

Desde Abril de 2000

rascunho

198

Out. 2016

O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL

ENTREVISTA

Sérgio Sant'Anna • 6

INQUÉRITO

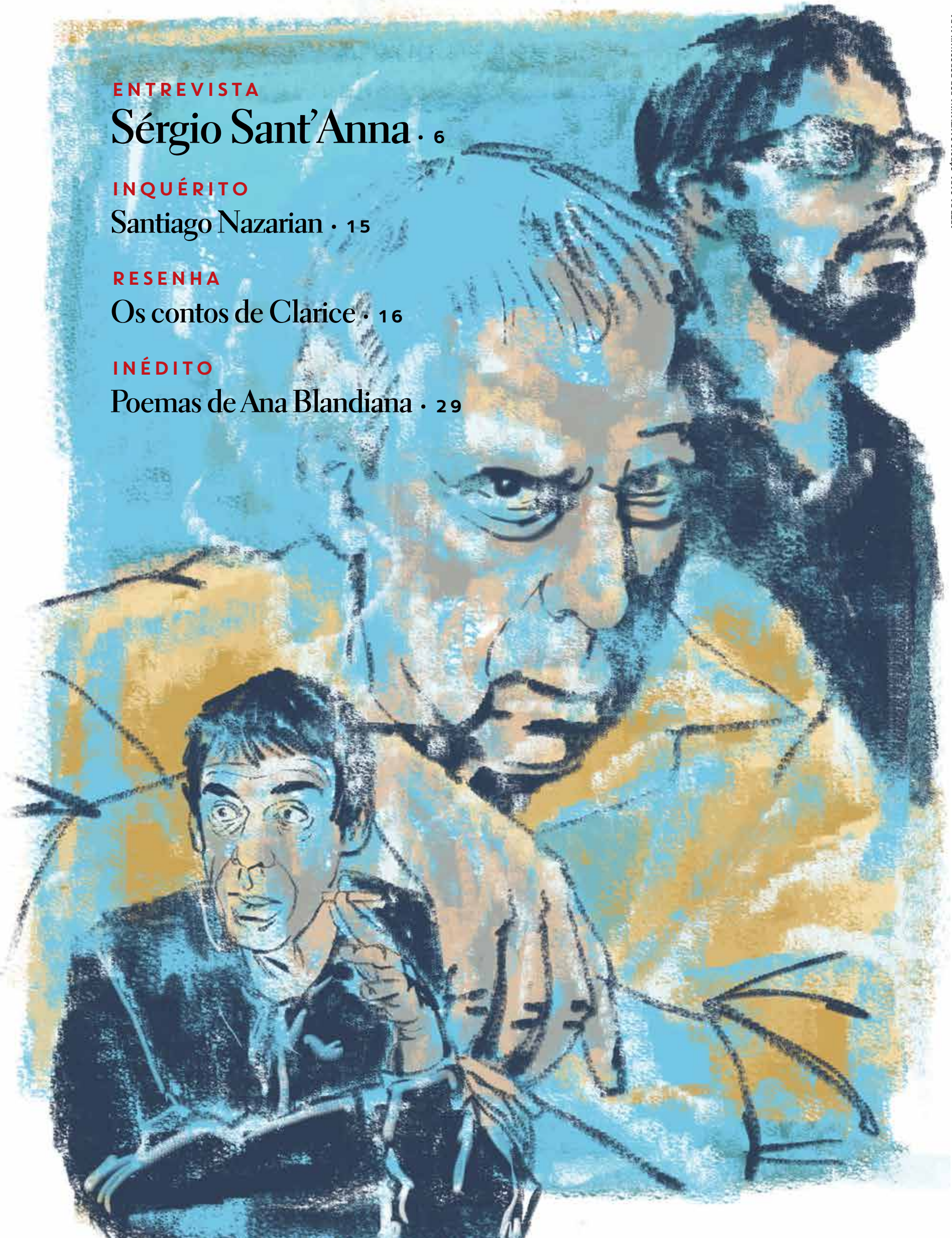
Santiago Nazarian • 15

RESENHA

Os contos de Clarice • 16

INÉDITO

Poemas de Ana Blandiana • 29



TRAGÉDIA E TRADUÇÃO

D. Luís de Bragança foi autor de uma das traduções para o português do **Otelo** de Shakespeare. Sobre **Otelo**, nada a acrescentar. Sobre D. Luís I, rei de Portugal, tradutor, talvez valha dizer algo.

Era adepto do teatro e grande fã de Shakespeare. Traduziu algumas de suas peças, em princípio anonimamente. Começou publicando a tradução de **Hamlet** (1877). Depois saíram a público **O mercador de Veneza** (1879) e **Ricardo III** (1880). A tradução de **Otelo** (1885) teria sido a primeira que decidiu assinar como sua.

A versão de D. Luís I para a “tragédia do ciúme, da insensatez e da perfídia” tem uma interessante nota do tradutor. No texto curto, de um parágrafo apenas, o soberano expressa toda a sua admiração pelo autor britânico e sua obra. **Otelo**, para ele, era uma das peças mais monumentais de Shakespeare. Razão mais que suficiente para a tradução, a primeira que levaria seu nome ao lado do nome do autor.

Ali, na mesma nota, o rei português exprime, de certa maneira, sua concepção tradutória. Diz haver chegado à conclusão de que “seria um crime mutilar essa tragédia por mal cabido pudor”. Não poderia esquivar-se de traduzir palavras cruas demais, frases “rudes”. Não se sentia autorizado a eliminar nada. Sagrado era o texto, sagrado o autor. O culto que rendia ao bardo inglês não lhe permitia nenhum sacrilégio.

Nada eliminar, tudo traduzir. Admite, quase encabulado, haver feito uma tradução

“quase literal”. Não saberia medir a extensão desse “quase”. Mas o sentido parece suficientemente claro: esmerou-se por rasar o original na tradução, seguindo-o o mais de perto possível. Sua explicação é reveladora: “não quis ter o indesculpável orgulho de emendar e dar tardias lições a Shakespeare”. Ora, o rei, mesmo do alto de sua majestade, não se julgava no direito de corrigir tão afamado e prestigioso autor. Nada de dar lições tardias, ainda menos séculos depois.

D. Luís encontra desculpas para Shakespeare e para sua própria tradução: “se essas frases empregou, teve, por certo, razões para o fazer, as quais me não é dado perscrutar”. Quais frases seriam essas? Decerto há uma quantidade de candidatas a “frases rudes”, que não conviria evocar aqui. O fato é que o rei, de antemão, eximiu-se da possível autoria de um escândalo.

Apenas traduziu. E o fez de maneira obediente: “seguí-o; obedeci à linguagem do mestre”. Traduziu não apenas o sentido, mas procurou preservar a linguagem do autor, com seu colorido e sua rudeza. Por isso se desculpava ante seus leitores, pudicos, daquele Portugal do século 19.

Acreditava estar “isento, para o público, da responsabilidade da linguagem”. Essa era de Shakespeare, não sua. Sua era a língua, mas não a linguagem. A Shakespeare a rudeza e a genialidade. A D. Luís, isenta fidelidade.

Embora não quisesse dar lições tardias ao bardo, não deixou, ao final da nota, de lançar uma nota de dúvida. Em frase curiosa, afirmou que o autor inglês “por certo hoje não empregaria [aquela linguagem rude]”, “que a fidelidade da tradução me obrigou a conservar”. Não deixa de ser uma reprimenda a Shakespeare, talvez tardia. No século 19, se em Portugal estivesse e em português escrevesse, não usaria aquelas frases ásperas. Poliria, burilaria o texto, limando arestas para contentar o pudico leitor da época. Como não o fez para contentar o público rude de seu tempo.

D. Luís de Bragança termina a breve nota com uma lição de tradução, essa nem tão tardia. Traduzir não é imitar. Não assinaria um texto que parecesse simulacro, só para respeitar “mal cabido pudor”. Não faria de sua tradução enjambada imitação. Para não legar, ao partir, nenhuma catástrofe textual. Nem um coração cheio de luto. 🍷

ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (38)

Continuando a discussão teórica acerca do Novo Romance francês. Conforme ainda Leyla Perrone Moisés, no livro **O novo romance francês**, a segunda marca do Novo Romance (*Nouveau Roman*) é: 2) **Romance dos possíveis** — há como que uma nova concepção do tempo romanesco, sendo que seu desenrolar nunca é linear, mas “enovelado, quadrimensional, reversível”. Assim,

“o tempo passado é guardado na memória como um bloco compacto que pode ser ressuscitado por parte, sem levar em conta a ordem em que se deram os acontecimentos, mas respeitando simplesmente o mecanismo das associações, segundo o qual os fatos ressurgem e são mais ou menos ampliados segundo o eco que tiveram na sensibilidade do indivíduo. Esta técnica corresponde à verdade psicológica, pois nosso

passado não está em nossa memória como uma história em quadrinhos, mas como um jogo de cartas embaralhado”. O Novo Romance, portanto, “sendo o campo em que todos os possíveis podem coexistir, dá-se o direito de fugir ao tempo cronológico e até mesmo anulá-lo com voltas ao passado que se contradizem umas às outras, ou bruscas paradas, já que cada instante é desdobrável em possibilidades infinitas e autodestruidoras”. Continuo na próxima coluna. 🍷

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
- 📘 FACEBOOK.COM/JORNAL.RASCUNHO
- 📷 INSTAGRAM.COM/JORNALRASCUNHO

EDITOR

Rogério Pereira

Editor-assistente

Samarone Dias

Mídias Sociais

Lívia Costa

Colunistas

Affonso Romano de Sant'Anna

Eduardo Ferreira

Fernando Monteiro

João Cezar de Castro Rocha

José Castello

Nelson de Oliveira

Raimundo Carrero

Rinaldo de Fernandes

Rogério Pereira

Tércia Montenegro

Wilberth Salgueiro

Projeto gráfico e programação visual

Rogério Pereira / Alexandre De Mari

Colaboradores desta edição

Adriano Koehler

Alan Santiago

Ana Blandiana

André Caramuru Aubert

Claudia Nina

Edson Cruz

Joanne Kyger

Jorge Miguel Marinho

Lívia Inácio

Luiz Rebinski

Marcelo Reis de Mello

Marcos Hidemi de Lima

Pedro Maciel

Rafael Zacca

Rodrigo Gurgel

Tomás Adam

Viviane de Santana Paulo

Ilustradores desta edição

Bruno Schier

Carolina Vigna

Dê Almeida

FP Rodrigues

Oswalter

Robson Vilalba

Tereza Yamashita

Apoio:

**Itaú
cultural**

13

Pé do ouvido
Alice Sant'Anna



24

Contos por nocaute
Jorge Miguel Marinho

27

Assim começa o mal
Javier Marías

30

A noite de um iluminado
Pedro Maciel

eu, o leitor

cartas@rascunho.com.br

THOMAS MANN

Fiquei com muita vontade de agradecer, não só por ter recebido a edição de setembro antes mesmo do início do mês, mas pela existência deste jornal maravilhoso no Brasil. E, principalmente, pelo artigo sobre as obras de Thomas Mann [*A exuberante travessia*, de Vivian Schlesinger]. Por favor, não desistam jamais de continuar editando este jornal, mesmo que surjam dificuldades.

EMY TAKEMURA • SÃO PAULO - SP

JOSÉ CASTELLO

Em *A queda em si* [agosto #196], José Castello diz que “livros sempre vêm em meu socorro” e cita *Há um mar no fundo de cada sonho*, de Ramon Nunes Mello, em que, valendo-se de versos de diversos poemas, Castello enriquece o seu *Estúdio do Conto* e nos enriquece de poesia, reflexões, ao mesmo tempo em que nos remete a outros livros que também hão de saciar muitas sedes de leitura e talvez ajudar alguns a “cair em si” para encontrar a “própria voz interior”. Assim, ao citar os versos do poema *Fé*: “Todos os livros têm caráter/ de urgência”. “O testemunho de um/ sujeito/ diante do abismo”, sou arremessada ao *Lições de abismo* (1950, de Gustavo Corção), e relembro o narrador indo às profundezas para se libertar de ser, de viver...

FÁTIMA SOARES RODRIGUES

BELO HORIZONTE - MG



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

MARAJÁ, SARAMAGO, RÉVEILLON EQUIVOCADO

17.12.1995

Semana desagradável: o **Ministério do Bresser** divulga que sou um dos “marajás”¹ da República. Se fosse piada, não teria graça. Um desatento listou funcionários que ganhariam mais do que o presidente da República. Surrealismo puro: primeiro é mentira. E para o cúmulo do ridículo, estou entre os seguintes “marajás” listados pela imprensa: **João Cabral de Mello Neto**, **Darcy Ribeiro**, **Heloiisa Buarque**. Mande um fax ao Bresser e à Casa Civil. No dia seguinte, ele se desculpou pelos jornais. Mas é um dano irreparável para uma leitura apressada dos fatos. O que pensar das notícias que saem nos jornais? Fiz uma crônica a respeito: *Eu, Marajá*. Mando para dúzias de jornais além de *O Globo*. **Roberto da Matta**, indignado com a lista, dá o apoio e faz violento artigo no *Jornal da Tarde* — *Da lista de Schindler à lista do Affonso*.

01.01.1996

Fomos à casa de **Baena Soares** na Avenida Atlântica. Um equívoco. **Tônia Carrero** me deu o endereço do **Roberto Dávila** equivocado. E acabei noutra endereço, noutra festa.

Vista excelente para a praia. Lá o **Bambino (Sebastião do Rego Barros)**, **Tite (Cristina)**, **Saraiva Guerreiro**, **Luís Felipe Lampreia** e **Ligia Marina**.

Entramos no réveillon errado. Nos desculpamos, já era tarde. Ainda bem que eram todos amigos... Vou fazer uma crônica sobre essas coisas engraçadas e mandar uma carta ao Baena, que conheço².

30.01.1996

Depois de cinco anos, consegui que o **Prêmio Camões** fosse entregue em Brasília, no Palácio. Não sei quantas vezes fui ao Itamaraty, ao Palácio, ao MinC, às embaixadas falar da necessidade de se fazer isso. Agora deu certo. **Saramago** e **Pilar** felicíssimos. Pedi a ele o discurso autografado para a seção de **Obras Raras da BN**. Jantamos com ele, no *Veccia Cuccina*.

Conferência de Saramago no auditório da **embaixada de Portugal em Brasília**, cheíssima. Ele falando, contando sobre sua peça, sobre Camões sobre seus textos transformados em ópera. Um escritor de sucesso. Que começou aos 53 anos, quando perdeu o emprego no *Diário de Notícias*.

Pilar é bonita e inteligente. O jantar terminou com eles cantando a **Internacional** em espanhol, Saramago com a

letra de Portugal; Zélia e Jorge, na letra brasileira. Comunistas. Recordar é viver. Mas ali comentávamos esse hino. Havia um toque de saudosismo e deboche. Mudam-se os tempos.

14.02.1996

Nesses dias, Marina no terraço diz às 17 horas: “Hoje, 3 de fevereiro de 1996, Affonso nunca mais terá 58 anos nem verá jamais essa tarde”. Referia-se à FBN que me devora. Deixou um bilhete com algo sobre isso escrito. E com razão. Eu vou me cansando de estar ligadíssimo, lutar como um leão, a ponto de as pessoas do meu próprio gabinete acharem que deveria trabalhar menos.

Quería fazer duas mil bibliotecas novas, informatizar a instituição, construir o Anexo, etc.

Às vezes, me desanimo. Lembro frase do **Carlos Nascimento Silva** (meu ex-aluno e romancista): “Você fica aí deixando sua literatura de lado, depois vem outro e desfaz tudo o que você fez na BN”.

Olho para os três anos que faltam como um peso nos ombros. E não sei se esse o governo vai realizar o que planejei. A conversa é sempre a mesma: falta de dinheiro, equilíbrio do orçamento.

24.08.1996 até dia 31

Fui demitido da FBN por Weffort em 12.7.1996. Tinha ido para uma reunião em Brasília no MinC, com **Tomás**, diretor de administração da FBN. Antes houve uma conversa com a assessora do **Weffort (Dely)**, que já sabia da demissão, mas tratou comigo das coisas burocráticas normalmente. Weffort me chama ao gabinete antes da reunião programada: aquela conversa torta, de que precisava do meu cargo. Quería que eu ficasse figurativamente mais um tempo enquanto ele arrumava as coisas. Disse-lhe: “Faço questão que me demita para que isso entre para o seu currículo”.

E na conversa, evidentemente desagradável, lhe disse: “Você não sabe da cagada que está aprontando, os planos que serão interrompidos nacional e internacionalmente”.

Ele ainda falou aquela coisa imbecil que se fala nessas ocasiões: “Espero poder encontrá-lo futuramente noutra situação”. 🍷

NOTAS

1. Os jornais noticiaram criticando o governo: “Relação dos marajás contém erros” (*JB*, 16.12.95), “Ministro admite erros na lista dos marajás” (*O Globo*, 16.12.95), com destaque para “Affonso Romano cobra explicação de Bresser”. Jânio de Freitas na *Folha de S. Paulo*: “Ainda a lista falsa” e Roberto da Matta no *Jornal da Tarde*: “Da lista de Schindler à lista do Affonso”. Escrevi a crônica irônica “Eu, Marajá” (*O Globo*, 19.12.95).

2. Ano seguinte, ironicamente, liguei parara o embaixador Baena lembrando o episódio, e ele, um *gentleman*, nos convidou para novo réveillon.

A POTÊNCIA DA PREGUIÇA

ilustração: Bruno Schier

No mais odioso senso comum, poetas são quase sempre vistos como homens preguiçosos. Homens que gastam seu tempo sem nada fazer, à espera de que a inspiração — ou que nome se prefira dar — venha salvá-los. Não sou poeta, mas, como vivo de escrever, outro dia tive que ouvir de um vizinho no elevador: “E como vai essa boa vida? Como é viver sem fazer nada?”. A falsa gentileza era uma agressão dissimulada. Incluía raiava — talvez ódio. Como me sustento se “apenas” escrevo? Como tenho a desfaçatez de resumir minha vida à leitura e às palavras?

A dor dos poetas, que fazem da inutilidade e da preguiça sua matéria de trabalho, certamente é muito maior do que a minha. Ela se expressa em **Da preguiça como método de trabalho**, de Mario Quintana, livro publicado em 1994, no ano da morte do poeta gaúcho. “Os moralistas condenam o que eles não têm coragem de praticar”, escreve Quintana, como resposta aos defensores da ação louca. A preguiça, a meditação, o devaneio, a contemplação parecem, em um mundo que endeusa a conquista e o lucro, improdutivos e obscenos. Mesmo nas férias, o homem contemporâneo precisa agir: viagens, aventuras, esportes radicais, peripécias. Seguidos de imagens instantâneas no whatsapp e Facebook. Não se pode mais parar.

Contudo, sem um intervalo — sem a preguiça — a poesia não se faz. A poesia está na pausa. Está, mais que tudo, entre as próprias palavras. Lembro aqui de Gerry Marezki, a terapeuta corporal e amiga, que sempre me falava do “espaço entre”. Da importância do intervalo e da lentidão. Não se trata, como alguns podem julgar, de um efeito moral da velhice. Ao contrário: Quintana exalta a juventude, “idade em que a gente lê sem estar pensando em outra coisa”. Tempo da concentração absoluta — da entrega total. Tempo hoje desperdiçado pelos adolescentes que se deixam hipnotizar nos jogos eletrônicos e que se embriagam pelas ruas caçando Pokémon. Lembro-me de minha adolescência: horas e horas deitado em uma rede, relendo sem cansar o mesmo **Robinson Crusoe**. Homem de ação, meu pai me perguntava: “Você não tem coisa melhor para fazer?”. Será que hoje, tivesse eu quinze anos, conseguiria a mesma entrega?

“O céu é dos sábios, o mundo dos sabidos”, diz Quintana, denunciando a falácia guardada na esperteza e na rapidez, outros valores cultuados em nosso mundo diário. Olhar para o céu

— quem tem tempo para isso? Aliás: nas grandes cidades super iluminadas ainda existe um céu a contemplar? Sabia Quintana que “o limite de um poema é uma página em branco”. É desse branco, desse vazio que a poesia, enfim, emerge. Sem ele, tudo o que temos é ruído e repetição. Gerry me dizia: sem parar, sem se entregar à grandeza do ócio, ninguém aguenta. Mas quem consegue parar hoje em dia?

Também contemplar o vazio — observar o nada — é visto, hoje, como um sinônimo da preguiça. O ócio é amaldiçoado, como venenoso e destrutivo. Ócio: cessão de trabalho, quietação, vagar. Hiato, silêncio, lentidão, todos esses estados que o mundo contemporâneo menospreza e condena. A lentidão, em especial, é matéria nobre da poesia. Quanto tempo — às vezes, anos — um poeta leva para encontrar um único verso? Por vezes: uma única palavra. Não acredito em inspiração, mas em espera. Ao poeta cabe, antes de tudo, esperar e esperar. Esperar o quê? Que o acaso — um pensamento impreciso, uma visão súbita, um incômodo qualquer — nele esbarre e o desloque. Escreve Quintana: “Vale a pena estar vivo — nem que seja para dizer que não vale a pena”. É desse tropeção, acolhido como potência, que as palavras nascem.


Só a preguiça permite ao poeta não acreditar demais nas imposições do real. “Enforçar-se é levar muito a sério o nó na garganta.” O poeta é aquele que ri um pouco do que o cerca. E para rir é preciso entregar-se ao ócio, espreguiçar-se, desarmar-se. Nos dias de hoje, contudo, todos querem ser rápidos e espertos. A esperteza e a rapidez tornaram-se valores universais, supostas condições para o bem viver. Mas e se viver bem for simplesmente não fazer nada?

Quintana propõe, em resumo, uma radical

adesão à vida — e a vida é lenta, é escorregadia, é preguiçosa. Nessa inscrição das palavras na quentura natural da existência, ele manifesta um sonho: escrever “um poema em que não se notasse nem a suspeita ênfase da simplicidade e que, ao lê-lo, nem sentirias que ele já estivesse escrito, mas que fosse brotando, no mesmo instante, de teu próprio coração”. Levanta-se, assim, primeiro contra as maneiras afetadas (os trejeitos pedantes, as ênfases esnobes) no escrever. Em seguida, expressa seu desejo de que o poema possa surgir naturalmente (lentamente, preguiçosamente), segundo o ritmo próprio do corpo de quem o escreve. Um poema, enfim, que fosse o prolongamento do corpo e de sua respiração.

Teve consciência da insignificância dos poetas e aqui também afirma seu respeito pelas limitações, pelas fronteiras emocionais, pelas coisas pequenas. “As distâncias não são grandes: nós é que somos pequenos”, diz. Destroí, em uma frase, o Ego inflado dos poetas pernósticos, fazendo, ao contrário, uma opção pela própria altura e pela própria pequenez. Diz mais: é só porque

poetas são seres precários que as distâncias da poesia — a grande muralha das palavras — lhes parecem, por vezes, tão grandes. É tudo não só bem pequeno: é tudo, antes de tudo, humano. A vida, outra vez, comparece como um elemento crucial da escrita.

Quando menino, tomado pelas questões metafísicas próprias da infância, Quintana se deslumbrava com a grandeza das coisas pequenas. Inevitável aqui recordar de Manoel de Barros e de seu apreço pelas inutilidades. Pelos “inutensílios”. Escreve Quintana: “Depois dessas crises metafísicas provocadas pela noção do infinitamente pequeno, confesso que nunca cheguei a me impressionar muito com os arroubos de meus professores de cosmografia, a propósito das fabulosas distâncias estelares”. Contra as galáxias, uma formiga. Acima dos buracos negros, um resto de pano. Além das distâncias cósmicas, as poucas pegadas de um quintal. Coisas simples, coisas preguiçosas — cuja grandeza não está no salto desesperado, mas na contida meditação. A poesia nasce desse elo preguiçoso com o mundo. Talvez ela seja a própria preguiça que se faz palavra. 



A preguiça, a meditação, o devaneio, a contemplação parecem, em um mundo que endeusa a conquista e o lucro, improdutivos e obscenos. Mesmo nas férias, o homem contemporâneo precisa agir: viagens, aventuras, esportes radicais, peripécias.

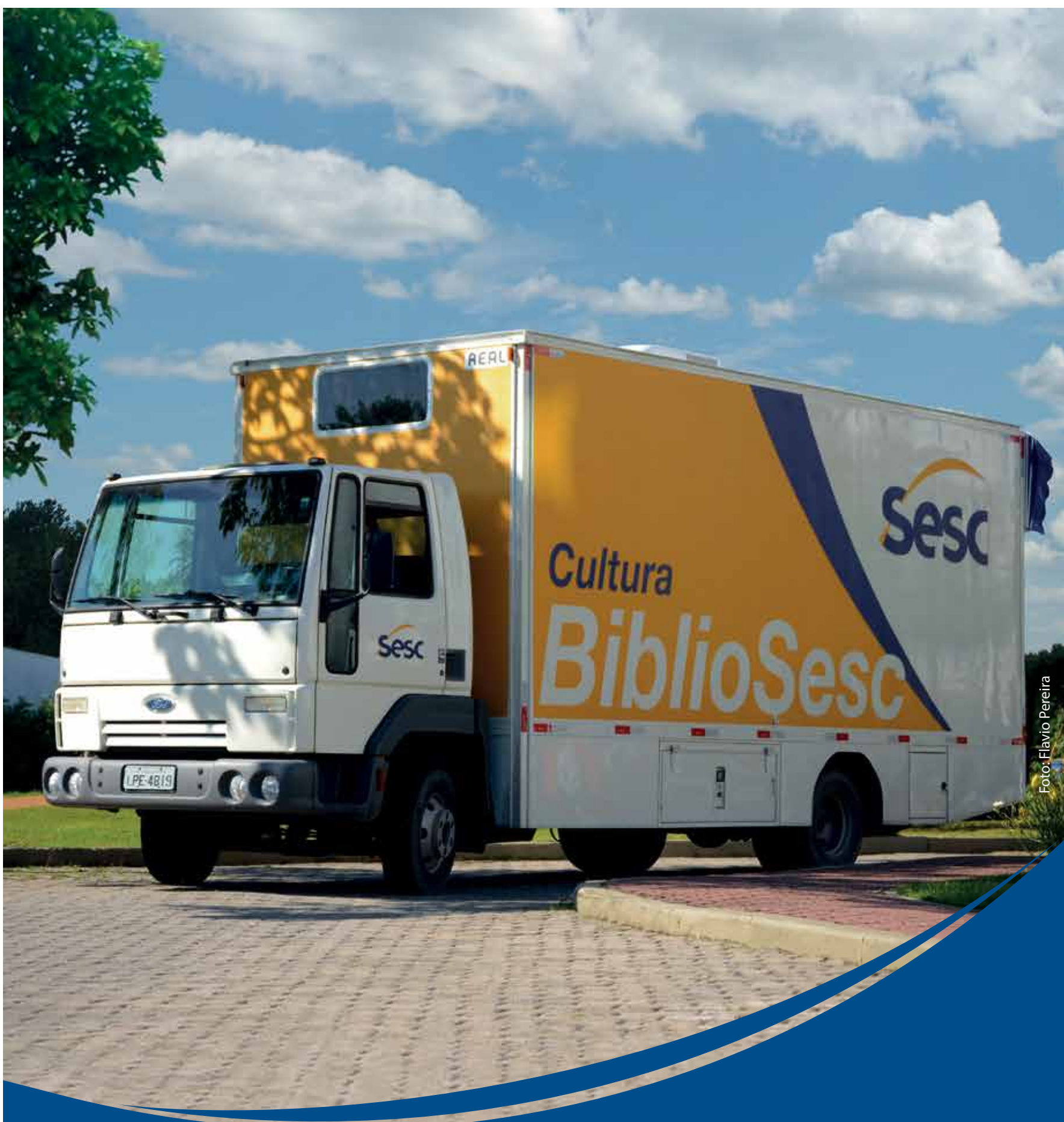


Foto: Flavio Pereira

Embarque nesta viagem

No mês das crianças, proporcione uma viagem a seu filho.

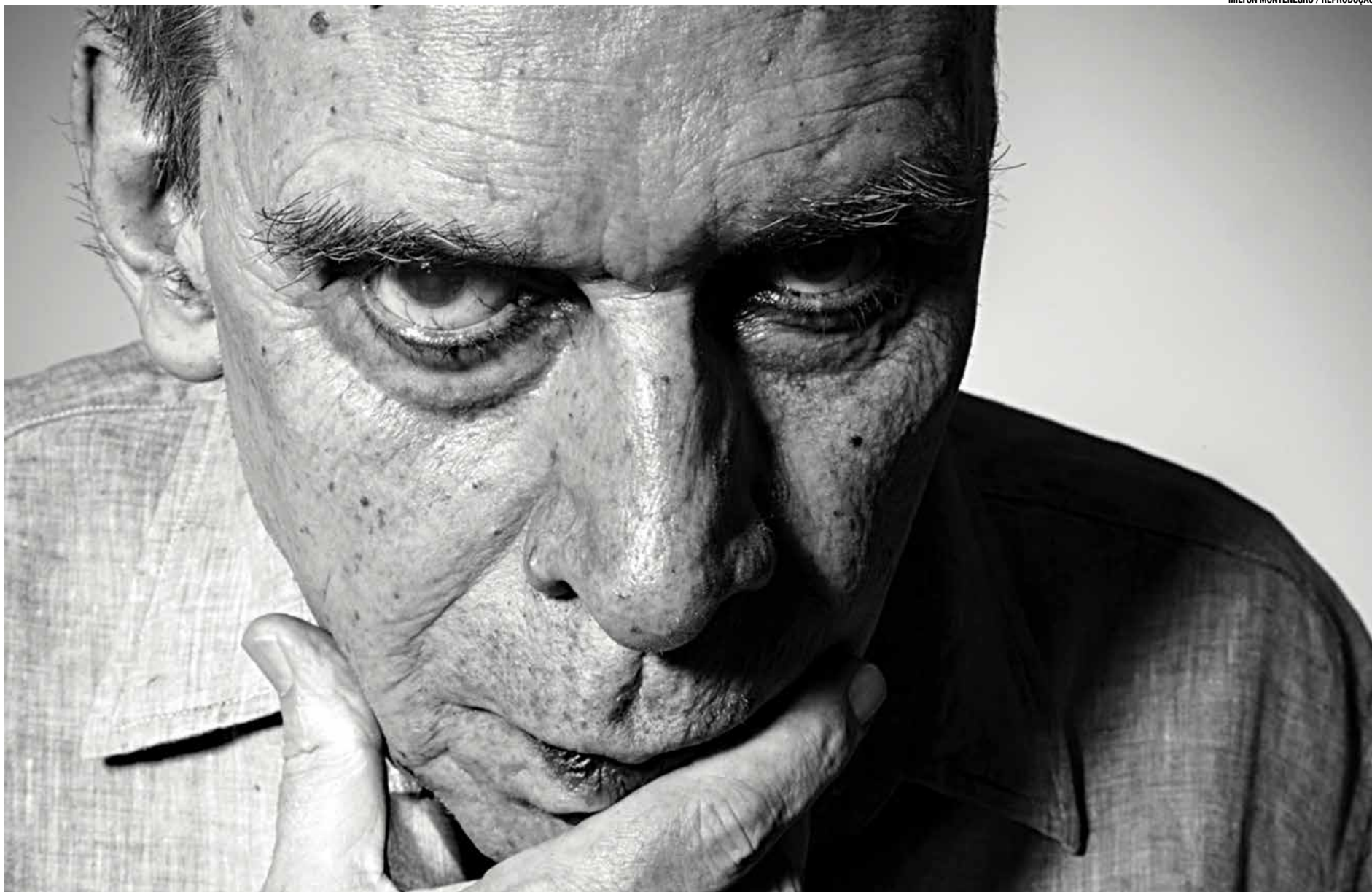
No BiblioSesc ele encontra aventura, contos, comédias, curiosidades...

São 57 unidades móveis, cada uma com acervo de 3 mil publicações, que levam conhecimento e diversão às mais diversas comunidades.

BiblioSesc – há mais de dez anos trabalhando no incentivo à leitura.

www.sesc.com.br

Sesc 70
anos



Memórias inventadas

Sem abdicar da peculiar inventividade narrativa, Sérgio Sant'Anna ficcionaliza momentos marcantes de sua vida na coletânea *O conto zero*

LUIZ REBINSKI | CURITIBA - PR

Tomar *O conto zero e outras histórias*, a mais recente coletânea de narrativas curtas de Sérgio Sant'Anna, como um relato memorialístico não é nenhuma heresia. No entanto, acostumado a trilhar por caminhos limítrofes, o autor não poderia escrever um livro clássico de memórias. O consagrado universo ficcional de Sant'Anna e seu reconhecido domínio da linguagem estão, nas novas histórias, em simbiose com lem-

branças de momentos variados de sua vida e carreira.

Em *Vibrações*, que o próprio escritor considera o ponto alto da obra, a história de sua passagem por Iowa City nos anos 1970, quando esteve em um programa para escritores estrangeiros, começa de maneira enigmática para o leitor, com uma narrativa fragmentada sobre autores e livros. Em pleno *flower power*, Sant'Anna apresenta um relato intimista das utopias e manifestações artísticas

que marcaram aquele período. Vibrante com o cenário de liberdade apresentado, a novela também deixa no leitor um leve sentimento de frustração pelos descaminhos que a humanidade tomou desde que o sonho hippie se esfarelou.

Já *Flores brancas*, espécie de *dark side* de *Eles dois*, tocante relato de amor publicado no livro anterior, *O homem-mulher*, despeja no leitor uma torrente intensa de sentimentos, em mais uma reinvenção primorosa de uma passagem da vida do autor. A história é tão envolvente, que lembra o clima criado pelo escritor no conto-título de *O voo da madrugada*, um dos pontos mais altos de sua ficção.

Na entrevista que segue, Sérgio Sant'Anna comenta as motivações que o levaram aos temas de **O**

conto zero e como experiências artísticas vividas nos anos 1970, ao lado de figuras com Bob Wilson, foram determinantes para o desenvolvimento de sua obra.

• Apesar de temas relacionados à sua vida (como a paixão pelo futebol e pelas artes plásticas) sempre aparecerem em seus livros, é a primeira vez que o senhor publica histórias tão autobiográficas como as que estão em *O conto zero*. Após lançar um de seus livros mais brilhantes (*O homem-mulher*), em que linguagem e imaginação estão em alta voltagem, o que o motivou a seguir por um caminho, literariamente falando, mais tradicional, que é a memória (ainda que uma memória inventada)?

Não considero *O conto zero* um livro literariamente mais tradicional. Os contos mais curtos do volume, por exemplo, como *Papeizinhos rasgados*, *O museu da memória*, *Caminhos circulares* e *Bastidores* são formas bastante abertas. E a novela *Vibrações*, no meu entender o ponto mais alto do livro, traz um inventário que procura ser ágil sobre uma época mítica, o início dos anos 1970. Mas é oportuno dizer que ao escrever não me preocupo explicitamente em inovar. Uso a forma que o texto pede. Depois de meu livro anterior, *O homem-mulher*, em que linguagem e imaginação, como você disse, estão em alta voltagem, eu quis fazer um livro completamente diferente. E ele

foi saindo assim, autobiográfico, mas me permiti, como você também disse, acrescentar memórias inventadas.

• **Na primeira e homônima história de *O conto zero*, o senhor utiliza um narrador onisciente para conduzir a trajetória de um menino e sua família por Londres e pelo Rio de Janeiro nos anos 1950. O mesmo narrador sugere que a história era mentalmente contada (ou lembrada) pelo protagonista, mas nunca havia sido escrita. Essa fase de sua vida e de sua família estava, de alguma forma, “pendente” em sua obra? De alguma maneira o angustiava por ainda não tê-la escrito?**

Eu não sentia angústia por não ter tratado das vivências londrinas no início da adolescência, mas sabia que eram vivências ricas — foi a viagem em que mais aprendi — e me deu vontade de escrever sobre elas e sobre o marco-zero de minha vida no Rio de Janeiro. Eu estava sentindo uma grande nostalgia daquele tempo, a década de 1950. Mas você tem razão: tudo isso estava pendente em minha obra. Agora não está mais.

• **Já em *Vibrações*, também do livro mais recente, o senhor relembra o ano de 1970, em que passou em Iowa (EUA), em um programa de incentivo à literatura que reunia escritores de diversas partes do mundo. O senhor narra com grande entusiasmo aquele momento, época de efervescência cultural e ponto alto da era hippie, quando as pessoas realmente acreditavam que haveria um futuro melhor depois da grande instabilidade que o mundo vivia — Guerra Fria, Vietnã, etc. Bem, desde então o mundo definitivamente não se tornou um lugar melhor. Olhando em retrospecto, como enxerga aquele tempo? O movimento hippie foi um delírio coletivo?**

Na segunda metade da década de 1960 e na primeira da década de 1970, apesar da Guerra Fria, Vietnã, etc., boa parte da juventude nos Estados Unidos e no mundo ocidental procurou viver utopias, experimentar na própria existência. Não eram necessariamente hippies, mas havia uma grande liberdade, inclusive artística, e isso me marcou intensamente. A novela *Vibrações* começou a ter suas anotações escritas em 1971 e o texto só foi terminado em 2015. E vi que era importante para mim tentar retratar aquela época, suas figuras exponenciais, sua nova estética. E também me marcaram muito os acontecimentos de 1968 na França, Tchecoslováquia, Alemanha. Eu estudava na França em maio de 1968. No Brasil houve um agravamento da repressão da ditadura, mas, apesar disso, a juventude — a parte que não participou da luta armada

— procurava libertar-se existencialmente. Somando tudo, acreditávamos mesmo que o mundo se transformaria para melhor, mas isso depois não aconteceu.

• **Ainda em *Vibrações*, há uma miríade de citações a artistas e movimentos culturais, dos beatniks ao Living Theatre. Que peso aquele momento teve em sua formação como artista? Essas referências mudaram, na essência, sua arte?**

Sim, eu pude conviver de perto com artistas e movimentos culturais, dos beatniks ao Living Theatre, a era do rock e, principalmente, os trabalhos do artista de vanguarda Robert Wilson, ainda jovem, e sofri influência disso tudo. Minha literatura mudou bastante com essas experiências. Como você colocou, elas mudaram na essência, minha arte.

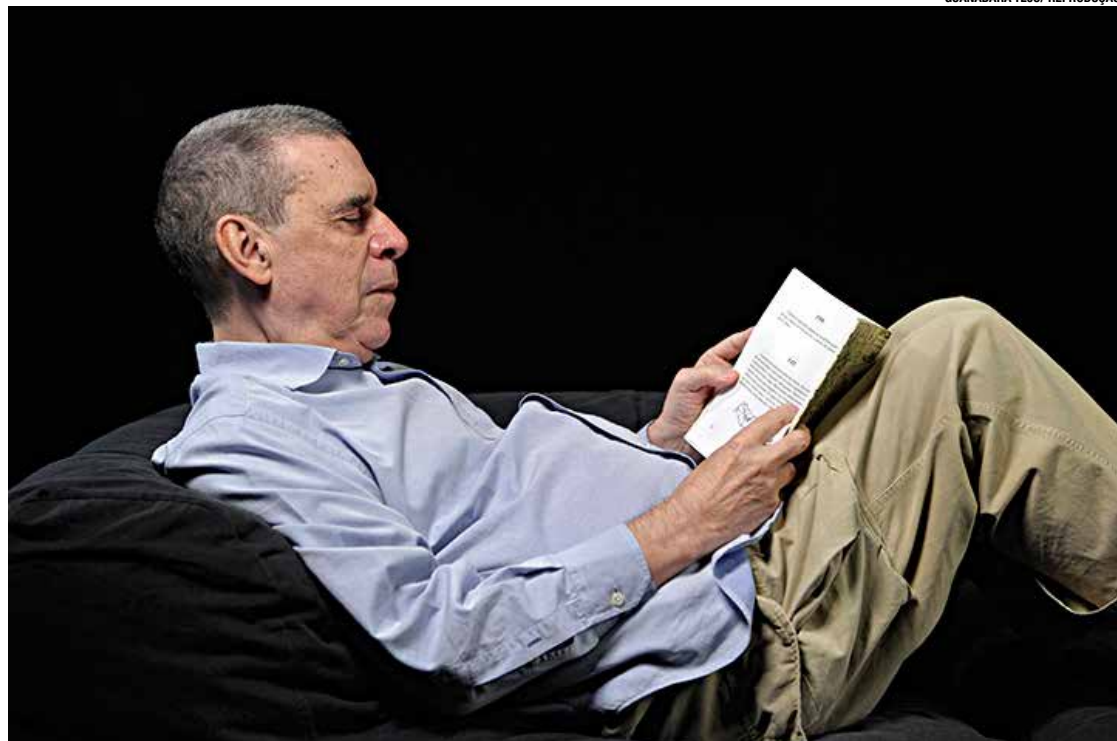
• **O teatro, aliás, também tem grande influência em sua obra. Pelo menos dois de seus livros, *Um romance de geração* e *A tragédia brasileira*, são marcadamente tentativas de experimentar a prosa com o texto teatral. Gostaria de ter se dedicado mais a esse gênero, ter feito carreira como dramaturgo, a exemplo de outros autores que conjugaram os dois tipos de texto?**

Eu gosto sim de praticar essa escrita híbrida entre o teatro e a ficção. Mas falta-me a vocação para o teatro puro, pois minha literatura está também impregnada de subjetividade, embora haja em *A tragédia brasileira* trechos absolutamente teatrais. Mas não tenho nenhuma pretensão de escrever peças teatrais, embora tenha adaptado para o teatro parte do meu *A tragédia brasileira* e *Orlando*, este último de Virginia Woolf, ambas as adaptações montadas pela diretora Bia Lessa.

• **O senhor disse que *A tragédia brasileira* é seu livro preferido. Por quê? Em sua bibliografia, parece ser um livro menos festejado por críticos e leitores.**

A tragédia brasileira é, senão o meu livro preferido, um dos que mais gosto. Vende pouco, mas tem lá sua saída, numa edição agora da Companhia das Letras. Mas você se engana, houve críticas muito positivas, sendo que as que mais gostei foram as do norte-americano Malcolm Silverman, para a *World Literature Today*; a de Beth Brait, para o *Jornal da Tarde*; a de Liliane Heynemann, para o *Jornal do Brasil*, e principalmente a de Flora Sussekind para o *Leia Livros*. O título era *O baile*.

• **Outro ponto alto de *O conto zero* é a narrativa *Flores brancas*. Trata-se de uma espécie de Lado B da história *Eles dois*, que o senhor publicou em *O homem-mulher*. O casal ripon-**



“
É oportuno dizer
que ao escrever
não me preocupo
explicitamente em
inovar. Uso a forma
que o texto pede.”

“
Eu gosto sim de
praticar essa escrita
híbrida entre o teatro
e a ficção. Mas falta-
me a vocação para
o teatro puro, pois
minha literatura está
também impregnada
de subjetividade.”

go que vivia em uma espécie de Woodstock particular, agora passa literalmente por uma guerra conjugal. Por que as histórias foram publicadas separadamente? Pensou em transformar o conjunto em uma novela?

As histórias foram publicadas separadamente porque foram escritas em momentos diversos. O que me impulsionou a escrever *Flores brancas* foi um fato realmente acontecido, que mexeu muito comigo. Eu acabara de me mudar para um barraco (dependências de fundos de uma casa), em Belo Horizonte. E logo no começo estava sentado sozinho na saleta do meu “barraco”, de costas para uma janela aberta, quando soprou o vento e caíram sobre o meu corpo flores brancas de um arbusto. Fiquei emocionado e senti que tinha de escrever sobre isso. E eu me mudara para esse barraco porque uma relação afetiva com uma mulher terminara numa crise terrível. Morávamos em Venda Nova, numa rua de terra, nos arredores de Belo Horizonte, coexistindo com pessoas mais pobres, que volta e meia se revoltavam com a precariedade dos transportes públicos, partindo para o apedrejamento dos ônibus que passavam lotados. Mas eu escrevi sobre esses fatos levando-os ao extremo, inventando, inclusive incêndios de veículos, com mortos e feridos. Na verdade o conto passa da violenta crise existencial para a tragédia coletiva.

• **Sua literatura é marcada, também, pela experimentação da linguagem. Quando se tornou escritor, esse traço era uma de suas preocupações iniciais, ou foi algo que surgiu a partir da própria escrita e de referências ao longo de sua formação?**

O que as pessoas chamam de experimentação da linguagem, em minha obra, na verdade se dá espontaneamente. Isso surgiu, sim, a partir da própria escrita, mas fui muito influenciado pela convivência com Affonso Ávila, poeta e crítico de vanguarda, que dava a maior força aos escritores jovens e recebia em sua casa escritores de ponta do Brasil e nos convidava para estes encontros. Por outro lado, sempre gostei de ler autores inventores e nunca me repetir de um livro para outro.

• **Uma das características mais admiradas de sua literatura é a capacidade de criar, nos contos e novelas, atmosferas altamente envolventes, com temas que flertam com a arte, o bizarro ou o sexo. Qual o grau de completude, na sua mente, da concepção de uma história? O tema, o personagem ou enredo podem mudar à medida que o texto se desenrola?**

De fato minha literatura flerta com a arte, escrevi vários trabalhos que tiveram como ponto de partida obras de arte, que procurei traduzir em palavras. Em *Três textos do olhar*, que estão no livro *O voo da madrugada*, trabalhei com obras de Egon Schiele, Balthus e Cristina Salgado. E sempre tive

Sérgio Sant'Anna e a diretora Bia Lessa, em ensaio para a peça Orlando, de Virginia Woolf, em 1990.



grande admiração por Picasso e Marcel Duchamp, que me deram aulas de liberdade. Escrever sobre sexo se dá também naturalmente, pois a libido é parte fundamental da vida, para não dizer a própria vida.

• **As artes sempre estiveram presentes em sua literatura. O livro de Praga traz até o sugestivo subtítulo “Narrativas de amor e arte”. As descrições de obras e exposições são recorrentes em seus relatos e, em geral, dão o clima e se fundem com a própria história contada. Essas narrativas são uma tentativa de transmitir as inúmeras sensações que uma obra de arte pode gerar? Na posição dupla que se encontra quando cria esse tipo de texto, como autor e receptor (da obra vista), acha que a literatura consegue êxito nesse caso? Como avalia isso?**

Esta pergunta, creio, já foi respondida na resposta à pergunta anterior. E aí me vem à cabeça outro artista que me influenciou: Andy Warhol. O ponto de partida de **O livro de Praga** é uma exposição de Warhol, exibida na época em que eu estava em Praga, participando do projeto *Amores expressos*. E penso que a literatura obteve êxito no caso. No livro há também, inventado claro, um texto inédito de Kafka tatuado no corpo de uma mulher nua.

• **O Rio de Janeiro antigo, como em outros de seus livros,**

está presente em *O conto zero*. É claramente um assunto que o fascina. No entanto, a cidade contemporânea, com novos problemas e contradições, aparece de forma mais tímida. O Rio atual é menos interessante para o escritor Sérgio Sant'Anna?

O Rio dos anos 1950, em **O conto zero**, foi uma visitação à minha infância e adolescência na cidade. Senti um forte desejo de escrever sobre isso. Não é que a cidade contemporânea seja menos interessante, mas a barra pesou, com a superpopulação, a violência, o trânsito terrível, a poluição do mar.

• **O senhor apareceu como escritor na revista *Estória*, uma publicação independente que revelou, entre outros, Luiz Vilela. Que lembranças tem dessa fase e dos primeiros impulsos para escrever?**

A revista *Estória* foi muito importante para mim. Participei de três números, publiquei lá alguns dos meus primeiros contos. O grupo da revista se reunia, trocava impressões e isso contribuiu muito para o meu desenvolvimento como contista e até para que eu fixasse minha preferência pelo gênero.

• **A época de *Estória* e de sua estreia como autor coincide com o chamado *boom* do conto brasileiro, ocorrido nos anos 1970. Que avaliação o senhor faz hoje desse período,**



O conto zero
Sérgio Sant'Anna
Companhia das Letras
173 págs.

em que as narrativas breves estiveram no primeiro plano da literatura nacional? Quais os fatores, ou conjuntura, proporcionaram aquele momento?

Não sei por que as narrativas breves estiveram em primeiro plano no Brasil dos anos 1970. Talvez porque o gênero permitisse a circulação dos trabalhos em revistas que surgiam, como a *Estória*. Mas também publiquei meu primeiro romance: **Confissões de Ralfo**. Um livro um tanto descosturado, mas que repercutiu. E Ignácio de Loyola Brandão lançou um romance importante, que repercute até hoje: **Zero**. É um livro com uma linguagem muito radical.

• **No começo dos anos 1980 o senhor publicou dois livros de poesia, *Circo* (1980) e *Junk-box* (1984). Que relação tem com o gênero e por que nunca mais voltou a ele como autor?**

Não voltei mais ao gênero poesia porque não tive mais ideias, ímpeto para escrever poemas. E **Circo** e **Junk-box** foram projetos bastante radicais, correspondendo a impulsos do momento. Mas gosto muito desses livros. Aliás **Junk-box** é um livro-texto bastante híbrido, misturando gêneros.

• **Em conversas com escritores mais velhos, geralmente sinto que esses autores perdem o interesse pela literatura mais contemporânea, e em geral não se interessam por escritores mais jovens. Isso tem acontecido com o senhor?**

Eu me interessosim pela literatura contemporânea, mas atualmente se lançam livros demais. Mas li recentemente autores brasileiros como Fernando Bonassi, Elvira Vigna, João Paulo Cuenca, Myriam Campello.

• **Nos últimos anos, o senhor praticamente tem publicado um livro por ano. Já tem planos para novos livros?**

Para ser mais exato, ultimamente, lancei livros de dois em dois anos. Mas agora estou me dando um tempo, não publicarei livro tão cedo. 🍷

“
Eu me interessosim pela literatura contemporânea, mas atualmente se lançam livros demais.”

Metralhadora de palavras

A coletânea **DesEstórias** apresenta Márcia Denser no papel de polêmica colunista

MARCOS HIDEMI DE LIMA | PATO BRANCO - PR

que não falta nos textos que compõem o livro **Desestórias (artigos & crônicas)**, de Márcia Denser, é um ar de permanente polêmica. No prefácio, Italo Moriconi observa que a ficcionista atua no “terreno jornalístico de ideias”, não devendo ser confundida com uma cronista. Pelo contrário, ele a considera uma colunista cujo foco de atenção se concentra “em dois eixos básicos: a geopolítica e a literatura”. Nessas duas grandes linhas de abordagem, predominam contundência e argúcia nas observações da escritora. De modo geral, seus textos fogem à leveza contumaz da crônica. Aproximam-se de discussões mais acaloradas sobre os variados assuntos que estão na alça de mira da escritora. Mesmo assim, existem algumas crônicas com aquele espírito leve que é peculiar a esse gênero.

Na contracapa, Márcia Denser esclarece que esse volume é “de Não-Ficção & Quase Ficção”, um “livro miscelânico” em que ela exerce o “prazer pelo ensaio, pelo artigo, pela reflexão crítica sobre praticamente qualquer coisa”. De fato, é isso que o leitor vai encontrar nos subtítulos (chamados por ela de “vinhetas”) que buscam congregar os variados assuntos sobre os quais escreve. Com textos escritos entre 2005 a 2010, são dez seções que compõem a obra: *Gente, Siglas, Slogans, Grupos, Movimentos & Etc.*, *Pensamentos, Ideias & Demais Extinções*, *Literatices*, *Latitudes Geopolíticas*, *Pós-Feminismos, Eufemismos & Outros Desafetos*, *Mídia Perversa & Burra*, *Crítica da Cultura ou Tricaca da Trucula ou Rítrica da Ralcuta ou Cátrica da Catulca*, *Neolib, Neoncon & Co.* e *Quase Ficção*.

Percebe-se na provocação existente nesses subtítulos que a escritora vai apontar sua “metralhadora giratória” contra atos, fatos e pessoas consagrados. Ela não teme assinalar a burrice onde esta está evidente ou mostrar aqueles que se distinguem e possuem sagacidade, não tem

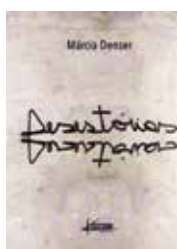
papas na língua quando tece considerações sobre monstros e totens sagrados, tampouco hesita em pôr o dedo na ferida ao nomear as “elites cleptomaniacas” que afundam o Brasil e querem ver longe a “mão de obra brasileira que é informal, sem CPF, RG ou CEP”.

Muito a propósito nos tempos atuais em que todos parecem temer (foi inevitável o trocadilho) a guinada à direita no Brasil, existe uma porção de textos que faz parte de *Latitudes Geopolíticas*, que se ocupa justamente da “cadeia neoliberal em escala mundial” cujo ponto de partida, no caso da América Latina, nasceu no governo Pinochet. Empregando as discussões de Roberto Schwarz, Paulo Arantes, Naomi Klein, Emir Sader, Mike Davis e outros, Márcia Denser observa a total exclusão a qualquer forma de direito do “trabalhador urbano favelado” tanto na seara tupiniquim, quanto no mundo todo.

Sobram tiros certeiros da polemista contra as ideologias neoliberais que promoveram isso. Os alvos passam pelos nomes dos ex-presidentes Reagan e George W. Bush; por instituições como Banco Mundial, FMI, CIA, Estados Unidos — principais instituições promotoras da pauperização mundial — e os chefetes-açus latino-americanos que abraçaram sorridentes o neoliberalismo: Carlos Andrés Pérez na Venezuela, Lúcio Gutiérrez no Equador, Alberto Fujimori no Peru, Carlos Menem na Argentina, Sánchez de Lozada na Bolívia, Fernando Henrique Cardoso no Brasil, entre outros.

Ácida observação

De Márcia Denser não escapa a ácida observação sobre a guinada à direita de Vargas Llosa (com direito a compará-lo ao eterno tucano Fernando Henrique Cardoso), ainda que mostre admiração pela obra do escritor peruano. Imerecidamente, Chico Buarque também não passa despercebido pelo



DesEstórias
Márcia Denser
Kotter Editorial
332 págs.



A AUTORA

Márcia Denser

Nasceu em São Paulo (SP). É escritora, pesquisadora de literatura brasileira contemporânea e jornalista. Publicou, entre outros, os livros de contos **Tango fantasma** (1977), **O animal dos motéis** (1981), **Diana caçadora** (1986), **Toda prosa** (2002) e o romance **Caim** (2006). Organizou as seguintes antologias de contos eróticos: **Muito prazer** (1982); **O prazer é todo meu** (1984). Além disso, seus contos integram antologias no Brasil e no exterior.

TRECHO

DesEstórias

Pensando em meu cânone, percebo que não é apenas literário, porque se insere num entorno mais amplo, como parte do universo simbólico de fenômenos culturais, artísticos, sentimentais, manifestos em certo lugar e em dado momento. Aliás, sua recepção não se deu em tábula rasa, existe toda uma condição existencial que me conduziu a esses livros. A virar escritora.

poder de fogo de sua Uzi: ela demonstra clara aversão à produção ficcional que o compositor tem produzido, rotulando-a como “romances para se ler e esquecer imediatamente”. Sobram farpas para outras unanimidades literárias como José Saramago, Luis Fernando Veríssimo e Jorge Amado.

Quando é para detonar a estupidez que tem hora e vez no cenário da cultura nacional, Márcia Denser dá nome e sobrenome a seus representantes. A lista é enorme e certamente conhecida de muitos: Paulo Coelho, Edir Macedo, Hebe Camargo, Padre Marcelo Rossi, Ivete Sangalo, Datena, Ratinho, Ana Maria Braga, Zezé Di Camargo e Luciano, entre outros. Sua metralhadora de palavras não fica apenas nas personalidades. Ela também não vê com bons olhos a Rede Globo, o *Estado*, a *Veja*, a *IstoÉ*, a *Caras*, a *Flip*, o *Jabutí*, a revista *Piauí* e alguns artistas que só conseguem fazer cultura desde que subvencionados por alguma bolsa do Estado.

Embora Márcia Denser mostre seu espírito belicista contra aquilo que Italo Moriconi chama de “bem pensar”, ou seja, “provocação ao poder e indignação contra quem se deixa enredar em suas fábulas”, não só de polêmicas ocupa-se a escritora. Admirações estão expressas nalguns textos. Algumas figuras importantes da intelectualidade e da literatura são frequentemente incensadas por ela: Antonio Candido, Cortázar, Paulo Francis, Affonso Romano de Sant’Anna, Oswald de Andrade, Marcelo Mirisola, Truman Capote, Hanna Arendt, Sérgio Miceli, Silviano Santiago, Octávio Paz, Naomi Klein, Borges, Jameson, Marilena Chauí.

Para quem conhece Márcia Denser da literatura, certamente vai ler prazerosamente os textos que compõem *Literatices* e *Quase ficção* — as duas “vinhetas” onde os textos mais se aproximam da crônica. E ambas as seções dialogam com as do tópico *Crítica da Cultura...* que, por sua vez, permite uma melhor apreensão da fuzilaria em forma de textos que a polêmica colunista assesta contra o neoliberalismo em *Latitudes Geopolíticas*. No saldo final da leitura do livro, fica a impressão de que *Literatices* poderia ser inserido em *Gente*, já que nesta “vinheta” os textos tratam quase que praticamente de escritores.

É principalmente em *Literatices* que o leitor vai encontrar textos que soam como crônica, no sentido “de composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade”, “amiga da verdade e da poesia”, conforme a definiu um dia Antonio Candido. Exemplo disso são as reminiscências de Márcia em *Cânone Literário I: o Saci de Apartamento*, *Cânone II – Lendo Tudo* e *Cânone III — Afinidades Eletivas*.

Saci de apartamento

A primeira crônica brinca com trecho de uma entrevista de Tom Jobim criticando o progresso que promove o desconhecimento e a destruição da natureza. Ao mencionar a palavra “Matitaperê” — nome de passarinho e de uma canção sua e de Paulo César Pinheiro —, Tom indignava-se por que muitos tinham que recorrer ao dicionário atrás da acepção do vocábulo. Para a escritora, a lição do compositor serviu para ela se autodenominar “saci de apartamento”. Na segunda crônica, Denser elenca suas primeiras leituras: a obra infantil de Monteiro Lobato que ganhou de presente do pai, as variadas leituras na casa da avó, onde conheceu Alencar, Eça, Balzac, Dumas, Victor Hugo, Stendhal, até chegar às “leituras definitivas” de Dostoiévski, Oscar Wilde, Hesse e Nietzsche. Verdadeiro testemunho de sua formação de leitora e de escritora é a terceira crônica, onde enumera os escritores e obras de sua preferência: Machado, Rubem Fonseca, Faulkner, Llosa, Borges, Cortázar, Marcelo Mirisola.

Em *Quase Ficção* também é possível esbarrar em textos com cara de crônica no sentido mais tradicional do termo. Entre aquelas em que o espírito literário de Márcia Denser se evidencia, vale conferir a pungente carta a Caio Fernando Abreu, a bela crônica sobre os vinhos que considera inesquecíveis, o texto sobre a “antiga” prática do trote nas instituições universitárias e outros escritos que passam pela reflexão existencial acerca da velhice e pela vontade de resgatar uma São Paulo da década de 1960.

Tem razão Italo Moriconi ao observar que Márcia Denser apresenta duas temáticas centrais em seus textos — literatura e geografia política. Na sua inquietude com os rumos neoliberais das últimas décadas cujo impacto se faz sentir nas esferas culturais (“a ideologia liberal levou a arte a cultura à irrelevância”), ela necessita disparar seus projéteis de palavras contra uma lógica que transforma tudo em mercadoria, incluindo-se aí a própria literatura. Isso, segundo ela, ocorreu depois da queda do socialismo, com um processo ideológico de trocas: “a ideologia pelo marketing, a palavra pela imagem, a escrita pela mídia visual, o livro pelo vídeo” e por aí vai.

De fato, como escritora, ela não pode fugir àquilo que é sua vida, isto é, o mundo literário. É óbvio que nem sempre é preciso concordar com suas tiradas controversas e belicistas contra algumas figuras importantes da literatura. É necessário compreender, porém, que La Denser ama a provocação, não no sentido de ser apenas petulante, mas sim para suscitar algum tipo de reflexão no leitor. 🗨️

NOTAS NUM MOLESKINE TROPICAL

Escrever é criar mais espaço de qualidade em nossa psique, ampliando nosso território íntimo. Ler é análogo a escrever: uma expansão do mapa-múndi sensorial e intelectual. Conversar sobre um texto pode ser um confronto ou uma aliança.

•••

A reinvenção da roda é o que mais me agrada nas oficinas de criação literária. Nada de cadeiras dispostas em fileiras, para uma aula ou palestra. Os oficinandos vão chegando, pegando uma cadeira e se posicionando numa circunferência imaginária... Onde eu costumo ficar? Jamais no centro, sempre numa das cadeiras da roda. O diâmetro varia muito de turma pra turma, e logo percebi que o grupo ideal — a melhor circunferência — é composto de quinze oficinandos. A densidade dos olhares e a pressão dos afetos fazem variar a dinâmica. Rodas com cinco ou dez costumam ser menos intensas, rodas com vinte ou vinte e cinco tendem à dispersão.

•••

Outro ponto positivo nas oficinas é a diversidade de sensibilidade e textos. Por isso gosto tanto de reunir os dois caminhos literários: prosa e poesia. Sempre evitei a separação dos gêneros. Acredito que os ficcionistas têm muito que aprender com os poetas, e vice-versa. Uns expandem, outros condensam a matéria expressiva. Uns trabalham com o tempo, outros com o espaço. A convivência de ficcionistas e poetas torna imprecisa a fronteira entre prosa e poesia, e isso é ótimo. Aliás, ficcionistas e poetas têm muito que aprender também com os quadrinistas, cineastas, músicos, artistas plásticos... Estimular esse diálogo entre as artes é do que mais gosto, ao coordenar uma oficina.

•••

Apesar de coordenar oficinas há quinze anos, ainda me considero mais escritor que oficineiro ou professor. Sinto um arrepio de quase-morte sempre que um oficinando me chama de *mestre*, num e-mail ou inbox. Circulo bastante à vontade entre os oficinandos justamente por me considerar mais escritor que oficineiro ou professor. Esses *escritores iniciantes*, como gosto de chamá-los, não ardem (ainda) na fogueira da vida social literária. Não protagonizam feiras ou festas do livro, não competem por espaço nas publicações culturais, não disputam as grandes editoras nem os prêmios importantes. Ainda são suportáveis as dores do orgulho estético, da vaidade intelectual. Sobre seus textos (ainda) é possível conversar li-

vrememente, apontando erros e acertos, sem as restrições enfadonhas do protocolo corporativo.

•••

Oficina também pode se chamar *laboratório*, *estúdio* ou *ateliê*. O nome não importa muito. É o coordenador que faz a diferença. A dinâmica e os exercícios podem ser os mesmos, mas jamais haverá dois processos parecidos se o coordenador for diferente. A multiplicidade de temperamentos e estilos não permitiria. Existe o coordenador rock, o samba, o jazz, o erudito... Até mesmo o punk, que bota pra quebrar sem dó nem ré nem mi. Essa é uma parte importante da beleza do ritual-festa.

•••

Frequentemente me perguntam quantos escritores famosos saíram de minhas oficinas-laboratórios-ateliês. Todas as vezes minha resposta é um silêncio pasmado maior que o planeta. De onde vem essa crença ingênua de que a missão dos cursos de escrita criativa é produzir escritores famosos (péssimo adjetivo, *escritores talentosos* soa bem melhor)? Talento é um fenômeno muito maior que uma sala, uma roda e um cronograma. O máximo que fazemos — quando fazemos — é acelerar um pouco sua manifestação, catalisando reações afetivas e reflexivas. Confesso que minha preocupação maior é formar bons leitores por meio da escrita criativa. Porque os escritores talentosos surgirão naturalmente, não são carpas nem rãs, não é necessário difundir criadouros.

•••

Minha coleção de provocações é grande. Defendo o uso do narrador em segunda pessoa, mais raro na ficção, e do discurso indireto livre, muito mais

ilustração: Tereza Yamashita



elaborado que os outros discursos. A diferença entre prosa e poesia? Bastante simples. Poesia é prosa com *enjambement*. O poema é feito de linhas breves, a prosa é feita de linhas longas. Pra demonstrar essa premissa eu levo poemas célebres escritos agora na forma de miniconto, também levo versificações de trechos de romances canonizados. Costumo mostrar poemas de Adília Lopes ao falar de simplicidade e poemas de Herberto Helder ao falar de complexidade. Também costumo mostrar páginas de Alberto Pimenta e André Sant'Anna ao falar de minimalismo. Pra ilustrar o tópico *subversão do tempo na narrativa* gosto de recomendar a leitura do conto *Viagem à semente*, de Alejo Carpentier, e do romance **O fim da eternidade**, de Isaac Asimov. Se o assunto é a subversão do espaço, gosto de recomendar o romance **A invenção de Morrel**, de Adolfo Bioy Casares, e o conto *Chegarão chuvas suaves*, de Ray Bradbury. Mas os exemplos literários não são soberanos em minha coleção de provocações. A maioria dos exercícios parte de um estímulo visual, musical ou audiovisual: cartum, grafite, foto, pintura, rap, rock, sonata, curta-metragem, etc. Gosto bastante de projetar o curta de animação *Ring of fire*, de Andreas Hykade, ao falar de surrealismo e erotismo, e o curta de animação *Repete*, de Michaela Pavlátová, ao sugerir que exercitem o recurso da anáfora.

•••

Nesses quinze anos de cursos de escrita criativa, um sem-número de livros teóricos me acompanhou espontaneamente. A família de críticos, filósofos e ensaístas nunca parou de crescer. Quando surge num conto, numa crônica ou num poema uma questão mais complexa, eu logo proponho a leitura de um teórico que refletiu sobre essa questão. A ignorância é um cantinho escuro e acolhedor, então, quanto mais luz melhor. Porém, da bibliografia não muito pequena, percebo agora que dois títulos me acompanharam sempre: **História social da arte e da literatura**, de Arnold Hauser, e **Os problemas da estética**, de Luigi Pareyson. A grande vantagem dessas obras é a prosa fluida e viciante. As duas se completam deliciosamente. Com o livro do Hauser fica fácil compreender por que a arte e a literatura contemporâneas são do jeito que são. Com o livro do Pareyson fica fácil perceber, nas polêmicas e nos debates sobre arte e literatura, o que é inteligência e o que é falácia.

•••

A arte e a literatura são o último reduto do sagrado delirante: um modo misterioso de nos posicionarmos por um segundo acima das contingências, mesmo tendo os pés encarcerados no concreto. Essa é a magia possível. No âmbito da criação literária, o ficcionista e o poeta de hoje são o xamã provisório, contra a mentalidade corporativa. São o pajé momentâneo, contra a burocracia industrial. Por essa razão, formada a roda, após a leitura dos textos, durante o debate sobre suas qualidades e seus defeitos, será sempre bem-vindo o entusiasmo do ritual tropical, o espírito apaixonado da pajelança. Por mais que o coordenador seja importante nessa dinâmica, os leitores-comentadores, em bloco, são mais. Solto na sociedade, publicando em blogues e sites literários, ou nas redes sociais, o escritor iniciante raramente encontra quinze leitores cuidadosos, que opinem sobre seus escritos. O que atrai tantos interessados — a ponto de multiplicar o número de oficinas, laboratórios, estúdios e ateliês de criação literária — é esse detalhe pouco salientado: a certeza de que haverá leitores.

•••

A expressão literária é uma substância maleável, capaz de se acomodar muito bem em diferentes recipientes. Uma substância multicolorida, avessa a qualquer polarização ideológica. Na convivência semanal, o oficineiro e os oficinandos se ensinam que mais importante que o sucesso ou o fracasso profissional, os prêmios ou o retorno financeiro é o prazer estético e o bem-estar psicológico proporcionados pela prática da criação. Descobrir a linguagem e se descobrir na linguagem, cotidianamente, esse não deveria ser o primeiro e único mandamento? 🍷

E-mails engraçados, piadas internas, mil planos conjuntos. O casamento de Lia e Tito, personagens centrais do romance **Operação impensável**, da paulistana Vanessa Bárbara, parecia um caso comum e sem a menor mancha. É então que algumas mentiras começam a aparecer de um jeito silencioso, sutil e gradual: Tito parece estar traindo Lia. Mas será?

A intimidade dos jovens começa a perder a essência, a sintonia entre os dois se dissolve, mas, ao menos a princípio, ninguém consegue dizer nada sobre o assunto. Sob o teto do casal, é instaurada uma guerra fria tão instável e subliminar quanto o conflito entre Estados Unidos e União Soviética, que é tema do *Twilight Struggle*, um dos jogos de tabuleiro prediletos dos recém-casados e da dissertação de mestrado de Lia.

Colhendo pistas da infidelidade do esposo, Lia traça um plano para descobrir toda a verdade. Após encontrar uma fatura de hotel suspeita, procura as senhas do computador, celular e e-mail de Tito e dá início a sua operação. São os 46 dias mais dolorosos em cinco anos de relacionamento.

Antes de a traição começar a dar as caras, o livro tem um ritmo morno. Bilhetinhos de geladeira, recados cotidianos, transcrições de conversas telefônicas e até trechos de um livro sobre cinema escrito por Lia e Tito deixam qualquer um encantado com a delicadeza daquele casamento. Diante de tanta ternura, o leitor pode até sentir certa angústia quando se lembra do que a orelha do livro adianta: no meio do caminho, eles vão se separar.

O casamento desintegra-se deixando retalhos de uma história longa. E é com eles que o narrador compõe uma colcha colorida, com tons que vão do vermelho ao cinza. Longe dos moldes tradicionais, a narrativa é composta por cartas, bilhetes, telefonemas, fotos históricas da Guerra Fria, trechos de textos teóricos e até tirinha em quadrinhos. Partindo destes recortes, Lia traça um núcleo narrativo organizador para permear cada elemento e contar o que sofreu com Tito.

Sujeito politizado, mas sem nenhum compromisso ou sensibilidade com a companheira, Tito pode ser considerado o que muitas feministas costumam chamar de “esquerdomacho”, o machista de esquerda. Conhecedor das revoluções socialistas, o programador se mostra por dentro das causas sociais e preocupado com as opressões históricas de classe, mas não demonstra importância alguma pelas opressões de gênero. Em e-mails com os amigos, compartilha suas traições enchendo o peito de orgulho e reproduz comentários misóginos, que, um a um, são descobertos por Lia, durante seu projeto em busca da transparência negada pelo marido.

Álbum manchado

Operação impensável, de Vanessa Barbara, questiona o machismo ao reunir memórias de um relacionamento abusivo

LÍVIA INÁCIO | CURITIBA - PR



A AUTORA

Vanessa Bárbara

Jornalista, tradutora e escritora, nasceu em São Paulo, em 1982. Passou por vários grandes veículos, como a *Folha de S. Paulo* e a revista *Piauí*. Em 2008, publicou **O livro amarelo do terminal**, que levou o Prêmio Jabuti de Reportagem. No mesmo ano, lançou, em parceria com Emilio Fraga, o romance **O verão do Chibo**. Em 2014, recebeu o Prêmio Paraná de Literatura por **Operação impensável**, romance relançado no ano seguinte pela Intrínseca.



Operação impensável
Vanessa Barbara

Intrínseca
224 págs.

TRECHO

Operação impensável

O meu amor por você é infinito como a nossa gaveta de sacolinhas e sua coleção de gibis, e se às vezes falta um volume de Monstro do pântano não é para se preocupar porque ele vai aparecer, você vai achá-lo dentro de uma caixa cheia de petecas e abobrinhas, e um dia a nossa coleção vai ser tão grande que vamos nos sentar e dar risada de como éramos bobos no começo, e vamos rir tanto que as nossas dentaduras irão cair e finalmente poderemos colar os dentes um do outro com Ultra Corega®.

Abuso psicológico

Mas até enxergar o que se passava, a historiadora vive um longo trajeto cego, solitário e angustiante, repleto de culpa e baixa autoestima. Durante todo o período de traição, Tito a faz se sentir louca, criando caminhos obscuros para fazê-la acreditar que sua desconfiança não passa de mera paranoia ou algo assim. Intimidada, Lia, que, apesar de pertencer a uma seleta classe intelectual, a acadêmica, fica desarmada num jogo de poder doloroso e cruel do marido. Também por isso não fala muita coisa, o que endossa a calma da guerra conjugal. Algo não estava bem, mas em meio a um cenário em que qualquer movimento pode ser um míssil terrível, a moça se cala.

Em uma das muitas notas esparsas presentes no livro, a narradora destaca uma breve definição de abuso emocional. O texto é inserido ao fim da obra no momento exato em que o leitor é capaz de entender que tudo o que Lia viveu estava ancorado em dis-

curso abusivos do parceiro.

No caso da historiadora, o abuso emocional envolvia uma forma de violência psicológica muito comum entre homens e mulheres. O chamado *gaslighting*. O processo ocorre quando um indivíduo condiciona o parceiro a minimizar suas próprias demandas e o faz crer que tudo o que ele vê ou pensa sobre o outro é produto de histeria e/ou exagero. O abusador chega a mentir, blefar, distorcer e ocultar informações ao ponto de confundir a outra pessoa e ainda deixá-la se sentir culpada e inferiorizada.

Tito nega até o fim que tenha feito algo errado ao trair e, além de apontar a esposa, como a maluca da história, justifica seus atos de abuso no “instinto masculino”, que, para os machões, os redime de qualquer desvio de conduta e desrespeito. Afinal, segundo eles, ser devasso está no DNA dos homens.

Humor como redenção

Na entrada para um dos capítulos finais, a narradora cita

uma frase do escritor Boris Vian em alusão ao tom irônico com que conduz a narrativa: “o humor é a delicadeza do desespero”. Na epígrafe de outra parte, Lia apresenta um trecho da roteirista Nora Ephron em que a escritora se diz livre quando escreve por poder controlar a versão dos fatos. O excerto conclui: “Posso fazer os outros darem risada, e eu prefiro que riem de mim a que sintam pena. Porque ao contar a história, não dói tanto, porque, ao contar a história, posso me livrar dela”.

Por mais dolorosa que a história seja, Lia não hesita em apresentá-la. Abre o jogo e toda a intimidade do casal e depois vira a mesa ao expor a farsa que o marido delineou enquanto rasgava uma longa relação de confiança. E é com muito bom humor que a narradora faz isso. Ao mesclar melancolia e sátira na mesma voz narrativa, ainda se permite rir do trágico, buscando aliviar a angústia de um relacionamento mal resolvido e, mais do que isso, extremamente abusivo.

Embora Lia se mostre a todo tempo uma mulher comedida, capaz de premeditar uma vingança sem que ninguém perceba, cada fragmento do texto é uma enxurrada de mágoa, por mais engraçado que seja. Sem nenhuma vingança cruel efetiva, como a da mulher que fez um brechó com as roupas do ex-marido ou do namorado traído que usou as roupas da ex para fazer uma fogueira e assar batatas no meio da rua — ambas citadas no texto — a protagonista encontra na escrita uma maneira própria de dar a volta por cima e se libertar de uma vez por todas do que ainda a mantinha presa emocionalmente ao sujeito desprezível que era Tito.

Artifícios criativos

Vencedor do Prêmio Paraná de Literatura 2014, o livro é daquelas obras pós-modernas até difíceis de catalogar. Ela quebra com os padrões estéticos do romance tradicional e integra vários gêneros textuais: cartas, resenhas de filmes, fotos, textos teóricos e, claro, uma narrativa contínua — mas nem por isso sempre linear — de Lia, que liga todos estes elementos de forma lógica e instigante.

Por falar em quebra de linearidade, o trabalho se encerra de maneira genial a partir de um efeito cronológico interessantíssimo.

Outro ponto que merece destaque é a quantidade de alusões históricas, literárias e cinematográficas. A densidade é tanta que foi preciso (ou, no mínimo, pertinente) até um índice de referências ao fim do romance. Bem a cara da narradora, tão acostumada a escrever artigos e concluir textos acadêmicos com bibliografias gigantescas.

Sagaz, criativo e maduro, **Operação impensável** descasca velhas polêmicas, ri da tragédia e da dor e supera expectativas com uma escrita singular e inesperada. 🍷

O cansaço do cansaço

Caçambas, de Ruy Proença, percorre o peso e os pêsames, a matéria viva e os fantasmas, com a virtude da dúvida e do riso

MARCELO REIS DE MELLO | RIO DE JANEIRO - RJ

Um dos poemas mais viscerais do século 20, marcado, como não poderia deixar de ser, pelo trauma da guerra, é *Ils cassent le monde* ou *Eles quebram o mundo* (na tradução de Ruy Proença), do poeta, romancista, compositor e cantor, tradutor, crítico de música, inventor e engenheiro francês Boris Vian, que nos diz: “eles quebram o mundo/ em pedacinhos/ eles quebram o mundo/ a marteladas”, e em seguida completa: “para mim não faz diferença/ não faz diferença alguma/ ainda me sobra muito/ ainda sobra muito/ basta que eu ame/ uma pena azul/ uma trilha de areia/ uma ave assustada (...)”. Depois dessa impiedosa destruição do mundo, vemos surgirem no horizonte as **Caçambas** para recolher os detritos, os ossos dos mortos e as paredes derrubadas. Mas já não se encontra aqui, neste sexto livro de poemas do escritor, tradutor e engenheiro paulistano Ruy Proença, a gravidade do luto. De algum modo, a convivência cotidiana com os restos habilita o poeta a compreender este espólio de violência (da linguagem?) como, entre outras coisas, um baú de família, uma caixa de brinquedos.

O livro é dividido em duas partes. A primeira é *Rádio de Galena*, mais introspectiva, na qual a memória capta algumas frequências ruidosas como um primitivo receptor de modulação AM. A segunda é *Singular coletivo*, em que a experiência se exterioriza para se constituir no choque da “Tragédia cotidiana”, bem no “olho do formigueiro”, ou neste trem que “se acidenta/ contra/ o comboio/ de minhas/ vértebras”. Formas distintas, porém contíguas, de compreender as caçambas: uma como repositório anacrônico da subjetividade, caixa craniana, “cérebro que só serviu/ para me prever/ depois de morto”. Outra como coleção de uma singularidade sempre alheia ou autônoma em relação à consciência, que, embora trágica, é geralmente escareada pelo humor:

(...) encharcado
dou de ombros
e os ombros concordam:
— o que nos importa?

até que
adivinho o ônibus
dou sinal de mão:
pare, me resgate

mas não!
singular,
o coletivo não para
acelera

Desconfiança

Uma das qualidades do livro é a capacidade de percorrer o peso e os pêsames, a matéria viva e os fantasmas, com a virtude da dúvida e do riso. Aliás, talvez seja essa a forma mais clara de atestar a contemporaneidade destes poemas, sua disposição obstinada a desconfiarem-se de si mesmos. Trabalhar com a morte ou sua iminência, com a loucura, o tédio, a inutilidade, é, antes de mais nada, para o poeta, um ofício lúdico com a linguagem. Todas essas coisas podem ser consideradas banais, na medida em que são vividas e divididas por todos, mas o poeta opera justamente uma reinvenção na forma de repetir códigos conhecidos, suas combinações são sempre irrepetíveis (a leitura do texto é semelfactiva, única, dizia Barthes) graças a essa “Colagem de cacos” em que se multiplicam os ecos, as referências, as citações, o estranho repertório de imagens das nossas caçambas.

Nem utopia, nem pós-utopia, nem distopia, talvez um pouco de cada e nada disso. Como disse Blanchot a respeito da obra de Paul Celan, poeta contemporâneo de Boris Vian, encontramos hoje uma poesia “sempre talvez afastada da esperança e afastada da verdade, mas sempre em movimento na direção de uma e de outra”. Por isso não há aqui consenso ou homogeneidade possível, há recortes, lapsos, *ready mades* que às vezes permitem paronomásias fáceis (Ocaso, casa), outras vezes aliterações e assonâncias bem encai-



Caçambas
Ruy Proença
Editora 34
152 págs.



O AUTOR
Ruy Proença

Nasceu em São Paulo (SP), em 1957. Participou de diversas antologias de poesia, traduziu **Boris Vian: poemas e canções** (2001), **Isto é um poema que cura os peixes**, de Jean-Pierre Siméon (2007) e **Histórias verídicas**, de Paol Keineg (2014). É autor de **Pequenos séculos** (1985), **A lua investirá com seus chifres** (1996), **Como um dia come o outro** (1999), **Visão do térreo** (2007) e dos poemas infantojuvenis de **Coisas daqui** (2007).

xadas, como no poema *Automancia* (caixa, seixos, crânio, chocalho). E se o humor atravessa os detritos aqui inventariados, é como fruto de uma febre patética, do asfalto quente sob um sol tropical na perspectiva de um ciclista que tomba: “besouro emborcado/ com as patas no ar”; cena de algum modo mítica, já que “mesmo parada/ a esbelta bicicleta/ tinha ares de ícaro”.

O Ícaro de Ruy Proença ou é um besouro emborcado no sol ou é o próprio estopim do fogo, como nos poemas *Incendiário I* e *Incendiário II*, que acabam remetendo ao poema de um contemporâneo mais jovem, o mineiro Heyk Pimenta, quando diz: “Todas as pessoas que conheço/ querem/ ou vão querer/ ser/ incendiárias”. O incêndio aqui, no entanto, é fruto de inconsequência infantil e causa de uma covardia confessa: “depois/ embaixo do sofá/ da sala/ / (não movi/ uma palha)”. Uma maneira pouco sublime, porém sutil, de enfrentar o fim (ou o fim do fim...) do mundo. A consideração pela nossa diminuta dimensão cósmica, nossa insignificância no espaço-tempo, sem desmerecer, entretanto, as faulhas das nossas descobertas. Neste mundo quebrado em pedacinhos e a marteladas, Ruy Proença parece dizer estar cansado de estar cansado, como na citação de Luis Cernuda ao fim de seu livro. E parece corroborar também a famosa resposta de Maiakovski (traduzida por Boris Schnaiderman e os irmãos Campos) ao poema suicida do compatriota Iessiênin: Nesta vida/ morrer não é difícil./ O difícil/ é a vida e seu ofício”.

Arranjo inusitado

Nas caçambas talvez encontremos apenas coisas reconhecíveis, objetos familiares como num antigo baú, mas de vez em quando se vê saltar do entulho um arranjo inusitado, estranha sintaxe, erro de que nasce o espanto: Serendipitía: descoberta no jogo daquilo que se repete. Embora se corra sempre o risco de acabar mordido pela palavra que se deseja alcançar, pois

palavras
são lagostas entocadas
perigosas

cortou-me uma
ontem

não rogo praga
não desisto

ao contrário —
insisto

tento agarrá-las
pela parte de trás.

Se convivemos com o entulho burocrático da linguagem, no acúmulo cartorial de senhas em um painel eletrônico, os poemas nascem da raridade dos encontros às vezes difíceis de elaborar (como a morte da mãe, no poema *Come back to me*), às vezes fortuitos, como “um leque aberto, encharcado” ou “asa/ de borboleta/ sem borboleta/ (ou pétala)/ pisada (...)”. De qualquer modo, nestas caçambas — caixa craniana ou baú de brinquedos — só poderemos alcançar o que nos é originariamente familiar, como disse Heidegger uma vez, se não rearmos percorrer a estranheza. 🍷

“ Não é possível conversar sobre a cor com um cego.” Essa afirmação de Goethe, em sua **Doutrina das cores**, parte da certeza de que uma forma qualquer é uma manifestação sensível, uma organização que se oferece ao sentido que lhe é correspondente. Ela pressupõe também que, sem esse sentido, a forma não pode ser *vivida*. Goethe pode explicar a lei das cores para um cego, mas não a sua natureza. Em outras palavras, para o poeta a afecção pelas cores não pode ser *traduzida* (trans-portada/formada) sem prejuízo de sua própria substância. “Há algo insanamente atraente a propósito do intraduzível”, segundo Anne Carson. Em **Nay Rather**, a poeta canadense propõe, contra as soluções “aproximadas” ou mesmo “pré-estabelecidas” para palavras e expressões intraduzíveis, uma “catastrofização” das formas. Em Carson, não está em jogo o ataque ao amputado (a negação do debate com o cego a propósito das cores, por exemplo), mas ao sistema que reconhece os sensíveis e os não-sensíveis.

Não tanto um problema de comunicação, quanto de convivência. Viver junto, viver as mesmas coisas, viver ao lado, viver com. Alice Sant’Anna já o esboçara, em livro anterior, como um de seus motores poéticos, com um enorme rabo de baleia que afundava diante da falta de assunto entre os conviventes despercebidos. Agora com **Pé do ouvido**, o problema retorna na forma de uma viagem, que intercala momentos de convivência, solidão e relatos. Como no caso em que Alice relata a aparição da lua magnânima, elevando-se sobre um público (novamente) despercebido, que ela gostaria de mostrar a seu companheiro de viagem; no entanto, “a câmera não ajustaria o foco/ e escrever que viu uma grande lua/ não impressionaria ninguém”. E, já que a vivência da forma, como a das imagens, se dá por impressões, “guardou para si/ como um segredo: a lua cheia”. Que este seja um problema de tradução, o denunciam alguns dos primeiros versos do livro, em que Alice dialoga diretamente com uma tradução de e. e. cummings feita por Augusto de Campos:

*as árvores
cada qual de uma cor
ela faz caminhos muito mais longos
para ver se aquele laranja
de perto é mesmo possível
e quando as folhas começam a cair
e a contaminar as calçadas
e as escadas e as portas das casas
da nova Inglaterra
com seus surpreendentes amarelos
a diferença entre solitude
e loneliness qual é?*

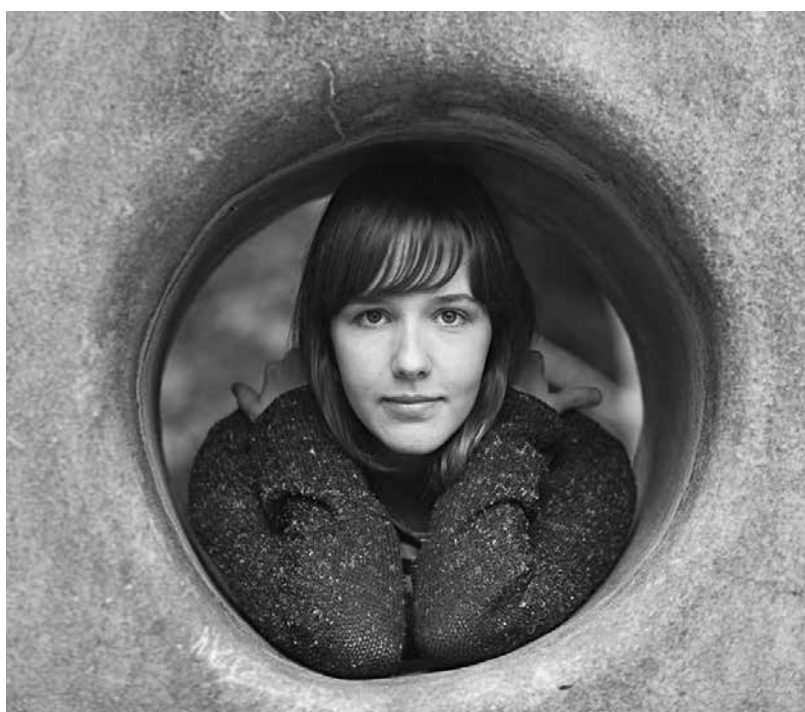
Não tanto para impressionar o sujeito, como para imprimir uma imagem através de algum sentido é que a arte se torna formalista. É no reconhecimento de que são as formas que atuam em nós que a arte se torna um exercício de linguagem antes de tudo. Da reflexão infinita originada nesse processo, dão testemunho os primeiros românticos da Alemanha. No entanto, e isso é de alguma maneira sugerido por esses precursores da poesia e da crítica de nosso tempo, é preciso investigar em que posição se encontra cada obra em particular diante do problema da forma.

No que diz respeito ao eixo vertical da relação com a linguagem, o artista tem à sua disposição duas atitudes bási-

Um céu estrelado debaixo da terra

Pé do ouvido, de Alice Sant’Anna, intercala momentos de convivência, solidão e relatos

RAFAEL ZACCA | RIO DE JANEIRO - RJ



A AUTORA

Alice Sant’Anna

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1988. Colabora com a revista *Serrote*. Além de **Pé do ouvido**, publicou **Dobradura** (2008) e **Rabo de baleia** (2013). Em 2012, publicou **Pingue-pongue**, em parceria com o poeta Armando Freitas Filho.

cas: pode apresentar-se como senhor, como se faz em alguma poesia conceitual, comandando o jogo (doméstico ou selvagem, pouco importa distinguir aqui) dos significantes (é o que faz magistralmente Augusto de Campos, como poeta e como tradutor); ou pode rebaixar-se ao nível da linguagem, e conviver com suas aparições como se fossem objetos pré-formados, isto é, emulando (ou crendo, e novamente não é o lugar para essa distinção) uma correspondência entre vida e imagem, coisa e sensação (como em Hilda Hilst). A segunda atitude elabora uma linguagem mais lírica, frequentemente mais amorosa ou irada, melancólica ou eufórica, o que é usualmente confundido com certa ingenuidade. Não há, no entanto, nenhuma ingenuidade na proposta de viver *entre*, e não *sobre*, as formas.

Viver entre formas é limitar-se não apenas a elas, mas também como elas. É essa atitude de **Pé do ouvido**, e a voz elaborada por Alice Sant’Anna opera por distração imagética, em que as analogias se acumulam, causal e casualmente, como uma onda que quer levar seu interlocutor... para onde? Talvez pouco importe; talvez banhar o outro seja um jeito de estar junto. Nisso a poeta aparenta-se ao trabalho recente de Marília Garcia em **Um teste de resistores**; no entanto, os elementos a serem imprimidos na poesia de Marília são percursos, trânsitos, e em Alice, coisas transitórias ou transitivas.

O barulho dos tamancos e balcões de madeira com marcas d’água; as estações do ano e a poesia oriental; as árvores, as frutas,

os legumes; a tristeza do outono chinês e a vivacidade do antigo outono japonês; as fases da lua e as cores; a poesia de Alice quase nos faz sentir tudo isso. E o consegue graças a um trabalho sutil de dispersão e unidade. Mas esse quase se faz notar. É possível, por exemplo, explicar a receita do ovo poché, mas não o entregar; o coração das coisas está distante, indisponível:

*se pudesse segurar o coração
entre os dedos uma fruta
um pêssego com pele de veludo
uma maçã robusta com casca vermelha*

Pé do ouvido é dividido em duas partes. Trata-se efetivamente de um longo e solitário poema, que Paulo Roberto Pires apelidou “poema de formação”. De fato, trata-se de um poema de formação: não apenas por apresentar uma personagem jovem que “parte em viagem e [que], a cada experiência vivida, forja, por acumulação, sua personalidade e visão de mundo”, mas principalmente porque é um poema formador de outros poemas. Diversos de seus trechos podem ser lidos como se fossem poemas autônomos. São essas pequenas unidades que passam por experiências, e que forjam, por acumulação, diversas “personalidades” (ou ainda “formalidades”) e “visões de mundo”. Uma vez que tais unidades são, efetivamente, formas, afetam o eu-lírico anacronicamente, que se comove com o deslumbramento que uma personagem tivera no passado:

*aos dezesseis
entrou numa caverna onde o breu era total
e quando os olhos começaram
a se acostumar com o escuro
quando começaram a discernir
um cinza aqui, um tom mais claro ali
as larvas suspensas no teto
aos poucos se acenderam
até que subitamente eram muitas luzes acesas
um céu estrelado
debaixo da terra
pleno sol lá fora
como explicar a noite e o dia
ao mesmo tempo? tem certeza
de que não foi um sonho?*

Se as personagens desejam conviver e se frustram, o mesmo não se passa no nível formal. Talvez seja possível afirmar que o eu-lírico alcança alguma convivência com as formas, ao se aparentar a elas, que também convivem entre si. É um gesto generoso, que entrega, ao leitor, um convite para o mundo das formas. Cego ou não, o convidado contempla, se não o espetáculo das cores, o intercâmbio das impressões causadas pelas imagens. Qualquer coisa como um milagre, ainda que sem restituição do órgão perdido. Foi Henry Focillon quem formulou que “a vida das formas (...) engendra diferentes geometrias no interior da própria geometria” — corresponde a esse engendramento o “estremecimento ligeiro” de um “milagre dessa imobilidade hesitante”. Podemos imaginar Alice tremendo. 🍷



Pé do ouvido
Alice Sant’Anna
Companhia das Letras
64 págs.

PRESENTE, DE ANTONIO CICERO

Por que não me deitar sobre este gramado, se o consente o tempo, e há um cheiro de flores e verde e um céu azul por firmamento e a brisa displicentemente acaricia-me os cabelos?

E por que não, por um momento, nem me lembrar que há sofrimento de um lado e de outro e atrás e à frente e, ouvindo os pássaros ao vento sem mais nem menos, de repente, antes que a idade breve leve cabelos sonhos devaneios, dar a mim mesmo este presente?

No início do imprescindível livro **Na sala de aula**, Antonio Candido oferece um simples e, ao que parece, esquecido conselho: “Ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício”. Theodor Adorno chamaria a isso de primazia do objeto: é a dedicação concentrada àquilo que nos ocupa, envolve, seduz. Seguindo a regra, o leitor do poema *Presente* de Antonio Cicero, após idas e vindas, perceberia tratar-se de um soneto (sem as divisões estróficas tradicionais), de versos octossilábicos, com todas as catorze rimas em /e/, composto por apenas dois períodos, ambos interrogativos, e em que o título coincide com a ambivalente palavra final: presente. Tendo tal estrutura em vista, o leitor aventura-se além.

Porventura, a propósito, é o nome do livro (indicado ao Portugal Telecom), de 2012, onde se abriga o poema *Presente*. Em vez da previsível distribuição em estâncias de 4/4/3/3 versos, Cicero prefere o soneto compacto, de modo a não dispersar no trânsito entre quadras e tercetos o pensamento que se forja à medida que a leitura avança. Aqui, a despeito da inexistência da separação espacial, pode-se, sim, visualizar dois blocos (versos 1-6 e 7-14), demarcados nitidamente pela frase-pergunta que sustentam. O poema e seu teor representam bem a dicção filosófica que acompanha a obra do autor de **O mundo desde o fim** (1995).

Tanto Antonio Carlos Secchin, na orelha de **Porventura**, quanto Alberto Pucheu, no volume da coleção *Ciranda da Poesia* (Eduerj, 2010) dedicado a Cicero, apontam o gosto e a afinidade deste com a cultura clássica. Não será por acaso, assim, que a tópica do *carpe diem* destaque-se do corpo de *Presente* — desde o título, aliás. Em síntese, o que deseja o personagem ali projetado? Que ele possa, plenamente, usufruir de si mesmo, neste momento de comunhão com a natureza, sem nada exterior obstruir essa intensa fruição. Os signos da natureza transbordam: gramado, flores, céu, brisa, pássaros, vento compõem um cenário bucólico, idílico, que não se quer conspurcado. A regularidade rítmica e rímica colabora sobremaneira para esse enleio a que o poema aspira: o movimento assonante de todas as catorze rimas externas em /e/ se reforça com outras tantas rimas internas também em /e/ e encontra eco no êxtase do

penúltimo verso — “cabelos sonhos devaneios” — em que a ausência de pontuação sugere que o sujeito parece estar mesmo imerso em si.

Mas todo o clima, todo o desejo, todo o (diria Freud) princípio de prazer se choca com o princípio de realidade, esse inimigo da libido, de sonhos e devaneios. O poeta presente que algo pode estragar o déitico momento, “este **presente**” — desde sempre desdobrado na simultaneidade de uma “dádiva” e de um “agora”: como um fantasma ou uma culpa, a sombra do “sofrimento” paira sobre tudo, incontornável, “de um lado e de outro e atrás e à frente”. Cético, bem que o poeta tenta, retórico, desvencilhar-se do incômodo de ter de “lembrar que há sofrimento”, mas a lembrança insiste, atrapalha, se fixa, constrangedora, iniludível, nos versos 8 e 9. Na verdade, todo o poema, erguido em torno de duas perguntas, afirma a dúvida: é possível escrever poemas assim, tão abnegadamente líricos e subjetivos, enquanto permanece, ubíquo e monstruoso, o sofrimento humano? A existência concreta do poema dirime a suspeita: sim, é possível. A resposta, no entanto, está longe de resolver o impasse que a arte tem diante da história, o artista diante da vida, o valor estético diante do compromisso ético.

Na célebre *Palestra sobre lírica e sociedade* (1957), posterior ao texto *Crítica cultural e sociedade* (1949) em que se registrou o imperativo de que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”, Adorno dirá que “as mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz”. Aqui me parece residir o nó górdio e a glória dos versos de Antonio Cicero: o poema faz duas longas e densas perguntas, mas não as responde. Não as responde porque ele, o poema, seria já a única resposta possível. O poeta deixa claro que não desconhece a existência soberana do sofrimento, que está “de um lado e de outro e atrás e à frente”, mas alimenta a hipótese de — diante de uma brisa que lhe acaricia os cabelos e diante de uma idade que, supostamente avançada, em breve levará estes mesmos cabelos — deixar-se curtir, quase epifanicamente, aquele

momento: singular e anônimo, pessoal e intransferível.

Mas toda epifania, quando se transforma em arte, passa a obedecer a diverso *modus faciendi*. A abstração vira enigma formal, que o poeta cifra. A experiência do sujeito, sempre histórica, ganha corpo no poema, feito uma poeira incrustada numa ranhura de um móvel antigo. O desejo abstrato não é representável; escapa. Ao poeta, compete tentar deixar-se soar na linguagem, “até que a própria linguagem ganhe voz”. O poema *Presente* de Cicero encena tal movimento: em disfarce de soneto, elabora duas perguntas, com métrica e rimas planejadas, indagando se é possível, ainda que “por um momento”, deixar o sofrimento do mundo de lado e, aproveitando (*carpe diem*) o que a natureza lhe oferta, dedicar-se inteiramente a si mesmo; em suma, “por que não (...) dar a mim mesmo este presente?”. A resposta está na pergunta: se “**este presente**” é o tempo real da experiência vivida e é também a dádiva, o mimo que se ganha em ocasião especial, então este presente (tempo e dádiva) só pode ganhar forma em um único lugar: na linguagem. Ou, no caso, no poema que temos à vista. O presente — **este** — que o poeta sempre quer é o poema.

E o sofrimento? Ora, o poema é a prova do conflito existencial do poeta. Seduzido pelo êxtase epifânico e introspectivo, que de algum modo o afastaria da dor mundana, o sujeito só pode, no entanto, optar pela razão do poema, que exige dele cálculos internos (métrica, rimas, pontuação, elipses, etc.) e que o aproxima de reflexões que incorporam aquele mesmo sofrimento que não quer, pelo menos “por um momento”, lembrar. Talvez por, exatamente, tanto se “lembrar que há sofrimento/ de um lado e de outro e atrás e à frente” é que tenha se agigantado tamanha vontade de esquecimento, hedonismo e alienação, traduzida em carícia, sonho e devaneio. Em *Presente*, Antonio Cicero insinua, com delicadeza, que, se na vida real prazer e sofrimento se conflitam, no espaço fictício do poema se entrelaçam — como se a dor do sujeito, virando poema, fosse a própria delícia da trama da linguagem. E por que, se presente (em forma de tempo, dádiva e poema), não seria? 🍷

inquérito

santiago nazarian

O escravo metódico

Santiago Nazarian nasceu em São Paulo (SP), em 1977. Estreou na literatura em 2003 com o romance **Olívio**, ganhador do prêmio Fundação Conrado Wessel de Literatura. A partir de então, publicou outros cinco romances adultos, um voltado para o público infantojuvenil e uma coletânea de contos. Sempre em busca de inovações na forma e no conteúdo, Nazarian descreve seu projeto literário como “existencialismo bizarro”, no qual mescla questões atemporais da literatura existencialista com cultura pop, trash, humor negro e horror. Sua obra está traduzida em vários países da América Latina e Europa e teve os direitos vendidos para cinema e teatro. Em 2007, foi eleito um dos escritores jovens mais importantes da América Latina pelo júri do Hay Festival em Bogotá, Capital Mundial do Livro.

• Quando se deu conta de que queria ser escritor?

No final da adolescência eu passei por aquela fase de experimentar, cursava faculdade de comunicação e fazia vídeos, fotos, performances, tocava numa banda... Escrevia também, uns contos terríveis que eu imprimia em sulfite e distribuía para amigos, como uma espécie de fanzine literário que espero que tenha sido biodegradado. Fui percebendo que só na literatura podia fazer realmente do meu jeito, podia fazer sozinho, tinha um meio de expressão razoavelmente barato, em que eu podia me desenvolver de forma independente... O prazer que eu tinha em escrever foi vencendo todos os outros e conscientemente abandonei essas outras experimentações, vendi meus equipamentos musicais, inclusive.



DIVULGAÇÃO

• Quais são suas manias e obsessões literárias?

A perda da juventude, a androginia, o fascínio pela beleza feminina no masculino, é isso que vejo tão fugazmente por aí, que tento tocar no texto, capturar no texto, tento ter algum controle sobre isso.

• Que leitura é imprescindível no seu dia a dia?

A Bíblia... Hahaha, não, claro que não. Não tenho leitura imprescindível. Imprescindível é a vodca.

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

Não tenho nada a recomendar ao vice-poeta.

• Quais são as circunstâncias ideais para escrever?

Sozinho. Muito café. Boa música. Contas pagas.

• Quais são as circunstâncias ideais de leitura?

Sozinho. Silêncio. Contas pagas.

• O que considera um dia de trabalho produtivo?

Como não tenho patrão, sou metódico. Costumo dizer que “quem tem a si mesmo como patrão, tem como empregado um escravo”. Um dia de trabalho produtivo é aquele que eu me dispus a fazer. Tenho sempre metas diárias de escrita (e de tradução), seja uma página, sejam dez laudas.

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

Ah... Tudo, na verdade. Tenho muito prazer no processo de escrita... Ok, depois que encontrei a história, quando o livro está encaminhado e apenas tenho de realizar, colocar no papel o que tem de acontecer. Essa é a fase mais prazerosa.

• Qual o maior inimigo de um escritor?

As vozes internas que preenchem o silêncio.

• O que mais lhe incomoda no meio literário?

O formato quadrado.

• Um autor em quem se deveria prestar mais atenção.

Ana Paula Maia. É uma autora que, ao meu ver, tem o que é o mais importante: um universo próprio.

• Um livro imprescindível e um descartável.

Não acredito em leituras obrigatórias, acho que cada um cria a sua. Para mim, **Dorian Gray** é obrigatório; biografias de bandas de rock são descartáveis, mas deliciosas.

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

Uma capa feia.

• Que assunto nunca entraria em sua literatura?

Samba, futebol, Rio de Janeiro.

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

O filme trash *Alligator* deu a inspiração para meu livro mais bem sucedido, **Mastigando humanos**.

• Quando a inspiração não vem...

Agradeço. E descanso.

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

Marcelino Freire. Não que já não tenhamos tomado café, vodca, vinho, mas sempre é divertido. E estou com saudades.

• O que é um bom leitor?

Aquele que não escreve.

• O que te dá medo?

O presente eterno.

• O que te faz feliz?

Boa comida.

• Qual dúvida ou certeza guiam seu trabalho?

A certeza de que ainda tenho algo a acrescentar; a dúvida de que haja alguém para ouvir.

• Qual a sua maior preocupação ao escrever?

Fazer diferença.

• A literatura tem alguma obrigação?

De ampliar o universo.

• Qual o limite da ficção?

Essa é uma questão interessante a que tenho me debruçado muito ultimamente. Recentemente discuti sobre isso quando autores de textos pornográficos foram denunciados no Whatppad por incluírem “cenas” com menores de idade. A meu ver, tudo que é ficção, produto da mente, deveria ser permitido. Porém a coisa toma contornos mais relativos quando se entra no terreno das *fanfics*, ou quando a ficção foca pessoas reais: eu poderia escrever um conto descrevendo como EU estuprei SUA filha de cinco anos? Enfim, são limites a serem discutidos, principalmente porque eu gostaria de ir até esses limites.

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

Ao banco Itaú. Tudo o que tenho pertence a eles.

• O que você espera da eternidade?

O fogo. Tenho fé, fé no inferno. 🔥



TODAS POR UMA

A leitura dos contos de Clarice Lispector é mais do que um desafio intelectual, é uma experiência emocional inusitada

CLAUDIA NINA | RIO DE JANEIRO - RJ

“Porque a verdade era um relance.” A frase está em um dos contos referenciais de Clarice Lispector: *Feliz aniversário*, de *Laços de família*. Estavam por obrigação na festa da senhora — “a mãe de todos” — que completava 89 anos. Cada qual amargava a seu modo, com algum disfarce, a má vontade quanto ao compromisso diante do bolo aceso. Com raros diálogos, as pessoas quase não se falam. Mas o narrador, este, sabe de tudo. Especialista em mudez, conhece o significado secreto do punho fechado sobre a mesa — “mudo e severo sobre a mesa”. De tudo o que sabe, compartilha, porque “é preciso que se saiba”. Os relances montam o jogo de olhares dos personagens. Escondem pensamentos (azedos) que vão muito além das cenas, como nas reflexões da aniversariante:

“O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade. O rancor roncava no seu peito vazio”.

“Truth was a glimpse.” A tradução para o inglês da frase foi pinçada pelo suplemento literário do *New York Times* em 2015, quando elevou Clarice Lispector à categoria de gênio escondido do século 20 na resenha sobre *The complete stories* (tradução de Katrina Dodson, lançada nos EUA e no Reino Unido). O livro entrou na lista dos 100 melhores de 2015 feita pelo jornal. **Todos os contos**, reunião de 85 narrativas curtas, chegou ao Brasil um ano depois pela Rocco, com organização e prefácio de Benjamin Moser, americano, biógrafo de Clarice e responsável pela edição do volume em inglês. A frase em

questão não é só uma linha de impacto — poderia servir de epígrafe à obra. Não é à toa que o *NYT* tenha lhe dado ênfase; um “relance” é algo peculiar a Clarice. Interessante que tal percepção tenha sido captada por um olhar estrangeiro com a devida importância.

Ler Clarice Lispector é um aprendizado para a percepção de relances, assim como em toda e qualquer boa literatura. A “verdade” à qual a autora se refere no conto não é uma assertiva absoluta e inalcançável, mas a verdade íntima da existência de um minuto, um segundo, que não se repetirá. Como nas cenas, inclusive as minúsculas, que povoam o aniversário da matriarca — quem perdeu, não viveu. Nem viverá.

Em geral, as pessoas vão de um extremo ao outro: cultivava-se uma histeria coletiva, com repetição de frases na internet (que Clarice não escreveu) ou o pavor

pela escritora supostamente difícil. Na realidade, falta muitíssimo para que a excepcional autora de *A hora da estrela* (obra que primeiro caiu nas graças do biógrafo) seja absorvida.

Por isso, o trabalho de Benjamin Moser é maior do que se pode imaginar. Tanto a biografia *Clarice*, (CosacNaify) quanto este volume de contos multiplicam o alcance com sua presença física, atuante em vários espaços para onde é chamado; quase um “sacerdócio”. Moser começou a estudar a vida de Clarice Lispector na faculdade e acabou devorando a ficção. Não parou mais. Com habilidade e entusiasmo, consegue despertar curiosidade pela leitura e desejo de conhecer de perto a trajetória biográfica singular da autora, que nasceu na Ucrânia em 1920, mas partiu bem pequena com a família para o Nordeste, onde passou a infância.

Além da universidade

Os relances de Clarice espalham-se por textos que precisam ser conhecidos também fora dos ambientes acadêmicos, para além das teses universitárias. Moser busca os despossuídos, não os iniciados. Tirar de Clarice a aura de escritora inacessível, levar a leitura de suas obras a lugares imprevisíveis. A seara é gigantesca, há um trabalho imenso pela frente. Quanto desafio. Quem sabe ele seja capaz de operar alguns milagres.

O entusiasmo de Moser é bastante clariceano. Isso porque, nos textos da autora, especialmente nos contos, existe uma fé oculta nas pequenas alegrias do cotidiano, “apesar de”. Apesar dos entraves — dor, morte, pobreza ou abandono — um amor desmedido, meio divino, pelo delicado essencial da vida surge quando menos se espera, como a

A AUTORA**Clarice Lispector**

Nasceu em Tchetchelnilk, na Ucrânia, em 1920. De origem judaica, com apenas dois anos, emigrou com a família para Maceió, em Alagoas. Alguns anos depois, foram para o Recife — cidade-infância-referência da autora, citada em vários textos. A mãe morreu quando Clarice ainda era criança. Aos 14 anos, com o pai e as irmãs, mudou-se para Rio de Janeiro, onde se formou em Direito. Publicou o primeiro conto aos 19 anos, intitulado *O triunfo*. Em 1943, lançou o romance **Perto do coração selvagem**, Prêmio Graça Aranha, bem recebido pela crítica em geral. Mas ela não acompanhou o sucesso da obra. Saiu do país ao lado do marido, o diplomata Maury Gurgel. Moraram na Inglaterra, Itália, Estados Unidos e Suíça. Um exílio vivido com muita saudade do Brasil. No exterior, continuou produzindo, finalizando, entre outros trabalhos, os romances **A cidade sitiada**, **O lustre** e **A maçã no escuro**. Em 1959, separada, retornou ao Rio de Janeiro com os filhos. Morreu em 1977, de câncer. A carreira incluiu romances, contos e crônicas, grande parte delas publicadas no *Jornal de Brasil* e reunidas no volume **A descoberta do mundo**. Entre as obras mais celebradas, estão **A paixão segundo GH**, **A hora da estrela** e **Água viva**.

esperança-inseto que de repente aparece na casa, e as crianças se alvoroçam, no conto *Uma esperança*. A visita é o ponto de partida para reflexões:

Mas como é bonito o inseto: mais pausa que vive, é um esqueleto verde, e tem uma forma tão delicada que isso explica por que eu, que gosto de pegar nas coisas, nunca tentei pegá-la.

Os contos são a melhor porta de entrada para este mundo necessário. Um motivo e tanto para celebrar uma edição que reúne todos os trabalhos em um mesmo volume. Com uma produção gigantesca, foi nos contos que Clarice mais se superou ao criar um projeto estético genial, seja pela diversidade dos temas abordados, seja no exercício de uma linguagem exótica e em permanente transformação, capaz de surpreender o leitor nas construções de sentido e na justaposição incomum das palavras. Sem serem, em um primeiro momento, inacessíveis, como talvez os romances mais densos e pedregosos, a exemplo de **A paixão segundo GH**, **A maçã no escuro**, **O lustre** ou **A cidade sitiada**.

Um leitor de 11 anos, por exemplo, pode perfeitamente ler o belíssimo *Restos do carnaval*, em **Felicidade clandestina**, e chorar de emoção. O conto é escrito por um “eu” que remonta à infância da própria autora no Recife, entrelaçando ficção e realidade de forma absolutamente impossível de se detectar o que é

real e o que é invenção. Escreve, “de coração escuro”, lembrando a mãe doente (referência biográfica), no milagroso carnaval que lhe permitiu fantasiar-se com as sobras de papel crepom rosa do figurino da amiga. Qualquer leitor independente é capaz de impactar-se com os instantes de alegria roubada do assombro de ter uma mãe doente em casa, em um momento que era para ser feliz — só que não. Sensibilidade a partir de relances. A leitura de Clarice é mais do que um desafio intelectual, é uma experiência emocional inusitada. Eis um trecho do belíssimo conto, repleto de um agridoce que é bem a marca destes textos reunidos em **Felicidade clandestina**, publicado pela primeira vez em 1971:

Quando eu estava vestida de papel crepom todo armado, ainda com os cabelos enrolados e ainda sem batom e ruge — minha mãe de súbito piorou muito de saúde, um alvoroço repentino se criou em casa e mandaram-me comprar depressa um remédio na farmácia. (...) fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de carnaval. A alegria dos outros me espantava. Quando horas depois a atmosfera em casa acalmou-se, minha irmã me penteou e pintou-me. Mas alguma coisa tinha morrido em mim. E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina.

Pioneirismo

Na apresentação ao volume, Benjamin Moser enfatiza a descoberta do pioneirismo, não só no Brasil como no mundo: Clarice Lispector seria a primeira escritora de que se tem registro a produzir, durante a vida inteira, obras que capturam todas as fases de uma mulher da classe média, burguesa, ocidental, casada, com filhos, da juventude à velhice. Um trabalho que, dos 19 aos 56 anos, não foi interrompido por nada — casamento, filhos, exílio não a fizeram parar. Enfrentou inclusive a doença e a dificuldade financeira, foi até os últimos momentos escrevendo, não sucumbiu ao suicídio ou às drogas — “O terrível dever é ir até o fim”, como a própria Clarice um dia escreveu.

Todos os contos permite uma leitura em perspectiva que revela o quanto Clarice evoluiu em sua própria história literária. Estão lá os primeiros contos publicados antes dos 20 anos, como *O triunfo*, *Obsessão*, *Cartas a Hermengardo*, entre outros, nos quais, página por página, Clarice se aproxima assustadoramente de si mesma. Na corda estendida, que vai dos primeiros aos últimos textos, equilibra-se o tempo das personagens, desde jovens indóceis e desafiadoras, passando pelas donas de casa em busca de seus pontos “F” (que quase nunca as levam ao marido, mas alhures, às fugas), alcançan-

do as mulheres maduras e solitárias, até as senhoras idosas, como a aniversariante de 89 anos.

Nas histórias iniciais, sobressaem mulheres às voltas com seus primeiros sustos, mergulhadas em imaginárias horas perigosas: como escapar à rotina, ao tédio e a elas mesmas? Neste sentido, *A fuga* é um texto emblemático e antecipa alguns contos de **Laços de família**, como *Amor* e *A imitação da rosa*: “Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíam-na quase inteira a si mesma — primeira coisa a fazer era ver se as coisas ainda existiam”.

O estranhamento e a capacidade de escrever nas entrelinhas, subtraindo obviedades, são traços marcantes, desafiadores. De repente, o leitor se surpreende com Clarice sendo Clarice. Como nas últimas linhas de *Cartas a Hermengardo*:

E se não puderes seguir meu conselho, porque mais ávida que tudo é sempre a vida, se não puderes seguir meus conselhos e todos os programas que inventamos para nos melhorar, chupa umas pastilhas de hortelã. São tão frescas.

Quando todos os contos da autora são dispostos assim, em um grande tabuleiro, lado a lado, fica mais evidente observar a força com que Clarice mergulha no universo feminino. **A legião estrangeira** (1964), por exemplo, reúne dois textos que estão seguramente entre seus melhores trabalhos: *Os desastres de Sofia* e *Viagem a Petrópolis*. Entre uma personagem e outra, cabe uma existência inteira. (Vale lembrar que este primoroso livro de contos não foi tão celebrado quanto deveria à época, talvez porque tenha surgido simultaneamente ao romance **A paixão segundo GH**, também de 1964. Duas obras essenciais, que precisam ser saboreadas sem pressa).

Em *Desastres de Sofia*, Clarice recorre mais uma vez a um “eu” que poderia ser confundido com ela mesma — ou não, mas isso não importa — para contar as aventuras da menina às voltas com um professor por quem desenvolve uma exasperada forma de amor. Ela o odeia na mesma medida que elabora um cuidadoso jogo de sedução, do alto de seus 9 anos de idade, humilhada por não ser uma flor e torturada por uma infância eterna.

Até o dia em que o professor oferece o desafio de escrever uma redação a partir de uma história que ele conta. A menina ouve com desdém, preparando-se para escrever “com suas palavras” um texto que subvertesse a mensagem contida na ideia da composição proposta. Experimenta as estratégias da conquista secreta com sofrimento e insegurança. Afinal, ela “não sabia como existir” na frente dele. Novamente aqui, a poética dos “relances” monta a estratégia das cenas:



Todos os contos
Clarice Lispector
Org.: Benjamin Moser
Rocco
654 págs.

TRECHO**Todos os contos**

Ela estava sentada com o seu vestidinho de casa. Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito, ele a olhava. Envelhecido, cansado, curioso. Mas não tinha uma palavra sequer a dizer. De porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira. (Do conto A imitação da rosa)

É que na falta de jeito de amá-lo e no gosto de persegui-lo, eu também o acossava com o olhar: a tudo o que ele dizia eu respondia com um simples olhar direto, do qual ninguém em sã consciência poderia me acusar. (...) E conseguia sempre o mesmo resultado: com perturbação ele evitava meus olhos, começando a gaguejar. O que me enchia de um poder que me amaldiçoava.

Remorso

No mesmo livro, alguns contos à frente, o frescor apaga-se por completo. Entra-se no mundo de Mocinha, “uma velha sequinha que, doce e obstinada, não parecia compreender que estava só no mundo”. Assim começa o impactante *Viagem a Petrópolis*. A forma como apresenta a perambulação da personagem por um espaço que a acolha é desconcertante. O narrador sabe de tudo e partilha os assombros. Conhece as reminiscências muito íntimas, como o remorso que a velha sentia quando se lembrava dos gritos que dava com a filha Maria Rosa, falecida ainda jovem:

“Lembrou-se da xícara que Maria Rosa quebrara e de como ela gritara com Maria Rosa. Se soubesse que a filha morreria de parto, é claro que não precisaria gritar”.

Só no mundo, marido e filho igualmente mortos, este último atropelado. Uma profunda piedade por aquela senhora-sequitilha agiganta-se à medida que ela caminha de uma rejeição a outra, pois ninguém da família a quer. A solução fatal acontece como um espanto. A velhinha é revolucionária quando decide abandonar-se ao abandono: “A estrada branca de sol se estendia sobre um abismo verde. Então, como estava cansada, a velha encostou a cabeça no tronco da árvore e morreu”.

Nos contos tardios, Clarice Lispector se aproximou da primeira pessoa de forma diferente; não é mais o “eu” da infância, como nas histórias de **Felicidade clandestina**, mas o “eu” fragmentado, movediço, dos escritos não coesos que rumam sem desfecho, como no texto *É para lá que eu vou*, no qual a definição de conto entra em pânico. Clarice, é preciso lembrar, não acreditava em gêneros, o que fica mais evidente em seus textos-experimentos. Mas é preciso igualmente que se saiba: a estrutura sempre esteve a ponto do colapso, pois, mesmo nos contos do início, já se poderia prever abalos sísmicos no interior dos parágrafos. Basta ler com cuidado. Pedacos do futuro cintilam em textos como *História interrompida*: “(...) por isso que a vida se resumia num monte de cacós: uns brilhantes, outros baços, uns alegres, outros com um ‘pedaço de hora perdida’, sem significação, uns vermelhos e completos, outros brancos, mas já espedaçados”.

Os contos cronologicamente distantes e agora dispostos lado a lado facilitam ainda o jogo do reconhecimento entre situações e temas que se repetem na obra como um todo. Além de ampliar a devoção de quem já é iniciado. Inevitável: Clarice ganha na releitura, pois o estranhamento inaugural não se esvai quando se lê, por exemplo, um conto como *O búfalo* pela quinta vez. E o que dizer de *O ovo e a galinha*, um dos textos mais enigmáticos da autora, sempre e cada vez mais caleidoscópico, que entrou na categoria de conto só por falta de opção? Talvez aí esteja um pouco do mistério que envolve a escrita de Clarice: a qualidade de ser absolutamente inesgotável em si mesma.

O culto às frases pode ser também parte do jogo da leitura. Por que não? Clarice sabia cravar impacto em poucas palavras, o que explica a facilidade das citações. Mas é bom contextualizar as frases, para que se cultive a sede em buscar a fonte. “Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas”. Eis o mundo de Clarice Lispector a ser descoberto.

(A citação está no conto *Amor*, de **Laços de família**). 🍷

ASSIM NASCE O TOM DA NARRATIVA

Todos nós já ouvimos falar muito em tom, sobretudo em relação à música. Mas o tom existe em todas as manifestações humanas — na fala, no riso, no olhar, no vestir, no comer. E, sobretudo, na narrativa. Assunto, aliás, que tratamos sempre com o maior interesse. Escrever um romance, por exemplo, corresponde a compor uma partitura — sinfonia, valsa, ópera, bolero, samba — e para que isso aconteça da melhor forma possível, com capacidade de induzir e seduzir, é preciso encontrar o tom, que corresponde a uma cena, um cenário ou à fala do personagem — protagonista ou antagonista. E, como se trata da arte da escrita, é preciso encontrar as palavras certas, a pontuação certa, o movimento certo. Mesmo assim, que “certo” é este? Como saber que é “certo”? E por que é “certo”?

Este mês, dando aulas na minha oficina de criação literária, aqui no Recife, destaquei o romance **Noturno sem música**, do pernambucano Gilvan Lemos, que oferece um começo exemplar, com a escolha de palavras que correspondem ao verdadeiro e correto tom da cena, profundamente denso, tenso, agônico, com tendência ao silêncio e até ao monótono, sem qualquer eloquência ou pontuação rígida, pesada, firme. A primeira frase, devido ao tom menor, só-

brio e simples, quase simplório, introduz o leitor na cena, sem interrupção de sinais gráficos ou advérbios: “Repus a xícara vazia sobre o pires”. Assim, simples, direta. O escritor despreparado poderia introduzir aí a palavra errada e retirar a palavra certa. Qual a palavra errada? Para dar ênfase à frase — ênfase, aliás, que a frase não pede porque tem um tom de leveza e de simplicidade, de despojamento, de aceitação, escreveria o advérbio de modo entre o verbo e o sujeito: “Repus lentamente a xícara vazia sobre o pires”. E qual palavra certa retiraria? “Vazia”. Mas “vazio” não é adjetivo? Sim, mas um adjetivo necessário, informativo. Não se expõe num brilho desnecessário? Brilho solitário de quem empurra a frase para aparecer. Não é incomum que isso aconteça. Há quem imponha o adjetivo. A frase, então, perderia o tom que a cena pede com a introdução, digamos, de um acidente musical que ao invés de embelezar, entorta a frase que ficaria assim: “Repus, lentamente, a xícara sobre o pires”. Tudo errado. A mão pesada do autor substitui a mão leve do narrador e a besteira está feita. A frase de Gilvan integra-se ao tom da cena e o leitor percebe, sem esforço, a sequência musical, nem precisa fazer curvas dentro da frase para somente a partir daí encontrar o tom.

O escritor pode — e deve — ponderar que a inserção do

advérbio mostra o conflito psicológico do personagem que é, também, o conflito do narrador. Sem dúvida. Mas perde muito em tom, em ritmo e em efeito literário. Passa a ter elementos de tensão e não de inquietação que se percebe muito bem na cena seguinte com a metáfora do relógio que virá logo depois. Além da poluição visual com a mancha que o advérbio deixa e da interrupção rítmica por causa das duas vírgulas. Isso tudo para lembrar ainda que escrevemos com muita ênfase dando destaque a sentenças e apostos. Em muitos casos, transformamos o advérbio quase mesmo num aposto que pretende explicar cenas e situações. Não é pelo grito que convencemos o leitor, mas pela habilidade e pelo ritmo das palavras na frase. De acordo e sempre de acordo com o tom da narrativa.

A frase seguinte do livro de Gilvan não é apenas uma frase mas uma cena decisiva para a construção da narrativa: “Marta pediu licença e foi à cozinha, Raimundo acendeu o cigarro”. Um acerto definitivo: não adjetivar os movimentos dos personagens. Do tipo: “Marta, gentil e calma, pediu licença, e foi à cozinha”. O uso da crase aí é essencial. Se escrevesse: “Pediu licença e foi para a cozinha”, daria a impressão de que as palavras empurram a personagem *para a cozinha*, agravada com a falta de elegância do escritor. Neste caso,

do escritor ou autor e não do narrador. Sempre assim, apesar da redundância, o escritor escreve e o narrador narra.

Um adjetivo pode colocar em risco não só a cena, mas um parágrafo inteiro ou um capítulo ou um livro. Tenho um exemplo que me acompanha pela vida afora. No meu primeiro romance, usei o adjetivo “enlouquecida” para a personagem Gabriela. Hermilo Borba Filho pediu para riscá-lo, insisti dizendo: “Basta a cena em que ela aparece”. Por pura rebeldia, deixei o adjetivo, e ficou errado para sempre. O romance **A história de Bernarda Soledade** está traduzido para o francês, romeno e búlgaro e, para minha sorte, alguns tradutores retiraram o adjetivo, mesmo sem me consultar. No Brasil, porém, deixo que fique assim, para não esquecer minha bobagem. E para que sirva de exemplo nas minhas aulas da oficina de criação literária.

Na sequência, eis a terceira frase do início de **Noturno sem música**: “O relógio da parede enchia a sala com seu tique-taque constante”. Aqui a metáfora do tempo — o relógio — é mais decisiva do que a frase, embora a palavra constante esteja sobrando. Por isso não se pode levar muito em conta a frase, mas a metáfora. O leitor agora está também no tom da frase e vive a atmosfera narrativa. É este tom que leva à atmosfera sutil e leve a destacar a ansiedade de Jonas, a se debater com o amor romântico e, mais do que romântico, platônico. Observem que o narrador não explica nada, pelo simples motivo de que não se explica em ficção. As cenas, as sequências, os episódios explicam sem necessitar da eloquência nem da verbosidade do autor que quase comete a fraqueza de opinar. O autor não deve fazer isso nunca.

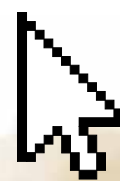
Se as cenas não conseguem explicar, então a narrativa está errada. Vejam agora como ficou o começo do romance, conforme está publicado: “Repus a xícara vazia no pires. Marta pediu licença e foi à cozinha, Raimundo acende cigarro. O relógio da parede enchia a sala com o seu tique-taque constante”.

O leitor percebe, através de cenas simples, sem palavras eloquentes, sem adjetivos e advérbios, que está dentro da atmosfera do romance que, em princípio, é a atmosfera da casa de Marta e Raimundo, onde se desenrola o drama de Jonas e que será palco de muitas ações romanescas. 🖊



UMA CRÔNICA. UMA ILUSTRAÇÃO. TODO DIA.

www.vidabreve.com.br



rabisco

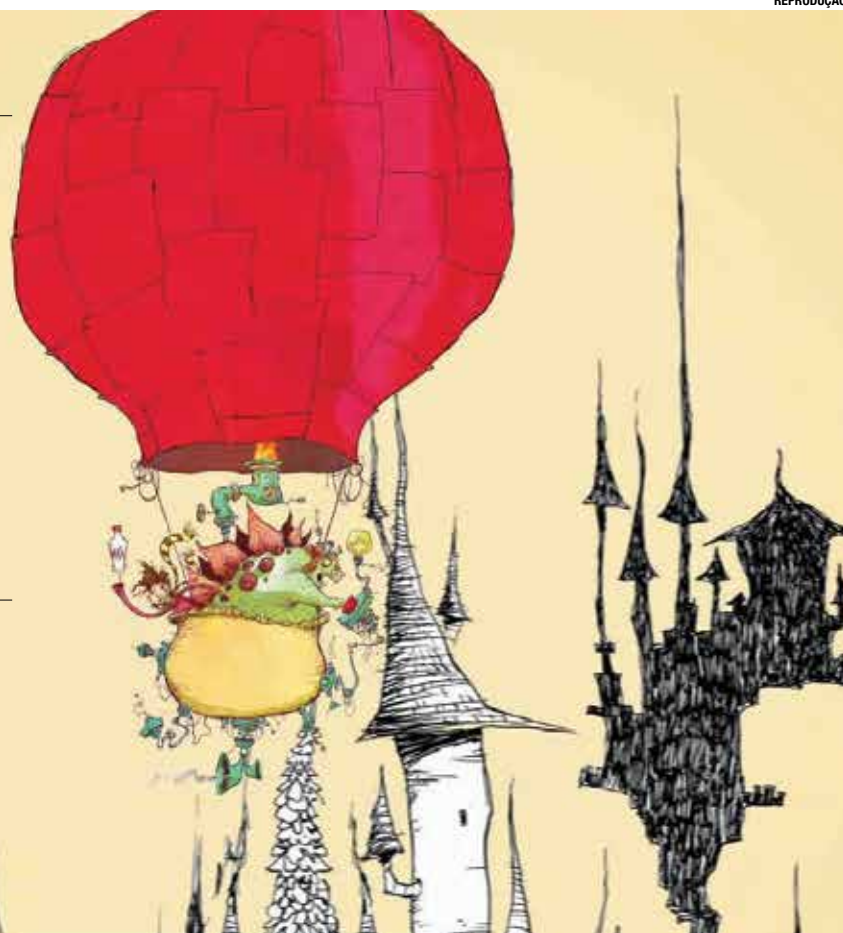
literatura infantil e juvenil

REPRODUÇÃO

Delírios geniais

Em *Felizmente, o leite*, Neil Gaiman transforma uma simples tarefa cotidiana em grande aventura

ADRIANO KOEHLER | CURITIBA - PR



O pai recebe uma missão simples de sua família: ir até a esquina comprar um litro de leite para o cereal matinal dos filhos. Claro, algo que será resolvido em poucos minutos. Mas e se aparecer um disco voador logo no momento em que se está chegando em casa? Pior, e se esses alienígenas abduzirem esse pai? E se, pouco antes dos extraterrestres destruírem a Terra, um estegossauro cientista salvar o pai e o levar em uma viagem no tempo? Ninguém pode saber os perigos que uma simples ida à esquina contém. Ninguém, exceto Neil Gaiman, um dos mais produtivos escritores infantojuvenis da atualidade. Com uma imaginação delirante, ele transforma um evento banal em uma aventura intergaláctica transespacial de alta categoria e muita diversão.

Dizer que há um enredo é quase um exagero, pois ele basicamente não existe. É a história de uma mãe que viaja e deixa para o marido uma série de missões domésticas e de cuidados com os filhos. A primeira delas — esquentar o jantar — dá errado. Na manhã seguinte, a desatenção do pai com os detalhes da casa resulta na falta de leite para acompanhar o cereal do casal de filhos. Ele prontamente se dispõe a ir até a esquina comprar o leite, mas demora uma eternidade para retornar, na percepção das crianças. E quando chega, a história que ele conta para explicar o porquê do atraso é absolutamente sem pé nem cabeça, mas uma delícia que faz todo o sentido para crianças com um mínimo de imaginação que não se preocupam com a coerência do mundo dos adultos.



Felizmente, o leite
Neil Gaiman
Trad.: Edmo Suassuna
Ilustrações: Skottie Young
Rocco - Jovens Leitores
128 págs.

Gaiman nos leva a um passeio absurdo em que alienígenas com gostos estéticos duvidosos, dinossauros muito mais inteligentes que seres humanos, cientistas e viajantes intergalácticos, povos primitivos que idolatram vulcões e vampiros se misturam sem que o caldo desande. Entender as ligações entre uma cena e outra não é tarefa fácil e, em alguns casos, é um desafio à lógica. Mas é perfeitamente compreensível desde que o leitor e o ouvinte (afinal, esse é mais um livro para se ler com os filhos no colo e mostrando as figuras) embarquem na viagem proposta por Gaiman.

A narrativa tem o mesmo ritmo das aventuras do pai, ou seja, é rápida e sem pausas, em alguns momentos até frenética. Em outros, tenha certeza de que você voltará algumas páginas para entender como o litro de leite que é jogado em um buraco no espaço aparece no passado e no futuro ao mesmo tempo, pois não ficou muito claro como isso aconteceu. Em todos, haverá sempre um pai que está sim preocupado com o leite das crianças, mas a seu modo e enfrentando os desafios devido ao sequestro pela tripulação de um disco voador.



DIVULGAÇÃO

Os autores

Gaiman é um autor bastante conhecido do grande público. Nos anos 1980 ele ficou famoso principalmente por seu trabalho como roteirista de histórias em quadrinhos, em especial *Sandman*, o *Mestre dos sonhos*, que até hoje é reverenciada pelos amantes dos gibis. Dos anos 1990 em diante, ele direcionou seus esforços para a publicação de livros e peças de teatro, como *Stardust*, *American Gods* e *Coraline*, por exemplo, sendo essa última transformada em um filme de animação de grande sucesso. Gaiman também escreve roteiros para TVs e hoje é um grande ativista em defesa do livro impresso e das pequenas livrarias, tendo o costume de autografar um ou outro livro seu à venda em aeroportos e ver o resultado aparecer no Twitter.

E como um bom livro infantojuvenil não se faz sem gravuras, como bem disse Lewis Carroll na voz de Alice, o ilustrador Skottie Young solta as amarras para dar formas visuais ao texto de Gaiman. São desenhos engraçados e cheios de detalhes, que longe de roubar o espaço da imaginação do leitor, o estimulam a procurar mais coisas a cada página. Parece um jogo para ver quem descobre o maior número de referências.

No fim, quase esquecemos do leite, mas o título do livro nos diz que ele chegou à casa e as crianças tiveram um café da manhã feliz. Agora, sorte da criança que tem um pai que vive tantas aventuras apenas indo até a mercearia da esquina e sabe contar todos os lances de sua epopeia. O leite acaba sendo um detalhe. O que importa mesmo é a história. 🍌

TRECHO

Felizmente, o leite

Escutamos um tump e um bam na porta da frente, e meu pai entrou.

— Por onde você andou esse tempo todo? — perguntou minha irmã.

— Ah! — respondeu meu pai. — Hum... então... engraçado você perguntar isso.

— Esbarrou com alguém que você conhecia — arrisquei. — E perdeu a noção do tempo.

— Eu comprei o leite — disse meu pai. — E, realmente, dei um oi para o senhor Ronson, o vizinho da frente, que estava comprando jornal. Sai do mercadinho e ouvi uma coisa estranha que parecia vir de cima. Era um barulho assim: tumm-tumm. Olhei para cima e vi um disco prateado enorme flutuando sobre a rua Marshall. Uau, disse a mim mesmo, não se vê um negócio assim todo dia. E então uma coisa esquisita aconteceu.

— Isso já não foi esquisito? — perguntei.

Estreia razoável

Contos de João Alphonsus têm humor e leveza, mas não alcançam ser textos imprescindíveis da literatura brasileira

RODRIGO GURGEL | SÃO PAULO - SP

João Alphonsus provém de conhecida família literária, na qual despontam seu pai, o simbolista Alphonsus de Guimarães, e, tio-avô deste, Bernardo Guimarães, exaltado romântico, autor de **O seminarista**.

Seguindo a tradição familiar, João Alphonsus mostrou-se ativo militante da causa modernista em Minas Gerais: participou — ao lado de Carlos Drummond de Andrade, Martins de Almeida, Emílio Moura, Pedro Nava, Gregoriano Caneido e Abgar Renault — do grupo ligado ao periódico *A Revista*, cujos três números foram publicados entre 1925 e 1926.

Seu livro de estreia, **Galinha cega**, de 1931, reunião de quatro contos, oferece a síntese da breve carreira, encerrada aos 43 anos, que nos legou dois romances premiados pela Academia Brasileira de Letras, **Totônio Pacheco** e **Rola-Moça**, além de poemas e os volumes **Pesca da baleia** e **Eis a noite!**, nos quais o escritor exercita o conto, gênero que, segundo o consenso da crítica, dominou.

Sartrianice

O último conto de **Galinha cega** — *O homem na sombra ou a sombra no homem* — é o mais fraco. A narrativa inicia com um diálogo humorístico, acolhedor, entre o protagonista — Ricardo, revisor do jornal sem importância, estudante de medicina e candidato a poetaastro — e o redator-chefe, poetaastro notável, bem definido pelo irônico narrador como “poeta consagrado por geração e meia de sofredores”. O tom da abertura, entretanto, não se mantém, e logo resta apenas o personagem que se entrega, a partir da morte de uma desconhecida, a imaginosa soturnidade, experimentando ciclotimia própria dos adolescentes.

O narrador divaga em inúmeros trechos, suas digressões nada acrescentam à história, enquanto os poucos fatos — paixão pela prostituta, gastos irresponsáveis, noites ao relento, sucessivos vexames — confirmam a crise existencial sartriana, ou seja, enfadonha.

Não surpreende que o narrador considere sua história uma “odisseia obscura” — o que con-

firma a visão distorcida dos modernistas, cultuada até hoje, prontos a encontrar aventura numa sucessão de errinhos suburbanos, destituídos de heroísmo. O final, debochado, em que um jato de urina acorda o jovem, reconduz o leitor à qualidade do início, o que só amplia nossa frustração.

“Eu apodrecerei quase sem feder”

Godofredo e a virgem engana de maneira habilidosa. As primeiras páginas querem nos convencer de que o tema central é o amor não consumado entre Godofredo e Carmita, morta prematuramente. Para tanto, o narrador constrói o envolvimento passionnal do jovem que, frente à morte da amada, deseja oferecer-se, para sempre, em holocausto.

O leitor desatento se surpreenderá com a mudança, elaborada desde a agonia de Carmita, que ocorre no terço final da narrativa. Terêncio, sogro de Godofredo, e seu “ronco metódico” crescem, avolumam-se, sobranceando a paixão infeliz. Quando o leitor se dá conta, a personalidade fria de Terêncio controla o enredo. Na verdade, o conto dialoga, de forma crítica, com o Romantismo, assemelha-se a uma paródia do ultrarromantismo, quiçá uma resposta ao antepassado de João Alphonsus, pois à mulher cuja “beleza não apodrecerá” — “Godô, eu apodrecerei quase sem feder, eu juro, eu juro...”, Carmita susurra no caixão, eco da morbidez quase necrofílica de **O seminarista** — o narrador contrapõe o pai calculista, “bólide lento e pesado”, de presença “incômoda e supérflua”, capaz de contemplar “sucumbido” o cadáver e, minutos depois, entabular agradável conversa sobre política.

As mesquinhez das cotidianas se sobrepõem, assim, ao amor, à saudade, à tristeza da perda. Para Terêncio, o que importa é arrumar alguém disposto a pagar as contas — para Godofredo, o desalento nasce do fato de não vencer a libido. Os dois opositores resumem-se a seus instintos no final, mas tudo é apresentado de forma sutil, inteligente, até o fecho que o próprio narrador anuncia como “anedótico e necessário”, restando a Terêncio subir “solenemente pe-



O AUTOR

João Alphonsus

Nasceu em Conceição do Mato Dentro (MG), em 1901, e faleceu em Belo Horizonte (MG), em 1944. Fez os estudos primários em Mariana, onde cursou, até o terceiro ano, o Seminário Arquiepiscopal. Transferiu-se para Belo Horizonte em 1918, ano em que ingressa no serviço público. Bacharelou-se em 1930 pela Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais. Atuou na imprensa mineira até ser nomeado promotor de Justiça e, mais tarde, auxiliar jurídico da Procuradoria do Estado. Sua obra foi reunida em **Contos e novelas** (1977), edição do Instituto Nacional do Livro.

la Mantiqueira do seu desprezo metódico e bem dosado”.

Gracejo pirotécnico

O que avulta em *Oxicianureto de Mercúrio* é a macroestrutura, apoiada em duas linhas de tensão: a raiva, verdadeiro ódio concentrado do “homem de bone”, e a história da tentativa de suicídio de Amâncio. Esta apresenta o que poderíamos chamar de subinterpolação, pois sua eficiência se deve, em grande parte, às analepses — na verdade, analepses externas, que ultrapassam o tempo em que a narrativa se desenvolve, nas quais surge devotada figura materna, contraponto perfeito ao mundo de bebedeiras e frustrações em que os dois personagens centrais se desesperam.

O final, uma pena, tem inesperada pretensão tragicômica, que, ao destoar do conjunto, afunda a narrativa. Nem sempre o humor dá resultado, con-

cluímos, principalmente quando o recurso apresenta um corte oswaldiano, ou seja, mero gracejo pirotécnico, apêndice desnecessário.

Absoluta bondade

Galinha cega, que dá título ao livro, divide com *Godofredo e a virgem* o protagonismo da coletânea. O início é exemplo de concisão, de boa escolha vocabular e uso correto dos adjetivos:

Na manhã sadia, o homem de barbas poentas, entronado na carrocinha, aspirou forte. O ar passava lhe dobrando o bigode ríspido como a um milharal. Berrou arrastadamente o pregão molengo:

— *Frangos BONS E BARATOS!*

Com as cabeças de mártires obscuros enfiadas na tela de arame os bichos piavam num protesto. [...]

Minha única resistência relaciona-se ao advérbio, pois dúvida de sua necessidade e eficácia — bastava o adjetivo “molengo”. Aliás, trata-se do motivo pelo qual a narrativa coxeia. Veja-se, por exemplo, nestes dois parágrafos, como o advérbio nada acrescenta à psicologia galinácea — ou, analisando sob perspectiva diversa, à antropomorfização da personagem:

Agora a vida voltava a ser boa. Não tinha saudades do torrão natal. Possuía o bastante para sua felicidade: liberdade e milho. Só o galo é que às vezes vinha perturbá-la incompreensivelmente. Já lá vinha ele, bem elegante, com plumas, forte, resoluto. Já lá vinha. Não havia dúvida que era bem bonito. Já lá vinha... Sujeito cacete.

O galo — có, có, có — có, có, có — rodeou-a, abriu a asa, arranhou as penas com as unhas. Embarafustaram pelo mato numa carreira doida. E ela teve a revelação do lado contrário da vida. Sem grande contrariedade a não ser o propósito inconscientemente feminino de se esquivar, querendo e não querendo.

O advérbio, nos dois casos, desempenha função semelhante à da linguagem galiforme do segundo parágrafo: mera redundância.

Outro trecho ajuda a esclarecer minha crítica:

Foi assim que, certa madrugada, quando abriu os olhos, abriu sem ver coisa alguma. Tudo em redor dela estava preto. Era só ela, pobre, indefesa galinha, dentro do infinitamente preto; perdida dentro do inexistente, pois que o mundo desaparecera e só ela existia inexplicavelmente dentro da sombra do nada. [...]

Se “infinitamente” amplia a cegueira a que a galinha está condenada, “inexplicavelmente” desempenha função apenas retórica, pois confusão e perplexidade permanecem visíveis, concretas, se retiramos o advérbio.

Aqui e ali, também incomoda o relativo excesso de adjetivos:

Porque o bico e as unhas não mais catassem e ciscassem, puseram-se a crescer. A galinha ia adquirindo um aspecto irrisório de rapace, ironia do destino, o bico recurvo, as unhas aduncas. E tal crescimento já lhe atrapalhava os passos, lhe impedia o comer e beber. Ele notou mais essa miséria e, de vez em quando, com a tesoura, aparava o excesso de substância córnea no serzinho desgraçado e querido.

O parágrafo delinea, com perfeição, o estado deplorável da personagem — mas o autor, incontento, desequilibra o trecho com o diminutivo e os adjetivos finais, supérfluos, dispensáveis.

Mas há trechos perfeitos. O comprador da galinha surge como figura quase monstruosa — “[...] Um bruto homem de barbas brancas na porta de um barracão chamava o vendedor cavando o ar com o braço enorme” —, reforçada pela feliz, inusitada escolha do verbo “cavar”.

A narrativa se desenvolve tendo como eixo o drama crescente da galinha, ao qual corresponderá, da parte do seu novo proprietário, ternura desmedida. A paciência que este devota à esposa indiferente torna-se bondade incondicional quando se trata da ave, a quem ele não teme defender nem mesmo ao preço de passar a noite no xadrez.

O caráter generoso, nobre, desse homem cava também a alma do leitor, que se vê preso no ilimitado carinho pelos bichos.

O final — pleno de humor e leveza — confirma as qualidades de João Alphonsus, mas não elimina a impressão de uma estreia apenas razoável. De qualquer forma, é impossível não lamentar que o autor tenha vivido tão pouco, da mesma forma que Antônio de Alcântara Machado, enquanto, tremenda injustiça, Oswald de Andrade pôde repetir suas galimatias até se tornar um sexagenário. 🍷

NOTA

Após um ano sabático, o crítico Rodrigo Gurgel retoma a série, iniciada na edição 122 do *Rascunho* (junho de 2010), em que escreve a respeito dos principais prosadores da literatura brasileira. Na próxima edição, Gilberto Freyre e **Casa-Grande & Senzala**.

INVENTAR O SILÊNCIO

ilustração: FP Rodrigues



FR

A edição 195 deste **Rascunho** trouxe, na seção *Inquérito*, com Charles Kiefer, um tema que me sensibiliza muito: a opção pelo silêncio. Desde a época em que, para o mestrado, pesquisei a obra de Raduan Nassar — tantas vezes definido como um “ex-critor” —, essa postura me intriga e fascina.

Inicialmente, fui tentada a considerar inviável tal espécie de renúncia. Como um artista, para quem a criação é coisa tão vital, poderia abdicar (e ainda mais, *voluntariamente*) de sua prática? No imaginário, estes indivíduos me surgiam como discretos rebeldes que, à custa dessa greve, pareciam elaborar algum protesto — contra o mercado? o público? os seus contemporâneos? Não me importava o ideal por trás da decisão: eu achava que essas pessoas amargavam o sacrifício, a sensação de sufocar pelo não-dito, ou não-escrito. Seriam mártires da estética ou, no mínimo, seres infelizes.

O tempo — com variados exemplos — fez com que eu mudasse de juízo.

O silêncio, como escolha, apresentou legitimidade e inúmeras facetas. Não se trata (apenas) de um gesto de recusa: deixar de produzir é também um tipo de resposta e, em última instância, o vazio linguístico pode ser recebido como um texto, implícito ou radicalmente econômico.

A própria literatura se encarrega dos exemplos. Vila-Matas

é a figura que logo recordamos, para abordar estes casos; com **Bartleby & cia.** (e depois, em outros textos) o escritor espanhol explora, em sua ficção, episódios envolvendo “artistas do não”. O mote fornecido pelo livro de Melville, **Bartleby, o escrivão**, usa como ponto de partida a personalidade de quem prefere a paralisia ao gesto, a imobilidade à ação.

O silêncio derivado dessa circunstância parece ter uma raiz fleumática ou displicente, algo que se encontra em Oblómov, o protagonista eternamente deitado em sua cama. Este romance de Ivan Gontcharov, publicado em 1859, repercute na obra de Georges Perec, **O homem que dorme**, de 1967. A preguiça ou indiferença pode ser um dos motivos para essa atitude de persistente repouso.

Confundindo-se com um pessimismo profundo — e oscilando à borda de um estado depressivo —, tal postura parece ecoar o início d’*O artista inconfessável*, de João Cabral: “Fazer o que seja é inútil/ Não fazer nada é inútil”. Os versos seguintes, porém, elegem “o inútil do fazer” como mais relevante, “porque ele é mais difícil/do que não fazer” e o esforço, em si, já tem valor.

Fernando Pessoa — via Bernardo Soares, no **Livro do desassossego** — abordou o tema com abundância adverbial: “Mais vale supremamente não agir que agir inutilmente, fragmentariamente, imbastantemente, como a inúmera supérflua maioria inane

dos homens”. O orgulho de se destacar da massa, do grosso comum da humanidade, surge como outro motivo para a recusa de agir. O ponto que oscila entre plenitude e pessimismo continua, porém, escorregadio. Em momento adiante, o poeta reflete: “Mas não sei se a definição suprema de todos esses propósitos mortos, até quando conseguidos, deve estar na abdicação extática do Buda, que, ao compreender a vacuidade das coisas, se ergueu do seu êxtase dizendo ‘Já sei tudo’, ou na indiferença demasiado experiente do imperador Severo: ‘omnia fui, nihil expedit — fui tudo, nada vale a pena’”.

Susan Sontag, no ensaio *A estética do silêncio*, pertencente ao livro **A vontade radical**, demora-se em ponderações sobre o assunto e admite: “A atitude verdadeiramente séria é a que encara a arte como um ‘meio’ para alguma coisa que talvez só possa ser atingida pelo abandono da arte”.

Desde que o fazer estético pode ser considerado uma libertação, ou até mesmo um exercício de ascetismo, o artista vai se tornando purificado — “de si próprio e, por fim, de sua arte”. A necessidade (que, como tal, sempre revela uma carência, uma fragilidade) é superada pela satisfação. O artista não sofre mais com a inquietação de realizar uma obra; atingiu o sossego, que é mais valioso do que a voz.

Assim observa Sontag: “O silêncio é o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra”.

Em meio a tanto ruído do mundo, o caminho da contemplação surge como um veio promissor. É nesse sentido que abdicar da arte pode ser o ápice do propósito artístico, o exercício dentro de uma estética ensinando a extrair prazeres do mínimo. Render-se à tentação da mudez é, portanto, uma fase de êxtase, e não de sacrifício, para quem assim procede.

Mas Sontag adverte que essa etapa — como num trajeto de iluminados — tem de ser alcançada tardiamente: “Uma decisão exemplar dessa espécie só pode ser efetuada após o artista ter de-

monstrado que possui gênio e tê-lo exercido com autoridade. Uma vez suplantados seus pares pelos padrões que reconhece, há apenas um caminho para seu orgulho. Pois ser vítima de ânsia de silêncio é ser, ainda num sentido adicional, superior a todos os demais. Isso sugere que o artista teve a sagacidade de levantar mais indagações que as outras pessoas, e que possui nervos mais fortes e padrões mais elevados de consciência”.

O silêncio, em todas essas colocações, pode ser um sinal de orgulho no ultrapassar a ação (ainda que esta seja original, artística), ou pode, ao contrário, ser desprezioso, derivado de simples letargia. Também é possível que nem dependa de uma *escolha* do indivíduo, nos casos em que ele se encontra pleno a ponto de perder o anseio por criar. Tal parece ter sido o caso de Charles Kiefer, que em sua entrevista declara: “Como eu vivo hoje em absoluta plenitude, não escrevo mais”.

Sendo múltipla e criativa — embora exteriormente possa soar como uma tendência uniforme e estéril, devido à falta de produtos ou resultados —, a inação guarda o impulso narrativo. Susan Sontag assinala que “a obra de arte eficaz deixa o silêncio em seu rastro”. Numa linha próxima, mas agora pensando no potencial inventivo dessa mudez, arriscamos a afirmação vista pelo outro lado para dizer: o silêncio eficaz deixa um rastro de arte. 🎧

Sem salto *alto*

Xadrez revela um olhar descontraído e coloquial sobre o cotidiano de uma mulher contemporânea e independente

EDSON CRUZ | SÃO PAULO - SP

A metáfora do jogo de xadrez já foi muito utilizada na literatura, por ser o xadrez um jogo que ultrapassa os limites da competição. Associado à inteligência e a estratégia, o “rei dos jogos” é digno do engendramento lúdico e articulado de toda boa literatura, em especial da poesia; a rigor, do poema.

O jogo simula o conflito entre dois exércitos (um preto e um branco), cada qual com suas peças (16 pretas e 16 brancas) que se movimentam em tabuleiro subdividido em 64 casas (32 pretas e 32 brancas). Não creio que seja apenas uma coincidência numérica com os 64 hexagramas do I-Ching. É muito preto no branco.

Já foi referido como uma alegoria do comportamento humano, ou até como modelo de uma certa “moralidade” que destacava a relação intrínseca de causa e efeito nas ações humanas.

Na poesia, a imagem já tematizou o duplo, o enigma, o quebra-cabeça, a loucura, o exílio, a própria linguagem. Poetas tão distintos como Omar Khayyam e Fernando Pessoa, ou Dante e Maiakovski, já o abordaram ou utilizaram-no como metáfora em suas composições.

Só para completar a enumeração prolixa que me permito fazer nesta introdução, não poderia deixar de mencionar o poeta e crítico Ezra Pound com seu poema *O jogo de xadrez* e Borges com seus luminosos versos finais do poema *Xadrez*, que cito aqui em tradução preciosa de nosso poeta-tradutor maior, Augusto de Campos:

[...]
Quando os rivais já se tiverem ido,
Quando o tempo os houver já consumido,
Por certo não terá cessado o rito.

O Oriente é a origem dessa guerra
Cujos anfiteatro é hoje toda a terra.
Como o outro, este jogo é infinito.

Este último verso de Borges poderia ser a epígrafe do livro recente da mineira Ana Elisa Ribeiro, **Xadrez**. Ana preferiu como epígrafe a frase lapidar de Michel de Certeau em sua **A invenção do cotidiano**: “A memória dos lances antigos é essencial a toda partida de xadrez”.

Ana Elisa revela-nos logo em seu primeiro lance que, como no xadrez, como na vida, a poesia se tece com os fios da memória. Aqueles fios que ainda vibram porque foram tangidos com a sutileza devastadora das paixões.

Xadrez é o quinto livro de poemas de Ana Elisa e está estruturado de forma triádica: Parte 1, *Peças*; Parte 2, *Tabuleiro*; e Parte 3, *Jogadas*. A poeta dispõe suas peças em um tabuleiro tecido com uma poesia lírica-erótica e com jogadas repletas de coloquialidade e ironia.

Como sucintamente aponta na

quarta capa do livro a escritora e ensaísta Maria Esther Maciel, “o viés lírico-erótico, materializado num constante jogo amoroso entre o eu e o outro, é a tônica mais evidente do livro”.

Tônica que já se podia notar em outros escritos e livros seus. Por exemplo, em seu terceiro livro, **Fresta por onde olhar**, Elisa já dialogava com a articulação destes jogos no tabuleiro do texto:

*O corpo inteiro
é um tabuleiro
de jogar jogos de azar
As costas quadriculadas
As coxas quadriculadas
A boca quadriculada
Onde eu me finjo
de dama*

O rito a que se refere Borges em seu poema, dois jogadores a reger suas peças, o encontro e o desencontro com o outro (e consigo mesmo), não cessa nunca e Ana Elisa sabe muito bem disso, transpondo-o com seu texto sem afetação e longe da pieguice amorosa; e, ao mesmo tempo, com muita consciência do uso da linguagem, o que faz jus a todo bom poeta.

Letra
*Pareceu-me importante
conhecer-lhe a letra
mais do que a própria mãe;
mais do que o tino, os dentes,
os hábitos, a palma da mão;*

*pareceu-me fundamental
conhecer-lhe a curva do ‘a’
e a barriga do ‘g’,
antes mesmo do pau
e de algum outro pormenor.*

*Pormenor, sim,
embora eu pudesse reconhecer nele
o efeito de salto em queda livre.*

Direto ao sumo

A poesia de Ana Elisa é direta e reta. Reta no melhor sentido da palavra, a que vai direto ao sumo do assunto, o menor caminho entre o querer e o dizer; mas por ser poesia é sinuosa, sedutora, melíflua (doce porque vive a dor do existir tingindo -a com a cor humanista do humor). Mas o leitor menos habituado às características da poesia, nos perguntaria: “Mas como é possível ser as duas coisas? Ou isto ou aquilo?”. Nós responderíamos que a boa poesia é assim, é isto e aquilo ao mesmo tempo, “apagacende” como pirilampus.

[...]
*Paro, cansada,
na varanda
de casa
pra olhar
meu tapete*



Xadrez
Ana Elisa Ribeiro
Scriptum
71 págs.



A AUTORA

Ana Elisa Ribeiro

Nasceu em Belo Horizonte (MG), em 1975. É professora doutora do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Escreve contos e crônicas, além de poesia. Em poesia tem os livros publicados **Poesinha** (1997); **Perversa** (2002); **Fresta por onde olhar** (2008); e **Anzol de pescar infernos** (2013), semifinalista do prêmio Portugal Telecom 2014. Publica, junto com o poeta Bruno Brum, a coleção *Leve um livro*, que espalha poesia pela capital mineira.

de desventuras.

*Um Ulisses
até dava pra esperar,
fazendo uma colcha
de finas desesperanças.*

*Mas este entra e sai
pouco solene
— apagacende a pira —
me transforma
em uma insistente
amazona
de péssima
mira.*

O xadrez da existência também pode significar uma prisão. Só a poética vivência dos absurdos da vida, poderia nos possibilitar lances dignos do movimento em “ele” que perfaz a peça cavalo no jogo de xadrez.

Game over

*Era pra fazer uma coisa.
Fiz outra.
Vou vivendo
em xadrez.*

Pode-se sugerir uma aproximação da poesia de Ana Elisa com a de Leminski ou mesmo com a poesia de Ana Cristina Cesar. Com Leminski, uma possível espreiteza no dizer as coisas de forma rápida, coloquial e sintética, sempre de olho no falar da própria linguagem e de como ela soar em voz alta. Com Ana Cristina Cesar, o olhar e o tom que baila entre o confessional e a ficção. No entanto, o que podemos afirmar com a quase certeza de uma leitura não acadêmica de sua produção é a dicção acostuada e formada no contato com a poesia de Drummond, Oswald de Andrade e dos poetas marginais da década de 1970.

Poesia

*não dá
em cacho
nem brota
pula ou
espouca.
poesia
não atende
pelo nome.
poesia
não pinta
nem pausa.
poesia
não quica
na área.
poesia
não cresce
não rega.
poesia
não
é parida.
poesia
é coisa
distrainda.*

É coisa distraída, de olhar em parallaxe. Mas, para contrariar Leminski, nem sempre distraído venceremos. Na real, o olhar do poeta é atencioso. A atenção é sua forma de oração. Ele só parece distraído, porque não olha diretamente, olha ao revés para ver o essencial.

Luxo

*Veja que luxo
namorar uma moça
cujas casa tem uma roseira na entrada.
Só por isso
não podes mais abandoná-la.
Onde mais vais ver algo assim
Uma roseira verdadeira!
Cabe perguntar à moça
se é ela mesma quem cuida,
rega e drena.
Se for, não podes largá-la,
se vês a roseira plena.*

A poesia de Ana Elisa vem para revigorar o olhar feminino na poesia contemporânea brasileira. Precisamos dessa leveza despudorada. A barriguinha do amado não escapa. A relação com o filho, também não. O amor ao pai, muito menos. Nem a possibilidade de se tornar uma poeta famosa escapa: *quando eu for/ poeta famosa/ podem/ me internar/ num/ frontispício.*

O convite ao jogo foi feito. O leitor pode/deve articular cada poema do livro a seu bel prazer. O eu lírico e amoroso que nos conduz pelo tabuleiro do livro nos brinda sempre com a irreverência do olhar poético. Nosso anseio de se livrar de um cotidiano demasiadamente administrado agradece comovido. 🍷

fora de sequência | FERNANDO MONTEIRO

A MATRIZ DE “A MATRIZ” (FINAL)

A voz soturna de **Lawrence da Arábia** é, aqui, quase irreconhecível — pois busca apenas gritar mais alto do que podem gritar, nos alto-falantes, os oficiais que dão as ordens absurdas. E os que queiram de fato ingressar nas Escolas de Soldados tendo como cicerone este roufenho Lawrence de Bovington (e outros campos), esqueçam o mito vestido de roupas principescas, com o cinto de Meca e a adaga de ouro. A esperança de rever o herói de Damasco deve ficar na estrada para o pó dos lugares sem nome, pois este é um livro que busca o aniquilamento, a morte em vida — e a encontra nas estreitas paredes dos estabelecimentos militares dos confins da Disciplina e da Ordem.

Aparecido só em 1955 — em “versão expurgada” —, seu rumor desagradável (para os militares ingleses) ainda ecoa nos ouvidos de quantos se lembram do choque da alta oficialidade que sempre vira em T. E. Lawrence uma espécie de ser incompreensível e soldado irregular por excelência: numa palavra, um insubordinado. **The mint** é da autoria, portanto, do “insu-

bordinado” mal visto pelos militares burocratas, e é esse homem contraditório que torna a obra cheia da misteriosa amplidão de uma consciência livre que se quis submetida a todos os jugos... talvez para provar da liberdade, final, de abdicar da liberdade. Por isso, sua leitura é salutar (e, com certeza, **necessária**) porque nos faz entender que somos feitos de massa estranha — numa lição que não vem das rotinas que o livro detalha, mas daquela dobra onde a banalidade, ainda assim, não alcança banalizar o herói na lama. De certa forma, livro é o rascunho bruto de algum poema obscuro, escrito em prosa rasa, contando coisas que os superiores nunca perdoaram ao autor-recruta tê-las contado por solidariedade e pura indignação servidas da experiência de um homem de letras.

Quis o azar que tal impertinente, “baronete mal-nascido”, se bandeasse para o lado dos humilhados e ofendidos — e o seu *Diário* das iniquidades da farda conseguisse envergonhar, até hoje, quem dê ordens. Tanto é verdade que **The mint** permanece vivendo numa espécie de limbo (embora tenha

determinado, realmente, muitas mudanças objetivas na RAF e no Exército — o que poucos sabem —, quando o autor do libelo já estava morto e sepultado sob a cortina final de cimento que mal nos protege, ainda, do fantasma vestido de árabe ou de soldado, ambos perigosos na luz e no limbo respectivos)...

Seja como for, no segundo livro de Lawrence se toca num homem vivo e descido aos infernos. Neste solo quente de grama e folhas queimadas, ele pisa fundo talvez para se tornar, afinal, humano — demasiadamente humano — ao lado da multidão de soldados batidos, cunhados e trabalhados, em molde, de modo a se tornarem nos números sob as suas túnicas, na identificação sem individualidade que une os galpões no borrão de um sono só, entre exalações de suor e sons de flatulência sob uma lua recortada pelas estreitas janelas da caserna. A individualidade que restava em todos eles, o traço único de cada ser humano ofendido e humilhado por seus semelhantes, só não ficaram esquecidos porque restou esta matriz de indignação poderosa que é **The mint**.

O livro não é agradável, é claro. Ou é escuro. Ele não exalta o desfiladeiro da alma — que era o alcantilado Wadi Rumm —, porém nos remete para uma sarjeta organizada que, de fato, nos pertence (estamos vendo bem o que somos, neste mundo de agora mais do que no mundo de T. E. Lawrence: a “pérfida Albion”, por exemplo, no seu orgulho desfeito, fora da Comunidade Europeia e, no momento, o nosso país do Trópico ignaro oferecendo o espetáculo político que acaba de encontrar o seu “grand finale” numa piada grotesca de ofensa à Democracia).

A matriz foi lançado, pela primeira vez aqui no Brasil, por sugestão minha à então diretora editorial da Record, a jornalista Luciana Villas-Boas. Isso foi em 1998.

Desde então, muita água rolou debaixo das pontes daqui e do resto do mundo. Luciana saiu da Record para se tornar uma agente literária que recomenda, em entrevista (à revista da Livraria Cultura) que os jovens autores “não percam tempo” com o Conto — que “não vende”, etc. — e, Poesia!, “nem pensar”... Sergio Machado, o editor da Casa do velho Alfredo, morreu neste ano, e o selo dele e da Luciana, que já foi o do “comunista” Jorge Amado, se tornou acolhedor da direita mais que agressiva que apareceu, nos últimos anos, para colocar a liberdade em alto risco entre nós.

O que isso tem a ver com **A matriz**? Como foi possível, Fernandinho, sair dos campos de quartéis ingleses da primeira me-

tade do século 20, para um país de selvas políticas que atualmente nos obriga a sair das cidades (ao contrário) em busca do fantasma dos Fawcetts?...

Tem tudo a ver. Ou quase tudo — porque não somos Lawrences, não existe nenhum na nossa literatura, porém estamos praticando a literatura (sem marca) das matrizes ensinadas em “oficinas” que conformam uma “forma geral” pasteurizada, e também estamos elegendando o lado sombrio de nós mesmos para conformar um país e, talvez, transformá-lo num quartel-hospício de almas derrotadas, neste quarto final de 2016 a prometer somente sombra, suor e lágrimas (e para quem viver e puder ver com os olhos fora da fôrma que a individualidade segue apostrofando como “criminoso contra os homens”, contra os “soldados” cuja inocência — mesmo que relativa — Lawrence enxergava naqueles galpões de odores desagradáveis & máculas vergonhosas).

Na sua estranheza, **A matriz** assume uma curiosa forma de diálogo até mesmo com os longínquos brasileiros deste momento à beira de um precipício muito mais do que meramente literário. Literatura é destino e destino é a “moira” que sempre temos de interrogar na noite escura da alma — conforme Thomas Edward interrogava, na sua insônia de quartéis cheios da indiferença ferrada na “pequena morte” que é “o sono sem sonhos”. A ele, parece, estaremos todos condenados daqui para a frente, no horizonte talvez sem esperança. 🍷

DE MOCHILA PELAS AMÉRICAS
HISTÓRIAS, REFLEXÕES E EXPERIÊNCIAS

Ike Weber

O encontro com um urso negro, na floresta; o difícil momento ao se descobrir contaminado por varicela, na selva colombiana; chocantes histórias das guerrilhas e gangues, em El Salvador, e das extorsões e do narcotráfico, no México.

A jornada pelas três Américas começou com a decisão do jornalista e viajante, Ike Weber, de largar a vida de executivo no Brasil.

A expedição solitária de quase um ano virou livro com passagens curiosas, energia e bom humor.

Livro à venda pela internet:
www.livrariascuritiba.com.br

Contos por NOCAUTE

Ler e reler um conto é encontrar o ponto exato para ver e rever a vida

JORGE MIGUEL MARINHO | SÃO PAULO - SP

ilustração: Osvalter



*Foi então que aconteceu.
De pura afobação a galinha pôs um ovo.*

Nessa breve epígrafe colhida de um conto de Clarice Lispector, *Uma galinha*, passagem telegráfica mesmo no seu instantâneo de significação, o leitor vive o prazer de ser golpeado pelo impacto revelador da fabulação.

A palavra “fabulação”¹ é uma palavra muito boa. Boa não apenas — e já é tanto — para nomear o ofício entusiasmado do escritor que vive fabulando ou contando histórias na sua busca incessante de dar mais sentido à vida, motivação maior da literatura. Boa também e talvez especialmente porque fabular é um modo de ser muito particular da existência humana, desde o seu passado mais remoto, quando o homem sentiu a necessidade de inventar e narrar um universo fabulado. Aventura e desventura de ser e de buscar preencher os vazios da realidade, decifrar os seus mistérios ou simplesmente celebrar o que a experiência de viver tem de mais vivo, de mais fantástico, de mais real.

“Contar” sempre foi uma tendência natural das pessoas

ou dos grupos de extrair do imaginário fatos fabulosos, inventar histórias exemplares ou reveladoras, escavar do banal um extraordinário, fazer ficções e sonhar nas palavras o sonho de todos.

E o conto na sua forma breve, concisa e concentrada num acontecimento preciso se tornou um correlato perfeito desse sonho ou da fantasia essencial que habita o “sono” e compõe uma feliz junção entre o mundo concreto e o mundo imaginado.

Nesse universo, Antonio Candido afirma, num ensaio primoroso, que, por esta premência e urgência da fabulação, a literatura é um direito de todos²: “Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de pas-

sar vinte quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado”.

E mais: “Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito”.

É exatamente por isto que fabular é sempre preciso porque se torna manifestação urgente e imprescindível no tempo real e imaginário, tempo sem duração.

Se é certo dizer que “quem conta um conto aumenta um ponto”, ler e reler um conto é encontrar o ponto exato para ver e rever a vida. E não só a vida in-

dividual do leitor que se busca e quer se ver espelhado nessas breves narrativas, mas a história de vida do homem brasileiro aqui representada, no período de mais de 160 anos, por essa forma marcadamente literária de registrar a vida na ficção. Isto porque, pelo critério de qualidade expressiva na arte de contar e não apenas pelo valor histórico que remete à publicação de alguns poucos contos anteriores, *A noite na taverna* de Álvares de Azevedo, composto de narrativas que se entrelaçam em clima de desvario e paroxismo sob o signo da morte, tema tão caro ao autor em prosa e poesia — é o nosso primeiro conto.

Voz definida

Como se pode constatar com raro prazer, lendo e relendo essas primeiras histórias ou historietas, a longa trajetória do conto brasileiro já surge com uma voz definida na originalidade macabra desse nosso poeta dos mais românticos, seguida das inúmeras narrativas de Machado de Assis voltadas para a complexidade da alma humana, outras de Aluísio de Azevedo preocupadas em denunciar até o caráter patológico do homem vitimado pela miséria social e tantas outras de Lima Barreto, Alcântara Machado e até Graciliano Ramos que elege o desvalido como herói predestinado a nunca desfrutar do final feliz da história.

Nessa viagem onde a dinâmica bem tramada e algo ainda aconchegante do tempo das narrativas se encontram e fazem um acordo com a vida cada vez mais rápida dos leitores que se descobrem e se reconhecem numa galeria infinita de personagens — entram em cena Mário de Andrade com o tema da solidariedade e dos encantos e desencontros afetivos, Osman Lins com o sentido tocante da saudade de tempos ainda nem sequer vividos, José J. Veiga com seu lirismo extraído do fantástico e o sentimento de acolhida da raça humana, paradoxalmente presentes em situações nas quais o que impera é a estranheza e o absurdo das relações entre as pessoas.

Evoluindo assim, em termos de qualidade estética e volume de produção, o conto brasileiro vai se instaurar, sobretudo na modernidade dos anos sessenta, enquanto expressão depurada na vocação de ser contista com uma trupe de escritores que experimentam uma enorme variedade de temas e formas de ver o mundo como é a disciplina do amor e a presença do mistério nas “coisas” mais simples em Lygia Fagundes Telles, a sedução e o espanto do ser que vive uma súbita descoberta interior na rotina mais familiar do cotidiano em Clarice Lispector, a solidão e a incomunicabilidade quase como um destino em Carlos Drummond de Andrade, a paixão e a compaixão no exercício de viver e de sobreviver em Fernando Sabino, Ivan Ângelo, Luiz Vilela, a religiosidade com gestos de terno erotismo em Adélia Prado, o grito amorosamente ousado e quase feroz da mulher que cobra face a face o homem impossível em Ana Cristina Cesar. E mais tantos outros contistas que vão do realismo ao fantástico, da denúncia social ao clima de alma, das aventuras e desventuras ao relato poético, do terror das histórias às histórias de amor, do factual ao abstrato, do suspense ao humor.

Por tudo isto e muito mais, não é exagero entender e acolher o conto como memória dos tempos esparsos e mais reveladores da história subjetiva do leitor e dos tempos da história coletiva de um grupo, de uma geografia humana, de um país, pelo seu lampejo e precisão centrados na brevidade enxuta dos elementos que compõem a explanação envolvente e sensivelmente expressiva de um acontecimento.

Como um relâmpago de significações para usar uma imagem justa do ritmo

e do traço iluminador dessa peculiar forma narrativa, o conto conta e parece prestar contas, por meio de *flashes* e porções precisas da realidade, do tempo da vida de cada um e do tempo da arte de todos, nos dois sentidos espelhando e repassando aos olhos de quem escreve e de quem lê esta nossa matéria tão viva, a fabulação que talvez seja uma das poucas formas de vivenciar qualquer coisa de absoluto na própria transitoriedade do tempo: ler para guardar na memória e, mais do que tudo, para nunca esquecer.

Pois é esta experiência tão humana que o conto promove, sem nunca ter a presunção de contar dando conta de tudo. O conto apenas se entrega à concisão, à brevidade e à precisão de contar o que fomos, o que estamos sendo e o que podemos ser nos limites e nas transgressões da experiência única de viver.

Nocaute poético

É claro que, sendo o encontro entre texto e leitor sempre meio imprevisível e sendo a leitura um acordo ou não das expectativas afetivas de quem lê com as idéias que uma história possa oferecer, para cada pessoa existe o conto bom e o conto ruim, o conto eterno e o passageiro, o conto expressivo e o superficial. Entretanto inúmeras narrativas curtas têm a força poética de “nocautear” a maioria de leitores, como tão certamente o escritor Julio Cortázar pontuou, para situar com a exatidão de crítico intuitivo “essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.”³

E é verdade: um conto — como um relâmpago de memória para insistir um pouco mais nessa imagem — ilumina uma realidade muito mais ampla do que o mundo imediato no que ele tem de previsível e de imprevisível, de esperado e de inesperado, de visível e de invisível, porque ele é incisivo, concentrado, excitante, provocador, “mordente”, lembrando o atributo mais identificador do conto para Cortázar.

Para este escritor único e sensível leitor, o conto não é novela nem noveleta que podem se alongar fazendo digressões ou se dando o direito de ramificar os conflitos. Estas outras histórias ganham o leitor por pontos ou fios narrativos; o conto pela concentração de um polo de atenção norteado por um tema preciso, sem nada a mais nem nada a menos, tudo no ponto. É a vitória do sentido e dos sentidos por *knockout*.

Daí vem o prazer de ser nocauteado por um conto, nocaute que, metaforicamente no universo da leitura, quer dizer um soco de significações muito bem tramadas e amarradas que conquistam o leitor, desde as primeiras linhas, para uma viagem entre a vigília e o devaneio. Mais precisamente o leitor vivencia um tipo de felicidade repentina e espraçada de leitura como se estivesse

no espaço contido, enquadrado e maravilhosamente desafiador de um ringue que se abre para o imaginário de mundos conhecidos e desconhecidos, sendo que este imaginário — exercício feliz do conhecimento — também não tem tempo de duração.

Enfim e sempre, num bom conto, especialmente o conto que acerta o universo de sentidos por nocaute, não é exagerado também dizer que o imaginário, reduto primeiro da fabulação, faz a vida vencer no seu duelo permanente com a morte. Isto acontece desde **As mil e uma noites**, em que Sherazade alonga e prolonga a existência cantando e tecendo histórias para o rei Shariar que, desiludido com a traição da sua primeira mulher e decidido a nunca mais ser traído, trama desposar e sacrificar cada uma das virgens na manhã seguinte ao casamento. Mas não é com essa nossa contadora de histórias que a morte vai se dar porque, contando e recontando uma história, ela seduz o esposo que passa a tramar e destramar a morte por conta do seu jogo de fabuladora com a astúcia e o esquivo de adiar sempre e sempre para depois de amanhã o ponto final. Mais do que o nocaute conquistado pelo tema, é o nocaute alcançado pela palavra.

Quando essa iluminação ocorre e não é raro ocorrer para quem se entrega ao fascínio que a literatura é capaz de exercer em cada um de nós, uma história puxa outra e muitos contos podem surgir e naturalmente se multiplicar para o leitor passar e repassar o tempo, feliz e contemplado com a experiência única de ler e reler quantas vezes a leitura motivar o impacto dos sentidos e da revelação.

São muitos os nocautes provocados por contos que contam uma história no ponto e aqui apenas dá para vislumbrar alguns.

É a dona de casa aparentemente tranquila dentro de certo desconforto com marido, filhos e lar, simples mulher que, voltando das compras de bonde, de súbito vê um cego mascando chicles e tem, pela primeira vez, a sensação de se ver sendo vista por dentro, o que desencadeia nela uma profunda revolução interior. Não por acaso este conto se chama *Amor* e é de Clarice Lispector.

Ou é o operário do conto *Primeiro de maio* de Mário de Andrade, que ingenuamente acorda bem cedo, toma banho, põe até gravata para celebrar o seu dia e encontra um mundo cerrado e deserto, vigiado por policiais que estão alertas para evitar uma possível manifestação trabalhista, depois algumas aglomerações impessoais e, por fim, este suposto protagonista, do entusiasmo de ser um herói trabalhador, acaba vivendo o sentido do anonimato, do medo, da solidão. Ou é o poético conto fantástico *Teleco, o coelhinho* de Murilo Rubião em que o narrador acolhe e leva para casa um coelhinho que progressiva e aceleradamen-

**Enfim e sempre,
num bom conto,
especialmente o
conto que acerta o
universo de sentidos
por nocaute,
não é exagerado
também dizer que o
imaginário, reduto
primeiro da fabulação,
faz a vida vencer no
seu duelo permanente
com a morte.**

te vai se transformando nos mais diferentes bichos, numa tentativa dramática de preservar alguma singularidade num mundo impessoal e automatizado, até virar “uma criança nua e encardida”, revelando a fatalidade de viver numa realidade onde não é mais possível ter algo de original.

Multiplicidade

São muitos também os focos de atenção e são muitas as visadas de mundo presentes nos contos. É o sentimento instantâneo de ser herói numa viagem de avião em que o narrador recupera a sua força de “homem”, antes algo entediado, amparando uma mulher temerosa pelo voo no conto *Um braço de mulher* de Rubem Braga. É o sentido da opressão e de ser diferente num conto fantástico de Julio Cortázar, *Carta a uma senhorita em Paris* — o personagem vomita coelhinhos, todos eles ternos e muito bonitos no seu mundo segredo e clandestino, mas que acabam levando o narrador a um gesto extremado, quando o fato se torna público e ele é condenado precisamente pelo que tem de melhor. É também o sentimento de exílio voluntário e de desistência do convívio humano de um velho que resolve passar o resto da vida numa canoa que persiste quase imóvel em *A terceira margem do rio* de Guimarães Rosa e, aos olhos sensibilizados e contemplativos do filho, vai definindo sem o menor desejo de retornar. É o tema do amor tocante e sempre indecifrável de Lygia Fagundes Telles, o sentido da obstinação e da paixão extremada em Caio Fernando de Abreu, o humor corrosivo e humanamente insatisfeito diante dos afetos e desafetos daqueles que vivem à margem em quase todos os contos de Dalton Trevisan e de Marcos Rey, a solidariedade poeticamente estranhada daqueles que existem ensimesmados na implacável solidão e se tornam cúmplices e até amigos na arte de viver e de morrer em *Dois corpos que caem* de João Silvério Trevisan. É a descarga poética com rasgos de lirismo muito comungados com a voz da poesia em toda a obra de Mía Couto e aqui especialmente no conto pleno de encanto — *O mendigo Sexta-Feira jogando no mundial* —, em que o personagem se confessa e até se compensa da sua miséria, pelo fato de estar doente como única prova de ainda “estar vivo”.

Nesse circuito de revelações instantâneas, tem lugar dos mais comoventes João Anzanello Carrascoza com seus belos contos que flagram aquele trânsito telegráfico em que a realidade se nega a ser matéria pronta para se oferecer como encontro de vozes, não raro da voz da criança com a do adulto, resultando igualmente num feliz encontro entre ficção, biografia e memória. Do perfeito casamento desses três componentes, o núcleo temático que predomina e naturalmente vence é a realidade des-

velada na dimensão e aparência das coisas miúdas, das pequenas porções de vida, como se dá no conto *Cidade-mundo*.

São estas e mais tantas outras histórias que, de forma breve, concisa e sempre carregada da mais funda expressividade humana, só pensam nas dores, amores, sonhos, lutas, inquietações, ternuras, venturas e desventuras da condição humana e se oferecem como um modo privilegiado de recuperar os tempos individuais e coletivos da vida, felicidade esta tão oportuna para viver e reviver esses nossos tempos de cada dia vencendo e distraindo a morte.


Tensão significativa

A morte que está presente nos contos de Adriana Lunardi. Breves narrativas sempre centradas em situações extremas de forte tensão significativa, mescla de ficção e biografia que transcende um possível gênero, recuperando e recriando a morte de fato de escritoras da literatura mundial como Virginia Woolf, Dorothy Parker, Ana Cristina Cesar, numa atmosfera de *Vésperas*⁴ de um último dia.

Nesse contexto significativo de fabulação, sobretudo quando um conto por nocaute acontece, vale lembrar Jack London, ativista social e um dos primeiros prosadores a alcançar celebridade mundial. Não por acaso também, entusiasmado como era por todos os componentes da condição humana, tinha uma paixão tão excitante pelo boxe que chegava a levar um par de luvas em suas constantes viagens e desafiar alguém para uns *rounds*. Como ele mesmo confessava, nunca teve um bom *punch*, mas na opinião dos seus leitores, sem dúvida, aparecia como um dos maiores contadores de história de todos os tempos.

É vastíssima a sua obra e igualmente relevante a sua vocação para nocautear o leitor com o impacto de sentidos da sua prosa, como acontece, apenas a título de ilustração, no conto *O jogo*. Em uma das diversas narrativas breves sobre boxeadores, London trata do lado cruel da existência num ringue, espaço referencial e alegórico com forte dimensão humana.

É no mínimo um modo de fabular “mordente”, lembrando mais uma vez Cortázar, que acerta com uma palavra a natureza pungente, provocante, não poucas vezes sensivelmente esquiva e, ao mesmo tempo, tão reveladora dos contos.

E, para pôr um ponto final provisório nesse breve estudo que acredita na arte de contar como gesto imprescindível da arte de viver, vale também lembrar que a memória assimilada dessas breves histórias resulta em matéria utópica, fazendo o leitor acreditar num tempo muito melhor e mais generoso para cada um de nós leitores passar e repassar o tempo como um modo, cada vez mais pleno de sentido humano, de estar dentro da arte e dentro da vida. 

NOTAS

1. O termo fabulação aqui tem o sentido de contar fábulas e também de força do imaginário que está na origem do homem, na fonte da vida, na aventura do conto.

2. CANDIDO. Antonio. “O direito à literatura” in: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, São Paulo: Duas cidades, 2004, p. 169.

3. CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto” in: *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 153.

4. *Vésperas* é o título da coletânea de contos em que autora celebra, com sensível inventividade literária, traços de vida e obra de outras escritoras: Clarice Lispector, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald, Júlia da Costa, Colette.

Terror gulag

Entre o documento e a literatura, **Contos de Kolimá** são relatos desesperançados sobre a vida nos campos de concentração soviéticos

ALAN SANTIAGO | SÃO PAULO - SP

O escritor russo Varlam Chalámov (1907-1982) pôe-se numa instigante encruzilhada nos três primeiros volumes de **Contos de Kolimá**, seu trabalho sobre os quase 20 anos em que viveu sob um desumano regime de trabalhos forçados na região que dá título aos livros: de um lado, o tratamento literário, em que diálogos secos se entrelaçam a uma narrativa ágil, conduz inevitavelmente o leitor a um mundo cujas regras são as da ficção; de outro, o caráter documental, às vezes com páginas inteiras intercalando reflexões sobre a existência a relatos de uma prisão submetida a menos 50º C, aponta para uma observação que pretende ser fidedigna e verossímil dos fatos. Seria possível, então, que, pendendo mais a um desses dois polos, o esforço de Chalámov redundasse em vão — ou seja, personagens e situações pintados com tintas fortes demais para serem consideradas críveis ou um desejo de análise crítica elevado demais a ponto de azedar a imersão literária, transformando-a num incômodo detalhe ou, pior, num mero panfleto político antistalinista.

Essa dubiedade permanente, antes de ser uma acusação contra Chalámov, é, na verdade, o trunfo do escritor nascido em Vólogda. Isso porque só o recurso à literatura é capaz de bordar uma tapeçaria que o relato histórico e frio dos fatos nunca conseguiria alcançar, enquanto apenas os detalhes reais da vida em Kolimá poderiam dar à narrativa aquela crueldade que o século 20 levou ao extremo e que seria, sob muitos aspectos, inconcebível à imaginação humana. Assim, **Contos de Kolimá** (vol. 1), **A margem esquerda** (vol. 2) e **O artista da pá** (vol. 3) acabam se tornando mais duradouros porque alimentados por essas duas forças. E juntas, elas tratam de visitar não as agruras de um prisioneiro, mas a brutalidade e a desesperança. A completa falta de esperança está em todos os textos de todos os três livros; o brutal é seu amigo mais íntimo. Mas talvez o mais sombrio entre os volumes publicados até agora pela Editora 34, serão seis no total, seja mesmo o primeiro.

Contos de Kolimá, que traz no título o nome de todo o projeto, apresenta, já no segundo texto, a fauna mortífera da prisão: em *Na fé*, o bandido de carreira Naúmov perde todos os seus pertences apostados em várias rodadas de um jogo de cartas improvisado, e a saída que ele encontra para continuar jogando é tirar à força objetos dos outros; Garkunov, porém, se recusa a entregar o suéter de lã presente da família e é morto por isso. Páginas adiante, em *A encomenda*, o narrador recebe uma bota cara dos parentes e, com o dinheiro da venda, consegue comprar manteiga e pão para dividir com um amigo de cela; os outros prisioneiros, entretanto, surrupiam a comida mirrada depois de conseguir desacordá-lo com uma pancada na cabeça. O absurdo dessas passagens deixa perceber como os campos da Rússia stalinista nos anos 1930 estavam submetidos a essa hierarquia entre “amigos do povo”, os criminosos comuns, e “inimigos do povo”, enquadrados no famigerado artigo 58 do Código Penal russo por crimes políticos: àqueles era dado o direito de ajudar o Estado a castigar estes últimos. Chalámov era “inimigo do povo”.

Contra o Estado

E o braço sufocante do Estado é, sem dúvida, o antagonista primordial do narrador, porque é contra ele que o autor vocifera e também dele que os personagens do livro procuram se livrar, seja fingindo uma profissão nova para escapar do frio, como em *Os carpinteiros*, seja mutilando o próprio corpo para evitar o campo, como em *Ração seca*. Movida por uma canalha corrupta e destituída de empatia, a máquina estatal é palco privilegiado para as atrocidades dos homens que a operam. Elas abundam: em *Apóstolo Paulo*, ao saberem que o bondoso Adam Frizorguer sonhava em reencontrar a filha, oficiais mandam para ele uma carta e uma declaração da moça dizendo que, por ser ele “inimigo do povo”, não merecia reencontrá-la; em *Frutinhas*, Ribakov é morto a tiros quando, caçando com outros detentos frutas que brotavam do chão, ultrapassa em alguns passos os limites do campo.

As descrições dos barracões espremidos, das roupas puídas que mal protegiam do clima, da comida extremamente racionada (300 gramas de pão e duas colheres de sopa), do trabalho subterrâneo insalubre nas minas de ouro ou na quebra de pedras, do frio que congelava os cabelos durante o sono, das ameaças e humilhações formam, ainda no primeiro volume, um conjunto macabro que os outros livros, culminando na saída dele do campo, não dissipam, mas também não aprofundam.

Os textos do segundo volume, inclusive, poderiam muito bem ser igualmente repartidos pelos outros dois: entre a selvageria rascante do primeiro e as análises mais longas do último, **A margem esquerda** é um elemento de transição perfeitamente dispensável ou redundante se independente. Apesar disso, é lá que podemos ler *Não convertido*. Sem detalhes de barbaridades físicas, precisamente quando o narrador estuda para se tornar enfermeiro dentro do campo e vê no estetoscópio o símbolo de salvação, esse texto encontra ocasião para o mais eloquente aviso de que é preciso deixar esperanças pueris todo aquele que adentra os campos de Kolimá: a professora Nina Semionovna empresta-lhe um livro do poeta Aleksandr Blok (1880-1921) e, em seguida, o Evangelho; mas o segundo é devolvido intocado pelo narrador. Chalámov escreve: “Não — falei com voz inaudível, congelado e devastado em meu interior. — Por acaso a única saída para as tragédias humanas é a religiosa?”. A professora se desconcerta.

Essa ideia antirreligiosa ou antiesperança toma o caminho inverso da resiliência atávica diante das adversidades que concede uma purificação iluminada, como se vê em muitos escritos de Liev Tolstói e nas obras de Alexander Soljenítsin, o mais conhecido narrador da catástrofe dos gulags e também um contemporâneo do autor. Chalámov rompe com essa tradição russa de matizes religiosos, mostrando como o estado de exceção implantado pelo socialismo real daqueles anos impedia que se nutrisse qualquer sentimento ingênuo. *Meu processo* é um re-



Contos de Kolimá (vol. 1)

Varlam Chalámov

Trad.: Denise Sales e Elena Vasilevich
Editora 34
303 págs.

A margem esquerda (vol. 2)

Varlam Chalámov

Trad.: Cecília Rosas
Editora 34
303 págs.

O artista da pá (vol. 3)

Varlam Chalámov

Trad.: Lucas Simone
Editora 34
421 págs.

sumo da ação dos homens em tempos violentos. O narrador recebe uma sentença de mais 10 anos naquelas terras por ter sido “denunciado” aos chefes do campo. Ele teria elogiado o exército nazista, em guerra com a Rússia depois de um período de lua de mel, e enaltecido o poeta Ivan Búnin (1870-1953), autoexilado na França após a Revolução de 1917. As denúncias, sempre com termos-chaves como “sabotagem”, “contrarrevolução”, “trotskismo”, eram a senha que o Estado esperava para montar acusações; na outra face repulsiva dessa mesma moeda, estavam os processos que iniciavam com a certeza da condenação e aguardavam apenas que se lhe encontrasse o crime mais cabível. Era, como descrito em *Kombiédi*, o caso de Lionka, um rapaz humilde acusado, aos 17 anos, de sabotagem por desatarraxar porcas da rede de trilhos para vender; ele aguardava, preso, até o surgimento de testemunhas acusatórias. Diante disso, a saída pela religião não seria uma verdadeira solução, mas, em verdade, um outro tipo de cárcere, em certo sentido até mais sofisticado. O sofrimento daquelas pessoas seria redimido não pelo espírito de deus, mas pelo espírito humano.

Amor ao conhecimento

A expressão desse pensamento torna-se mais clara em **O artista da pá**. No conto *O curso*, dedicam-se páginas e páginas ao aprendizado da enfermagem, aos alunos, aos professores, às aulas. Mesmo que reiteradas vezes o serviço no hospital aparecesse em textos do volume anterior, é aqui que o amor ao conhecimento cresce em importância e ocu-

pa o papel que parece lhe estar destinado desde o início: ele é a verdadeira rota de fuga possível para emergir do inferno. Assim, o embate com o Estado podia ser feito em termos menos desiguais. Um dos heterônimos criados por Chalámov para se distanciar de si mesmo, o enfermeiro do hospital à margem esquerda do rio Kolimá Andréiev ouve do professor Umaski em *O weismanista*: “O mais importante é sobreviver a Stálin. Todos os que sobreviverem a Stálin vão poder viver. Entendeu?”. Àquela altura, tendo aprendido uma profissão, sobreviver não era mais palavra de dicionário, mas ato menos improvável, e os textos do terceiro volume vão ganhando uma certa paciência para observação e para a descrição enquanto o desespero dá lugar à expectativa de uma vida — esperança nunca cabe em Kolimá. Por isso, *Nos banhos* relata, a um só tempo de modo íntimo e distante, o ritual de limpeza realizado algumas vezes na semana. Essa memória não deixará de doer, mas agora tem a possibilidade de ser verbalizada. “A memória dói, assim como dói a mão queimada pelo frio ao primeiro sopro do vento gelado”, afirma ele no ensaio *Sobre a prosa*, que serve de posfácio ao terceiro volume.

Nesse mesmo texto, aliás, Chalámov, divulgando uma espécie de carta de princípios, avança pelo tema da ambiguidade entre literatura e documento, que está sempre subjacente. Nega sua filiação ao ensaísmo (“**Contos de Kolimá** não tem nenhuma relação com o ensaio”), renega a literatura (“Nos **Contos de Kolimá** não existe uma linha, uma frase que seja ‘literária’”) e aposta na intensa relação entre o escritor e o que ele produz (“O escritor [é] um participante do drama da vida — participante de fato”). “Será que a destruição do homem, com a ajuda do Estado, não é uma questão essencial do nosso tempo, da nossa moral, impregnada na psicologia de cada família? Essa questão é muito mais importante do que o tema da guerra”, reflete. Escritos entre 1953 e 1973, os **Contos de Kolimá** têm vida errática. Clandestinos, só vão ser editados em 1989, com a abertura política da União Soviética, embora os países ocidentais tenham tido acesso a uma parte dos textos a partir de 1967. Dão conta de um tema, os terríveis gulags, que continua até hoje nos calabouços da história. Mais do que isso, são uma tentativa frustrada de “superação do mal”, que nem o depuro artístico consegue de fato abrandar. Não pretendem, então, resolver qualquer ambivalência ou ambiguidade, porque, como Chalámov afirma, o que ele deixa para o mundo não “é prosa de documento, mas prosa sofrida como documento”. E esse tipo de arte carrega consigo também todas as contradições e impasses da própria vida. 📖

O silêncio e o mal

Assim começa o mal traz novamente a máxima do espanhol Javier Marías: a de que sempre chegamos tarde à vida das pessoas

TOMÁS ADAM | PORTO ALEGRE/RS

Javier Marías é um escritor de repetições, e há uma delas que resume **Assim começa o mal**: a ideia de que chegamos sempre tarde à vida das pessoas.

Chegamos tarde porque não conhecemos grande parte dos fatos que nos precederam — quais circunstâncias vividas, que companhias tiveram e em que caminhos se perderam. Amores, amigos, mestres, todos com tanta história antes de nós: “ignoramos o que se forjou entre eles e provavelmente ignoraremos sempre; que percorreram um largo caminho juntos, quem sabe se sujando na lama sem que estivessemos ali para acompanhá-los, nem para presenciá-lo”.

É o que conclui o narrador Juan De Vere ao tentar entender as razões do fracassado matrimônio de seu chefe, o cineasta Eduardo Muriel. Como acostumar-se a uma relação baseada em ofensas, ataques e desprezo? O que ocorreu para ter-se chegado a esse ponto? Algo justifica isso?

O fato é que sempre chegamos tarde à vida das pessoas, e Javier Marías ecoa essa percepção a partir de dois pontos de vista: o íntimo, nesse retrato conjugal de uma época em que o divórcio ainda era proibido; e o social, na Espanha recém-saída da ditadura de Franco, quando imperavam a Lei da Anistia e o esquecimento tácito das atrocidades de ambos os lados após a Guerra Civil.

Espectador em silêncio

Nesse início da década de 1980, perseguidos e perseguidores voltavam a conviver sob a condição de jamais pedir a ninguém para prestar contas. A promessa de um país normal, com eleições rotineiras e o fim da censura, e a consciência de que tudo o que foi concedido podia ser revogado a um estalar de dedos, ajudou nesse silêncio. “O futuro era tão tentador que valia a pena sepultar o passado, o antigo e o recente, sobretudo se esse passado ameaçava estropiar aquele fu-



O AUTOR

Javier Marías

Nasceu em Madri (Espanha), em 1951. Entre romances, ensaios e coletâneas de contos, escreveu mais de trinta livros, traduzidos em dezenas de idiomas.

TRECHO

Assim começa o mal

Os personagens mais ferozes contam muito com a perplexidade dos outros, com essa desculpa: suas acometidas parecem tão desproporcionais que não poucos, em vez de julgá-los severamente e tentar aplacá-los ou fazê-los desistir, se limitam a dar de ombros e se perguntar que mal tão grave o objeto da ferocidade deles lhes terá causado, e acabam por concluir, ainda que o ignorem, que “deveria ter sido algo muito terrível ou não se explica tamanha animosidade; estará justificada com isso, por o que quer que seja”.

turo tão bom em comparação.”

Em meio a esse contexto, Muriel faz um pedido insólito a seu assistente: tornar-se íntimo de um amigo da família, dr. Jorge Van Vechten, pediatra respeitado que teria tido um comportamento indecente com uma mulher há muitos anos. Para isso, tem a missão de atraí-lo às noitadas regadas a álcool, drogas e liberalidade sexual dessa Madri pós-Franco, buscando fazê-lo abrir a boca.

Não custa muito a perceber que o médico possuiu ligações com a esposa de Muriel, Beatriz Noguera, e com o próprio regime autoritário — aliás, um dos pontos fracos do livro é fazer desse personagem um franquista tão clichê e caricato, do nome aristocrático aos olhos azuis, pele branca e cabelos louros. De Vere vai descobrindo esses fatos aos poucos, quase sempre às escondidas, como se estivesse assistindo a um filme, vendo as cenas sem ser notado, por entre frestas de portas e ao lado de janelas.

Não apenas pelo sentimento de que o narrador é um espectador, ou pelo personagem principal ser um cineasta, **Assim começa o mal** é uma homenagem de Marías ao cinema, uma de suas grandes paixões. Deu um tapa-olho ao protagonista, talvez para imitar John Ford, Raoul Walsh e Nicholas Ray; à moda de Hitchcock, fez de De Vere um espião voyeur, “como se fosse o ator de um filme que Muriel dirigia à distância e às cegas”. Diz ele:

Às vezes, eu me sentia como um criado antigo, dos que assistiam a tudo e se calavam enquanto acontecia, equiparados a verdadeiras estátuas na confiada imaginação de seus amos, que mais tarde tinham surpresas fatais ao descobrir a língua dessas estátuas.

Tempo além da idade

A atmosfera sombria, as tantas cenas noturnas e o clima policialesco lembram uma paródia de *film noir*, mas essa aparência esconde um dos grandes méritos do livro: sua reflexão sobre a passagem do tempo.

Duas gerações relacionam-se na trama. De um lado, os mais velhos tolhidos desde a infância das liberdades caçadas pela ditadura; de outro, jovens vivendo uma inesperada, frágil e vazia alforria. Enquanto os primeiros lamentam “estar perdendo uma época permissiva e fácil”, desesperados ao imaginar o que lhes escapavam “por uma boba incompatibilidade de datas”, os outros sofrem pela voracidade de seus atos, pelo desassossego de seus corpos e por suas insatisfações difusas.

A faixa etária, nesse caso, conta muito menos do que a inquietude dos desejos pessoais. Vemos em Van Vechten a vontade juvenil de “um desses indivíduos que sempre querem mais e que chega um momento em que não sabem o que querer”.

Olham ao seu redor, movimentam-se em busca de objetivos novos e não os encontram, de modo que desconhecem como canalizar a ambição e a energia que se negam a deixar de rondá-los, a atenuar o cerco, a levanta-



Assim começa o mal

Javier Marías

Trad.: Eduardo Brandão

Companhia das Letras

515 págs.

tar acampamento. Até certo ponto pode-se dizer que a idade os trai. [...] Assim, eles se transformam em pessoas quase sem consciência da passagem do tempo por elas e o sentem como uma espécie de eternidade invariável na qual se instalam a vida inteira e que não é previsível que desapareça nem mude seu passo, que se afaste deles nem os abandone: são seus refêns, ou suas vítimas gratas.

Muriel, apesar de compartilhar os anos de Van Vechten, é, ao contrário de seu amigo, de um imobilismo e de uma passividade notáveis: “simplesmente não levava em conta a passagem do tempo, como se fosse algo tão conhecido que não valia a pena dedicar um só minuto a lamentá-lo nem a ponderá-lo. Ou como se já houvesse acontecido com ele no passado tudo o que era fundamental”.

O pior fica para trás

E o que era fundamental na vida de Muriel realmente aconteceu? Além de ser o motivo para a inércia de suas aspirações, essa resposta também leva às origens do ódio sentido em relação à esposa.

Aí se vê a habilidade de Javier Marías com o desfecho de longos enredos. Não há furos, e ao mesmo tempo tudo está sujeito a diferentes interpretações. Digressões aparentemente exageradas de início só fazem sentido após a conclusão. Detalhes passam a ser muito mais significativos, e as repetições, sempre elas, tornam-se a essência do texto.

A começar pelo título: como em outros livros do escritor espanhol — **Coração tão branco** e **Seu rosto amanhã** — **Assim começa o mal** é uma citação de Shakespeare. “Assim começa o mal e o pior fica para trás” é o que diz Hamlet, e é o que repete à exaustão o narrador De Vere (não por acaso, seu nome vem de Edward De Vere, conde de Oxford que teria sido o verdadeiro escritor das obras do bardo, segundo uma das tantas teorias que põem em xeque a existência do autor inglês).

Essa referência surge no momento em que Muriel decide revogar a tarefa de espionagem dada ao seu jovem assistente. Van Vechten acabara de salvar Beatriz da morte, levando-o a concluir: “Se em outro tempo ele fez algo de ruim, é um problema de quem sofreu com isso, não cabe a mim verificá-lo nem tomar nenhuma decisão. Nem mesmo me cabe sabê-lo”.

“Todo o que se conta, tudo aquilo a que não se assiste é só rumor, por mais que seja envolto em juras de autenticidade. E não podemos passar a vida dando bola para isso, ainda menos agindo de acordo com seu vaivém. Quando a gente renuncia a isso, quando renuncia a saber o que não se pode saber, talvez então, parafraseando Shakespeare, talvez então comece o mal, mas em compensação o pior fica para trás.”

É a tese de quem prefere o benefício de renunciar a saber o que não se pode saber — porque o tempo passa e tudo fica envolto em uma bruma, e o que importou já não importa mais, ou muito pouco. “Que pouco sentido tem tentar impedir, evitar, vigiar, castigar e inclusive saber, a história está muito cheia de pequenos abusos e vilezas maiúsculas contra os quais nada se pode porque são uma avalanche, e que ganhamos averiguando-os?”

Chega-se ao ponto em que o pior ficou para trás porque pelo menos já é passado. Afinal, em nossa condição natural, “ninguém se dedica a rastrear os passos nem as origens dos que aprecia e respeita, ainda menos se lhes guarda gratidão”. E então, por não revirmos nada, o mal começa. 🗨️



Getz

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.

DIVULGAÇÃO



ANA BLANDIANA

apresentação e tradução: *Viviane de Santana Paulo*

Aromena Ana Blandiana quase chegou à presidência de seu país nos anos 1980, seguindo a tradição de Vaclav Havel, em Praga, e Aspad Gomcz, em Budapeste, mas desistiu da política. Por quê? “Cresci com o meu pai lendo um poeta que se tornou primeiro ministro e meu pai sempre me dizia: que pena que ele se rebaixou a primeiro ministro!” Ana Blandiana é o pseudônimo de Otilia Valeria Coman, nascida em 25 de março de 1945, em Timisoara. A origem do pseudônimo deve-se à cidade natal de sua mãe. Blandiana é membro da Academia Mundial de Poesia (Unesco), possui livros traduzidos para mais de 24 idiomas e tornou-se um dos expoentes mais significativos da literatura romena atual, ao lado de Herta Müller.

Seu pai foi sacerdote na catedral ortodoxa *Biserica cu Luna*, em Oradea, militante político preso por “conspirar contra o Estado” ao participar da luta para a libertação do norte da Transilvânia, Hungria e Checoslováquia, e semanas após ser libertado morreu em um acidente de trânsito. Por ser filha de um “inimigo do Estado”, Blandiana foi proibida de estudar naquela época. Sua primeira publicação surgiu no jornal *Tribuna*, com o poema *Originalitate*, no qual a poeta esboça críticas ao regime de Gheorghe Gheorghiu-Dej. Por esta razão, ficou proibida de escrever e suas obras não podiam ser publicadas. Apesar das diversas represálias exercidas pelo regime, Blandiana consegue finalmente estudar e terminar o curso de filosofia, em 1967, na Universidade de Klausenburg.

O primeiro livro da autora, *Persoana întâia plural (Primeira pessoa no plural)*, é publicado em 1964, dois anos depois surge, *Călcâiul vulnerabil (O calcanhar de Aquiles)*. Blandiana trabalhou seis anos como redatora no jornal *Viața Studentească (Vida de Estudante)* e *Amfiteatru (Anfiteatro)*, e como bibliotecária no Instituto de Artes Plásticas, em Bucareste, nos anos 1970. Novamente, foi proibida de escrever e mantida em prisão domiciliar após publicar o poema *Motanul*, contendo críticas ao regime de Ceausescu.

Ana Blandiana é conhecida como a “poeta anticomunista”, sua obra reflete o profundo conhecimento do sofrimento durante o período de opressão e concentra-se na derrota e esperança decorrentes desta experiência. O povo romeno também identifica-se com a poesia metafórica de Blandiana porque a sua origem procede da antiga poesia popular romena. A poeta a transforma, a rearticula de forma moderna, mantendo assim suas raízes, criando ao mesmo tempo uma nova forma de expressão. Segundo Hans Bergel, tradutor de Blandiana para o alemão, nenhum outro poeta romeno cultivava esta influência. O poeta e crítico espanhol Martín López-Vega descreve o traço mais característico de Ana Blandiana como sendo a capacidade de olhar de uma forma nova para as coisas vistas milhares de vezes, um pouco semelhante à polonesa Wislawa Szymborska.

CORABIA CU POEȚI

Poeții cred că e o corabie
Și se îmbarcă

Lăsați-mă să mă urc pe corabia cu poeți
Înaintând pe valurile timpului
Fără să-și clatine catargul
Și fără să aibă nevoie să se miște din loc
(Pentru că timpul se mișcă
În jurul ei tot mai repede).

Poeții așteaptă, și refuză să doarmă
Refuză să moară,
Ca să nu piardă clipa din urmă
Când corabia se va desprende de țărm —

Dar ce e nemuirea dacă nu
Chiar această corabie de piatră,
Așteptând cu încăpățănare ceva
Ce nu se va întâmpla niciodată?

O BARCO COM OS POETAS

Os poetas acreditam ser um barco
E entram nele

Permita-me também eu embarcar neste barco
Avançando sobre as ondas do tempo
Sem que o mastro se arqueie
Sem que haja a necessidade de se mover do lugar
Porque o tempo passa cada vez mais célere
À volta do barco

Os poetas esperam, se recusam a dormir
Se recusam a morrer
Para não perder o último momento
Quando o barco se desprender da costa

Mas o que é a imortalidade se não
Este barco de pedra
Que espera com inabalável tenacidade
Aquilo que nunca se realizará?

OROLOGII PE SINE

Ceasurile din când în când
Se opresc, apoi pornesc mai departe,
Dar cei care sunt duși astfel
Nu știu că ele s-au oprit
Și cât timp au stat,
Și cât de tare accelerează
Ca să se-ajungă din urmă,
Și cum în câte-o parte s-a făcut gol
Și câte-va secunde pot să se lăfăie
În compartimentul unei întregi zile.
Pe când în altă parte
Mulțimile fac valuri-valuri
Și se cațără pe acoperișuri, pe scări,
pe tampane.
Cei duși răspund conștiincios
“Am patruzeci și doi de ani”,
Fără să stie că unele cifre sunt minute,
Lar atele milenii
Și nici numele stațiilor
În care s-au oprit
Pentru a face cruce cu alții
Sau fără motiv

CADRAN

Mai întâi dispar cifrele,
În timp ce imbile pipăie
Greoaie și oarbe cadranul,
Nevenindu-le să creadă
Că nu mai au ce arăta.
Ceea ce nu-nseamnă nici pe departe
Că timpul nu mai există,
Dimpotrivă,
Că vârtejul trecerii lui a spulberat
Măsurile,
Puhoiul nu mai poate fi împărțit
În secunde, minute, ore, milenii,
Ci mătură tot, clepsidre, clopotnițe, orologii
Pe când, disperate, arătătoarele
Văslesc haotic prin aer
Nereușind să arate nici măcar
Sfârșitul lumii

GIRAR

Primeiro desaparecem as cifras
Enquanto os ponteiros demoram
E cegos tateiam o mostrador
E indubitáveis acreditam
Não haver mais o que marcar
O que não significa
Não mais existir o tempo
Pelo contrário
O vórtice do seu efêmero alterou
O paradigma
A torrente do acúmulo não pode ser dividida
Em segundos, minutos, horas, milênios,
Tudo ela leva consigo, ampulhetas, sinos, relógios de torre
E os ponteiros desesperados
Remam caóticos no ar
Ineptos eles próprios em apontar
O fim do mundo

RELÓGIOS NOS TRILHOS

Relógios de vez em quando
Param, em seguida, funcionam
Mas aqueles que se entregam à viagem
Não sabem quando interromper
E por quanto tempo
Também não o quanto devem acelerar
Para resgatar o tempo
E em um final sempre haverá um lugar vago
De forma que um segundo possa lá se ajustar
No compartimento de um dia inteiro.
No outro final porém
Formam-se ondas de multidões
E erguem-se aos telhados, às escadas,
ao algodão.
Os passageiros respondem conscientes
“Eu tenho quarenta e dois anos”
Sem saber que alguns números são minutos,
Ou milênios
Sem conhecer todos os nomes das estações
Onde se encontram
Para cruzarem com outras pessoas
Ou por nenhuma significativa razão 🍷

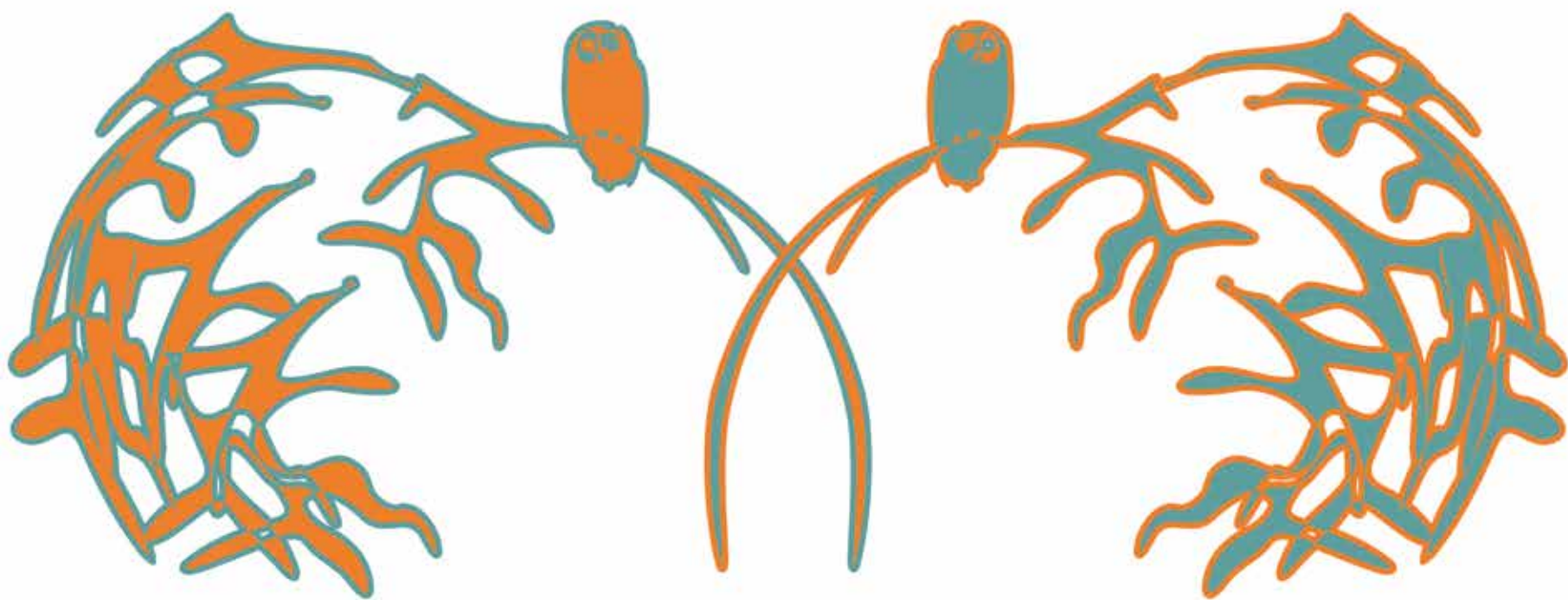
NOTA

Poemas traduzidos do alemão, coletânea **Uhren auf Schienen**, seleção e posfácio de Franz Hodjak, Editora Ralf Liebe, Weilerswist, Alemanha, 2010.

A NOITE DE UM ILUMINADO

PEDRO MACIEL

ilustração: *Carolina Vigna*



Prólogo

Ontem desenterei estrelas à luz do dia. Será que estou amanhecendo no meio da noite? Há tempos guardo um dia dentro da noite. Ouço em plena noite os passos dos animais que só se deixam ver à luz do dia. Finjo dormir para não espantá-los.

Busco a estrela da manhã no meio da noite para entender o tempo excedente dos animais. Há dias tento encaixá-los nesta narrativa, mas eles fogem com as minhas infinitas palavras.

Observo de longe os animais aproximarem-se dos meus ancestrais. Meus personagens fogem com os pássaros para não cair na arapuca armada por meus antepassados. Eu também fujo diariamente dos meus passados, assim como o diabo fuge da cruz.

Há dias meus personagens retornam no tempo para me reencontrar. Eu só quero perder tempo para me reencontrar. Eu e minhas personagens somos uma só pessoa? Parece-me que eles vão atravessar o tempo primeiro do que eu, já que o Sol está a favor de quem ignora o tempo. Eu nunca consegui olhar o Sol de frente por muito tempo. Será que alguém esqueceu o Sol ligado no tempo? Todo dia o tempo escapa-me, apesar de estar atento ao giro das estrelas e das galáxias. É noite plena, mas está tudo claro.

Na noite do meu pensamento, as estrelas abrem caminhos que jamais imaginei tri-

lhar um dia. *A noite de um iluminado* é um relato sobre a última noite da minha vida. Minha eternidade vai durar a noite inteira? Estou retornando a um espaço anterior ao tempo. Ouço diariamente as estrelas que se perderam no espaço infinito do tempo. Todo dia invento o meu tempo para me localizar.

Antes de existir o espaço existia o tempo. Há noites chove a cântaros no jardim abandonado dos meus antepassados. O que meus antepassados querem de mim? Eles querem viver a eternidade através da minha vida. Será que estou vivenciando o primeiro dia da eternidade? Há séculos habito um tempo e não um espaço. Hoje em dia caço estrelas invisíveis que foram ignoradas por meus ancestrais. Toda a minha vida foi prevista por uma estrela visível. Será os mortos a luz das estrelas? As estrelas invisíveis vão me levar para o tempo prometido.

Estrela Sagittarius

Quem pode afirmar que não vou renascer com a morte da Estrela Sagittarius? Estrelas morrem diariamente para que nós possamos renascer à luz da Lua. Será que a minha estrela-guia ainda está vagando pelos entretempos do outro lado do Universo? A estrela é uma bola de gases, grande o suficiente para produzir fusão termonuclear em seu núcleo e brilhar com luz própria irradiada. Muitas estrelas que avistamos nos céus já se extinguíram há milênios. Elas continuam brilhando, mas o que vemos são apenas reflexos de como elas eram. Estrelas caem num piscar de olhos.

É possível visualizar estrelas que

morrem num raio de 100 a 200 anos-luz de distância da Terra. Estrelas renascem todo dia do outro lado do tempo.

Estrelas se agrupam em galáxias; há todo tipo de estrelas, estrela binária, Estrela Matutina, estrela múltipla, estrela nuclear, Estrela Polar, estrela fugaz, Estrela Vésper, estrela-azul, estrela de rabo, estrela de demônio e milhares de estrelas invisíveis. Somos feitos dos mesmos elementos que deram origem às estrelas e aos demais corpos celestes. Às vezes me pergunto quanto tempo tem a estrela que me guia.

O tempo e não a estrela-guia revela a cada um o seu destino? Quando a vida acabar seguirei o rastro da Estrela Sagittarius para chegar do outro lado do Universo. Nunca sonhei em morrer, mas preciso planejar como amanhecer no meio da noite. Os dias ajuntaram-se para desvendar a minha eterna noite. No meio da noite, quando a minha estrela-guia brilhar, vou atravessar o Universo para chegar do outro lado do tempo?

Agora não é hora de morrer ou de estudar filosofia ou de por o pé na estrada. Não tenho mais tempo para os falsos deuses nem para os heróis inventados pelos antepassados. Só me resta vislumbrar as estrelas invisíveis que brilham para além do céu.

Pode-se ler no rastro de uma estrela toda a história de uma vida. 🌟



PEDRO MACIEL

É autor dos romances **Previsões de um cego** (Leya, 2011), **Retornar com os pássaros** (Leya, 2010), **Como deixei de ser Deus** (Topbooks, 2009) e **A hora dos naufragos** (Bertrand Brasil, 2006). **A noite de um iluminado** será lançado em breve pela Iluminuras.



JOANNE KYGER

tradução e seleção: *André Caramuru Aubert*

Joanne Kyger (1934) escreve poesia minimalista, delicada, com ritmo e quebras de linha e muito peculiares, na qual a passagem do tempo ocupa, com frequência, um lugar central. É uma poesia, ainda, que tem os olhos voltados tanto para o modernismo norte-americano quanto para os clássicos orientais (com forte marca zen-budista). Kyger fez parte do San Francisco Renaissance e também esteve próxima aos movimentos Beat e Black Mountain. Foi casada com Gary Snyder e muito próxima aos poetas Ted Berrigan, Robert Duncan e Allen Ginsberg.

UNTITLED

A late October afternoon
and the mountains are slipped in snow
A gold leaf falls
It is fall
And those far off peaks shining
Pure and rare.

SEM TÍTULO

Um fim de tarde de outubro
e as montanhas escorridas em neve
Uma folha dourada cai
É outono
E aqueles distantes picos brilhando
Singulares e puros.

SPECIALLY FOR YOUR EYES

If you make it this far you are fairly out of danger
because now you are on foot
on dirt roads, edged with sunlight
and small birds. When the wind
comes up you inhale it whole
and slowly distribute it
calm the torrent of breathing

ESPECIALMENTE PARA OS SEUS OLHOS

Se você consegue chegar assim tão longe, está quase fora de perigo
porque agora você está a pé
em estradas de terra, bordeadas de luz do sol
e passarinhos. Quando o vento
chega você o inala todo
e com vagar o distribui
calmamente a torrente de respiração

UNTITLED

Just where did these thoughts go?
Desperate to do something of charming
Creativity. Weed whip the hypericum.
Talk to Jack and Cass on the phone.
Ride bicycle out into the night.

SEM TÍTULO

Mas para onde é que estes pensamentos foram?
Desesperada para fazer algo com charmosa
Criatividade. O mato maltrata os hipéricos¹.
Conversar com Jack e Cass pelo telefone.
Sair de bicicleta pela noite.

LOOKS LIKE IT'S GOING TO RAIN ANY MINUTE

It's been four months since my mother died, aged 92
and emotions are smoother now. Not the depth
of the details of taking care
of her earthly remains. 'Rest upon the Beautiful Shore'
becomes her reminder in the softness of Santa Barbara
sunshine and weather.

Her house was sold. Left one closet full of wooden coat
hangers the other with pastel plastic hangers
separated according to color.

PARECE QUE VAI CHOVER A QUALQUER MINUTO

Já faz quatro meses desde que minha mãe morreu, aos 92 anos
e os sentimentos são mais serenos agora. Sem a profusão
de detalhes que envolvem cuidar
de seus vestígios terrenos. 'Descanse sobre o Belo Litoral'
se torna a lembrança dela na ensolarada suavidade e no clima
de Santa Bárbara.

Sua casa foi vendida. Ficou um armário cheio de cabides de
madeira e outro com cabides de plástico pastel
separados por cores.

AT JON'S HOUSE

February 7 Tuesday

The phoebe in the icy cold wind darts quickly
for food in the air while the flock
of meadowlarks pecking on the ground wanders
near the house at the edge
of the meadow. Nothing stays still
for long they are gone.

NA CASA DE JON

Terça-feira, 7 de fevereiro

O papa-moscas² no vento frio de gelar se lança ligeiro
em busca de comida no ar enquanto o bando
de cotovias ciscando no chão perambulam
perto da casa na beira
da campina. Nada permanece
por muito tempo eles se foram. 🐦

NOTA

1. Gênero de arbusto de abundante floração muito comum na Califórnia.

2. Phoebe é o nome popular de um passarinho semelhante a um pardal, abundante na América do Norte e em parte da América Latina, mas não no Brasil. Para traduzir o nome, optei por aporuguesar um dos termos com que é conhecido nos países de língua espanhola, "papamoscas".



Leia mais em
www.rascunho.com.br

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

