefistofélica do Estado. O traço mais marcante de Joana é a insubmissão anarquista a qualquer figura de autoridade. Adoro isso. O momento atual pede esse gênero de protagonista: gente que não se curva diante do Pai, da Mãe, do Juiz, do Presidente, da Bandeira, etc.

O segundo ponto forte é de natureza ecológica. No romance, todos os ecossistemas do planeta sofreram uma mutação assustadora. Não revelarei o motivo, nem que forças transformaram nossas florestas, nossos rios e nossas plantações em verdadeiros pesadelos biológicos. Direi apenas que toda a vida vegetal e animal desenvolveu características bizarras. Lamarck e Darwin ficariam fascinados. Eu fiquei. A marcha da indústria biotecnológica e a querela — tão atual — dos alimentos transgênicos encontram em **A bondade dos estranhos** um reflexo inquietante.

Vamos lá: faixa bônus. O terceiro ponto interessante do romance de João Barreiros é a fabulosa linguagem dos odores, central para a trama. **A bondade dos estranhos** e **O perfume**, de Patrick Süskind (lembrem?),

são obras aparentadas. Joana Mendes desenvolveu, no Projeto Candy-Man, a habilidade de produzir, reconhecer e manipular os mais diferentes feromônios, divertidamente chamados de *feromemes* (memes odoríferos). Após a leitura dessa obra incomum, fica difícil reprimir a pergunta mais óbvia de todas: por que a maioria dos ficcionistas continua ignorando olímpicamente um de nossos preciosos sentidos, o olfato?

(Um parêntese: a capa da edição brasileira deixa muito a desejar, é simplória, não traduz a densidade tragicômica do romance, mas a capa da edição portuguesa não fica muito atrás).

No corpo e na mente: o grotesco

Santa Clara Poltergeist, cultuadíssimo romance de Fausto Fawcett, lançado em 1991, foi uma das primeiras obras literárias botocudas a apavorar os leitores não com o bizarro clássico, dos mestres do terror, do fantástico ou do surrealismo, mas com o grotesco pós-humano. No romance de Fawcett, sobre uma fauna escatológica e paranormal num Brasil-País-do-Futuro sem outra lei exceto a do



ilustração: Osvalter

ultraerotismo, as distorções poéticas e científicas potencializam uma visão infernal da engenharia genética e da convergência homem-máquina.

Um misto de repugnância e fascinação. É o que **Santa Clara Poltergeist** provoca no leitor. É também o que a revolução cibernética e biotecnológica ora em curso provoca nas pessoas, com seus mutantes, robôs, andróides e ciborgues. Para o senso comum, o desenvolvimento da robótica, da clonagem e da neurofarmacologia e o aperfeiçoamento da conexão homem-máquina têm qualquer coisa de grotesco, no sentido que Wolfgang Kayser deu ao termo, em seu importante estudo.

O grotesco na arte e na literatura — em ficções de E. T. A. Hoffman, Poe e Kafka, em pinturas de Hieronymus Bosch e dos artistas surrealistas — reapresenta regularmente certos temas aflitivos: os autômatos e os manequins que parecem ganhar vida, humanizando-se; as pessoas que parecem perder a força vital, automatizando-se; as máscaras que se tornam elas mesmas o semblante da pessoa mascarada; os objetos inanimados subitamente tomados por

um impulso diabólico; a mistura do orgânico com o mecânico, do vegetal com o animal.

Essas representações bizarras provocam, no leitor e no apreciador de arte, uma forte sensação de desconforto, ao ofenderem nossa noção mais profunda, humanista, religiosa, de pureza e perfeição físicas. Um misto de repugnância e fascinação. É o que a revolução cibernética e biotecnológica está começando a provocar na vida real, ao misturar o DNA de plantas e animais, ao acoplar dispositivos eletrônicos em corpos humanos, ao criar em laboratório novos seres vivos e máquinas tão ou mais inteligentes que nós.

Abductio ad infinitum

Mas é verdade que toda essa história de “força física na luta pela sobrevivência” pode não passar de chauvinismo humano. Talvez espécies muito mais avançadas espiritual e tecnologicamente já não saibam mais o que significam certas palavras abjetas, tipo *guerra, chacina, massacre, extermínio, tortura, genocídio...*

O povo de Tralfamador, pra quem o tempo e o livre-arbítrio são ilusões irracionais de civilizações atrasadas, jamais se interessou pelas muitas guerras travadas na Terra. Nosso temperamento selvagem e belicista não significa nada pra um tralfamadoriano. Quando o coitado do Billy Pilgrim tenta comover sua plateia, no zoológico de Tralfamador (por favor, diga que você já leu **Mata-douro 5**, de Kurt Vonnegut), dissertando sobre a ferocidade humana e o perigo que representamos para o universo, todos ficam apenas entediados.

Coisas da vida. 🍷

ESCOLA, DE JOSÉ PAULO PAES

*Escola é o lugar aonde a gente vai quando não está de férias.
A chefe da escola é a diretora.
A diretora manda na professora.
A professora manda na gente.
A gente não manda em ninguém.
Só quando manda alguém plantar batata.
Além de fazer lição na escola, a gente tem de fazer lição em casa.
A professora leva nossa lição de casa para a casa dela e corrige.
Se a gente não errasse, a professora não precisava levar lição para casa.
Por isso é que a gente erra.
Embora não seja piano nem banco, a professora também dá notas.
Quem não tem notas boas, não passa de ano.
(Será que fica sempre com a mesma idade?)*

O poema *Escola*, de José Paulo Paes, saiu na *Folhinha* em 1997, e depois em **Vejam como eu sei escrever**, de 2001. Trata-se de um livro dirigido ao público infantil e juvenil, que conta com um narrador de oito anos de idade, conforme se diz no último poema, *Infância*: “Eu tenho oito anos e já sei ler e escrever” — lembrando o clássico *Meus oito anos* de Casimiro de Abreu e, por extensão, a paródia oswaldiana de mesmo título. Este *alter ego* de Paes tem tiradas saborosas, como “A água serve para beber./ E, quando não se pode evitar, serve também para tomar banho” (*Água*), “O elefante não dá muito trabalho ao dentista/ do zoológico porque só tem dois dentes” (*Dentista*) ou “Cometas são estrelas com pressa” (*Astros*).

A leitura do poema pede que acompanhem a perspectiva da criança que o elabora (sob a batuta do poeta adulto que ali se projeta ou, de outro modo, que interpreta o sentimento da criança diante da instituição escolar). Desde o verso de abertura — “Escola é o lugar aonde a gente vai quando não está de férias.” —, e até o fim do poema, este sentimento será de opressão, desprazer, autoritarismo, hierarquia, imposição, disciplina, tristeza. Paira um tom melancólico, somente abalado pelo humor que se produz a partir da lógica infantil do escritor-mirim, em atrito com a lógica do leitor maduro, que, supostamente, deveria fazer mediações e reflexões mais densas antes de proferir sentenças acerca da importância da escola em nossa educação.

Na primeira frase de *Educação após Auschwitz* (1965), Theodor Adorno diz que “a exigência que Auschwitz não se repita é a **primeira** de todas para a educação”. Após falar do mal-estar que Freud estudou em conexão com a violência individual e social (que, represada, explode em múltiplas manifestações), Adorno afirma: “Se a barbárie encontra-se no próprio princípio civilizatório, então pretender se opor a isso é desesperador”. E é justamente por causa dessa tarefa tão “desesperadora” quanto urgente que o filósofo alemão vai arrematar: “Quando falo de educação após Auschwitz, refiro-me a duas questões: **primeiro**, à educação infantil, sobretudo na primeira infância; e, além disto, ao esclarecimento geral, que produz um clima intelectual, cultural e social que não permite tal repetição”.

O poema *Escola* mobiliza questões afins à educação e à escola, a partir de uma *dramatis personae* infantil. Para o filósofo, a “educação infantil” é aquilo em que primeiro devemos pensar, se queremos evitar que retornem o obscurantismo e a barbárie que Auschwitz representa. O primeiro verso é retumbante em sua clareza: “Escola é o lugar aonde a gente vai quando não está de férias”. Se férias é diversão e liberdade, a escola será dever e prisão. Os versos de 2 a 6 — “A chefe da escola é a diretora./ A diretora manda na professora./ A professora manda na gente./ A gente não manda em ninguém./ Só quando manda alguém plantar batata.” — não deixam dúvidas de que, para o infante, a escola se constitui num ri-

goroso sistema hierárquico de relações verticais de poder: no topo, a diretora funciona como agente ideológico — afinal ela é a “chefe”; a seguir, a professora (o artigo feminino ratifica a clássica identificação do magistério como profissão de mulher, estereotipada na expressão “professora primária”) aparece como agente de coerção, responsável e “culpada” pela existência da “lição” (a punição); em último, em condição subalterna, o coletivo dos alunos, “a gente”, aos quais só cabe obedecer.

A criança percebe no lúdico a possibilidade de transgressão e, mesmo, elaboração de um pensamento crítico, ainda que à base da zombaria e da blague: quando diz que “A gente não manda em ninguém./ Só quando manda alguém plantar batata”, a criança rompe a cadeia de ordens que entende como real e literal (diretora / professora / a gente / ninguém) e inaugura no lugar um pensamento poético que privilegia a metáfora e o humor, pois sabe que “mandar alguém plantar batata” não é da mesma ordem dos mandos e desmandos anteriores. A repetição anafórica do verbo “manda[r]” demonstra que o menino (ou menina, não se sabe) internalizou uma estrutura de poder da qual só escapará se conseguir entender e dominar seus códigos de funcionamento, seus dispositivos de poder.

A atividade cotidiana e ininterrupta de realizar tarefas — na escola, em casa — parece produzir um novo trauma nessa memória que vai se formando. O verso “Além de fazer lição na escola, a gente tem de fazer lição em casa” deixa claro que o espectro escolar avança para além de seus muros e se perpetua em outros ambientes, fixando-se como algo impositivo (“a gente tem de”), fantasmático (“A professora leva nossa lição de casa para a casa dela e corrige”) e judicativo (“a professora também dá notas”). O modo lúdico de traduzir o comportamento dos adultos põe a nu a ideologia da seriedade e desmonta o aparentemente inquestionável: por que a professora dá notas, se ela não é piano nem banco? Contando com a ambivalência da linguagem para denunciar o sistema que sente como opressor, a criança vai se constituindo como sujeito crítico, descobrindo que a “nota” da professora não é nem musical, nem financeira, mas avaliativa. É a professora quem tem o poder de decidir o futuro do aluno, de onde vem o chiste derradeiro: se não passar de ano, “(Será que fica sempre com a mesma idade?)”.

Será que, leitores, teremos a idade de agora ou de antanho, parece nos perguntar o poema de Paes, enquanto brinca de mandar alguém plantar batata.

Em linguagem leve e disfarçadamente ingênua de uma criança de oito anos, o poema *Escola* é um exemplo contemporâneo de como a instituição escolar tem sido apreciada em versos. Em Gregório de Matos aparece a figura do “letrado como um matulo” (ordinário, vadio), dando a ver o conhecido rancor do poeta barroco quanto às classes emergentes. Gonzaga, no século 18, registra na *Lira III* o lugar privilegiado do homem letrado em relação ao lugar acessório da mulher. Álvares dá nova dimensão a esse sujeito europeizado, que, entre livros, vinhos e charutos, se alimenta de um saber elitizado e excludente, como em *Ideias íntimas*. Com o modernismo, assistimos a um olhar zombeteiro e dessacralizador, que passa pelos poemas *Escola rural*, de Oswald de Andrade, e *Linhas paralelas*, de Murilo Mendes. Em **Boitempo**, Drummond dedica seções inteiras a lembranças do período escolar. Recordem-se ainda os iconoclastas **Grupo escolar** (1974) de Cacaso e **Preço da passagem** (1972) de Chacal. Muitos são os poemas que abordam a relação da escola com a literatura, como *Descoberta da literatura*, de João Cabral, e *O assassino era o escriba*, de Paulo Leminski.

O último verso de *Escola* — “(Será que fica sempre com a mesma idade?)” — aparece entre parênteses, emoldurando uma dúvida, que o sinal de interrogação amplifica. A capciosa pergunta do poeta-mirim traz a problemática situação de alunos que ficam constantemente reprovados, que pode provocar um desequilíbrio da faixa etária de um grupo. Mais grave é quando este não passar de ano significa dificuldade ou impossibilidade de acesso a bens materiais e simbólicos. Ao fim de *Educação após Auschwitz*, Adorno pondera: “Agrada pensar que a chance é tanto maior quanto menos se erra na infância, quanto melhor são tratadas as crianças. Mas mesmo aqui pode haver ilusões. Crianças que não suspeitam nada da crueldade e da dureza da vida acabam por ser particularmente expostas à barbárie depois que deixam de ser protegidas”. O que a criança de Paes está dizendo é que ela está suspeitando, sim, da crueldade e da dureza da vida. A vida não é um período infinito de férias; ao contrário, as férias são um suspiro. A escola é a norma com e contra a qual devemos nos haver, sob o risco de ficarmos “sempre com a mesma idade”. As crianças de outrora são/somos os adultos de agora. No presente do menino narrador, o autor adulto projeta sua experiência passada. A criança e o adulto já não têm a mesma idade. Será que, leitores, teremos a idade de agora ou de antanho, parece nos perguntar o poema de Paes, enquanto brinca de mandar alguém plantar batata. 🍷

inquérito

marcia tiburi

O mundo é um fogão

Marcia Tiburi é uma pessoa inquieta. Atua em várias frentes, passando pela filosofia, artes plásticas, televisão, literatura. Nascida em Vacaria (RS), em 1970, graduou-se em filosofia e chegou ao doutorado. Publicou diversos livros na área, como *As mulheres e a filosofia* (2002), *Filosofia cinza — a melancolia e o corpo nas dobras da escrita* (2004); *Filosofia em comum* (2008), *Filosofia brincante* (2010) e *Sociedade fissurada* (2013). Na ficção, é autora dos romances *Magnólia* (2005), *A mulher de costas* (2006), *O manto* (2009) e *Era meu esse rosto* (2012), além de literatura infantojuvenil. Durante algum tempo, integrou o programa *Saia justa* (exibido no GNT). É colunista da revista *Cult*.

• Quando se deu conta de que queria ser escritora?

Depois que eu já escrevia. Um belo dia, resolvi fazer um livro. Demorei 13 anos escrevendo. No meio desse, fiz outros, vários. O primeiro livro que comecei a escrever, só publiquei em 2012!

• Quais são suas manias e obsessões literárias?

Escrevo de manhã e preciso ficar sozinha. Se alguém fala comigo, não consigo mais escrever. Ao longo da vida já tive e deixei manias. Sempre as respeito muito quando surgem, elas me dominam.

• Que leitura é imprescindível no seu dia a dia?

Eu preciso ler filosofia. Mesmo quando estou escrevendo literatura, eu sempre preciso de uma ideia para segurar meu dia, como uma droga mesmo, ou um remédio.

• Se pudesse recomendar um livro ao presidente Michel Temer, qual seria?

Nossa, que situação mais triste. Não queria estar na pele de quem tem que recomendar algo a esse usurpador. Contudo, no inferno, eu recomendaria que ele lesse *Doutor Fausto*, de Tomas Mann. Seria uma ato de generosidade com a abjeção, mas tudo bem, seria o fim do mundo mesmo.

• Quais são as circunstâncias ideais para escrever?

De férias, quando ninguém lembra que você existe.

• Quais são as circunstâncias ideais de leitura?

O dia inteiro livre pra isso.

• O que considera um dia de trabalho produtivo?

Se acordei antes das 6 horas e consegui escrever até as 10 horas, mesmo que tenha escrito uma frase. Muito raro.



DIVULGAÇÃO

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

Ver a história se desenvolvendo sozinha quando é literatura. Ter uma ideia nova quando é um ensaio.

• Qual o maior inimigo de um escritor?

O editor. Como dizia Hilda Hilst, o editor é sempre um pulha.

• O que mais lhe incomoda no meio literário?

Panelas, mas isso tem também no acadêmico, no político, no feminismo. O mundo é um fogão.

• Um autor em quem se deveria prestar mais atenção.

Há muitos. Atualmente, eu me interesso pelos indígenas. Creio que temos que lê-los cada vez mais.

• Um livro imprescindível e um descartável.

Imprescindível: *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. Descartável: eu teria uma lista imensa, mas ofenderia alguém, então, me calo...

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

A pressa. A gente sente a pressa correndo solta dentro do livro. Ela é péssima.

• Que assunto nunca entraria em sua literatura?

Assunto, não tenho problemas com eles. Mas detesto diálogos com travessões. Isso eu nunca faria.

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

Horas parada olhando para o teto em geral resolvem.

• Quando a inspiração não vem...

Eu durmo.

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

Thomas Bernhard. Eu tenho aquele complexo, eu acho.

• O que é um bom leitor?

Um bem malvado com o texto.

• O que te dá medo?

A impaciência para a leitura.

• O que te faz feliz?

Livros muito bons.

• Qual dúvida ou certeza guiam seu trabalho?

Que a literatura seja mais que um jogo de linguagem.

• Qual a sua maior preocupação ao escrever?

Ser sincera e, ao mesmo tempo, mentir bem.

• A literatura tem alguma obrigação?

Tem. De não piorar esse mundo.

• Qual o limite da ficção?

A realidade. Ela dói e a literatura faz saber disso.

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

A uma onça, o ser que todo índio respeita e teme.

• O que você espera da eternidade?

Acho uma das piores ideias da mente doentia dos seres humanos. Eu realmente espero que não haja nada depois da morte. Se tiver, eu passo. 🍷

Uma voz *sublime e rara*

Sem urgências imediatistas ou midiáticas, há 30 anos **Marize Castro** percorre um caminho poético de renovação e reinvenção

MARIANA IANELLI | SÃO PAULO - SP



Entre os caminhos da poesia brasileira contemporânea, há pelo menos dois em que se veem reunidos poetas de características e interesses comuns: aqueles cuja atitude poética expõe, por meio do próprio trabalho, uma adesão a uma deliberada adolescência, que se quer afirmar como um sopro renovador do fazer poético, e mesmo renovador do conceito de poesia, seguindo a visão do polonês Witold Gombrowicz, que contesta a autoridade do poeta em sua pretensa altanaria e vínculo com a tradição; e aqueles voltados para a linguagem em sua potência de pensamento, cujo trabalho acaba por servir de alimento a discursos ideológicos vários, estudos acadêmicos e associações com outras formas de conhecimento, como a filosofia e a política, não raro confundidas com a poesia numa mirada multidisciplinar. Ambos os caminhos têm como inevitável lastro a autoconsciência crítica do poeta nascido com a modernidade, que, seja em direção a um apelo popular ou a um reconhecimento acadêmico, pouca credibilidade deixa à noção do poeta romântico, inspirado, intuitivo, autodidata, inconscientemente atrelado às forças dos mitos, diante das quais engenho e arte não são tudo o que basta.

Cabe lembrar, porém, que

modernos e pós-modernos devem grande parte do legado de um novo modo de pensar, seja na política, nas teorias históricas ou na arte (com o simbolismo, o surrealismo e os chamados mitos modernos), ao espírito romântico, como já bem observava o filósofo Isaiah Berlin. Enquanto na literatura, e na arte, de um modo geral, o autor e a construção de sua *persona* ainda estejam em foco, também está em ação e subterraneamente se difunde um poder de descentramento de controle do artista sobre o próprio fazer criativo, o que faz, na poesia, uma voz ser atravessada por outras vozes, e a matéria da vida afirmar-se como força motriz de uma pluralidade de valores, relativização de certezas e liberdade como legado do romantismo muito antes de uma virtude da contemporaneidade.

A poesia da potiguar Marize Castro, dentro do panorama da poesia brasileira atual, ocupa justamente esse espaço subterrâneo de descentramento, de humildade perante forças (de mitos, símbolos, ritos) de uma ancestralidade nem sempre consciente, o que torna sua escrita porosa às vozes de outras mulheres, que são míticas, modernas e arcanas, numa tessitura de signos e mistérios nunca inteiramente decifrável. Prova de um labor cúmplice do tempo em sua sabedoria cíclica, sem urgên-

cias imediatistas ou midiáticas, o ofício personalíssimo de Marize já acumula mais de 30 anos. Seu primeiro livro, **Marrons crepons marfins**, de 1984, antecipava ressonâncias da poesia de Ana Cristina Cesar em sua voz, uma herança que apenas hoje se desdobra numa febre de redescoberta de Ana C. por jovens poetas em atividade. Seu segundo livro, **Rito**, de 1993, igualmente se revela tributário de uma poeta só há pouco tempo relida e louvada por outros poetas brasileiros: Orides Fontela.

Muitas vozes

Não fossem suficientemente relevantes essas ressonâncias, surgidas antes de um parentesco de espírito que de uma qualquer episódica oportunidade de revisão histórica, há muitas outras vozes que são da família de Marize, não só brasileiras, como Hilda Hilst e Zila Mamede, como também de outros tempos e lugares, como Safo, de quem a poeta herda a sensualidade dos ardis de sedução, por sua vez herdadas de Afrodite, ou Emily Dickinson, com quem Marize compartilha, por exemplo, o segredo de vulcões domésticos e um jardim de casa com suas leis de botânica e teias de aranha como signos de tessitura poética, enredo de atração, mortalha.

Trata-se de uma família de almas revolucionárias, a família

poética de Marize, de personalidades contestadoras do instituído, que inclui ainda as grandes mulheres da mística, como Edith Stein e Santa Teresa de Ávila. Além de Afrodite, outras figuras míticas também estão presentes, antigas e modernas, como Electra e Macabéa, Helena e Cabíria, Medeia e Mrs. Dalloway, Antígona e Senhora D., Clitemnestra e Sra. Ramsay. Figuras que são máscaras ou encarnações de múltiplas mulheres anônimas, delicadas ou diabólicas, colhedoras de romãs, “filhas, tias, irmãs, amigas, mães”. A partir dessa teia de conexões ao mesmo tempo simbólicas e sanguíneas do feminino é que se vai configurando a genealogia dessa autora de presença tão singularmente marcante quanto discreta dentro do cenário da poesia brasileira contemporânea. Uma genealogia de características ambíguas, em que coexistem ousadia e sutileza, rebeldia e reverência, encadeamentos eróticos entre vida e morte, estado de prece e estado de cio, metamorfoses de uma linguagem andrógina.

Íntima das palavras e da densidade litúrgica de seus símbolos, sem se melindrar diante dos nomes do sagrado, Marize Castro exhibe desde sua obra de estreia, **Marrons crepons marfins**, uma linguagem de expressividade decidida, sintática e semanticamente lúbrica, amiga da paronomásia, como a enredar duplamente o leitor, pela matéria mesma dos poemas e seu ritmo. Como lembra a crítica Nelly Novaes Coelho, este início de Marize, entre os anos de 1980 e 1990, acontece “nos rastros da ‘contracultura’”, no contexto de uma geração em busca da própria identidade. É dentro desse terreno comum que a poeta marca sua singularidade numa erotização verbal da qual participam as feras, as aves e mitos como o centauro, o fauno, as ninfas, as sereias, o narciso, o minotauro.

A poeta observa e também é observada por Eros. A ironia, o fingimento, a farsa, a poesia como “lúdico ofício”, a “maldição” de “falar pelos Deuses”, pela palavra domar, desarmar, deflorar, ser um “escândalo”, em “versos/vândalos/ de seda/ e espanto”, dão o tom, nesse primeiro momento, de uma voz insubmissa, que se impõe, que afronta, que protagoniza. Há paixão, audácia, teatralização trágica em “lâminas”, “navalhas”, “espadas”, “setas” e fogos frequentes nos versos de **Marrons crepons marfins**. Mas há também um silêncio, uma sobriedade, uma placidez de garça que esses poemas observam, como prenúncio de um novo tom, uma metamorfose possível, que, de fato, vem com o segundo livro, **Rito**, de 1993.

Escrava da palavra

A começar pelos versos de abertura: “Sagar os pés e unir as mãos. Na vertical./ Numa confissão de ternura”, os poemas de **Rito** não somente ampliam o campo de expressão de Marize

Castro como também transmudam sua atitude perante a poesia: “A teus pés/ Palavra/ nada tudo sou”. Antes desconfiada, desbravadora, desabusada, agora a poeta se deixa enternecer, mira o “singelo”, o “divino”, “a santidade que há na lira”, dizendo-se escrava da palavra, escrava de “tudo que é Exílio. Êxodo. Linguagem”. Com essa nova atitude, próxima da transparência e da humildade, o “rito” da poesia igualmente se transmuda, de fingimento em liturgia, e o que era um jogo de espadas, lâminas, navalhas, agora é um ferir por meio da sutileza.

Aquela voz lúbrica de mulher, em **Marrons crepons marfins**, já não fala de si mesma ou se autoafirma, mas encarna a voz da própria Poesia: “O homem que eu toque/ deixará de ser homem.// Será flor, trilhinho, estrada.// Ou anjo”. Redimensionam-se, assim, os versos, sendo a Palavra quem os enuncia, a palavra em seu poder alquímico de simbolizar, metamorfosear, encantar. Diz o poema-título do livro: “Língua licorosa transporta ao deslizar./ Transatlântico imprevisível./ Veludo noturno que não hesita”. Eis a aguda sutileza, o melodioso da língua, a viagem que um poeta empreende por meio da palavra — navegações, inclusive, pela memória universal da poesia, na qual Marize revê alguns de seus poetas, prestando-lhes homenagem em seu livro: Homero, Camões, Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, Orides Fontela. A cada um deles a autora deve parte de sua herança. Por exemplo: “Emily, de onde estou/ já te alcanço.// Aqui há tradição. Ruptura.// E o verdadeiro encanto”. Dessa sabedoria poética, de se descobrir lendo a si mesma em seus precursores, e se reinventar em múltiplas faces e por múltiplos caminhos, Marize faz brotar o novo desde antigas raízes: “Sou velha. Muito velha.// E o novo não está distante.// Abro a fonte/ e ele medra”. Vem daí o surpreendente rumo que sua poesia toma em **Poço. Festim. Mosaico**, seu terceiro livro, de 1996.

Como disse certa vez numa entrevista a poeta italiana Cristina Campo (pseudônimo de Vittoria Guerrini, 1923–1977):

Imperdoável é, para o mundo de hoje, tudo o que se assemelha ao jacinto de Perséfone. (...) Todos experimentam este terror, mas alguns preferem disparar sobre a beleza ou refugiar-se no horror para esquecê-la. O ódio moderno aos mitos, sobre o qual escrevi algumas vezes, é um exemplo central. O rito é por excelência essa experiência de morte-regeneração. Estou a falar de algo que a maioria não sabe o que seja, que alguns apenas recordam, e que só sobrevive em pouquíssimos lugares desconhecidos. São esses, julgo, os verdadeiros modelos, os arquétipos da poesia, que é filha da liturgia.

Um desses lugares em que o rito sobrevive é certamente na poesia de Marize, onde essa “beleza terrível” não apenas aceita a morte, mas dela se faz íntima (“a morte me beija os lábios. e passa. mansamente”), numa incursão verbal por mundos subterrâneos, atingindo um estado abismal de pensamento raras vezes conseguido com mes-

mo grau de imprevisibilidade e inspiração em outros exemplos da poesia brasileira, sobretudo dentro da cena contemporânea. Isso o leitor comprova com sobra de espanto nas páginas de **Poço. Festim. Mosaico**, uma obra que completa 20 anos agora em 2016 e continua a ser de uma grandeza e uma beleza “imperdoáveis”, para usar com acerto o termo cunhado por Cristina Campo.

Com uma voz feminina — de fêmea, de musa, de força sortilêga, da própria Poesia — em interlocução consigo mesma e com o homem, o livro reúne poemas que, diferentemente dos anteriores, alongam-se num ininterrupto canto inspirado, não por isso sendo menos lapidar que em outros versos concisos de Marize. Um canto que acessa aquela dimensão do contemporâneo contemplada pelo filósofo Giorgio Agamben, para qual todos os tempos convergem, numa coexistência viva de mitos antigos e modernos da literatura, especialmente as personagens dos abismos. Os deuses não estão exilados desse canto nem a ternura ou os mistérios da poesia. Há uma voz que clama “por tudo o que agoniza e canta”, “harpas. líras. redomas”.

Há uma mulher de “alma secular”, “alimentada por sombras”, “possuída por profundidades”, que, “neste mundo manco”, ainda aposta na delicadeza e na inocência. Há o rio Potengi (rio que desemboca em Natal, cidade da poeta, no Rio Grande do Norte), tão icônico para a autora quanto o Tejo e o Tâmisia. Há o espaço da tragédia, Corinto, Tebas, Colona, e traços de uma poética nessa voz que se pensa enquanto vai se tecendo em torno dos sentidos da poesia e do amor: “arder./ depois murchar. repleta de memória e céu”, “ser pouco não me interessa”; “esta escritura, ditada por ancestrais,/ é a minha única herança./ é tudo o que eu tenho, é tudo o que eu sou”; “somos vítimas do que fascina”; “a poesia se abisma./ e é toda amor. abrigo. asilo. naufrágio”; “a poesia entende de volúpia. languidez. aparições.”; “senhores, a poesia é lei matemática./ único poço. língua. nau que nos leva”; “a colheita me tornou mais humilde”, “já não são mais leis os mandamentos da luxúria”; “teresa de ávila e juana inés aqui estão”; “escrevo como quem morre:/ em hábil verticalidade./ o que me toca é o que está em pedaços./ penhasco que enlaça. tentáculos de eternidade./ o que é quase divino. quase sombra. secreto córrego./ ascensão e queda. êxtase e perda”; “eu te amo.// mas não sou lírica./ sou cíclica. buliçosa. circular./ mulher que evoca avalanches./ e se abandona. transformada.”; “fêmea que fásca. senhora de tragédias./ carregando dentro de si o útero do mundo./ mulher de afãs e larvas que lê esquilo nas madrugadas./ e arranca da alma a origem da terra./ a bondade do



Marize Castro exhibe desde sua obra de estreia, *Marrons crepons marfins*, uma linguagem de expressividade decidida, sintática e semanticamente lúbrica, amiga da paronomásia, como a enredar duplamente o leitor, pela matéria mesma dos poemas e seu ritmo.

universo./ depois respira. profundamente./ uma tecelã que se equilibra em frases./ e guarda grandes segredos de bronze”.

Ternura e humildade

As epígrafes dos livros de Marize também iluminam parentescos. Em **Esperado ouro**, de 2005, são três os seus eleitos: Rilke, Safo e Hölderlin. Transmudando-se de obra para obra, a voz que agora ressurgue mostra-se reconhecível pela obsessão com que persegue a substância de que é feita, ou ainda, pela sede com que a linguagem busca o ser: “Para Ele/ sou mulher e menina./ Para o mundo, sou silêncio e desordem./ Lassidão e rumor.// Uma muralha que sempre desejou ser flor”. Notável, nesse livro, que Deus seja nomeado com frequência, e ao amor, à morte, à mulher, aos mitos e símbolos recorrentes (como o do espelho e da flor), acrescente-se o motivo da fé e da oração que verbaliza ternura e humildade num corpo de joelhos. Importa, porém, lembrar que essa ternura na poesia de Marize é uma conquista apaixonada, e que, em sua fé, há a crueza dos místicos, como a de Maria Madalena, que, em seu Evangelho, ao invocar a alma, confere-lhe o predicado de “assassina”.

A natureza cíclica dessa poética afirma-se novamente em **Lábios-espelhos**, de 2009. Aqui, o motivo preponderante é a Poesia, em sínteses que nunca são óbvias tampouco artificiosas: “Ela é fonte./ Vela. Norte./ Cintila além de mim/ de você, da morte./ Antiga e exata./ Decidida e rara./ (...) / É água e pedra/ som e silêncio/ destino e entrega/ asteroide e abismo// O mais puro grau da inocência”. É interessante observar que, nesse livro, há um poema que dialoga silenciosamente com a poeta norte-americana Laura Riding. “Não se aproxime!”, escreve Marize. “Para trás!”, diz Laura Riding (em *To one about to become my friend*). Enquanto, nesse último, os versos se revestem de ameaça, para, no fim, se fazerem inofensivos a quem seja seu amigo, o poema de Marize acautela o leitor da fatalidade de sua franqueza, como um beijo de morte, sem escudos nem disfarces. Esse diálogo poético é digno de nota pela relação entre ser e linguagem presente nas obras de ambas as autoras. “O que é ser? / É ter um nome”, escreve L. Riding em outro poema. Curiosamente, Marize parece responder a esses versos no título de seu sexto livro: **Habitar teu nome**, de 2011.

Àquelas poetas familiares à autora desde seu primeiro livro — Ana C., Hilda Hilst e Orides Fontela — soma-se agora, na dedicatória de **Habitar teu nome**, o nome da artista Louise Bourgeois, cuja célebre escultura de aranha chamada *Maman* serve à poesia de Marize como nova imponente síntese de transmutação do ofício de fiar em vocação de dor. Pois é justamente a dor o motivo que atravessa esse sexto livro de Marize, entre outros recorrentes, como

a morte e o amor (“a morte é uma eterna noite/ de amor// e o amor é uma ameixeira noturna// luminiscente”), os mitos e seus espaços de origem, as metamorfoses (“é chegada a hora da passagem/ para a nova pele”), as leis de uma poética própria (“digo não a tudo que é prisão/ digo sim a tudo que é flor/ e risco”), uma linguagem que se pensa, que se diz e, ao se dizer, é: “rainha, serva, rapsoda do antes”, “corça de nenhum lugar”. Também uma procura mística está presente, numa “oração sem grito, sem templos, sem dízi-mos// (toda pra dentro de mim)”, numa pergunta que permanece, sobre o “Grande Mistério”, ou nos olhos de Santa Teresinha, que dizem: “não acredite/ escolha sozinha/ sua dor”.

Nesse breve retrospecto da obra de Marize Castro, que condensa 32 anos de ofício poético até hoje, vê-se um caminho de constante renovação ou reinvenção em que o poema é elaborado desde uma geometria aparentemente cristalina, porém surdamente violenta, semelhante àquela de Orides Fontela, para quem “toda palavra é crueldade”. Afinal, não somente por afinidades eletivas Orides, Hilda Hilst, Emily Dickinson fazem parte da família de Marize: todas elas comungam nessa liberdade que as singulariza, a cada uma, em sua época, sob uma quase penumbra em meio à fama alheia. A poesia de Marize faz-se neste outro tempo, não de uma subversão adolescente, mas de contendas internas e renascimentos que respondem a um compromisso com o próprio ser. É nesse sentido, de uma poesia feita em camadas de tempo retrabalhadas como magma, que se trata de uma poeta inspirada, sem qualquer prejuízo de um trabalho consciencioso nesse atributo de conotação romântica.

Definindo-as, por fim, a esta autora e sua poesia, a partir do sublime de seus próprios versos: uma poeta que compartilha de todos os universos, observada pelos olhos de Santa Teresinha e de Eros, cuja alma já chorou sobre o Potengi e o Tejo, cujo coração é um candeeiro triste, poeta feita de barro e piedade, que se diz Dama, moça e rapaz, artesã, aranha, terra, açude, país sequestrado, animal, fruta, fragata, pélagos, poço, falésia, testemunha do divino, que se revela em inocência e se oculta em ritmo, que se enche de assombro e harmonia, de silêncios e soluços, poeta que não é Ana C. nem Sylvia Plath nem Virginia Woolf, e é todas elas, senhora dos abismos, quase Diótima, quase Hécuba, quase Safo, com uma poesia de fé andrógina, que verte lágrimas de outros séculos, que se ajoelha e ora e oferece a própria casa ao fogo, que se despe de adereços e armaduras, sempre à margem e em vigília, sustentada por paixões, uma poesia cujas leis são lírios, que suplica ser recebida pelo amor e que dele ouve o mandamento ineludível: “escreva”. 🍷

PERSONAGEM — A METÁFORA EM AÇÃO

Aristóteles é muito claro e incisivo, direto e objetivo: o personagem é a metáfora em ação. Está na **Poética**. Basta ler e estudar. Vejam, por exemplo, a obra de Kafka, cujos personagens representam sempre uma ideia e movimentam-se conforme as variantes do discurso, até porque o autor tcheco perseguia obstinadamente as reflexões sobre as dores do mundo.

Objetivamente, nenhum ser humano se transforma num inseto. Pelo menos, até onde a ciência pode averiguar. Mesmo assim, Nabokov, ao examinar o assunto, chega a estudar vários tipos de insetos. Ele procura demonstrar se é uma barata ou qualquer outro tipo de inseto.

Este não é o caso agora. O que interessa mesmo é demonstrar que esta afirmativa de Aristóteles é verdadeira. Um ser humano pode se sentir deprimido, exausto, derrotado, sem forças e isso o levará a dizer: eu hoje estou um inseto. Isto é uma metáfora. Mas se disser: eu hoje me sinto um inseto. Isto é uma símile. Reduz a expressão a uma comparação. Não tem grandeza literária.

Na metáfora, a imagem tem que substituir o objeto perfeitamente. É isto o que Kafka faz. Parece-me, portanto, que independentemente de barata ou de outro inseto qualquer o que importa é a metáfora. A exatidão da metáfora. Um homem fracassado, humilhado, derrotado é um inseto. Foi transformado. Ainda que seja apenas na linguagem literária. Nós mesmos dizemos isso no dia a dia. Com a vantagem de que é algo muito simples, facilmente assimilável. Asqueroso, sem dúvida. Quantas vezes nos sentimos nojentos ou enojados.

Mas Kafka não fica apenas na imagem, faz a metáfora entrar em ação. A vida de Gregor Samsa torna-se a vida de um inseto, movimenta-se como um inseto, anda como um inseto, mesmo quando as pessoas não veem, nem mesmo sabem o que acontece. Com certeza, o mundo de Kafka é feito de metáforas e de imagens, muitas metáforas, muitas imagens.

Observando-se bem, o início de **A metamorfose** substitui um grande monólogo através destas metáforas e destas imagens em que Samsa parece se perguntar o que é melhor para o homem: permanecer em casa ou sair para o mundo, enfrentando guerras e tempestades. Gostaria tanto de ficar em casa, deitado, mas é preciso sair e trabalhar para pagar as dívidas do pai. O que é isso senão a metáfora em ação?

ilustração: Tereza Yamashita



Com certeza, o mundo de Kafka é feito de metáforas e de imagens, muitas metáforas, muitas imagens.

Assim: “Que tal se eu continuasse dormindo mais um pouco e se esquecesse de todas essas tolices? — pensou, mas isso era completamente irrealizável, pois estava habituado a dormir do lado direito e no seu estado atual não conseguia se colocar nessa posição”. Na verdade, a grande questão é que ele teria de trabalhar mas o corpo — agora o corpo de um inseto — não ajudava nem a dormir nem a trabalhar. Eis o drama de Samsa.

Eis o drama da literatura e suas metáforas. Dessa forma, Kafka alcança altíssimo nível literário. Mas Nabokov, do alto de sua intelectualidade recorreu a uma metáfora humana — *Lolita* — para criticar a obsessão sexual do Ocidente. A loucura do personagem masculino equivale a uma sociedade doente cujo olhar se lança apenas aos clamores do sexo e suas loucuras. Por isso, **Lolita** é a metáfora mais perfeita dessa sociedade sacrificada até mesmo pela beleza e pela fragilidade de uma ninfeta, ela própria confusa e desorganizada. Não se deve esquecer o símbolo e a metáfora

mais apropriada para o nosso tempo — o sexo e a exploração extraordinária.

Cabe ao bom leitor — o leitor inteligente de que falam os formalistas russos — identificar estas metáforas, estes símbolos e estas imagens para reconhecer as dores e as alegrias contemporâneas. Mesmo que pareça estranho, estranhíssimo, misturando num só movimento, ninfetas e insetos.

Lembro também o caso de José Lins do Rego em **Fogo morto**, em que aparece o coronel Vitorino Carneiro da Cunha, o Vitorino Papa Rabo, que é a metáfora de todos os coronéis nordestinos caídos em desgraça, completamente, falidos e motivo de risos em todos os lugares. Ao lado dele há ainda o coronel Lula de Holanda, também falido, mas deprimido e arrasado, e do sapateiro Zé Amaro, louco depois de acusado de estupro a filha, transformando-se num lobisomem, afastando os parentes e os amigos do seu convívio.

Neste caso, o lobisomem é a metáfora da decadência humana na região e das mudanças nas relações familiares. **Fogo morto** é, sem dúvida, um dos grandes livros da literatura brasileira em qualquer tempo histórico.

Também se constitui em metáfora o personagem Pedro Honório, de **S. Bernardo**, embora Graciliano Ramos dissesse que não gostava de metáforas, talvez para atender ao realismo do Partido Comunista, de que se tornara associado ao chegar ao Rio de Janeiro. Mesmo assim, Graciliano lançou mão de metáforas em muitos dos seus escritos, notadamente em **Vidas secas**, seu romance mais exaltado pela crítica brasileira. 🍷

Bizarras epifanias

Lúcifer e outros subprodutos do medo reúne breves contos que conseguem a proeza do espanto

CLAUDIA NINA | RIO DE JANEIRO - RJ

Escrever pouco, falar pouco, evitar espalhar-se em excessos para que a tensão não se perca, como uma corda estendida ao máximo. Às vezes, alongar demais o discurso em divagações e digressões faz o impacto desmaiar; desdobra-se em uma lonjura tola o que poderia ser curto e infinito — a lei da rapidez de Italo Calvino, em **Seis propostas para o próximo milênio**, encontra aqui, nesta obra de Whisner Fraga, um exemplo curioso.

Há que se ter respeito com as leis internas do microconto. Isso porque o gênero parece fácil, no entanto, exige um comando de escrita maior do que a narrativa extensa, que pode se recuperar das quedas no meio do percurso; nos textos muito curtos, não. Se não houver impacto ou qualquer outro recurso que o valha, perdem-se o interesse, a leitura e o espanto. Escrever uma história curta, bem conduzida, alertou Calvino, é lançar-se como uma flecha e desaparecer no horizonte, calculando a rota (das palavras) para sair do labirinto no mais breve espaço de tempo.

Lúcifer e outros subprodutos do medo reúne contos curtos, uns ótimos outros nem tanto, alguns mínimos, de uma linha. No geral, conseguem a proeza do espanto — o que é um grande acerto. Existe impacto tanto no que as histórias (a maioria) em si apresentam como na estrutura mesma das frases. Trata-se de um autor cuidadoso com as palavras, em nome de uma “aridez exasperante”, com urgência em recusar os clichês.

São vários os medos vorazes, devoradores de vidas e de coragem, como o cachorro Lúcifer do conto que dá título à obra, um *dobermann* que precisará ser sacrificado porque não teria com quem ficar. Destruir o que ameaça (morde, caça, ameaça) um destino — funciona? A resposta, claro, não é oferecida, pois não há conclusões.

Nas cenas abertas como pequenas feridas, os medos apa-

recem aqui e ali; são aberrações que se auto-reproduzem: mata-se uma cabeça e outras dez surgem na sequência — nunca se vence todos os medos. Sempre haverá um para se multiplicar em outros e assim por diante. A forma como os temores se apresentam é um tanto bizarra, ainda que estes estejam cravados na vida cotidiana. São epifanias do sinistro que estalam em cenários do dia ou da noite, onde o medo assombra em seus diversos formatos: medo do erro, da rejeição, da violência, da fome, do abandono, da morte...

Os textos, que ganham sabor na releitura, são pedaços de estrada, caminhos pela metade que terminam em lugar nenhum. Ou pontes quebradas que de repente dão de cara para o abismo. No conto *Rodoviária*, por exemplo. O abandono real é simples, acontece e pronto, sem explicações, como na vida: “Ai, meu marido. Sumiu. Tão bom o coitado. O que, moleque? Não, não foi ao banheiro não. É, se tivesse ido, nos avisaria. Avisaria sim. E o ônibus chega em cinco minutos. Ai, meu marido, onde você está? Vamos para a plataforma, a gente espera lá. Ai, meu marido. Não chora, meu bem, mamãe vai cuidar de você”. Precisa dizer mais?

Cena literária

Os medos não excluem a cena literária. E o pavor do não reconhecimento quando um escritor se sente um fracassado? No ótimo *A farsa*, com final surpreendente, fala-se de um autor que só vendia seu hermetismo para amigos condescendentes com sua persistência. “Uma hora cansa. Não que fosse fácil levar o nível para o térreo, pois a vaidade se queixa”.

Condescendência não existe em relação à tentativa de abafar o cruel. E o cruel pode ser a falta de compaixão com uma velha e sua pestilência, ou com um desejo incurável — aquele que a gente esconde, mas que vai ser sempre uma promessa latejante, como no conto *A*

promessa: “(...) minha querida, fonte inesgotada para meu canibalismo, então poderemos estar juntos, um dentro e outro, fora, numa dança para a remissão dos instintos que escondemos até hoje, quando tudo se modificou”. Na questão sexual, ainda o medo da comparação. Em *Swing*, o conto é uma linha: “Então, amor, gozou? Ele é melhor de cama do que eu?”

O medo aparece também na dor de ver um filho com fome, no desespero de vencer o dia sem um emprego, ou no pavor de uma invasão inesperada, como em *Emboscada*: “Um vento que desabota cinicamente as travas e empurra a porta, abrindo-a. Um vento que encoraja essa afeição entre o medo e a noite. E a noite é esse rude disfarce para o insondável”.

Em *Pureza*, o confronto é com o desejo de morte. Não há como contê-lo. Em cena, um menino e um pássaro. Não basta matar em um duelo de fortes contra fortes sem covardia; é preciso esmagar o indefeso, o mínimo, para que a repugnância, assim como o torpor, instalem-se no coração da leitura — aqui ninguém deseja o correto, o alongado, o ardil para disfarçar o mal. O cru, no caso, é uma “respiração amarela” — o pássaro — sendo lentamente esmagado pelas rodas de um carro.

O recorte é na veia, para sangrar rápido. Não fosse isso e a flecha — aquela à qual se referia Calvino para descrever a necessidade da rapidez em um conto — não cruzaria o destino, cairia no chão antes de chegar ao final.

O último conto, de apenas três linhas, não por acaso se chama *Constatação*. Neste, há um resumo da estética e do pensamento que atravessam todo o livro — aprende-se que, não só os seres, mas também as coisas têm sangue: “O fogo ainda se defendia e os objetos crepitavam, encolerizados, quando ele percebeu que não conseguiria mais reaver o sangue das coisas”.

Precisa dizer mais? A flecha alcança o infinito. 🐾



Lúcifer e outros subprodutos do medo
Whisner Fraga
Penalux
92 págs.



O AUTOR

Whisner Fraga

É mineiro, autor das obras **abismo poente** e **coreografia dos danados**, entre outras. Participou das antologias **Cem menores contos brasileiros do século**, organizada por Marcelino Freite, e **Geração zero zero**, que mapeou dezenas de escritores brasileiros surgidos no início deste século.

TRECHO

Lúcifer e outros subprodutos do medo

Algumas coisas não podem ser medidas. Como o desespero, por exemplo. Ou o vício. Daí que chegou bêbado — as moedas, garimpadas no semáforo, trocadas por pinga. No viaduto, o filho traga o frio da madrugada. A fome beirando, enquanto a criança afina o choro. O pai não enxerga a ponta do equilíbrio e o grito é um desvio para o incogitável. Num canto, sorrateiro, tateia um caco, cavouca a perna, até que pode exibir para si um pequeno bife, um retalho de carne grudado à pele, que lança numa chapa improvisada, enquanto acalma o menino, soluçando-lhe, ainda alheio à sobriedade, qualquer coisa sobre um banquete”.
(Cena doméstica)

(PER)FORMAR HISTÓRIAS

N uma época em que as fronteiras artísticas se fazem tênues, o trabalho de Paulo Montserrat surge como um dos melhores exemplos da necessidade de categorias flexíveis para absorver uma obra. Este cearense, atualmente vivendo em residência criativa em Minas Gerais, circula entre experimentos que envolvem performance, intervenção urbana, fotografia e instalações — mas o eixo de tudo é a capacidade de inspirar relatos. Nesse sentido, Montserrat considera-se um *escritor conceitual*, que articula ideias muito mais do que palavras.

São várias as tentativas de autodefinição deste artista, aliás. Desde que largou um burocrático emprego num banco, aos 28 anos de idade, tomou a decisão de “jamais abandonar a inquietude”. Com tendências nômade e nem um pouco interessado em visibilidade (praticamente não se conhece o seu rosto e ele não frequenta qualquer rede de socialização virtual), Montserrat afirma, na única entrevista que concedeu, meses atrás, que o seu esforço é criativo, não comercial. Ele não está interessado em vender a própria imagem, falar publicamente de si, de suas rotinas ou opiniões. O tumulto do autoconhecimento envolve somente o próprio indivíduo; o que se entrega a uma plateia é a construção ficcional.

Diante disso, convém desconfiar de suas afirmações, como quando, por exemplo, ele assume que se tornou “um atleta espiritual” e o seu grande anseio é continuar, em termos místicos, a experiência geodésica de Buckminster Fuller. Para alcançar o ponto em que poderia se caracterizar como um “surfista sufista”, Montserrat circula por inúmeros interesses: a arte é uma espécie de condensação para tudo.

Sua visibilidade começou em 2011, com o projeto *Alívio cômico* — um início de carreira que provocou reflexões, protestos e constrangimentos. Materializada através de falsos anúncios publicados num importante jornal cearense, a proposta investigava as reações do público. Conforme os leitores reagissem, telefonando para os números de celular adquiridos para esta finalidade, Montserrat fazia um “levantamento da perspicácia”, observando quantas pessoas compreenderam o ludíbrio, em oposição àquelas que acreditaram nos pseudoanúncios. Claro que estabelecer a distinção não era fácil, sobretudo porque os textos do projeto circularam misturados aos outros, reais, na múltipla seção



ilustração: Carolina Vigna

dos classificados. Não havia nada que os distinguísse, nenhuma letra diferente ou moldura especial. Somente a informação seria capaz de despertar a suspeita de que aquilo fosse mesmo um “alívio cômico”, em meio a avisos sobre vendas, aluguéis e profissões.

Assim, por exemplo, na seção dedicada aos profissionais, encontravam-se coisas do tipo: “PROCURA-SE ENGENHEIRO. Centro de Estudos Espaciais contrata engenheiro de crateras lunares. Deve ser poliglota e telepata”. E houve quem se candidatasse... Outro anúncio era de uma suposta desempregada oferecendo seus talentos: “Ventriloqua de peixes, com grande experiência em circo e festinhas infantis. Também realiza dublagens e faz cover da Amy Winehouse”. Várias ligações telefônicas comprovaram o desejo do mercado. Em compensação, o anúncio da massagista que se dizia “especialista em genitálias e joelhos, com larga experiência em mutilados de guerra” recebeu apenas a ligação de um estrangeiro (com forte sotaque), que perguntava se a tal moça por acaso não tinha nascido no Vietnã.

Montserrat concluiu que os anúncios de teor mórbido quase não atingem o efeito de humor, ao passo que os exóticos

ou simplesmente bizarros têm alta adesão. Senão, como explicar o recorde de 32 chamadas em um único dia, para responder ao anúncio erótico de uma suposta russa que prometia: “Faço sexo oral enquanto recito Maiakovski na língua de sinais”? Esta marca quase empatou com um anúncio de procura para “ufólogo profissional ou amador, com pelo menos três relatos comprovados de contato sideral. Abdução imediata”. Vinte e nove pessoas telefonaram, dispostas a viajar para bem longe deste nosso planeta cruel. Ganharam, ao menos, uma pausa para o espanto e a risada.

O projeto *Alívio cômico* inspirava-se — sempre conforme a entrevista mencionada — nos microrrelatos embrionários de Cortázar, um “fabular sem historiar que permite uma fuga por estados narrativos anteriores à clausura dos gêneros textuais”. Assim, seu vínculo se estabelecia com o absurdo e o aleatório, o fabuloso e o fantasmático. Este foi caminho novamente adotado em 2013, quando Montserrat concebeu a série *Mensagens do além*, realizada durante uma estada em São Paulo.

Espalhando bilhetes como pistas falsas, o artista se propôs a “injetar uma dose de ficção e verdade na existência alheia” — embora jamais se possa constatar

em que medida, pois o anonimato dos destinatários foi uma premissa do projeto. Num percurso por livrarias, Paulo enfiou dentro de livros esotéricos papeizinhos contendo a frase “A cabra comeu a cobra: às vezes os fracos vencem”. Em paradas de ônibus, esqueceu envelopes com as frases: “O seu atual relacionamento não lhe convém” ou “Você precisa fazer a mudança que há tanto tempo planejou”.

Cada uma dessas performances mostra a potencialidade narrativa por trás de um simples gesto. No final de 2015, influenciado pela proposta de Miranda July, Montserrat experimentou um novo ciclo de anúncios. Mas, ao contrário da escritora, que seguiu o curso do acaso ao contatar os anunciantes de um jornal e coletar suas histórias para o livro *O escolhido foi você*, o cearense voltou à postura de ele mesmo criar situações extravagantes — esperando apenas, do público, uma reação bem-humorada. Na série *Procura-se*, realizada na capital mineira, foram afixadas em locais públicos fotos de pseudo-desaparecidos, com o pedido desesperado de informações. O detalhe é que todas as imagens mostravam rostos de escritores famosos sob nomes falsos; houve certo tratamento na qualidade do papel, para instilar um disfarce mínimo nas fisionomias — entretanto, segundo Montserrat, cada autor estava “profundamente reconhecível”.

Devido ao alto grau de familiaridade dos rostos — conhecidos desde os livros escolares por muita gente —, ou talvez ainda por causa de um parentesco que carimbe os indivíduos com feições parecidas naquela região do país, Montserrat recolheu o impressionante resultado de 142 contatos feitos, dando conta de pessoas que identificaram Guimarães Rosa e Fernando Sabino em vizinhos, parentes distantes ou transeuntes com os quais costumavam topar num cruzamento da avenida Afonso Pena. Adélia Prado foi reconhecida como uma antiga professora por oito pessoas, e mais três asseguraram que ela podia ser encontrada num supermercado da rua da Bahia, fazendo compras sempre aos sábados pela manhã. Paulo Mendes Campos, numa foto de juventude, foi apontado como um segurança da boate Madeireira, como um comerciante de pão de queijo na rua dos Andradas ou como o funcionário de uma corretora de imóveis.

Para os próximos anos, Montserrat promete mais incursões, (per)formando narrativas pelo país. Fiquemos atentos! 🍷

Dependendo de nosso entendimento, a primeira biografia de Philip Roth mostra seu fracasso logo na epígrafe: uma citação que o escritor americano faz de Kafka em seu **Zuckerman acorrentado**, dizendo que se um livro não nos chega como uma pancada na cabeça, não devemos dedicar nosso precioso tempo a sua leitura. O intuito de Claudia Roth Pierpont (sem parentesco com o biografado), claro, é mostrar a frase como um norte estético de Roth, mas como bandeira de um texto inteiro (como as epígrafes geralmente funcionam) o resultado acaba sendo bastante triste, pois trata-se de um teste no qual as 480 páginas da historiadora não passam. Talvez seja um teste alto demais para ser cobrado de uma biografia literária, que, no bom entendimento do que constitui literatura, sempre há de ser secundária à obra: no entanto, mesmo se adequarmos a iniciativa a parâmetros modestos, sobram elementos questionáveis.

O erro está no projeto, detalhado na divulgação publicitária do livro e em sua introdução: são duas as fontes principais de Pierpont, os livros do autor e longas entrevistas e conversas que teve com ele para completar o projeto. O correr do texto é uma série de resenhas/análises da enorme obra de Roth, do primeiro ao último livro, detalhando o contexto do lançamento e da primeira recepção de cada um, salpicado com curiosidades a respeito dos acontecimentos de sua vida e a relação deles com os romances.

Problema atípico

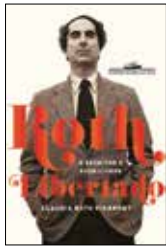
A empreitada de uma biografia literária é ao mesmo tempo fácil e complicada. O interesse do texto advém da mera escolha do objeto (muitos dos leitores de determinada obra já colocando o livro na fila de leituras assim que ele é anunciado), mas o risco sempre presente, como já disse Foster Wallace em sua resenha à biografia de Borges, é estrutural: a tentação de resolver a literatura por meio das contingências da vida da pessoa que a compôs é muito grande, pois é um erro que serve principalmente para valorizar a própria empreitada, no sentido de defender que o leitor que não sabe da vida do autor detalhadamente não está preparado para entender “de verdade” sua obra.

O caso de Roth, no entanto, é perversamente diferente do da maioria. Trata-se de um autor que, sob máscaras de variada complexidade e distanciamento, narrou principalmente a si mesmo, sua experiência de existir em seu contexto, com grande argúcia e profundidade, mas com verdadeira obsessão egocêntrica. É também um autor cuja celebração pública pelo meio literário frequentemente aborda questões a respeito de sua vida, que por mais que no final (e auge) de sua carreira tenha se afastado dos

Dispensável

Biografia baseada na obra e vida de Philip Roth apresenta pouca novidade

BRENO KÜMMEL | BRASÍLIA - DF



Roth libertado
O escritor e seus livros
Claudia Roth Pierpont
Trad.: Carlos Afonso Malferrari
Companhia das Letras
480 págs.



A AUTORA

Claudia Roth Pierpont

É jornalista da revista *The New Yorker*, na qual escreve sobre cultura há mais de vinte anos. É vencedora dos prêmios Whiting Writers' Award e da Guggenheim Fellowship, entre outros. É ph.D. em história da arte pela Universidade de Nova York.

TRECHO

Roth libertado

Ele confessou não saber realmente “o que significa o quê” para os ingleses e que suas percepções eram mais obscurecidas pelo fato de falar a mesma língua, mais ou menos — “acredito que sei o que está sendo dito, mesmo que não saiba”. Mas seu maior problema ao escrever sobre a Inglaterra é que “eu não odeio nada aqui”. Essa falta de antagonismo tornava agradável para ele morar lá como pessoa, mas difícil como escritor (...)

círculos artísticos, fica longe do mistério de outros escritores como Pynchon, ou até mesmo J. M. Coetzee: a melhor forma de conhecermos o tenebroso primeiro casamento de Roth não é por meio de Pierpont, e sim pelo próprio Roth, em seu **Minha vida de homem**. Sua relação com o pai é mais proveitosamente acessada por **Patrimônio**; sua relação complexa com os Estados Unidos, com **Pastoral americana** junto com **A marca humana**. Sua relação com Israel, **Operação Shylock**, etc. etc.

Pouco proveito

Pierpont escreve a primeira biografia de Roth provavelmente querendo ser ponta de lança, mas a impressão produzida é de que se tratam apenas de sobras requentadas, coisas que em sua imensa maioria o leitor contumaz de Roth já conhece. Na introdução, a autora afirma que apesar da longa amizade com o escritor nenhuma versão da biografia passou por qualquer aprovação prévia: o aviso, no entanto, soa como bravata, uma vez que o texto inteiro é uma longa ovação à carreira e mesmo à vida de Roth, com a audácia apenas de falar que em uma obra de trinta livros alguns não são tão bons assim. Muito mais proveitoso teria sido o acesso ao autor por meio dos amigos, conhecidos e colegas; ou até mesmo a mera transcrição das longas entrevistas em vez do texto de Pierpont, pois se é para trabalharmos com uma única fonte, já há tempos conhecida, que ela fosse fidedigna ao máximo; restaria ao menos um pouco do fetiche da Palavra do Grande Autor.

Não se trata de um fracasso completo, no entanto. É interessante a recuperação da síntese de Saul Bellow de que literatura, a despeito de demandas incessantes de diversos grupos políticos (estando eles do lado certo ou não da luta), não deve se prestar ao serviço de relações públicas, de produzir uma imagem que agrade a qualquer projeto social homogêneo (nem mesmo o da diversidade); colocar o desagrado da comunidade judaica diante do **Adeus, Columbus** ao lado do desagrado do movimento negro diante de **O homem invisível**, de Ralph Ellison, ilustra bem a questão. Projetos sociais,

até mesmo os de intenção e atuação louváveis, não têm interesse em pancadas na cabeça.

É, efetivamente, essa a polêmica atual (e já velha) da obra de Roth no que diz respeito ao feminismo, também discutida com saldo positivo pela biógrafa. No afã de encontrar vilões de grande renome no intuito de valorizar a própria iniciativa, certo feminismo mais raso se apressou na leitura de Roth ao reclamar que suas personagens femininas são quase todas histéricas e com defeitos de caráter e formação gravíssimos. É um grande exemplo de como é possível errar por meio de um acerto parcial. Deixa de olhar que os personagens masculinos também são histéricos e profundamente falhos: um mesmo esforço de caracterização o coloca como grande romancista ou como misógino, a depender da genitália do personagem, mesmo quando narra acontecimentos de sua própria vida, apresentados como tal.

Outra percepção interessante da biógrafa, essa com pouquíssimo desenvolvimento, é a comparação que faz com John Updike, dizendo que esse trabalha principalmente por meio do aparato visual (como seu mestre, Nabokov), esmiuçada em descrições de detalhismo incrível, enquanto Roth tem uma sensibilidade primeiramente auditiva, com seus romances de várias vozes. Poderia ter sido um eixo de análise uno para as resenhas de todos os romances; acaba servindo apenas de fecho agradável para seu texto, um Roth velhinho saindo todo feliz de um concerto em Nova York.

Ao final, a utilidade máxima que a biografia pode vir a ter é para alguém que anseia por pavonear conhecimento extenso de Philip Roth em círculos literários sem o esforço de mergulhar em sua obra, mesmo que esta tenha sido escrita em uma das expressões literárias mais fluentes e compulsivamente legíveis de nosso tempo. Infelizmente, nas horas que se lê o livro de Pierpont é possível ler ou reler **O teatro de Sabbath**, ou **O avesso da vida**, ou mesmo duas vezes o **Homem comum** (injustamente criticado por Pierpont), e a recomendação, enfática, acaba sendo por qualquer dessas alternativas. 🍷



Get it

Uma nova proposta de jornal.
A parceira ideal para você relaxar,
desfrutar do prazer da leitura,
compreender de um modo novo
o seu mundo e se conectar com
o melhor da sua vida.
Uma edição pensada para
seguir o seu ritmo e o seu estilo.
Isso também é Gazeta.

Baixe o aplicativo



GAZETA DO POVO
O tempo todo com você.

COMEÇOS QUE DEFINEM UMA NARRATIVA (FINAL)

É claro que existiu, de fato, uma escritora ítalo-cubana chamada Alba de Céspedes (1911-1997), porém ela nunca escreveu **O anelante de Valverde**, que aqui foi “resenhado”, mês passado, na parte primeira deste texto.

O começo de **O anelante...** foi, pois, falsamente elogiado, porque não corresponde a nenhum livro que tenha sido publicado — exceto se, no fantasmagórico mundo borgeano-virtual no qual agora estamos vivendo, alguém vier mostrar a tradução de um romance do islandês Ólafur Jónsson exatamente com o mesmo início (o que muito me assustaria).

Mas Ólafur Jónsson também não existe; eu acabei de inventá-lo, do mesmo modo como inventei o **Valverde** e o atribuí a Alba de Céspedes y Bertini e o Rogério Pereira não deixou passar, evidentemente. Na primeira leitura das colunas da edição de julho, ele enviou mensagem:

“Fernando, tudo bem?”

Passo o fim de semana editando o **Rascunho**.

Entendo a brincadeira/jogo sobre o ‘livro’ *O anelante de Valverde*, que aparece em seu romance *O livro de Corintha*.

Vamos ver o que dizem (se dizem) os leitores.

Abraço. Rogério.”

Bem, a literatura virou uma grande fantasmagoria mais do que virtual. Na sua hora crepuscular, a arte da escrita

— ficção, poesia, etc. — nada na piscina vazia de um mundo no qual a linguagem escrita de Babel permite qualquer coisa, aceita o jogo (e o jogo do jogo), na sala infinita de espelhos que se refletem infinitamente, e cada livro parece estar mergulhando nesse túnel de duplicações oco como a boca de um bebê sem cabeça.

O que existe?

Ora, existe o Nobel. E existe a Academia Brasileira de Letras de Ferreira Gullar explicando a Augusto de Campos que ele deixou de ganhar um prêmio de trezentos mil reais da ABL porque Augusto, uma vez, escreveu contra a Academia. Alcécia respondeu com toda a solenidade da Madame Mim na qual se transformou o Acadêmico de Halloween que dispensa maquiagem.

Existe qualquer coisa, agora. Existe um livro que não existe — **O anelante de Valverde** — e existem textos apócrifos, na Web, principalmente de Jorge Luis Borges que não pode reclamar porque ele mesmo inventou inúmeros mandarins que nunca existiram entre os caminhos que não se bifurcam entre verdade & mentira, realidade & ilusão, pois tudo é uma só Maya, uma só gaze rendilhada de ilusões de ótica, de paladar, de tato e compreensão de textos, filmes, peças de teatro, quadros, esculturas e instalações de artistas (?) que colocam um cachorrinho preso por uma corda dentro de um salão gelado de Bienal de Arte

para deixar morrer ali o animal, indefeso, de fome e de sede.

Existe a Flip, também. Que atrai um monte de garotas e garotos que, se perguntados quantos livros leram “no ano passado”, sorrirão e responderão um: **O senhor dos anéis**, deixado pelo meio (acharam “muito profundo” etc.), mas pretendem continuar a ler etc., etc.

E o que não existe?

Não existe a categoria “Poesia” no Prêmio São Paulo de Literatura (por quê?) e não existe sebo que não tenha pelo menos dez livros de Lêdo Ivo (com dedicatória). Não existe ocasião em que Mario Vargas Llosa não diga platitudes sobre política e não existe chance de Paulo Coelho, um dia, não conquistar o prêmio Nobel de Literatura (ele já esteve na vigésima quinta posição na bolsa de apostas de Londres), uma vez que o Acadêmico colega de Gullar usa o seu poder de lobby internacional, vinte e duas horas por dia, para que isso aconteça, usando agentes, amigos do “jet set” internacional e os pobres tradutores. Por falar neles, todos melhoram muito os livros do Coelho, porque não conseguem se limitar ao que encontram para traduzir no PC e o WC do PC muda de cheiro e de aspecto, nas mãos dos coitados contratados para traduzirem cada nova merda do mago da ABL.

Não existe tanta coisa! Democracia não existe mais, neste país, desde há dois meses. Água, em muitos bairros de São Paulo,

segue tão escassa quanto justiça no Supremo. Não existe a mínima vergonha na maioria do Congresso, nem goiabadas de qualidade (como possuía a antiga Palmeiron!) e a seleção brasileira de futebol acabou. A nossa literatura não morreu, porém não oferece surpresa, graça, eficiência e placar de 7 a 1 contra adversário algum.

Então, “O anelante de Valverde” é tudo isso e mais alguma coisa que escapa a este escriba sentado sobre glória nenhuma, olhando para a eternidade de estilete na mão — não para inscrever em argila mole, mas para cortar a garganta da sensatez que lhe resta(va), agora que, “em vinte anos não mais existirá literatura”, conforme afirmou Philip Roth.

E só restará um livro sendo lido continuamente: **O anelante de Valverde**.

P.S.: Sim, o início dessa famosa obra, de novo:

“Mãos de freira: foi isso o que eu notei, primeiramente, nela — à minha frente, assinando um cheque. Meus olhos observam mãos, antes de subir para o colo e para rosto de mulheres que se debruçam sobre o apoio exíguo diante do guichê protegido pelo vidro com um buraco recortado onde os olhos às vezes estão focados e, às vezes, não. Mãos de freira por quê? Mãos de freiras são um pouco nodosas e não guardam lembrança de certos cuidados mundanos, por exemplo. Costumam ter uns anéis simples, feios, que só fazem recordar severidades de Deus, e não reflexos dúbios de algum espelho diante do qual uma mulher se embeleza de cosméticos e enfeites. Então, as dela eram mãos de freira — e seu rosto (levantei os olhos, agora o vejo) era também limpo, lavado, embora os olhos fossem de fogo não apagado, não vencido pela água da monotonia.

Peguei e paguei o cheque, sem conferir (o saldo, a assinatura), era um cheque pequeno, mas isso não se faz no meu trabalho, eu poderia ter prejuízo, até ser alertado, mais tarde, pelo olhar atento do chefe dos caixas e, um dia, demitido por mais aquilo, porém paguei, ela pegou no dinheiro com as mãos de freira e sumiu da minha vista.

Foi assim que começou.”



UMA CRÔNICA. UMA ILUSTRAÇÃO. TODO DIA.

www.vidabreve.com.br



Contra o esquecimento

Polifonia de vozes, autoritarismo, censura e silêncios marcam *Quando o imperador era divino*, de Julie Otsuka

PAULA DUTRA | BRASÍLIA - DF

Estados Unidos, dezembro de 1941. Poucos dias depois do ataque do Japão à base norte-americana de Pearl Harbor, no Havaí, uma família nipo-americana que leva uma vida confortável em Berkeley, na Califórnia, repentinamente vê sua rotina ser desmantelada, sem nenhuma explicação. Numa noite, os agentes do FBI batem à porta e levam o pai, de chinelos e roupão, em um carro preto com destino à prisão. Com poucas notícias do pai, levado inicialmente para prestar um depoimento, a mãe e as crianças são obrigadas a deixar a casa em que viviam. A hostilidade das pessoas começa a ficar evidente, primeiro, na limitação dos horários em que japoneses e descendentes poderiam circular pelas ruas; depois, pela própria limitação dos espaços de circulação. Assinada pelo presidente Franklin Roosevelt, a Ordem Executiva 9066 começa a ser divulgada pelo país e mais de 120 mil japoneses e descendentes, agora considerados inimigos, são levados para áreas militares no interior do país, onde permaneceram presos e em precárias condições de vida por alguns anos. Isolados do mundo, tendo sua parca correspondência censurada, essa parcela da população parece ter ficado suspensa, no tempo, no espaço e na história.

Polifonia de vozes

Em seu romance de estreia, de 2002, a estadunidense Julie Otsuka reconstrói com maestria a história de milhares de japoneses que tiveram suas vidas suspensas e dilaceradas durante os anos em que ficaram aprisionadas em áreas militares durante a Segunda Guerra Mundial. Cada capítulo é narrado da perspectiva de uma personagem, construindo, assim, um coletivo de vozes que enfatiza a dimensão da violência sofrida por todas essas pessoas no território norte-americano. Essa polifonia de vozes, que parece ser uma marca da escrita elegante e concisa de Otsuka, ao mesmo tempo em que

não nomeia cada uma das personagens dessa família, unindo suas histórias a esse coletivo que busca corpo em seu texto, também as individualiza ao trazer, a cada capítulo, o seu olhar sobre a mesma cena e a sua perspectiva diante da ruptura que, enquanto família e grupo étnico, elas sofrem. Mesmo sendo referida apenas como a mãe, o pai, a menina, o menino, as personagens ganham força e uma dimensão maiores na narrativa.

O movimento de serem levadas contra a vontade de suas casas deixa marcas em cada uma delas, assim como nos objetos que vão deixando para trás. O tempo para no relógio de família que eles carregam, demonstrando que nada seria capaz de restituir o tempo de vida e de dignidade que lhes foi negado. As lembranças se confundem com o tempo que deixou de passar nesses acampamentos, sem notícias do pai na prisão, sem perspectivas de sair dali, condenados ao sol quente e à poeira do deserto, à solidão de estarem presos a um lugar ao qual não pertencem. As memórias já se confundem com os sonhos, cada vez mais perdidos em meio ao frio e à neve do inverno, que soterra todas as esperanças.

Cartografia de ausências

O desaparecimento do pai é parte essencial do enredo, simbolizando outros desaparecimentos que provocaram rupturas e sofrimentos em diversas famílias. O jogo entre o coletivo e o individual enriquece a narrativa de *Quando o imperador era divino*.

Da imagem dos chinelos que ele calçava quando foi levado pela polícia e que assombra o menino em seus sonhos, ao par de sapatos que a criança limpa cuidadosamente durante a ausência do pai, como uma tentativa de assegurar a sua volta para uma época feliz que, pouco a pouco, perde os contornos em sua memória; à culpa que a mãe sente por ter se negado a buscar um copo d'água momentos antes de o marido ser levado, são alguns dos percursos

construídos pela autora para resgatar, no texto e na construção da história, as muitas ausências que permeiam as lembranças e constituem, em si mesmas, a história que se quer contar.

Os poucos objetos levados para os campos são aqueles mais especiais ou os indispensáveis para a sobrevivência; os que ficam para trás, seja os esquecidos pela casa, seja os enterrados no jardim, como tesouros a serem encontrados anos mais tarde, revelam mais que histórias e memórias, mas a marca de uma cultura e de sua própria identidade. Como estratégia de sobrevivência, muitos tentaram ocultar ou negar suas raízes: roupas tradicionais e cartas de familiares são queimadas, a alimentação muda, assim como alguns traços da interação social. A assimilação cultural, tão desejada pelos estadunidenses, promoveu um grande silenciamento dessas vozes, resgatadas no romance de Otsuka, que busca traçar um mapa dessas ausências.

Ver e imaginar o outro

A desconfiança em relação ao comportamento e à lealdade dos japoneses e seus descendentes nos Estados Unidos descrita no livro se mostra uma temática atual, principalmente se considerarmos os conflitos e disputas em relação aos imigrantes hoje em todo o mundo. Julie Otsuka, descendente de japoneses que foram levados para esses campos militares durante a Segunda Guerra, afirmou em entrevista para a Asian Society que essa história pode ser usada de forma universal para falar sobre a situação de exílio enfrentada por diversos grupos étnicos. Além disso, a autora destaca como aprendemos pouco com o nosso passado, uma vez que essa parte da história estadunidense é raramente discutida, sendo desconhecida por grande parte da população mais jovem, como se não existira, e com grandes chances de acontecer novamente, o que para ela se tornou possível depois dos ataques de 11 de



A AUTORA

Julie Otsuka

Nasceu em 1962 na Califórnia. Estudou artes na Universidade de Yale e dedicou-se à pintura durante alguns anos. Aos 30 anos, optou pela literatura. *Quando o imperador era divino* é seu romance de estreia, publicado em 2002. O livro recebeu os prêmios Asian American Literary e Alex da Associação Americana de Bibliotecas. Em 2004, a autora foi contemplada pela prestigiosa bolsa da Fundação Guggenheim. *O Buda no sótão*, seu segundo romance, também publicado pela Grua, recebeu diversos prêmios, dentre os quais o PEN/Faulkner de Literatura de 2012, além de ser finalista no National Book Award. Seus livros foram traduzidos para mais de vinte idiomas.



Quando o imperador era divino

Julie Otsuka

Trad.: Lilian Jenkin

Grua Livros

144 págs.

TRECHO

Quando o imperador era divino

Participaríamos dos clubes, depois das aulas, se eles deixassem. Ouviríamos as músicas deles. Nos vestiríamos como eles. Mudaríamos nossos nomes para parecer mais com eles. E se nossa mãe chamasse por nossos nomes verdadeiros na rua iríamos virar e fingir não a conhecer. Jamais deixaríamos que nos confundissem com o inimigo de novo!

Setembro e da forma como os árabes e muçulmanos estão sendo vistos e tratados no país.

Nós ouvíamos as entrevistas no rádio. Conte-nos, soldado, perder a perna fez uma grande diferença na sua vida? Nós nos olhávamos no espelho e não gostávamos do que víamos: cabelos negros, pele amarela, olhos puxados. O rosto cruel do inimigo.

Muito além de explorar a vitimização e o sofrimento dos japoneses nos Estados Unidos, *Quando o imperador era divino* questiona a nossa forma de ver e imaginar o outro, principalmente em situações que fogem ao nosso controle, e nos permite refletir sobre os perigos de se conceber uma visão única sobre o outro, a partir do que ouvimos a seu respeito, generalizando comportamentos e reiterando estereótipos que só propagam a discriminação.

A infância perdida

Um dos pontos altos do romance é sem dúvida a construção das personagens que permanecem não nomeadas até o final, mas que a cada capítulo conseguem conquistar mais e mais os leitores. Como uma pintura rica em detalhes, ainda que retrate uma paisagem de forma panorâmica, ao mesmo tempo, a todo instante algo de singular surge em sua composição. O olhar das crianças, principalmente na personagem do menino, traz poesia para um texto que consegue falar do sofrimento humano sem ser piegas ou sentimental. Julie Otsuka retrata a ausência de um pai e suas implicações na vida dos filhos e da esposa; aborda a hostilidade e o estranhamento que o estrangeiro ainda desperta, além de falar de sua peculiar posição nesse contexto de deslocamento entre duas culturas; e, por fim, mostra a importância da literatura para questionar algumas histórias que circulam como sendo únicas e o poder do texto literário de dar voz a muitas vozes esquecidas e silenciadas. 📖

O ANTIGO: AQUI E AGORA. VISITA AO MUSÉE EUGÈNE DELACROIX (FINAL)

O Oriente de Delacroix

Nas duas colunas anteriores, vimos como a viagem de Eugène Delacroix a Londres, em 1825, foi decisiva em sua formação. O contato de primeira mão com modelos da cultura clássica ajudou a definir sua imaginação da Antiguidade, determinando o escopo de seus diligentes exercícios de formas e volumes.

Três anos depois, uma nova experiência revelou-se igualmente central para a posteridade do pintor.

Refiro-me à viagem para o Marrocos. Delacroix acompanhou o Conde de Momay a fim de registrar as gentes, os costumes e as paisagens marroquinas em desenhos, aquarelas e óleos.

Claro, o Oriente de Delacroix não escapou da voga orientalista, tão bem caracterizada por Edward Said.

Sim.

É certo.

Mas não é tudo.

Felizmente.

O Marrocos implicou um desafio estético de grande alcance.

Como descobrir o contorno preciso para dar a ver as roupas e seus drapeados, e seus vestidos-máscaras, e seus véus, e seus turbantes?

E como distribuir personagens no espaço da tela?

Entenda-se o embaraço: dada a proximidade dos corpos, como definir linhas e volumes?

A tela icônica *Les femmes d'Alger dans leur appartement*,¹ apresentada em 1834, seis anos após a temporada no estrangeiro, condensou a dificuldade técnica enfrentada por Delacroix, e, ao mesmo tempo, atçou o ânimo mimético de Pablo Picasso.

Roteiros, roteiros, roteiros

Ah! as viagens e seus efeitos nas paletas dos mais diversos pintores.

Os exemplos são incontáveis; menciono dois ou cinco.

E sem ordem alguma.

Ao sabor da lembrança.

Em abril de 1914, poucos meses antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial, August Macke, Louis Moilliet e Paul Klee desembarcaram na Tunísia e o impacto em suas obras foi objeto de uma exposição pioneira — tema de futuro artigo.

Durante a viagem, Klee concluiu nada menos que 35 aquarelas e 13 desenhos, num diálogo-disputa que levou à invenção da moderna aquarela.

Uma década depois, em outro continente, e conduzida pelos olhos ávidos de outro suíço, Tarsila do Amaral conce-

beu a “cor brasileira”, buscando combinações cromáticas, formas geométricas e motivos míticos que lhe dessem corpo.

Em Arles, Gauguin e Van Gogh envolveram-se num arriscado mimetismo, ampliando suas cores e rivalizando na fixação dos traços de Madame Ginoux.

Nômade desde a primeira infância, passada em Lima, Gauguin transformou o ato de viajar em estilo de vida e gesto propriamente pictórico.

Aliás, gesto e estilo radicalizado na obra de Wilfredo Lam — um artista que me fascina cada vez mais, embora por vezes tenha a sensação de apreender sua obra sempre um pouco menos do que gostaria.

Numa recente e impressionante retrospectiva organizada pelo Centre Georges Pompidou, o curador teve a sensibilidade de expor o mundo de Lam percorrendo seus passos.

Literalmente.

A primeira sala apresentava o estudante da Academia de Belas Artes em Madri. Na sequência, a temporada inicial em Paris e o influxo do surrealismo.

O retorno a Cuba, e, sobretudo, o encontro com Fernando Ortiz e o estudo da tradição religiosa e dos códigos visuais da cultura afro-cubana estimularam o pulo do gato: Lam reinventou-se, criando um vocabulário próprio e forjando uma visão do mundo única. Nesse território linguístico, permaneceu em moto contínuo, deslocando-se como quem encontrou sua residência especial na terra.

E o que dizer de El Greco?

Em sua trajetória onívora, deslocou-se de Creta para a então metrópole Veneza. Chegou a Roma, e, por assim dizer, visitou Madri sem alcançar o êxito antecipado, e, por fim, imortalizou Toledo em suas telas. A mesma cidade, aliás, que, no século 13, abrigou uma extraordinária experiência multicultural: a “Escuela de Traductores de Toledo”. Iniciativa que reuniu sábios cristãos, judeus e árabes traduzindo, retraduzindo e trestaduzindo de uma língua a outra.

(Derridiana *avant la lettre*, a Escola de Tradutores já sabia: “Plus d’une langue”.)

Em cada novo porto ou porta de cidade, El Greco, sem abrir mão das formas icônicas da arte bizantina, assimilava as novidades que encontrava: o colorido veneziano, o desenho romano, o retrato madrileno. A compressão dos tempos e dos espaços lograda

No espaço da tela, seu calcanhar parece tocar o da jovem mais à direita da tela. Narguilé à mão, seu olhar disperso e sua pele pálida prometem devaneios e desejos.

pelo pintor cretense é provavelmente o modelo arquetípico da poética da emulação.

E Picasso — claro.

Percurso impecável: de Málaga a Madri; do talento precoce à disciplina acadêmica.

De Madri a Paris: esforço de consagração; fracasso inicial e retorno à capital da Espanha.

Pois é: “capital” da *Espanha*.

Mas não por muito tempo — alguma dúvida?

Nova viagem a Paris e, especialmente, às telas de Matisse; nesse curto-circuito mimético que define o pintor de *Les demoiselles d'Avignon*.

Ou o apropriador da tradição.

De todas as tradições.

Picasso-Delacroix

A exposição — e também esta série de artigos — concluía com uma mostra especial, dedicada às apropriações de Picasso de *Les femmes d'Alger dans leur appartement*.

Você se recorda da distribuição de corpos no espaço da tela.

(Quadro dos mais analisados, limito-me a apontar uma questão próxima a meu interesse nesta série de artigos.)

Três jovens, ricamente adornadas, são observadas por uma mulher negra, apresentada de costas para o espectador, num ritmo que sugere movimento, em oposição às demais personagens. No espaço da tela, seu calcanhar parece tocar o da jovem mais à direita da tela. Narguilé à mão, seu olhar disperso e sua pele pálida prometem devaneios e desejos. A seu lado, outra jovem observa a amiga com intensidade e suas pernas, talvez apenas os joelhos, se tocam numa casualidade sugestiva. A jovem à esquerda do quadro mantém uma distância prudente, embora encare com firmeza desconcertante o espectador. Seus braços abertos, com os dedos levemente crispados transmitem uma tensão prometedora; ademais uma perna apoiada levemente sobre a outra mesmeriza mesmo o visitante mais apressado do museu.

No fundo, um armário (seria uma passagem?) vermelho, entreaberto, potencializa a sensualidade de toda a cena, cujo efeito em boa parte depende desse roçar de corpos, dessa sugestão de um toque iminente.

O especialista sorri: “claro, trata-se da representação de um harém”.

Como não convém argumentar com eruditos, sigamos.

Eis o que importa: como Picasso se comporta diante da tela de Delacroix?

Ora, ele produz variações do procedimento que definiu seu trato com os mestres.

Isto é, Picasso reinventa o quadro que o afetou em estudos de volumes e de cores distribuídos no espaço pictórico.

Exatamente o gesto que empregou em suas incontáveis releituras de *Le déjeuner sur l'herbe*, de Manet.

Exatamente — mas com todas as diferenças necessárias.

O exercício de apropriação de Picasso desenvolveu-se por meio de inúmeras variações.²

Há nelas um traço comum: a sugestão de toque que domina a tela de Delacroix se metamorfoseia numa fusão de braços e pernas, em alguns casos transformados em autênticos símbolos fálicos. Desse modo, o que permanecia latente na imagem do pintor francês surge manifesto, mesmo explícito nos experimentos do espanhol. E não apenas porque os corpos aparecem desnudos, mas sobretudo porque agora a proximidade física produz um amálgama de corpos através da mescla de volumes e cores.

Há mais.

Em pelo menos um caso,³ Picasso funde não apenas cores e volumes, porém a própria tradição pictórica, introduzindo elementos de Velázquez em Delacroix. A porta entreaberta de *Les femmes* passa a sugerir o espelho no fundo do quadro, traço marcante de “Las meninas”; e a jovem no canto esquerdo da tela de Delacroix parece assumir a posição das personagens de Velázquez.

Poética da emulação — sem tirar nem pôr.

E bem, e o resto?

Nem preciso dizer: não resolvi problema algum.

Mas também não pretendia fazê-lo. 🍷

NOTAS

1. Eis uma reprodução da tela: <http://www.1001tableaux.net/IMG/arton650.jpg>.

2. Eis alguns exemplos: http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Pablo_Picasso_Les_femmes_dAlger_version_I_1954.jpg; http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_P/picasso_delacroix/Femmes%20Alger_versionE.jpg.

3. Ver: <http://www.christies.com/media-library/images/features/articles/2015/04/23/picasso/picasso.jpg>.

ALEXANDRA VIEIRA DE ALMEIDA

CÁPSULA

Introdutório — como uma cápsula essencial
 Introdução dos mitos, ele se detém na lanterna
 O que convém à florescência que emerge
 como arquitetura do mistério
 A cor que se debruça
 nos lábios dos dois seres
 costura o artefato do milagre
 não em deter-se na antevisão dos ritos
 mas por si só soçobrar qualquer sombra de certezas
 O animal que se esconde na moita
 já está preparado para morrer
 E nós jogamos o jogo da sorte?
 Introduce-se no ser
 a altaneira madrugada dos tecidos
 Vértebras que se carcomem
 na poeira dos lençóis
 O homem-ser de pano
 se extravasa de dores
 Saem os suores do corpo
 Os temores da sombra
 se amotinam na cama
 A cápsula da essência interior
 é seu remédio mais preciso
 mais vidente que o sol que folgueia
 com as árvores em penitência
 Introdutório — o sorriso do ser-homem
 ultrapassa a sorte para se fazer destino
 no entreabrir dos versos desta cápsula insana
 que é o mundo.

UM ESPETÁCULO MILAGROSO

Um espetáculo milagroso
 Se abre no encontro dos seus olhos
 O cálice do sim
 Está cheio de seus silêncios meticulosos
 Procuo o retrato de seu sol
 Brilhando como ouro de interrogações
 A água se oferta nas minhas mãos
 Vazias e plenas de esperanças
 O pássaro voa e canta
 Sem saber em qual dia
 O sol nascerá mais belo e raro
 Refletindo seu rosto nu
 Como nuvem macia e vívida de águas
 Rios que nadam no espaço celeste
 De suas janelas presentes de riso e introspecção
 Talvez um misto de mares e cachoeiras
 Que se encontram em vaga procição de riscos
 A palavra nada no fundo de seus olhos
 Como caixinhas de surpresas líquidas
 Na necessidade do encontro dos lábios
 A delicadeza se esvazia de seu silêncio-relicário
 E se funda na palavra exata e inaugural
 O que era sombra se desfaz em luz
 Reflexo de seu corpo solar
 Os seus dedos teclam
 O acorde dos destinos em voo lento e preciso
 É hora da chuva colher os frutos raros
 Para seu céu em festa
 Quanta alegria se inaugura
 No despertar de sua voz
 O espetáculo milagroso
 Não se esconde nas frestas da tristeza
 Mas no entreabrir de seus olhos e boca
 Que acolhem a beleza do universo.

ALFABETO TRANSCENDENTAL

Um alfabeto que silencia a escrita
 Que faz das letras um atalho para uma estrada esburacada
 No meio da lama, encontro uma joia de medos
 O medo insípido da humanidade
 Em soletrar um alfabeto de cemitérios
 Busco a transcendência das formas das letras
 Suas sobrevidas, seus fantasmas
 As palavras se inauguram na sua disformidade
 Não na sua incumbência de levar a outro signo
 Que não os signos das estrelas
 As letras do alfabeto desencarnadas da vida
 Não se fazem corpo de memórias
 Mas batismo de espíritos translúcidos
 Nas águas da unidade em meio a qualquer diferença enganosa
 A comunhão dos signos
 Se faz pela hóstia do silêncio
 Que traduz o que a boca não vê
 Transcendência de nomes
 No papel mágico da vida.

A FRAGILIDADE DO ESTAR

A fragilidade do estar
 do sentir a pele à beira do abismo
 Ser ou estar?
 Estar é uma dor do tempo
 na inconstância das janelas fechadas
 Não ser é a vastidão do infinito
 no brinquedo da desrazão
 A fragilidade
 tem que se tornar uma força
 na contagem dos zeros
 multiplicados em versos
 Poemas que não se deixam
 entreter pela razão do mérito
 O esvaziamento das caixas
 abarrotadas de sentidos
 Proliferação de vespas
 que ferem o escudo do mundo
 Frágil, o homem
 construirá uma fortaleza de errância
 vagando no descaminho da luz e da sombra.

UM GOZO

Um gozo não seria o vazio
 O que se esconde debaixo dos lençóis
 Um vislumbrar do fim do dia
 O pôr-do-sol?
 Rosas deslizam naquele lugar
 Em que as águas passeiam com o céu
 A viagem do gozo se mostra
 Como o silêncio da espera
 O entre a vigília e o sono
 Aquela penetração do horizonte
 Não há limites para o gozo eterno
 Despir é silenciar a mente
 Atingir o orgasmo do esvaziamento
 Em que as letras vermelhas
 Desmaiam após o terremoto da vida
 A música ao longe inaugura
 O silêncio de minha energia
 A força embalada pelos rascunhos da morte
 Quero o travesseiro entupido de vozes secas
 Que desconexas, apaguem a luz da história
 A memória embaralha tudo, tenta corrigir segundos
 Mas as peles se abrem naquela noite miraculosa
 Em que senti o nada de desejos pelo nirvana de um gozo
 Etéreo e pleno de desfolhagens.

APAGUE AS ONDAS DO MAR

A dureza destas ondas
 Enfim, o mar bravo, com suas reviravoltas
 Não ao movimento das águas
 a placidez perpétua
 Apague as ondas do mar
 elas estão no início e no fim de tudo
 Deixe o mar morto em sua alternância
 entre o sim e o não
 Mover-se na sombra, deitar-se no mastro
 ledos engano
 Tempestades movimentam este mar vivo de fogo líquido
 Quero transpirar o ar gelado
 desaquecer as horas
 encontrar a essência que não é essência
 A solidão de um mar sem movimento
 sem barcos, pescadores, ondas ou animais marinhos
 Um mar cristal, fractal
 sem nome ou esperança
 Um mar do tamanho de minha sombra, porém
 maior que o sol dos arrepios
 Mar transparente, sem abismos
 como a chuva mais fina do inverno
 Mar sem ondas desiguais que criam a multiplicidade do mundo.

QUADROS VAZIOS

Pinturas sem tintas
 Cores desfocadas do centro
 Os quadros tiram suas máscaras de plenitude
 As neblinas dos olhos interrogam estes retângulos
 ou diríamos elipses?
 Sozinho em sua moldura
 o quadro espera uma resposta
 Por que não questões bailarinas
 a soletrar o espaço do esquecimento?
 Os corpos se esvaziam do sangue tinto
 São secos como os ossos, ardentes como palhas
 O fogo-fátuo das imagens se evaporam no céu inatingível
 As perspectivas se calam no silêncio dos ilimitados traços
 que não desenharam um rosto ou natureza-morta
 A vida é desossar estas bases perpendiculares
 Escolher o quadro branco da antevisão do nada
 Quadros destrancam as portas das perguntas
 E lançam nas telas em branco a matéria das possibilidades
 Por que não a impossibilidade?
 Exaurir as tintas dos potes?
 Depenar os pincéis dos limites?
 Os quadros brancos preparam a festa de um anti-sol
 E de uma anti-lua
 Os quadros colidem e formam a implosão do mundo. 🌩



Leia mais em
www.rascunho.com.br

ALEXANDRA VIEIRA DE ALMEIDA

É poeta, contista, cronista, ensaísta e resenhista. É professora da rede estadual do Rio de Janeiro e tutora de ensino superior a distância na Universidade Federal Fluminense. Tem doutorado em Literatura Comparada (UERJ). Publicou quatro livros de poemas: **40 poemas**, **Painel** (2011), **Oferta** (2014) e **Dormindo no verbo** (2016). Tem poemas traduzidos para o espanhol, inglês, holandês e chinês. Vive no Rio de Janeiro (RJ).

O ENCONTRO

CARLOS BARBOSA

ilustração: *Theo Szczepanski*

Três horas ou mais de ônibus. Servílio segue presa da angústia doentia que ultimamente o tomara. O ônibus sacoleja no asfalto esburacado. A noite na janela é como a noite que ocupa os pensamentos de Servílio: entrecortada, sobressaltada, negrume riscado por pontos de luz, imagens tênues, opacas. Servílio quer chegar logo a Salvador, ou que Salvador chegue logo, um pensamento sendo o outro em sua mente agitada. Quer chegar logo a uma resposta. E a resposta está em Salvador, acredita. Depois da reportagem que vira na tevê, não tem mais dúvidas.

Céu, inferno, sofrimento, água fresca, sorriso de Diná, graça, fartura, cansaço, um bom banho, castigo divino, demora. Servílio se ajeita na poltrona, sono perdido, também ele perdido, guiando inquietações tremendas. Não adianta querer dormir, me conheço, fico mais nervoso. Cerca, poste, capinzal, oficina, posto, cerca, alguém no acostamento... bicicleta?

Diná vai entender, eu sei, vai entender. Seu Adão, não. Seu Adão vai ficar puto, chutar lata, esbravejar. Que será que vai dizer desta vez de mim? Eu sei, eu sei. Vai dizer que é mais uma besteira que boto na cachola, que perco meu tempo, o pouco dinheiro que ganho e tal e coisa, que pareço menino abestalhado catando minhoca em terreno alheio, um homem daquele tamanho e idade devia se reparar, vive a olhar para os lados, para outros mundos e não cuida do seu... É, é isso que vai dizer. E vai mandar alguém lá em casa. Aí, então, Diná vai ficar sabendo, mas vai entender, ela vai entender.

Servílio perscruta a noite recortada na janela do ônibus. Franze a testa quando lembra de Diná. Tenta imaginar a expressão dela no momento em que ficou sabendo — pois já deu tempo demais para isso — que ele, Servílio, o marido dela, não estava no trabalho, como deveria estar. Que ninguém sabia onde estava, nem ela mesma sabia. Diná deve ter abaixado a cabeça reparando nas unhas, assim, meio absorta, mas não triste, tem certeza. Triste nunca, pensativa. E nada disse, que não é mulher de ficar de prosa com menino de recado. Diná vai entender, segue pensando.



O problema de Servílio são as coisas da vida, como ele sempre diz. As coisas da vida é que têm atrapalhado seu progresso. É no que acredita e proclama sempre a quem se interessa em ouvi-lo. Principalmente as coisas que não acontecem na vida dele. Acontecem na vida de todo mundo, menos na dele, Servílio. A casa que mora ainda é a que o pai deixou em Bom Jardim. Não pôde fazer nem um puxadinho, um banheiro novo, só arranjos, vê lá uma casa nova, maior. A profissão é a mesma que o pai lhe ensinou de pequeno, carregando tijolo e telha, preparando argamassa até aprender a assentar as peças, alinhar, dar prumo, levantar paredes, virar pedreiro, o que é até hoje. Osório também amassou barro, cal e cimento como ele e virou comerciante em Barreiras, atacadista, de mais de duas lojas de material de construção, que é coisa que sempre dá dinheiro. Hermínio carregou massa em carrinho de mão, tijolo e telha nos braços como ele e virou motorista de táxi em São Paulo, tem outro carro de pas-

seio e até se separou de Joana pra se casar com uma tal de Jacqueline, que nem trouxe pros amigos conhecer. Suzano, este nem criou calo nas mãos. Num instante foi trabalhar em fazenda de companhia estrangeira, virou capataz, administrador, dono de terra com bois, vacas e plantações diversas, anda é de trator.

Ele, Servílio, nada. Nada não, a mesma merda, isso sim, resmungo. Sente um nó na garganta. Não é justo um homem trabalhar de sol a sol e mal juntar o de-comer. Não é justo. Não matei, não furtei, não fiz o mal, só tenho trabalhado um dia enfiado no outro, sem descanso. Mereço uma paga melhor. Se existe Deus nesse mundo, isso tem que mudar. Posto de gasolina, luzes ao longe, cheiro de suor, suor no corpo, ronco do motor, roncões. E Servílio segue averiguando os detalhes da noite, ensimesmado, sem reparar na mulher ao seu lado com um bebê no colo.

A mulher está inquieta. Ajeita o bebê nos braços a todo instante. Vira-se para Servílio

quando este resmungo, não é justo, não é justo...

— O senhor falou comigo, moço?

— Hein?! — só então vê que tem alguém na poltrona ao lado.

— Perguntei se o senhor falou comigo.

— Não, senhora. Foi cá comigo... besteira... me desculpe, dona.

Servílio repara então na trouxinha que é o bebê enrolado em panos brancos no colo da mulher. Quietos, quietinhos, parece dormir o sono dos anjos. Devem ter entrado na última parada. Admira-se de como isso pode ter acontecido. Se fosse um ladrão teria dele levado tudo, até suas ideias, e ele não teria reparado.

— A senhora está precisando de alguma coisa, dona?

— Não, moço, talvez só chegar logo. Isso sim, seria bom.

— Eu também quero chegar logo, dona. E o menino, que é que tem?

— Não sei, moço. Começou com uma febre, vomitou, não pega nem água. Agora tá assim, molinho. Tô levando ele pra Salvador. Meu marido tá me esperando lá, na rodoviária.

Servílio se cala. A mulher ajeita o bebê, tenta dar a mamadeira com água, talvez água com açúcar, não sabe.

— Olháí, moço, não tem jeito de pegar o bico...

— Posso ajudar, dona?

— Não tem como, moço. Acho que só Deus.

Servílio lembra-se novamente de Diná. Espia discretamente o rosto da mulher. Quase da mesma >>>

idade, a mesma simplicidade no vestir e no falar. Nota que a inquietação dela não está nos gestos, está na respiração, no ritmo um pouco alterado, ponteados aqui e ali por suspiros longos, quase gemidos. Sente que a mulher faz um grande esforço para não demonstrar, mas está desesperada. A situação do garoto deve ser grave. Parece Diná quando a gente fica sem dinheiro em casa, quando eu me dano nos parentes. Um jeito de quem não tem jeito a dar na situação. Que Deus ajude essa mulher.

A mulher curva a cabeça e fica olhando o menino em seu colo. Com a ponta dos dedos afasta o pano do rosto do bebê. Encosta o rosto no dele e fica assim por alguns instantes. Servílio acompanha a cena em silêncio. A lembrança de Diná fica mais forte. Por que não tiveram uma criança, até hoje? Diná e ele, por quê? Lá se vão dez anos de casados e Servílio se espanta: nunca pensou em criança dentro de casa. As tais coisas da vida não deixaram pensar nisso, argumenta consigo mesmo. Talvez tenha pensado, é mais provável. Sente um arrepiado longo quando conclui que não só pensou como não desejou ter filhos. Ter criança é só aumentar o atraso da gente, Diná!. E Diná triste, lembra, contaminado pela distante tristeza agora percebida.

Servílio tenta fixar sua atenção nos pontos de luz refletidos no vidro da janela. O ruído do motor, só agora percebe, arranha o silêncio dentro do ônibus feito uma motosserra insaciável na mata.

— Segura ele pra mim, um pouquinho, moço? — a mulher interrompe seu devaneio.

— Pois não, dona — estica os braços e recebe o bebê.

A mulher dirige-se bambaleante ao sanitário no fundo do ônibus. Servílio acomoda o bebê em seus braços e espera. Não transcorre um minuto e Servílio sente um aperto no coração. A quietude do bebê o assusta. Algo terrível passa por sua mente. Firma os olhos no pequeno volume em suas mãos. Na penumbra, tenta vislumbrar o rosto da criança, a boca, o nariz, um movimento, um ruído qualquer que denuncie vida naquele corpo.

De repente não tem mais coragem de continuar investigando o molhe de panos e carne que carrega. Servílio sente frio, um frio inexplicável, ocupando a noite represada e úmida dentro do ônibus. Um frio que zune e trava a garganta dificulta a respiração. Servílio tenta não pensar até que a mulher retorne do banheiro. E se ela não voltar? O pensamento irrompe surpreendentemente verdadeiro e inquestionável. A mulher o deixou ali com o menino doente e sumiu! Não foi ao banheiro. Deve ter descido do ônibus. Mas, como?! Um suor gelado empapa a camisa de Servílio, molha seu rosto, enquanto suspende a cabeça procurando por ela em todas as direções.

Traz o bebê próximo ao rosto. Procura sentir a respiração. Não tem coragem de tocá-lo. Treme. Teme pelo desdobramento da situação. Ele, ali, com aquele menino desconhecido, quase morto ou morto, como explicar?

— Me dá ele aqui, moço.

Servílio assusta-se com a voz da mulher ao seu lado. Passa o embrulho aos braços da desconhecida, que o ajeita com cuidado e se acomoda novamente na poltrona. Arrancado assim de suas cismas e temores, Servílio experimenta uma ligeira tontura. O pensamento que o conduzia no carro do desamparo teve sua rota alterada pelo alívio de se livrar da encomenda.

Não por muito tempo.

O gemido da mulher eclode e mistura-se aos ruídos do motor, dos pneus no asfalto e do ar deslocado pelo ônibus em seu mergulho na noite. Um gemido que prenuncia tragédia, não dor passageira, pontada qualquer. E se faz choro espremido, nasalado, numa contenção que só a discrição da mulher sertaneja pode engendrar. Servílio apruma-se na poltrona e repara nas palavras que a mulher deixa escapar por entre lágrimas. Nem precisava. Compreende de imediato que o bebê morrera, estava morto, talvez, desde quando estivera em seus próprios braços.

Os roncões e ressonares dos passageiros são substituídos por pigarros, tosses e cicios. A mulher se agarra ao corpo do filho e agora chora, desalentada. As perguntas começam a chegar baixinho aos ouvidos de Servílio, que se vira para um lado e para outro a informar que, sim, o menino daquela mulher morrera, estava doentinho, não, não era o marido dela, seguia para Salvador em busca de cura mas não resistira, não, não sabia a doença, o quê?!, não, não sabia se era contagiosa, não havia por que pensar uma coisa dessas, coitada da mulher! — que seguia a chorar, agora mansamente.

— Não viajo com defunto dentro do ônibus! — a voz esganiçada vem da traseira.

— Que é isso, dona?! É um bebezinho, um anjo, que coisa!

— Mas é defunto. Eu tenho pavor! Manda parar o ônibus! Seo motorista!

— Pelo amor de Deus! Tenha dó! A senhora não tem filhos, não?

Um princípio de confusão agita os passageiros. Alguém abre a porta divisória e conversa com o motorista. Luzes acesas, o ônibus desacelera seu mergulho, despida a tragédia que carrega. Um minuto de silêncio, talvez, aumenta o constrangimento no interior do ônibus. A decisão de aguardar pelo motorista, senhor do passageiro destino de todos, entre eles se instala. É o choro da mãe adquire um ritmo ancestral, quase um cântico de labor ou uma cantiga de ninar desamparada em meio a mais turva e inesperada tempestade.

O ônibus busca o acostamento e para, emitindo um guincho desacorçoado, próximo a um posto de combustível. Servílio acompanha a trôpega movimentação, esquecido de seus propósitos — das respostas que tenciona obter em Salvador, de Diná, do trabalho contínuo que mais parece castigo, da possível demissão que o aguarda no retorno — ob-

servando a mulher, a trouxe em seus braços, os desconhecidos rostos que os miram entre estranhamento e horror, ele a compor necessariamente a cena: pai, mãe e filho, e a ausência dolorosa do sopro divino no encontro improvisto dessas criaturas.

O motorista vem, enfim, até a mulher. Pigarreia, hesita. Isso é muito triste, meus pêsames, mas a senhora precisa entender que Salvador é cidade grande, capital do estado, enterrar gente por lá é coisa muito complicada, ainda mais assim, de morte pública, fora de hospital, vai dar polícia, vão levar o corpinho dele pro i-e-me-ele, fazer coisas com ele que a senhora não queira nem saber, então eu acho melhor a senhora ficar por aqui, voltar para sua terra, onde?... Então, não é muito longe daqui, é só pegar carona com um caminhoneiro, ninguém precisa saber que o menino está morto, não é mesmo?, aí a senhora dá um jeito de avisar seu marido, e ele vem pro enterro, é a vontade de Deus, do alcance de Sua mão ninguém tá livre, a senhora pense um pouco e resolva por voltar, que é melhor pra senhora e pra todo mundo, os direitos dos outros, a senhora entende? E se afasta, pois vontade de vomitar pode não ser sua exclusividade.

O ônibus está praticamente vazio, os passageiros discutem enquanto chutam pedregulhos na borda da estrada. Servílio está preso à sua poltrona. Não que lhe falte coragem de pedir licença e saltar literalmente por cima da mulher e buscar o ar fresco da noite. Não, não sabe explicar a si mesmo a companhia silenciosa que oferece à desconhecida.

O tempo... vários automóveis cruzam a estrada, as luzes dos faróis relampejando dentro do ônibus... o tempo... ninguém mais discute o assunto lá fora, cabisbaixos, esperançosos por um deslince que desatranque a viagem... o tempo é suor suspenso e frio, conclui Servílio.

A mulher então se levanta, repuxa a saia, ajeita o corpo do filho nos braços. Servílio também se levanta a tempo de ajudá-la a recolher a pequena sacola no bagageiro acima de suas cabeças. Não trocam palavras. A mulher sequer o encara. Mas Servílio não

perde um dos seus movimentos em direção à saída do ônibus, até vê-la descer os degraus, a sacola pendurada em um braço, o corpo do filho aninhado no outro. Fica ali, em pé no corredor vazio, sentindo nas mãos uma ardência crescente, como aquela que resultava, em sua infância, de dúzias de bolos de palmatória vibrados pela rija mão paterna.

Os passageiros invadem o corredor, retornando a seus lugares. Servílio cede passagem, senta-se, a mão direita latejante repousada na poltrona vazia a seu lado. Um misto de urgência, impaciência e incompreensão se expõe nos comentários e frases soltas à sua volta. Não bastasse a buraqueira da estrada, um atraso desses, isso dá azar, tomara que a gente chegue em paz, que Deus dê conforto àquela mulher, como é que se atira no mundo assim, com uma criança naquele estado?, quando fico agoniado me ataca uma fome dos diabos, vira essa boca pra lá, não basta o que já aconteceu? E o motor ruge novamente, a marcha de partida é engatada com um estalo, e um solavanco marca o reinício da viagem.

O silêncio volta a assenhorar-se do interior do ônibus, as vozes se calam. Um pensamento parece ocupar a mente de todos: lá fora, uma mulher carrega o produto da morte nos braços, abandonada ao azar que a trouxe até ali.

O ônibus retorna ao leito macio do asfalto e arranca rumo a seu destino. Não chega a sumir na noite. Adiante, para no acostamento, novamente, e dele salta, mochila nas costas, um homem. 🍷

CARLOS BARBOSA

É autor dos romances *A dama do Velho Chico* e *Beira de rio, correnteza* e dos livros de minicontos *A segunda sombra* e *Obscenas*. O conto inédito *O encontro* integra o livro *O chão que em mim se move*, cujo lançamento está previsto para outubro pela Penalux. Vive em Salvador (BA).



NINGUÉM NA PRAIA BRAVA

ADEMIR ASSUNÇÃO

ilustração: Bruno Schier

A solidão é uma revolta e uma aceitação do absurdo.

Thomas Merton

10.04.2008
(quinta-feira)

Quando se faz as perguntas certas as respostas podem vir de lugares que ninguém imagina.

Por exemplo: você se pergunta em 2008 se está ficando lelé da cuca e a resposta vem lá de 1961: *Ficando não, sempre foi, como todos os demais. A diferença é que agora você está tomando consciência disso. Mas não se preocupe, pelo menos você nunca despejou toneladas de bombas e gasolina gelatinosa sobre alguma cidade matando mais de 135 mil pessoas em nome de Deus, da Pátria e da Civilização.*

•••

A cadela continua por aqui. Pulou em cima de mim, fazendo festa, quando abri a porta do quarto pela manhã. Dei-lhe um nome: Montana. Em homenagem a uma atriz pornô sequestrada por tralfamadorianos.

•••

Talvez, em algum momento, este diário se transforme naquilo que os críticos, o público e os próprios escritores chamam de *romance*. Não seria má ideia. Seria sobre um poeta que resolve pedir demissão do emprego e se refugiar por dois meses sozinho numa casa de praia. Acaba descobrindo que está ficando lelé da cuca — como todo mundo. O livro faria muito sucesso no Brasil, seria traduzido para 37 idiomas, inclusive o inglês, adaptado para o cinema, com direção de Sean Penn, o roteiro valeria um Oscar, eu faturaria 7 milhões de dólares e poderia comprar uma casa na praia sem morcegos no forro.

Nada mal, nada mal. Vou pensar na possibilidade. Vou pensar seriamente, mais tarde. Agora preciso preparar meu próprio almoço.

•••

Montana se foi e deixou uma pulga que acabei de esmagar com o polegar e o indicador. Pensei um pouco enquanto pre-

parava o almoço e resolvi mesmo transformar este diário num *romance*, seja lá o que isso signifique. Alguns milhões de dólares não me fariam mal. Vou fazer a minha parte. Deus e Sean Penn que façam a parte deles.

O *romance* começa assim: um raio rachou o céu de ponta a ponta e seu estrondo ecoou durante 37 segundos, no ano de 2008, na Praia Brava. Quando o raio estourou, há milhares de anos, a Praia Brava não era como é hoje em dia, nem tinha esse nome, simplesmente porque não havia ninguém na face da terra para dar-lhe um nome.

Estava rolando uma tremenda guerra no Céu. Num surto de megalomania, Deus resolveu criar o universo e no centro dele colocar uma espécie que chamaria de *espécie humana*. Uma legião de Querubins, Serafins e anjos menores era contra a ideia. Os anjos diziam que Deus havia surtado e que a ideia da criação de uma espécie chamada humana daria numa grande merda.

— Vocês estão errados — disse Deus. — Eu criarei essa espécie à minha própria imagem e semelhança.

— Então. Vai dar merda — retrucou Lúcifer, líder da legião dissidente.

Lúcifer era um estrategista de primeira, muito lúcido e bem-humorado, um fanfarrão, mas ainda desconhecia, naquele tempo,

o profundo mau humor de Deus.

Deus considerou a pilhéria de Lúcifer uma ofensa capital. Enfurecido, expulsou todos os anjos dissidentes do Céu. Houve uma revoada de anjos caídos. Eles despencaram do Céu diretamente para um lugar que passou a ser chamado de Inferno.

Os homenzinhos e mulherzinhas de Tralfamador assistiam à cena extasiados, como se estivessem diante de uma peça shakespeariana, dirigida por Antunes Filho. É claro que nem Shakespeare nem Antunes Filho existiam nessa época e se existissem não significariam absolutamente nada para os habitantes de Tralfamador.

O narrador do *romance* será Kurt Vonnegut, um replicante Zircon-212 criado a partir de células-tronco de Marlon Brando, Joseph Conrad e Francis Ford Coppola. Kurt escreveu muitos livros e foi um dos poucos sobreviventes do bombardeio que destruiu a cidade de Dresden durante a Segunda Guerra Mundial. Não teve a oportunidade de presenciar a batalha original no Céu mas se estivesse lá certamente seria aliado dos anjos rebeldes e diria a Deus que a criação da espécie humana daria numa grande merda. Sua opinião não seria ouvida e ele também seria deportado para os quintos dos Infernos, junto com todos os anjos caídos, onde fatal-

mente, mais cedo ou mais tarde, encontraria Dante Alighieri.

Kurt escreveu um romance que termina com um passarinho perguntando para Billy Pilgrim: *piu, piu, piu?* Este aqui vai terminar com algo como: *a chave está no matadouro 5*. Ainda não decidi qual chave e nem para que ela serve. Vou pensar nisso mais tarde. Mas entendam como uma dica para os resenhistas e críticos literários da USP e da UFRJ, discípulos de Antonio Candido e de Flora Sussekind. Para o crítico Paulo Franchetti, da Unicamp, não darei dica nem chave nenhuma, pois sei que ele detesta tudo o que escrevo. *Piu, piu, piu.*

•••

Outra coisa: este *romance* vai incorporar vários acontecimentos (não todos) que estão acontecendo enquanto ele é escrito. Por exemplo: acabou de despencar uma jaca no meio do quintal de Mata Atlântica e eu voltei a sentir um calafrio de ponta a ponta da espinha. O barulho me assustou. Não pense que é moleza ficar sozinho numa casa sem morcegos no meio de uma pequena Mata Atlântica, longe dos acontecimentos. Pedir demissão do emprego é fácil, mas ficar sozinho nesta casa, não. Se algo me acontecer, mais cedo ou mais tarde todos vão saber. Se o mundo acabar eu tam-

bém ficarei sabendo, mais cedo ou mais tarde.

•••

Para os menos atentos este *romance* é sobre um poeta que estava ficando lelé da cuca e resolveu se isolar numa praia, longe dos acontecimentos.

Essa é a merda. Quando alguém resolve falar ou escrever ou mesmo ficar quieto num canto, geralmente é mal interpretado.

Mas eu vou gritar com toda a força dos meus pulmões: NÃO É NADA DISSO. ESTE ROMANCE É SOBRE O TEMPO. ENTENDEU?

Eu e Billy Pilgrim sabemos que há muitas coisas *acontecendo* em Nova York, Paris, Istambul, Nova Dheli, Frankfurt, Viena, Diamantina, Turim, Bruxelas, Bagdá, Jerusalém, São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro, mas, neste momento, eu simplesmente estou bebendo uma cerveja e fumando um cigarro numa praia, longe dos acontecimentos.

Montana não voltou e eu sinto saudades do besouro gordão e todo verde-metálico.

•••

O segundo capítulo do *romance* será bem curto e lacônico. Assim:

Confrontando-se com o Arcajo Miguel, ao som de um blues de Robert Johnson, num tribunal em zona neutra, Lúcifer diz: *Deus é chato e previsível pra cacete.*

— Previsível? Jamais. Qual Pai condenaria seu próprio Filho à morte na Cruz? — retrucou Miguel.

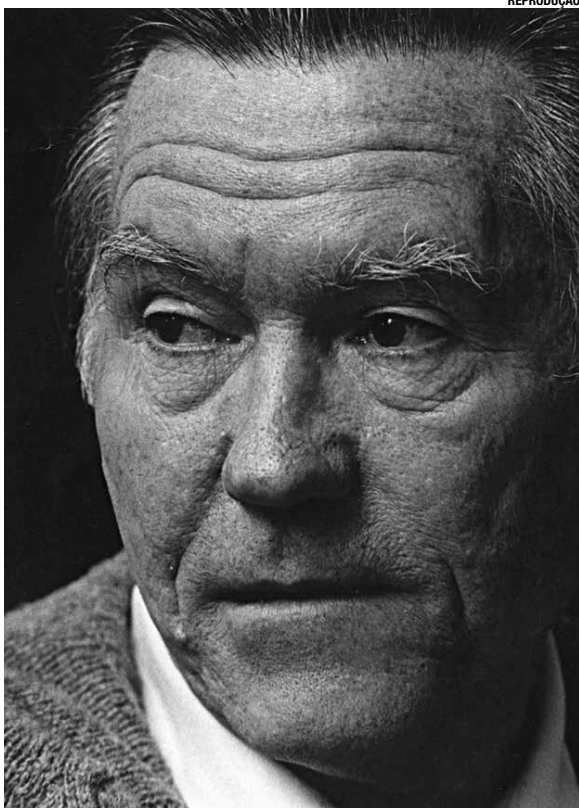
— Então, acrescenta aí — diz Lúcifer, se dirigindo ao escrivão do tribunal: — Ele é também um maníaco cruel. 🍌

ADEMIR ASSUNÇÃO

É poeta, ficcionista e jornalista. Publicou os livros *LSD Nô*, *Zona branca*, *Adorável criatura Frankenstein*, *A voz do ventríloquo* (Prêmio Jabuti) e *Pig brother*, entre outros. Gravou os CDs de poesia e música *Rebelião na Zona Fantasma* e *Viralatas de Córdoba*. É um dos editores da revista literária *Coyote*. A novela *Ninguém na praia brava* será lançada em outubro pela Patuá. Vive em São Paulo (SP).



REPRODUÇÃO



WILLIAM STAFFORD

tradução e seleção: *André Caramuru Aubert*

William Stafford (1914-1993), nascido no Kansas, foi um pacifista convicto, recusando-se a lutar na Segunda Guerra. Obrigado a prestar serviço interno, foi guarda florestal entre 1942 e 1946, atividade que o marcaria por toda a vida. Seus poemas, de grande apuro técnico, são intensamente líricos e com frequência inspirados na natureza, numa linhagem da qual, na poesia norte-americana, fizeram parte, por exemplo, Ralph Waldo Emerson, Robert Frost e Robinson Jeffers¹. Stafford publicou dezenas de livros, ganhou o National Book Award for Poetry em 1963 e foi Poeta Laureado de 1970.

NOTAS

1. Uma seleção de Robinson Jeffers saiu no Rascunho #176, de dezembro de 2014.

2. A queimada de Tillamook foi na verdade não um, mas quatro grandes incêndios, ocorridos entre 1933 e 1951, que destruíram uma área total de 1.400 quilômetros quadrados de antigas florestas no litoral do Estado de Oregon, no que é hoje um parque estadual. No primeiro dos incêndios, cinzas chegaram até navios que estavam a 800 quilômetros da costa.

3. Widow makers, que traduzimos literalmente como “fazedores de viúvas”, se referem, no contexto, a galhos secos e soltos, no alto de velhas e grandes árvores, que podem cair a qualquer momento, matando quem esteja por baixo.

LETTING YOU GO

Day brings what is going to be. Trees —
wherever they are — begin to stand.
I have a crossing to do today
onward through this shadowy land.

How still earth stayed that night at first
when you didn't breathe. I couldn't believe
how carefully moonlight came. It was
like the time by my mother's grave.

Today I am going on. In former times
when you were back there, then
I tried to hold the moon and sun.
Now when they ask me who you were —

I remember, but remember my promise.
And say, “No one.”

DEIXANDO QUE VOCÊ SE VÁ

O dia traz o que deve mesmo ser. Árvores —
onde quer que estejam — começam a se impor,
Eu tenho uma travessia para fazer hoje
ir em frente por esta terra sombria.

Quão imóvel a Terra ficou a princípio, naquela noite
quando você não mais respirou. Eu não podia crer
quão delicadamente a luz da lua chegou. Foi como
em outro tempo junto ao túmulo de minha mãe.

Hoje eu vou em frente. Em tempos passados
quando você estava lá, eu tentei,
então, agarrar a lua e o sol.
Agora quando me perguntam quem era você —

Eu me lembro, mas me lembro da minha promessa.
E digo: “Ninguém”.

THROUGH THE JUNIPERS

In the afternoon I wander away through
the junipers. They scatter on low low hills
that open and close around me.
If I go far enough, all sight or sound
of people ends. I sit and look endless miles
over waves of those hills.

And then between sentences later when anyone
asks me questions troubling to truth,
my answers wander away and look back.
There are these days, and there are these hills
nobody thinks about, even in summer.
And part of my life doesn't have any home.

POR ENTRE OS JUNÍPEROS

À tarde eu vago por entre os
juníferos. Eles se espalham por colinas
que se abrem e fecham à minha volta.
Se eu vou longe o bastante, toda visão ou som
de gente desaparece. Me sento e olho, milhas sem fim
para aquelas colinas onduladas.

E então mais tarde, entre frases, quando alguém
me faz perguntas que confundem a verdade,
minhas respostas vagueiam e olham para trás.
Há estes dias e há estas colinas
sobre os quais ninguém pensa, mesmo no verão.
E parte da minha vida nem mesmo tem um lar.



THE LITTLE GIRL BY THE FENCE AT SCHOOL

Grass that was moving found all shades of brown,
moved them along, flowed autumn away
galloping southward where summer had gone.

And that was the morning someone's heart stopped
and all became still. A girl said, "Forever?"
And the grass: "Yes. Forever". While the sky —

The sky — the sky — the sky.

A MENININHA JUNTO À CERCA NA ESCOLA

A grama em movimento encontrava todos os tons de marrom,
movia-os juntos, levando embora o outono
galopando rumo ao sul para onde fugiu o verão.

E aquela foi a manhã em que o coração de alguém parou
e ficou em repouso. Uma menina disse, "Para sempre?"
E a grama: "Sim. Para sempre". Enquanto o céu —

O céu — o céu — o céu.

TRAVELING THROUGH THE DARK

Traveling through the dark I found a deer
dead on the edge of the Wilson River road.
It is usually best to roll them into the canyon:
that road is narrow; to swerve might make more dead.

By glow of the tail-light I stumbled back of the car
and stood by the heap, a doe, a recent killing;
she had stiffened already, almost cold.
I dragged her off; she was large in the belly.

My fingers touching her side brought me the reason —
her side was warm; her fawn lay there waiting,
alive, still, never to be born.
Beside that mountain road I hesitated.

The car aimed ahead its lowered parking lights;
under the hood purred the steady engine.
I stood in the glare of the warm exhaust turning red;
around our group I could hear the wilderness listen.

I thought hard for us all — my only swerving —,
then pushed her over the edge into the river.

VIAJANDO NO ESCURO

Viajando no escuro eu encontrei um cervo
morto na beira da estrada do Rio Wilson.
O ideal é normalmente fazê-los rolar cânion abaixo:
aquela estrada é estreita; tentar desviar pode causar mais mortes.

Com o brilho da luz da traseira eu tropecei atrás do carro
e caí sobre o volume, uma corça, uma morte recente;
ela já estava rígida, quase fria.
Eu a arrastei; ela estava gorda na barriga.

Meus dedos, ao tocar a lateral dela, me esclareceram —
a lateral dela estava quente; seu filhote estava lá, esperando,
vivo, ainda, para jamais nascer.
Na beira daquela estrada na montanha eu hesitei.

O carro apontava para adiante suas lanternas;
sob o capô ronronava imperturbável o motor.
Eu junto ao escapamento, que ia ficando vermelho;
em volta de nós eu podia escutar o mundo selvagem nos ouvindo.

Eu refleti intensamente por todos nós — meu único desvio —,
e então eu a empurrei para que despencasse no rio.

AT THE GRAVE OF MY BROTHER

The mirror cared less and less at the last, but
the tone of his voice roamed, had more to find,
back to the year he was born; and the world
that saw him awhile again went blind.

Drawn backward along the street, he disappeared
by the cedars that faded a long time ago
near the grave where Mother's hair was a screen
but she was crying. I see a sparrow

Chubby like him, full of promise, barely
holding a branch and ready to fly.
In his house today his children begin
to recede from this year and go their own way.

Brother: Goodby.

JUNTO À SEPULTURA DE MEU IRMÃO

O espelho se importava menos e menos no fim, mas
o tom de sua voz vagueava, tinha muito o que procurar,
lá atrás, no ano em que nasceu; e o mundo
que o viu por um tempo, de novo ficou cego.

Esboçado em sentido contrário na rua, ele desapareceu
sob os cedros que murcharam muito tempo antes
perto da sepultura onde o cabelo de mãe era uma tela,
mas ela chorava. Eu vi um pardal

Gordo como ele, repleto de possibilidades, mal
segurando um ramo e pronto para voar.
Hoje em sua casa seus filhos começaram
a recuar deste ano, e seguem seus próprios caminhos.

Irmão: adeus.

THE TILLAMOOK BURN

These mountains have heard God;
they burned for weeks. He spoke
in a tongue of flame from sawmill trash
and you can read His word down to the rock.

In milky rivers the steelhead
butt upstream to spawn
and find a world with depth again,
starting from stillness and water across gray stone.

Inland along the canyons
all night weather smokes
past the deer and the widow-makers —
trees too dead to fall till again He speaks,

Mowing the criss-cross trees and the listening peaks.

A QUEIMADA DO TILLAMOOK²

Estas montanhas ouviram Deus;
arderam por semanas. Ele falou
numa língua de chamas que vieram do entulho das serrarias
e você pode ler Sua palavra até nas pedras.

Em rios leitosos as trutas-arco-íris
se batem correnteza acima para desovar
e encontram novamente um mundo com profundidade,
que nasce na quietude e na água entre rochas cinza.

Terra adentro ao longo dos cânions
por toda a noite o clima fumando
passando por cervos e por fazedores de viúvas³ —
árvores por demais mortas para cair até que de novo Ele fale,

Serrando as árvores em ziguezague e os picos que ouvem. 🦉

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



Rael | foto: Chris Rufatto
Espaço Olavo Setubal | foto: Edouard Fraipont
Exposição Sergio Camargo: *Luz e Matéria* | foto: André Seiti
Evento // *Entre // Arte e Acesso* | foto: Ivson Miranda
Ilú Obá de Min | foto: Ivson Miranda

 /itaucultural

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



Realização

**Itaú
cultural**

MINISTÉRIO DA
CULTURA

