

WWW.RASCUNHO.COM.BR



rascunho

201

Jan. 2017

O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL

ENTREVISTA

Silviano Santiago · 6

ENSAIO

A degradação em Raduan Nassar · 16

INÉDITO

Conto de Afonso Borges · 31

ARTE DA CAPA: RAMON MUNIZ



NOTA SOBRE A TRADUÇÃO

As “notas sobre a tradução” são verdadeiro deleite para quem se interessa pelos estudos sobre esse ofício antigo. Pena que nem toda obra traduzida as traga. Há que aproveitar as relativamente poucas e extrair delas o sumo. Eis o que tento, outra vez, aqui.

Trata-se, hoje, da tradução de **Hamlet** para o português brasileiro. Uma entre tantas. Essa publicada recentemente, em 2015, pela Penguin Classics/ Companhia das Letras. O tradutor é Lawrence Flores Pereira. A nota é relativamente longa, ocupando quase seis páginas da edição, logo após a introdução. Vale o tempo dedicado à sua leitura.

O início é promissor. Recuperar interessante conceito de Haroldo de Campos, que qualifica a tradução de poesia como um “canto paralelo”. Bela expressão, de fato, que alça o texto traduzido à condição de quase-par do original. Quase? Em se tratando de poesia, talvez pudéssemos elidir o quase.

Haroldo de Campos, na citação de Flores Pereira, parece lançar a tradução a um estágio superior, no qual ao original se acrescentam novas “vozes textuais”. Atribui-se à tradução o mérito

de enriquecer o original ou, visto de outro modo, de produzir um novo texto, com vozes novas. Vozes inspiradas no original, em ato “plagiotrópico”.

As novas vozes se materializam na pena do tradutor, fundamentadas em leituras prévias, influências, restos esparsos de memória que se aglutinam e revivem no papel. O caso concreto, citado por Flores Pereira, é a infiltração das vozes de **Morte e vida severina**, de João Cabral de Melo Neto, na versão haroldiana do **Fausto** de Goethe. São três vezes principais que se fundem, assessoradas, certamente, por uma infinidade de outras vozes que assombram autores, textos e tradutores. Impossível retrair todas as influências.

Com esse conceito em mente, Flores Pereira se atira a uma tarefa complexa, em que é necessário traduzir **Hamlet** “com toda a sua versatilidade mirabolante do chulo até o sublime”. Tarefa deveras complexa, em que se mesclam as finíssimas sutilezas de um original clássico, afastado no tempo e no espaço, à natural dificuldade de verter um texto já tantas vezes traduzido. Há que ser original na tradução, pois as versões anteriores pairam como fantasmas que se juntam

àqueles do próprio original.

São muitas as assombrações, como também são muitas as sutilezas. Parte destas, indica Flores Pereira, estão nas inúmeras referências shakespearianas a textos e disciplinas da época. Áreas do conhecimento, como alquimia, medicina e botânica, afloram amiúde no texto da peça. O tradutor tem não só que identificar esses afloramentos, mas reunir engenho suficiente para bem traduzi-los. Quem não o faça estará, no mínimo, “achatando” esse texto clássico em versão que não merecerá sequer o nome tradução. Redução será chamada.

Em sua tradução do **Hamlet**, Flores Pereira teria procurado justamente evitar esse achatamento. Teria buscado uma reconstrução. A reconstrução do texto original, em sua riqueza “polissêmica e poliformal de gêneros, contextos, formas e tons”.

Outra dificuldade a superar foi o imperativo de tornar o texto não apenas legível, mas pronunciável. O tradutor tinha em mente a encenação teatral, não apenas a leitura silenciosa. Era, então, preciso evitar que o “conversacional” se transformasse, na tradução, em “emaranhado” que perturbasse “a compreensão das falas no timing demandado pelo teatro”.

A tradução é assim. É difícil assim, quando levada a sério, como veículo de transmissão de cultura e conhecimento. A tradução malfeita é para o original como aquela espada ungida no óleo de Laerte: “onde o sangue escorrer, não haverá emplastro tirado de ervas fortes colhidas à lua capaz de resgatar da morte o que sofrer um simples arranhão”. Letal. 🗡️

OS NAUFRÁGIOS DE EDUARDO SABINO

Tenho acompanhado de perto a produção ficcional de Eduardo Sabino, jovem escritor mineiro, de Nova Lima, cujo primeiro livro, **Ideias noturnas** — sobre a grandeza dos dias, saiu em 2009 pela Novo Século. Eduardo, com o conto *Sombras*, venceu, em 2015, o concurso Brasil em Prosa, promovido pelo jornal *O Globo* e pela Amazon. E acaba de publicar, pela Patuá, o livro de contos **Naufrágio entre amigos** (do qual consta o *Sombras*). O conto-título já torna o livro uma obra de primeira linha, de um autor de fato de muito talento. *Naufrágio entre amigos* é uma metáfora do mundo contemporâneo. É a história de um jovem que vive plugado na internet, que interage intensamente com as redes sociais, que substitui os caminhos da vida pelas

veredas virtuais. O modo de vida deformado do protagonista, de isolamento diante da tela do computador, infiltrado em blogs e bate-papos, o leva a “conhecer” e se apaixonar por uma figura virtual: uma jovem paulista, poeta, com a qual troca mensagens, poemas e mantém — sempre virtualmente — relações eróticas. A própria mãe do protagonista, com quem, de tanto estar enfurnado vivendo as emoções do ciberespaço, ele tem uma relação rala, residual, a própria mãe dele em certo momento procura saber acerca do seu “relacionamento” com a namorada paulista. Até que ele tem a notícia, que certamente o deixa atônito, atordoado, de que a namorada poeta morreu, atropelada em sua bicicleta a caminho do trabalho. Na sequência, outros poetas também morrem, e do

mesmo modo — atropelados de bicicleta. Certa madrugada, o protagonista se depara com a namorada num site — as coisas se misturam, o deixam perplexo. Então descobre que a namorada, com quem trocou tantas confidências, com quem fez reflexões vanguardistas acerca de arte, com quem fez sexo virtual, por quem, enfim, estava vivamente apaixonado, não existia — tratava-se de um heterônimo, entre outros, de um poeta. Um poeta que, cínico, ainda lhe pede os direitos para publicar em livro as confidências e reflexões trocadas. O final do conto traz uma bela alegoria — a das cigarras. É que, no entorno da casa do protagonista, as cigarras explodem num canto imenso, perturbador, que toma conta de tudo. E ele sempre adia fazer uma pesquisa sobre a vida e/ou o modo de viver das cigarras. Após descobrir que foi enganado/sabotado virtualmente, ele enfim realiza a pesquisa. E fica acentuado para o leitor que têm muito mais vida e fazem muito mais sentido as cigarras do que o engodo, e a solidão profunda, da vida virtual. 🗡️

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

Afonso Romano de Sant'Anna

Eduardo Ferreira

Fernando Monteiro

João Cezar de Castro Rocha

José Castello

Nelson de Oliveira

Raimundo Carrero

Rinaldo de Fernandes

Rogério Pereira

Tércia Montenegro

Wilberth Salgueiro

Projeto gráfico e programação visual

Rogério Pereira / Alexandre De Mari

Colaboradores desta edição

Afonso Borges

Anderson Braga Horta

André Argolo

André Caramuru Aubert

Carina Lessa

Carla Bessa

Claudia Nina

Clayton de Souza

Daniel Falkembach

Estevão Azevedo

Flavia Cosma

Haron Gamal

John Wieners

Kraw Penas

Nelson Patriota

Paula Dutra

Rafael Zacca

Rui Mourão

Vilma Costa

Ilustradores desta edição

Carolina Vigna

Fabiano Vianna

Fábio Abreu

FP Rodrigues

Matheus Vigliar

Ramon Muniz

Robson Vilalba

Tereza Yamashita

4

A supremacia do leitor

José Castello

15

Inquérito

Állex Leilla



CRISTOVÃO TEZZA POR ROBSON VILALBA

23

A tradutora

Cristovão Tezza

30

Poemas

Flavia Cosma

eu, o leitor

cartas@rascunho.com.br

TRY HARDER?

Não me incomodam críticas e sugestões. Estou sempre aprendendo e em busca de desafios, o que naturalmente implica riscos. Mas try harder? [em referência à carta de Thereza Christina Motta, publicada na edição #200]. Ah, isso não. Em primeiro lugar, todos sabem que a tradução de poemas é um exercício permanente no qual jamais se atinge a perfeição. Bons exemplos estão no ensaio seminal de Eliot Weinberger, *19 Ways of Looking at Wang Wei*, que lista 35 traduções muito diferentes (mas nenhuma “certa” ou “errada”), feitas por diversos tradutores, de um poema chinês de apenas oito linhas. Isto posto, vamos ao meu propósito nas páginas do **Rascunho**. A cada mês escolho um poeta, do qual pré-seleciono em média cinquenta poemas (de preferência inéditos por aqui); trabalho nas traduções, um processo repleto de idas e vindas. Finalmente, fecho uma edição com seis a quinze poemas. Eu trabalho duro para divulgar mensalmente poetas e poemas pouco conhecidos no Brasil, e não para entregar traduções definitivas. Até porque elas não existem.

ANDRÉ CARAMURU AUBERT • SÃO PAULO - SP

FORA DE SEQUÊNCIA

Não, Fernando Monteiro, não se esforce por escrever como os colunistas “anteados”. A leitura antiquada, mas cheia de bagagem, precisa ter o seu lugar e o seu representante neste jornal! O *up-to-date* é ainda promessa. É legalzinho, mas cansa tão rápido quanto se apresenta. Sou do seu time! Pra usar uma expressão démodé.

CRISTINA SOUZA • BELO HORIZONTE - MG

NELSON E AFFONSO

Estou sempre atrasada na leitura do **Rascunho**, maravilhoso jornal. Mas o **Rascunho** é atemporal. O tempo que puder ler, está valendo. Em abril/2016, Nelson de Oliveira escreveu, na coluna *Simetrias dissonantes*, “Treze teses sobre o homem comum na Literatura”. E foi maravilhoso todo o texto. E *Quase diário*, de Affonso Romano de Sant’Anna, é sempre muito bom de se ler.

LILIANE L. P. MARTINS • RECIFE - PE

NAS REDES SOCIAIS

O jornalismo em papel agoniza, o espaço à literatura se esfarela, e a lindeza do @jornalrascunho aí guerreando. Tem que assinar, gurizada.

ALEXANDRE ALLIATTI • @ALLIATTI • TWITTER

Achei sensacional o poema do Antonio Cícero [#198]. Um dos raros que já decorei na vida, pois reflete muito o momento que estou vivendo. Agradeço o **Rascunho** pelo presente.

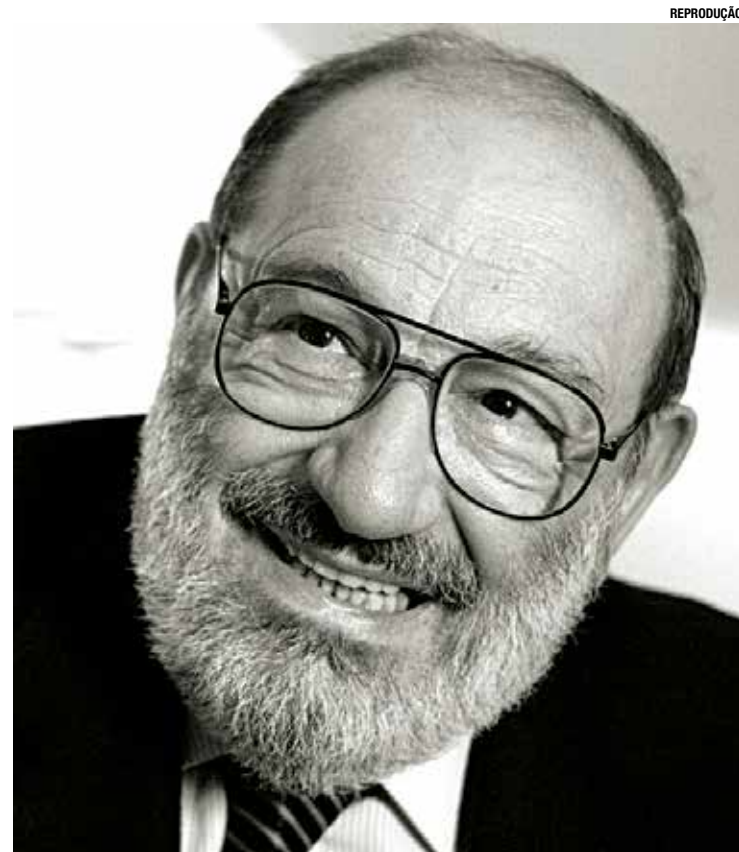
MARCOS GUERSON JR. • FACEBOOK

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.

palavra por palavra | RAIMUNDO CARRERO**A RESPIRAÇÃO NARRATIVA**

Quem já leu o pós-escrito a **O nome da rosa**, de Umberto Eco, deve ter observado com atenção a técnica da “respiração narrativa” em que ele justifica a redação das primeiras cem páginas do romance famoso. Essas primeiras cem páginas pareciam inúteis e injustificáveis dentro da estrutura da obra. Correu a lenda, depois justificada, segundo a qual, o editor teria solicitado a Eco que retirasse estas páginas porque elas não conduziam a nada. A resposta do autor foi imediata: se o leitor não seguir estas páginas, não sentirá a respiração do texto, que é essencial. Durante a leitura — basta observar com atenção — o leitor, tenso e cansado, é conduzido ao monastério onde a história se desenvolve. Ocorre aí a respiração. Os leitores, quase todos, confessam que sentem vontade de desistir, forçam a leitura assim mesmo: forçam a leitura, mas param um pouco aqui, um pouco ali, cansam, e se perguntam: quando a história vai começar? O enredo, com certeza, não começou, mas a história e seu desenvolvimento estão em andamento. Daí a ansiedade, a expectativa. Eu mesmo passei por isso. Tive que começar e recomençar inúmeras vezes. Às vezes me irritando: “não suporto mais esta conversa mole”, mas não desisti e seguí, com angústia, mas seguí.

Imagino a pergunta: “História é diferente de enredo?”. Sim, é diferente. E muito diferente. História é a narrativa plana, em que não há episódios intrigantes, suspenses, mudanças de planos, que são naturais no enredo, também chamado de intriga. No enredo acontecem ações sobre ações, que chamamos de cenas sobre cenas, às vezes cortadas por cenários sobre cenários, alongando ou reduzindo a narrativa, como se pode fazer numa sinfonia ou numa ópera. Na história, por exemplo, os cenários prevalecem sobre as cenas, que significam movimentos interiores rápidos e, às vezes, desarmônicos, tudo para seduzir e impressionar o leitor, sem tempo para respiração longa. Isso mesmo, respiração longa. Vejam bem: terminamos na técnica da respiração narrativa.



REPRODUÇÃO

Quando era muito jovem, ginasião, como se dizia na época, li um romance policial — de cujo título nem lembro mais — que me tomou o fôlego. Fôlego? Sim, ainda mais uma vez circulando em torno da respiração. Foi a leitura de uma manhã, sentado num banquinho, encantado com o enredo. Um romance policial é um romance de intrigas, de cenas. Por isso, Autran Dourado escreve mais ou menos assim: “enquanto o leitor se encanta com o enredo, o autor rouba a carteira do leitor”. Enredo. Já disse: cenas sobre cenas sobre cenas, onde até os cenários forjam intrigas e situações. Mas um romance é também um romance de história, com planos psicológicos, existenciais e vulgares, em que não se leva a uma conclusão espetacular, magnífica, mas a um plano superior de Beleza e de Encantamento.

O livro de Eco é romance de história — daí as primeiras cem páginas — e romance de enredo — vejam-se as ações dos monges.

Sempre que dou exemplos, gosto de mostrá-los para situar melhor o leitor, mas é óbvio que não poderei fazer isso com as cem páginas de Eco. Mesmo assim, leiam e analisem, por favor, as palavras iniciais do romance para ficar mais claro, embora o texto seja obscuro, sobretudo pelas citações em latim:

“No princípio era o verbo e o Verbo estava junto a Deus e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio junto a Deus e o dever do monge fiel seria repetir cada dia com salmodiante humildade o único evento imodificável do qual se pode confirmar a incontrovertível verdade. Mas *videmus nunc per speculum et in aenigmate* e a verdade, ao invés de cara a cara e, manifesta-se deixando às vezes rastros (ai, quão ilegíveis) no erro do mundo, tanto que precisamos calculá-los, soletando os verdadeiros sinais, mesmo lá onde nos parece obscuros e quase entremeados por uma vontade totalmente voltada para o mal”. •

A SUPREMACIA DO LEITOR

Milan Kundera relata, em **A arte do romance**, a história de sua primeira leitura de **O castelo**, de Kafka, feita aos catorze anos de idade. No início da adolescência, rememora, acompanhava com emoção o campeonato de hóquei no gelo. Um dos jogadores, que tinha como ídolo, era seu vizinho. Ao defrontar-se com K., o protagonista do romance, imediatamente lhe deu os traços desse jogador. “Até hoje o vejo assim. Quero dizer que a imaginação do leitor completa automaticamente a do autor”.

Avançando um pouco nas lembranças de Kundera, podemos concluir que todo leitor é, ele também, um criador. Todo leitor é, de certo modo, ainda que não tenha escrito uma única linha, um escritor também. Não escreve com uma caneta, ou com um computador; escreve com a cabeça. Se você é incapaz de imaginar a história que lê, se não conseguir transportá-la para seu interior, simplesmente não conseguirá ler. A leitura é, portanto, uma aventura a dois. Podemos dizer mais: a literatura é, ela também, uma experiência a dois. Uma experiência compartilhada. Até avançar mais um pouco: a literatura é uma experiência amorosa.

Fala-se muito da solidão do escritor, e ela é, de fato, uma solidão radical. Debruçado sobre seus originais por meses, anos a fio, o escritor precisa romper com o mundo externo para, através das palavras, encontrar uma nova via de acesso a este mesmo mundo. Quando enfim entrega seus originais ao editor, essa solidão diminui um pouco porque, enfim, será lido por alguém. Mas não é essa leitura técnica, “de especialista”, que lhe interessa. Um escritor só se torna de fato escritor quando suas palavras são devoradas pelo leitor anônimo. Não só devoradas, mas divididas com ele.

Eu, por exemplo, quando li pela primeira vez **A metamorfose**, de Kafka, aos treze anos de idade, identifiquei-me de tal modo com Gregor Samsa que só conseguia vê-lo com minhas próprias feições. Já reli **A metamorfose** muitas vezes desde então, mas essa sensação de espelhamento nunca se apagou. Posso afirmar, (mal) imitando Flaubert: “Eu sou Gregor Samsa”. Só que Flaubert falava desde a posição do autor, enquanto eu sou apenas um leitor. Apenas? Sem minha visão íntima de Samsa, sem as milhares de visões possíveis de Samsa produzidas pelos milhares de leitores da novela em todo mundo, o personagem de Kafka simplesmente não existiria.



ilustração: Fabiano Vianna

Participo, com frequência, de júris literários — essa tarefa algo insensata que me obriga a dizer qual livro é superior a outro e por quê. Nas reuniões dos jurados, é comum ouvir participantes se desculparem porque, de tal modo se envolveram com um livro, que — lamentam-se — não conseguiram se afastar de uma “leitura pessoal”. É o que chamo de leitura sentimental — aquela que é feita com os nervos e com fantasia, mais do que com o intelecto e a razão. Toda leitura, a rigor, é sentimental. Mesmos os mestres universitários, que nas reuniões literárias se armam de argumentos teóricos para defender seus livros preferidos, não conseguem, no fundo, dela se afastar.

E isso por quê? Porque, muito além de qualquer intermediação teórica, ou técnica, a leitura de um livro transcorre, antes de tudo, em nosso interior. Ali onde a imaginação reina — e não adianta escorraçá-la para a cozinha das imperfeições porque ela sempre volta para a sala prin-

cipal. Nessas reuniões de jurados, muitas vezes os argumentos ostentados por um deles são muito mais ricos e reluzentes do que os próprios livros. Nenhuma “grande argumentação”, contudo, anula aquela leitura secreta que o jurado tenta esconder como se fosse “menor”. Toda leitura é sempre apaixonada porque ninguém lê sem o recurso da imaginação, e a imaginação é sempre pessoal, secreta e sentimental.

Tenho muitas e graves restrições à educação que recebi nos tempos de escola. Mas uma delas me enriqueceu de maneira especial: o exercício que os professores chamavam de “leitura silenciosa”. Trata-se, a rigor, de uma redundância: toda leitura, mesmo aquela em voz alta, guarda um aspecto silencioso e oculto. Mais do que o que se possa dizer sobre uma narrativa (e os mestres, certamente, poderão dizer muitas coisas impressionantes), interessa aquilo que não se pode dizer e que, apesar disso, está ali e, mais do que isso ain-

da, é o próprio cimento da leitura, ou tudo desaba. O jogador de hóquei que inspirou da leitura que Milan Kundera fez na adolescência de **O castelo** se tornou, à sua revelia, um elemento essencial da narrativa kafkiana. Ao emprestar sua face a K., ele ajudou o pequeno Milan a reconstruir, dentro de si, o livro que lia. Essa reconstrução interior é, a rigor, a própria leitura.

Livros fechados simplesmente não existem, não passam de um amontoado de folhas de papel. Livros só existem — afirmou um dia Augusto Roa Bastos, numa definição que estou sempre a repetir para nunca me esquecer — dentro da cabeça do leitor. Mesmo a cabeça do escritor não é tão importante assim, o leitor vem sempre à sua frente. Permitam-me um exemplo pessoal. Acabo de lançar um livro, **Dentro de mim ninguém entra**, que escrevi pensando, ou tentando pensar, no público infantojuvenil. Primeira leitora de minha narrativa, uma amiga querida que é também uma prestigiada crítica literária, não hesitou em me dizer: “as crianças não vão entender nada do que você escreveu”. Temo que, provavelmente, minha amiga esteja certa. Tentei fazer uma coisa, e fiz outra. Mas na literatura, e também na vida, não é quase sempre assim?

O importante nessa observação sincera de minha amiga é a constatação de que o que pensei enquanto escrevia meu livro não tem a menor importância. Ele só terá importância — só existirá — quando encontrar leitores que possam digeri-lo, isto é, que consigam pensá-lo, ou imaginá-lo. Leitores que possam decodificar aquele amontoado de letras e transformá-lo em imagens interiores. Então, minha história já não estará mais nas páginas do livro, mas na cabeça de meus leitores. E nenhum escritor consegue adivinhar o tipo de leitor que chegará a digerir o que escreveu. Só uma primeira leitura — a leitura de minha amiga — começa a emprestar uma face ao livro e aos personagens que o habitam. Só na cabeça desse primeiro leitor a história começará, de fato, a fazer algum sentido.

Uma vez publicado (uma vez dado a público) nenhum livro pertence mais a seu autor. Você foi apenas um instrumento, que agora pode ser descartado. Tudo o que resta de você é um nome: uma assinatura. Ela pode despertar o sentimento de nobreza, ou, ao contrário, de descrédito, mas também ela é irrelevante diante do que se passa nos interiores secretos de cada leitor. Os leitores, sim, deveriam assinar os livros, e não os escritores. 🖋️

Prêmio Sesc de
Literatura

★
2017

*Participe do concurso
que abre espaço para
autores inéditos
publicarem seus livros.*

Inscrições:

9 de janeiro a 17 de fevereiro de 2017.

Editais e formulário de inscrição no site

www.sesc.com.br/premiosesc.

 facebook.com/premiosescdeliteratura

Parceria



Realização



Silviano Santiago nasceu em Formiga (MG), em 29 de setembro de 1936. Escritor, ensaísta, crítico literário e professor universitário, acaba de lançar **Machado**, em cujo centro estão os últimos anos de vida de Machado de Assis. “O romance entremeia o panorama da capital federal a se modernizar com análises das relações sociais e políticas entre escritores que se definem pela monarquia ou pela República. Detém-se em observações pormenorizadas sobre as crises epiléticas que se agravam na velhice do romancista”, explica nesta entrevista.

Ainda muito jovem, por volta dos 14 anos, Silviano já consumia vorazmente a obra de grandes escritores e muitas produções cinematográficas — um hábito crucial para a formação do crítico que viria a se coadunar com o romancista. Estudo, pesquisa e produção que completaram 65 anos sem pausa e com muita “gula” (para usar um termo do entrevistado). Estão aqui presentes: o ensaísta, o romancista, o apaixonado por cinema e o professor (talvez algum outro Silviano).

Como já declarou certa vez: “não sou escritor que busca minimizar o trabalho do leitor; em geral, complico-o”, e assim foi, positivamente, o diálogo — cheio de complicações. A literatura está em primeiro plano e, sobre ela, nada podemos declarar sem lhe oferecer os ruídos de nossa subjetividade. O que nos resta então a fazer para não a pequenarmos a obra de arte? Tentemos chegar à ferocidade que nos ensina Silviano Santiago, como veremos a seguir.

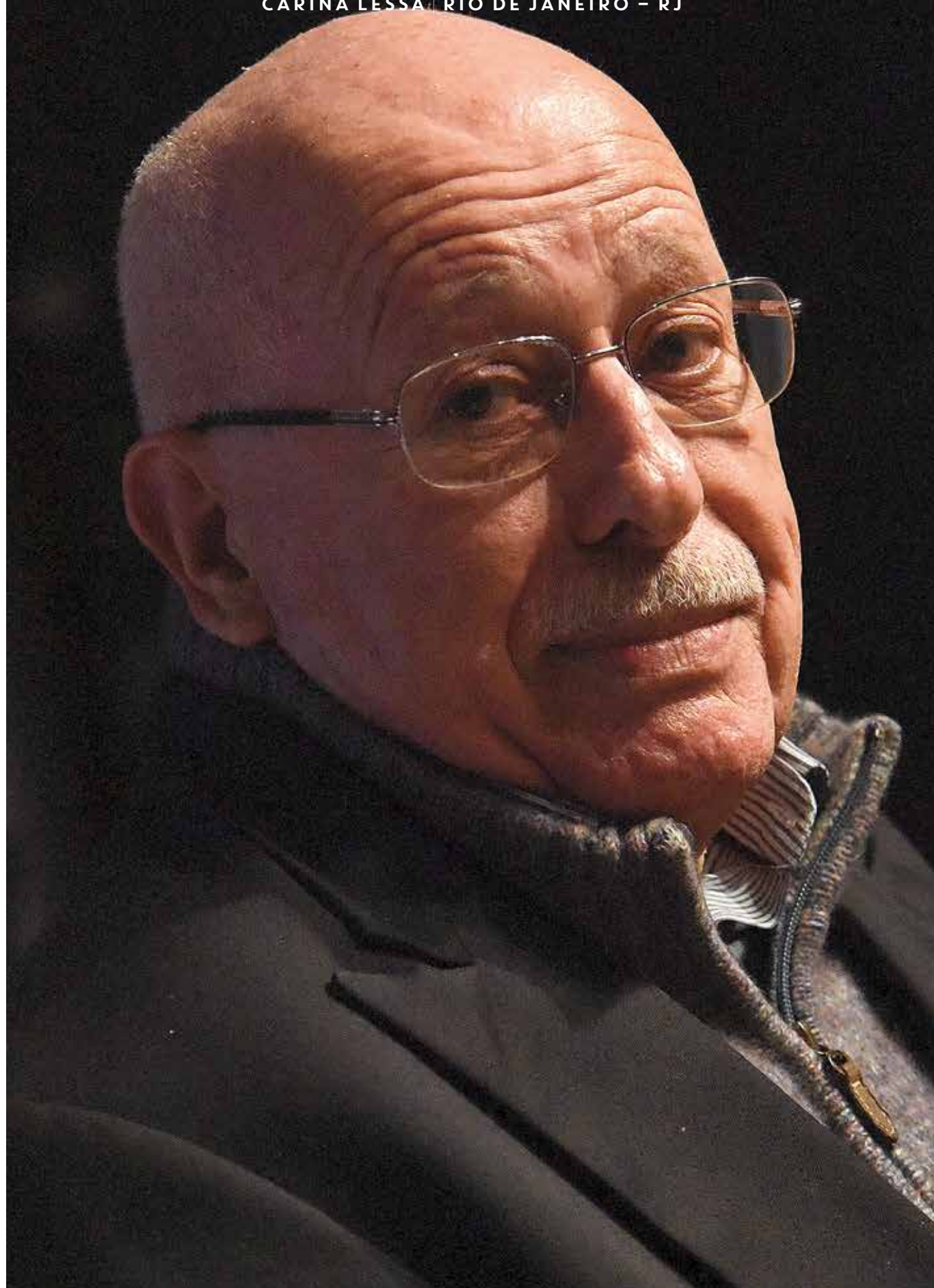
• O senhor acaba de completar 80 anos. Poucos, na história da nossa literatura, souberam ser críticos e romancistas produtores com igual valor. Uma das maiores inquietações do escritor é não ser bem compreendido pelos leitores. O senhor considera sua obra crítica e literária bem compreendida por aqueles que a recebem?

Em termos de autogratição, importa-me primeiro ser lido. Em segundo lugar, importa-me ser compreendido. E em terceiro, ser bem compreendido. Se é que algum dia alguma criação literária possa ser bem e totalmente compreendida. Entre as várias formas de autogratição, a menos importante e inútil para o romancista é a que ele próprio oferece de graça, e em separado, ao leitor. Esta é sempre circunstancial e autônoma. Soberba e até grosseira, porque duvida da sensibilidade e da argúcia do leitor. Na maioria das vezes, ela chove no molhado. A explicação do livro pelo autor faz parte da campanha publicitária, no sentido amplo. Também pode ser parte de um processo de culpa. Exagerei na dose — julga o autor — e o leitor comum não vai passar da página 10. Não vai compreender minhas intenções mais sutis. E então pergunta: por que não lhe dar uma ajudazinha? Um prefácio explicativo, quem sabe? Algumas notas ao final? Ele mal imagina que está aleijando de vez o próprio trabalho, restringindo o sentido atemporal da obra de arte. Anulando o significado condensado e profundo, enigmático muitas vezes, que o texto literário carrega consigo. A autogratição pode ser ainda consequência de exigência burocrática. O estudante de pós-doutorado pensa, vou escrever tese sobre o autor e seria bom que o entrevistasse em torno das minhas próprias indagações e preocupações. Na hora da defesa e no caso de crítica do orientador da tese ou da banca, posso tirar partido das palavras do autor ou da autora. Tiro e queda. Isso que está sendo descrito sucintamente é legal e faz parte da “vida literária”, para retomar a expressão a que Brito Broca deu direito de cidadania.

O feroz INQUIETO

Aos 80 anos, Silviano Santiago revê sua obra e fala sobre o novo romance escrito a partir dos últimos anos de vida de Machado de Assis

CARINA LESSA | RIO DE JANEIRO - RJ



• **Um escritor deve, então, saber libertar o próprio trabalho sem se preocupar com a auto-gratificação?**

O quente com veneno da leitura, ou seja, a compreensão boa e definitiva da obra de arte continuará intata depois das várias autogratificações e sempre estará intata. Nenhuma obra de arte é bem compreendida e menos ainda de modo definitivo. Sei que a compreensão dos livros que escrevi e publiquei — caso tenham vida mais longa do que a minha — será lenta e independente da minha vontade. Será organizada de modo incontornável e aleatório, por camadas sucessivas e intermitentes. Toda pressa é inconveniente, até mesmo a dada de presente pelo Prêmio Nobel. Um dos meus mentores, Jacques do Prado, era mais pessimista e paradoxal. Dizia-me que a obra de arte realmente original e notável se perde no próprio tempo em que é escrita e publicada. Não chega a aflorar, nem chega a ser compreendida. Só sobrevive a obra de arte que é mediocrementemente [sic] boa, ou seja, a que toca ou agrada a sensibilidade mediana dos contemporâneos. Nunca saberemos quem são os maiores escritores da humanidade. Ou seja, são alguns ilustres desconhecidos cujos livros foram engolidos pelo tempo. Lemos e elogiamos os melhores da mídia geral. Perguntei-lhe uma vez: Consola ser um escritor totalmente desconhecido? Ele riu.

• **Como foi a recepção de *O olhar* (1974), sua estreia como romancista, elaborado a partir de diferentes pontos de vista (ficções) sobre o acontecimento, inspirado na voz de Clarice Lispector e, mais ainda, com reaproveitamento de cenas clássicas da literatura? Qual foi o impacto da segunda edição (1983), em que temos como prefácio a entrevista feita com o crítico Silviano Santiago inserindo veículos de interpretação sobre a própria obra?**

Tinha publicado antes duas novelas com Ivan Ângelo, na Editora Itatiaia. Novelas curtas, um tanto convencionais. *O olhar*, escrito no Rio de Janeiro em 1960, quando fazia especialização em literatura francesa, se vale duma mistura delicada. Combinei a narrativa psicológica brasileira dos anos 1930 e 1940 (Lúcio Cardoso e Clarice Lispector) com o recente *nouveau roman* francês (Alain Robbe-Grillet, em particular), que lia então. É prosa de vanguarda no momento em que a nação se politizava à esquerda e dava por terminado o curto ciclo experimental da arte no pós-guerra. O texto não tinha pontuação convencional, herança talvez de James Joyce. Talvez tenha sido o primeiro romance a lançar a questão de *gender*, que apenas borbulhava nas produções do cinema experimental norte-americano. Alicerce da trama be-

lo-horizontina, o mito de Édipo é narrado do ponto de vista do marido e do filho. A esposa/mãe é excluída do mundo masculino. Ela não tem voz no romance. A mulher é um oco, onde reverberam as vozes agressivas do marido e do filho, masculinas. O romance foi submetido para publicação em meados de 1961. Mário da Silva Brito, então na Civilização Brasileira, o recebeu das minhas mãos. Leu, não gostou e recusou. Guardei o manuscrito na gaveta pelos muitos anos que passei como professor universitário no estrangeiro. Regresso ao Brasil em 1974. Era diretor do *Suplemento literário do Minas Gerais* o bom amigo e escritor Rui Mourão. Falei sobre o romance. Ele disse que a Imprensa Oficial tinha um programa de publicação de livros, mas que o autor tinha de arcar com parte da despesa. Aceitei. É publicado 14 anos depois de escrito, quando o golpe militar de 1964 ainda ecoava por todas as manifestações artísticas. Além do mais, já tinha publicado pela Editora Saga um livro de contos, *O banquete* (1970). Os contos tinham a ver com minhas experiências recentes e com as leituras de Oswald de Andrade e da Tropicália. Como a Imprensa Oficial de Minas Gerais não fazia divulgação e sendo eu praticamente desconhecido no Rio de Janeiro, onde me instalo, faço por conta própria o lançamento de *O olhar*. Lembro que o Autran Dourado me encaminhou ao Wilson Figueiredo para ver se publicava nota ou resenha no *Jornal do Brasil*. Saíram cinco ou seis linhas na seção dos livros publicados. Ao final das linhas, diziam que os interessados poderiam comprar o romance diretamente do autor e davam meu endereço postal.

• **E depois da nota?**

Houve duas surpresas na recepção. Geraldo Carneiro lê o livro e gosta. Escrevia para o semanário *Opinião*, editado pela Paz & Terra, e dos mais lidos na praça. Faz excelente resenha, “O Édipo mineiro”. Soube também, pelo Alexandre Eulálio, que o poeta Chico Alvim tinha gostado do livro. E acho que foi tudo. Nove anos mais tarde, Edla Van Steen, que era *publisher* na Editora Moderna, se interessa em republicá-lo. Fico-lhe agradecido e assino o contrato. Caí na armadilha já mencionada acima. Julguei oportuno explicar o livro para o leitor que me desconhecera. Fui soberbo e grosseiro, para usar adjetivos já usados. Escrevi um *prefácio* na forma de entrevista para a nova edição do romance. Dava ao possível leitor informações que talvez lhe faltassem. Já não se liam as narrativas psicológicas de Lúcio e Clarice e menos ainda o *nouveau roman* francês. Vinte e três anos depois de escrito, a questão de *gender* começava a chegar por estas plagas, mas ainda não motivava as leitoras, mas o mito grego como suporte narrativo tinha ido pra cucuia. A Editora Ática



“
Nenhuma obra de arte é bem compreendida e menos ainda de modo definitivo. Sei que a compreensão dos livros que escrevi e publiquei — caso tenham vida mais longa do que a minha — será lenta e independente da minha vontade.”

— com Roberto Drummond à frente — quer transformar o livro num objeto comercial. Lembrem a tese dele sobre venda de livro e de sabonete, não? Por outro lado, a literatura entre nós tinha se transformado, correta e elogiosamente, em manifestação política explícita contra a ditadura militar. Em 1983, obtive uma resenha de muito bom nível na revista *IstoÉ*, embora mais para o negativo do que para o positivo.

• **Em *Liberdade*, seu segundo romance (1981), é uma construção da voz de Graciliano Ramos, um diário escrito a partir de elementos extraídos da vida pós-cárcere do autor alagoano. A história ganha força de tal forma que já não importa a origem do discurso — o narrador reconstrói Graciliano, bem como Graciliano reconstrói o narrador. Essa perda de origem se coloca, para o senhor, como uma forma de reafirmar a autoria? Ou, ao contrário, como uma maneira de dizer ao leitor que ele é incapaz de encontrar o escritor por detrás da obra?**

Caio de novo na armadilha. Explico-me, explico romance meu. Pelo recurso à paródia, ou então ao pastiche, pode-se reconstruir uma escrita pessoal e um estilo alheio. *A Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, é bom exemplo. Contraste, por favor: o original “Minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá” com a paródia de Oswald de Andrade “Minha terra tem palmares/ onde gorjeia o mar”. Por assim dizer, o mesmo poema, mas a tônica num caso é o exotismo como identidade nacional e no outro a revolução libertária dos escravos africanos. O mesmo e diferentes poemas. A reconstrução do poema original se dá em-diferença, ou seja, a escrita de Oswald tem a ver e não tem com a escrita e o estilo de Gonçalves Dias. A marca imposta pela diferença serve para o leitor guardar distância em relação ao original. Distância zombeteira no caso da paródia. Distância respeitosa no caso do pastiche. **Em liberdade** é realmente exercício meu de reconstrução (em diferença) da vida e da escrita de Graciliano Ramos. Assumo respeitosamente o *eu* dele como sendo meu *eu*. Eu narro o romance na primeira pessoa dele. Não é paradoxo, é pastiche. Ultrapasso os limites legais

da propriedade alheia (os limites que regulam tanto a trama da vida quanto o estilo literário pessoal). Incorro em evidente transgressão à posse original dos dados biográficos e do estilo graciliano. Minha originalidade está ao ultrapassar o limite legal, ao assumir o estilo e a vida dele como forma de transgressão ao original. Narrar parte duma vida que ainda não fora narrada. Algo de semelhante se passa no filme *Capote*, quando a câmara vai além do romance *A sangue frio*.

• **No pastiche, não podemos dizer que o autor Graciliano está “por detrás da obra”? Na verdade, só nos resta a biografia, não se perdeu o estilo do autor alagoano?**

Abro a segunda pausa analítica ao final da sua pergunta, antes de “por detrás da obra”. A diferença como transgressão à vida e ao estilo de Graciliano Ramos — minha escrita ficcional, assinada Silviano Santiago — existe para dizer que o escritor não está “por detrás da obra”. Graciliano Ramos está NA escrita da obra, tal como Silviano (Nelson Mota me chamava de Gracilviano) tenta provar por um exercício biográfico transgressor dos limites de duas propriedades reconhecidas pela lei, a vida vivida e o estilo assumido. A biografia é a dele e é também a de quem a escreve com o meu estilo a transgredir o estilo dele.

• **Em *Liberdade* é um entrelugar biográfico? Perdeu-se o objeto original que seria a vida pós-cárcere de Graciliano?**

A terceira pausa vai para depois da palavra “origem”. Detenhamo-nos um minuto no vocábulo. A bem da verdade digo que não sei se a questão que **Em liberdade** coloca tem a ver com a origem. Não há origem para nada. Qualquer coisa que existe e tudo começa um dia a significar, e não se sabe bem como. O acaso é a figura enigmática maior que dá início, organiza o mundo e a vida humana. A origem também não existe para o estilo e a vida de Graciliano Ramos, tidos como originais apenas pela lei vigente nas sociedades ocidentais. A vida de cada um é formada a partir da modelagem que lhe vai sendo imposta ou proposta não só pela família, como também pela escola e principalmente — no caso do escritor — pela eleição de autores e de livros que na verdade são os reais fomentadores da sua opção de vida e de estilo. Nenhum escritor é “original”, no sentido dicionarizado do termo. Nenhum discurso literário tem origem definida e precisa. Ninguém conseguiu melhor traduzir o que é a proposta de **Em liberdade** que o escritor inglês Thomas de Quincey (célebre autor de **Confissões de um comedor de ópio**): “O que é o cérebro humano senão um palimpsesto natural e poderoso?”. Desde o romance *O olhar*, já mencionado, em lugar de discu-

tir a origem, eu a evito, optando por apreender as mil e uma facetas (as mil e uma páginas) do palimpsesto natural e poderoso que é a vida e o estilo de um escritor, ou de qualquer ser humano.

• ***Stella Manhattan* é um romance significativo por diferentes facetas. A conversa multicultural, tão frequente em sua obra, tem ali o maior investimento. Há uma mistura de conceitos sobre arte, antropologia, ficção, gêneros literários e sexuais, dentre outros. Esse romance, deslocado do momento de publicação (1985), ainda inquieta diante do questionamento sobre a formação da identidade. Como foi romper tantas barreiras discursivas naquele momento pós-golpe?**

Um dos problemas em ser intérprete da própria obra é o de que, sem querer, o romancista passa a assumir um voluntarismo que pouco tem a ver com a criação literária, ou artística. A vontade própria do autor só vai até certo ponto. Muito do que é o ato de tramar uma narrativa, o ato de criar personagens, o ato de significar, o ato de escrever ficção, e assim por diante, tem muito a ver com sentimentos bem pouco nobres, que estão entre os mais baixos, aliás. O mais conhecido deles talvez seja a prepotência ou a arrogância do autor. Poderia lembrar a “angústia da influência”, de que fala Harold Bloom. Prefiro despsicologizar o sentimento, a angústia, e lembrar Camões: “Cessa tudo que a antiga Musa canta/ Que outro valor mais alto se alevanta”. Você como autor quer calar todos os outros que te antecederam porque julga que seu escrito é superior ao dos demais que, no entanto, são os que te ensinaram o que você sabe. Você aprende com eles a querer ser mais forte do que eles. Os versos de Camões não só traduzem a prepotência como também a mesquinhez, porque você sabe que sem os antecessores, você não conseguiria escrever o que escreve.

• **Escritores são sempre ramos dos antecessores?**

Stella Manhattan é um cadinho. Sou apenas a solda que tenta dar forma (dar forma é “compor” um romance, por exemplo) a algo que é uma ebulição interna que toma conta de mim desde o momento em que assumo a condição de ser humano e de escritor ao lado de outros seres humanos e de escritores ao final dos anos 1970. Usar e abusar dessa ebulição significa conviver com todas as pessoas com quem convivo no mundo que coube a todos nós, milimetricamente, compartilhar. A solda artística é a proposta duma leitura dos vários elementos que estão em ebulição. A leitura que faço pode se apresentar como fechada ou aberta ao leitor. Inspirado pela escultura *Bichos*, de Lygia Clark, optei por fazer uma leitura aberta. Daí a multiplicida-



Nunca saberemos quem são os maiores escritores da humanidade. Ou seja, são alguns ilustres desconhecidos cujos livros foram engolidos pelo tempo. Lemos e elogiamos os melhores da média geral.

de e a disparidade de temas que são lançados no papel, como se lançam dados na mesa de jogo. Às vezes os temas estão pouco desenvolvidos, às vezes estão apenas esquematizados e outras vezes mais apenas sugeridos. Pode dar a impressão de livro rabisado e imaturo, mas assim ele se apresenta porque achei que seria legal colocar o meu leitor DENTRO do cadinho onde minha vida — minha escrita literária — está em ebulição coletiva e convidá-lo a ser também soldador, ou seja, um participante, um rearranjador da história que eu lhe conto. Nada mais faço do que seguir a regra poética imposta ao espectador pelas esculturas de Lygia Clark ou de Hélio Oiticica. Por outro lado, sendo **Stella Manhattan** um romance que propõe a configuração de novas formas de identidade, é também romance que diz que não existe mais a possibilidade de se se configurar o que se chama de identidade única para o ser humano. A identidade única (entre elas, a de *gender*, sexual) é uma falácia. É coisa de carteira de identidade, CPF e passaporte. Nada tem a ver com a ebulição da vida no cadinho em que se a vive.

• ***Stella Manhattan* fala também do exílio, mas há um exílio ainda maior, ressaltado pelo senhor em *O cosmopolitismo do pobre*, que é o experimentado dentro de nossa própria origem. O exílio imposto ao pobre, que está sempre fora da história no processo de globalização e, mais grave ainda, fora da história cultural de suas terras — marca familiar e de origem cultural. O senhor poderia falar um pouco sobre a importância desse tema no seu processo ficcional?**

Sou feroz, mas não sou irascível. Peço ajuda a Guimarães Rosa para poder me significar de maneira mais clara. Sou feroz, rebelde, mas não tenho o gosto pela liderança. A ferocidade tem a ver com Riobaldo que mata a onça com a própria faca para comer o coração do animal. Ele é mais onça que humano. Como o poeta Rimbaud, Rio-

baldo quer ter em mãos a chave que abre o mundo selvagem para a experiência humana. Passa a frequentá-lo com a disponibilidade característica da vida selvagem. Você vive ferozmente a vida que te toca viver. A irascibilidade tem a ver com a ira, com o desejo de mando sobre uma comunidade anárquica, que se expressa, em **Grande sertão: veredas**, pelos líderes políticos como Zé Bebelo. São contra a vida selvagem levada pelos sertanejos, mas os irascíveis querem na verdade é tirar vantagem própria do espírito de rebanho que pregam. A irascibilidade é forma do mandonismo político. Eu mando e vocês obedecem. Pela ira de um, ou de poucos, a vida se torna gregária e certamente mais injusta e hierarquizada, e menos feroz. Essa distinção pode ser interessante para se discutir o tema da viagem, do exílio e do cosmopolitismo, tal como o trato.

• **O senhor pode falar um pouco mais?**

No meu caso pessoal, a viagem, toda viagem ao mundo desconhecido, é expressão da ferocidade. O exílio como opção de estudo e como opção de trabalho, como opção de experiência de vida. No caso dos meus ensaios, em particular *O cosmopolitismo do pobre*, o exílio é visto de maneira objetiva e existe como propiciador da análise da irascibilidade do Homem (rei, ditador, presidente...) que se julga mais poderoso do que todos os demais com quem convive e, no entanto, fracassa no provimento das mínimas condições de vida para todos os cidadãos. Veja o que se passa nos países ricos europeus nesta década. O cosmopolita pobre é que o viaja porque não tem como comer e dar comida aos filhos na própria cidade onde nasce. Mão na frente, outra atrás, viaja aos grandes centros urbanos na esperança de vida melhor. São as últimas figuras humanas que acreditam na utopia. O miserável não sai do lugar onde nasce porque quer fazer valer sua opção de estudo, trabalho e vida longe do lar. São os políticos irascíveis que tornam por séculos sua vida e da família insustentável e eles são obrigados a viajar em busca de situação mais confortável para ele e os seus.

• **Um exílio que desconhecemos...**

O exílio tem, pois, pelo menos duas faces nos meus escritos. Uma talvez seja mais feliz e a outra, totalmente infeliz. Uma vergonha. Uma das faces é expressão da ferocidade do indivíduo, de alguns poucos indivíduos em luta contra os limites culturais que o encarceram. E a outra é consequência da irascibilidade do homem político. Uma das faces é subjetiva. É minha e não a coloco em xeque. A outra é objetiva. Produto da minha observação da miséria migrante a povoar o Primeiro Mundo, miséria que se torna mais e mais agudizada no novo milênio. Uma das faces proclama o amor à vida, faz o elogio da alegria na vida selvagem. A outra denuncia a injustiça na construção do social e do econômico no plano da comunidade, denuncia a pobreza.

• **No artigo *Prosa literária atual no Brasil* (1984), publicado em *Nas malhas das letras*, o**

senhor já afirmava estar indiscernível as fronteiras entre memória afetiva e fingimento, memória e romance. Como tal perspectiva foi pensada e levada às últimas consequências nos romances *O falso mentiroso* e *Mil rosas roubadas*?

É preciso tomar cuidado com o uso do vocábulo indiscernível. Não sei se escrevi “indiscernível” e, se o escrevi, peço perdão. Tenho salientado que há o “jogo” entre duas realidades dadas conceitual e historicamente como diferentes. Ou seja, não trabalho isoladamente uma realidade e a outra, mas, no esforço de diferenciá-las, acabo por acentuar o *overlapping* de uma realidade sobre a outra. Computo, como se diz na teoria dos conjuntos, a “diferença simétrica” entre dois elementos. Interessa-me o terceiro elemento, que é criação minha, de analista, que participa dos dois lados sem expressar apenas cada um deles. Essa, também, é a lição legada por Jacques Derrida no célebre ensaio *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas* (1967) que, evidentemente, adjetiva um antigo ensaio teórico meu, *O entrelugar do discurso latino-americano* (1971). Em termos bem simples, interessa-me o *entre* a memória afetiva e o fingimento, o *entre* a memória e o romance, o *entre* a biografia e a ficção. Tome-se, no entanto, o devido cuidado. O *entre* serve como estratégia de desconstrução. Esta é o que me interessa na questão proposta e trabalhada por mim nos dois romances em causa. O *entre* não é forma de amaciamento da tensão entre opostos, entre conflitos. Pelo contrário, ele agudiza o jogo que existe entre uma realidade e a outra, para substantivá-las pela diferença, pelo contraste, pelo descentramento em relação ao já-sabido e consensual. Com muita propriedade, Edward Said inscreve essa atitude como típica do que chama “o estilo tardio”. Cito-o: “Esta é a prerrogativa do estilo tardio: dar voz ao desencanto e ao prazer, sem ter que resolver a contradição entre um e outro. O que os mantém em tensão, como forças de sentido

oposto e força igual, é a subjetividade madura do poeta, despida de *hybris* e de pompa...”.

• **O entrelugar não seria a mistura, o vago?**

Tome-se o romance **Mil rosas roubadas**. Meu narrador é um biógrafo autobiógrafo, ou vice-versa, um autobiógrafo biógrafo. Depende da perspectiva crítica adotada pelo leitor. Ele é, em si, uma figura monstruosa. Duas cabeças, dois corações e um só par de olhos e um só estilo. Acredito, no entanto, que a imagem estrambótica do narrador revela os truques (argumentativos, retóricos, de estilo, etc.) de que se vale qualquer biógrafo. É impossível escrever uma biografia que não seja minimamente autobiográfica. (Não há protagonista sem narrador — e se houver estaremos diante de uma narrativa genial.) Elevei a contradição entre a terceira e a primeira pessoa ao extremo. Para tal, usei o gênero romance, uma das formas do *entre* a biografia e a autobiografia. O romance quer explorar o conflito entre o poder da razão (biógrafo) e o valor da imaginação (biografado) como motivo para a vida profissional na segunda metade do século 20. A trama romanesca oscila entre o funcionário público assalariado com aposentadoria garantida e o ator que sobrevive com a bilheteria diária e vive num apartamento pobre, em sistema de comodato. Oscila entre o universitário bem posto na vida e o artista que vive como agregado de empresário, entre o biógrafo/autobiógrafo pesquisador e o biografado inventor de si mesmo. Oscila entre a objetividade e o delírio como formas de compreensão do real. Em termos de comportamento, o protagonismo oscila entre o gay enrustido e o gay desbundado. Paradoxalmente, o historiador se revela mais emotivo e mais apaixonado que o artista. Seria ele o verdadeiro artista? Ou o é, porque é o sobrevivente de uma amizade amorosa?

• **A sua paixão pelo cinema vem desde muito jovem, é muito interessante como as imagens cinematográficas enriquecem os seus textos sobre literatura e culturas em geral. Que nomes de diretores de cinema o senhor destacaria como principais influências em sua obra? Há alguma influência também na estrutura narrativa?**

Por ter sido cineclubista e crítico de cinema na década de 1950, vivi um dos momentos mais importantes da história do cinema e, em contrapartida, uma época em que a palavra conhece o declínio como instrumento do conhecimento e até como meio de comunicação artística. Dou apenas dois exemplos. Um internacional e teórico: a importância das ideias desenvolvidas por Marshall McLuhan em torno do fim da galáxia Gutenberg. O outro, artístico e nacional: a dominância da poesia concreta paulista. Não

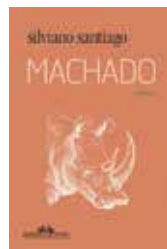
sou exceção. Fui constituído pela diferença entre imagem e palavra. Entre a vitória de uma e a derrota da outra. Daí também e certamente meu interesse pelas artes plásticas. O desequilíbrio entre imagem e palavra tinha razão de ser porque o cinema era sem dúvida a melhor expressão artística dos tempos posteriores a Segunda Grande Guerra, quando a noção de documento perpassava e domina a arte. Foram grandiosos e definitivos para mim: Jean Renoir, John Huston, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Jean Cocteau e muitíssimos outros. Para dizer a verdade, não consigo desassociar minha literatura da imagem no cinema, na fotografia e nas artes plásticas.

• **Como ficam as imagens?**

Não sou a melhor pessoa para falar do modo como a imagem (o cinema, a fotografia e as artes plásticas) se espraia pelos meus escritos. Falo apenas do que fiz de propósito, como se tivesse desenhando a priori o *story-board* do romance. Posso falar da imitação dos movimentos de câmara, por exemplo. Cena em romance meu, ou em conto, é sempre vista de determinado ponto de vista, de determinado lugar onde coloco a câmara do narrador. Posso colocar a câmara em *plongé* (mergulho). A cena descrita é vista de cima para baixo. O interesse está em remeter o protagonista e a situação dramática ao cotidiano, remetê-los à luta e à sobrevivência no dia a dia. O estilo torna-se bem realista e um tanto impiedoso. Ao final do romance **De cócoras**, impôs-se o *contre-plongé* (contra-mergulho). A cena é vista de baixo para cima. Queria como que surpreender uma santidade visceral que explicaria a impecável conduta humana do protagonista Antônio, um mero funcionário público do Ministério da Viação, tido como o mais corrupto. Na hora da morte, Antônio está deitado no leito. Levo duas figuras de anjo a planarem no alto do quarto. Um dos anjos é piedoso e gentil. Apresenta-se vestido como se em pintura renascentista. Quer levar Antônio aos céus, mas tem asco do homem que contempla. Olha de cima para baixo. Antônio tinha defecado no momento em que está para morrer. E fedia. O anjo foge de volta aos céus. Plana um segundo anjo, agora vestido como se por pintor da contrarreforma. Aparece violento e militarizado. Não se apieda do moribundo fedido. Mata-o. Enfia-lhe a lança no coração, sem dó nem piedade. Os movimentos da câmara são tão importantes quanto a trama narrada.

• **Depois do sucesso de *Mil rosas roubadas* (Prêmio Oceanos), o senhor já tem um novo projeto para abrir a sua nova década?**

Entre os pecados capitais está a gula. Sempre fui um “eu pecador”, e por isso confesso, ao final desta conversa: “Mea culpa, mea máxima culpa”. Já que nosso



Machado
Silviano Santiago
Companhia das Letras
424 págs.

papo se passa neste momento em que os 80 anos de vida bateram-me à porta no mês de setembro, acrescento que a gula acentuada ao querer comer bem, viver bem, ousar além dos limites, etc., com todos os desmandos e desregramentos que me movimentaram e me arrastaram para a condição de pecador, vai mudando com o envelhecimento, quando as insuficiências do corpo e as debilidades do organismo reclamam um lugar ao sol da sobrevida. Nem menciono o coração, que bate-batendo ao ritmo da hipertensão, obrigando-me a todos os tipos de dieta. Aparentemente, trata-se de uma mera troca de objetos. A gula perde a preferência por alguns objetos e, para saciá-la, busca novos. Isso, infeliz ou felizmente, não é tão simples assim. É a condição humana do existente (falo evidentemente da minha) que sofre consequências na redefinição do objeto da gula que diria catastróficas se tivesse um apego desmedido às trapaças da juventude e ao vigor da idade madura. Por sorte não o tenho. Minha mente envelhece *pari passu* com o corpo. E vice-versa. Tornei-me mais distraído, menos fogoso, menos interessado em ser quem não sou. Estou mais introspectivo, menos cuidadoso e mais cabisbaixo ao expressar minhas ideias próprias e inconvenientes. A lista dos “mais” e do “menos” é infundável e não vou incomodar sua paciência. Fique tranquila. No entanto, é curioso descobrir que, apesar das mudanças de objeto e de transformações no comportamento físico e mental, o profundo do sentimento original — a gula — continua tão intenso quanto antigamente. Não se trata apenas de falar sobre mudança de objeto quando descubro que meu apetite desenfreado me leva mais, por exemplo, à literatura e a alguns outros e poucos objetos que julgo dignos dos últimos dias. Com a audácia de guloso decrépito, resolvi atacar, ao mesmo tempo, de frente, olho a olho, cara a cara, ombro a ombro, corpo a corpo, minhas duas grandes incógnitas, minhas duas admirações, minhas duas autoridades em termos de escrita literária em língua portuguesa. Machado de Assis e Guimarães Rosa. Claro que saio perdendo no corpo a corpo. Mas reli os dois ao mesmo tempo, padecendo constantes indigestões pela inexplicável e absurda gulo-

dice, quase suicida. Tomei os laxantes e os betabloqueadores necessários nas minhas caminhadas pelo calçadão de Ipanema e fui adiante. Minhas pernas estão cansadas, o fôlego em pandarecos e pura merda o estômago afetivo. Pouco importa. Não tenho mais um projeto em mãos. Tenho dois manuscritos. Um romance sobre os últimos quatro anos de vida de Machado de Assis, que acabo de lançar, e um longo ensaio sobre o modo como a qualidade e a beleza selvagem de **Grande sertão: veredas** vêm sendo domesticadas (o conceito torna-se teórico no ensaio pelo seu oposto, a *wilderness* do romance) pelo melhor da nossa crítica literária, virando uma espécie de bichinho-de-estimação em que a cara do animal literário se faz semelhante ao focinho humano do crítico. O ensaio deve ser o prefácio da edição em espanhol do romance a ser publicada pela Editorial Ayacucho (Venezuela).

• **O senhor fala em “sobrevida” e se conceitua como um “guloso decrépito”. Nós, leitores e críticos, encontraremos esses elementos biográficos no romance sobre Machado de Assis?**

Espero que sim. Desde o século 18 e a publicação de **Werther**, de Goethe, um novo gênero entrou para a literatura. O romance-de-formação (*bildungsroman*). Gustave Flaubert deu forma ao gênero com **A educação sentimental** e James Joyce o consagrou com o **Retrato do artista quando jovem**. Nosso Fernando Sabino o retomou de maneira notável com o **Encontro marcado**. Em todos eles está em jogo o modo como o artista nasce para a vida profissional: sua formação familiar, educacional e sentimental. Nosso século 21 está se especializando em inverter os termos propostos e difundidos pelo século 18. Põe em jogo o modo como o artista abandona a vida. Joseph Heller, o criador do personagem Dr. Strangelove, interpretado por Peter Sellers no filme homônimo de Stanley Kubrick, cerrou as portas do século 20 com estranho e fascinante romance — **Retrato do artista quando velho**. Eis que o autor de **Catch 22** inaugura um novo gênero, de que **Mil rosas roubadas** e **Machado** fazem parte. O romance-da-sobrevivência, ou da sobrevida, em que fala o guloso decrépito. O livro recém-lançado narra os últimos quatro anos da vida do viúvo e escritor Machado de Assis (1839-1908), tendo como pano de fundo o processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro pelo “bota-abaixo” dos antigos casarões coloniais. Na terra desolada, constrói-se de um dia para o outro, a Avenida Central, ladeada por belos e magníficos prédios *Art nouveau*. Machado de Assis morre no momento em que a antiga Corte imperial é dividida ao meio por um amplo e arejado bulevar parisiense. Em carta, ele anota que morrerá exilado na cidade que o viu nascer e onde vivenciou os fatos históricos que levaram à Abolição da escravidão africana e à transição do regime monárquico ao republicano. Assim sendo, o romance **Machado** entremeia o panorama da capital federal a se modernizar com análises das relações sociais e políticas entre escritores que se definem pela monarquia ou pela República. Detém-se em observações pormenorizadas sobre as crises epiléticas que se agravam na velhice do romancista e, tendo como referência a vida do francês Gustave Flaubert, que desde a juventude padeceu da doença, faz um levantamento minucioso das condições precárias de seu tratamento na época. De posse de anotações feitas para seu médico, o dr. Miguel Couto, o narrador do romance relê os textos canônicos machadianos, apoiando-se em situações dramáticas que se tornam reveladoras do estilo crítico que ele desenvolve com grande originalidade. A escrita entrecortada e saltitante dos romances se apresenta como planilhas de sismógrafo, a traduzirem os movimentos inesperados, bruscos e rápidos das convulsões. Ao dar destaque aos dois últimos romances publicados em vida, **Esau e Jacó** e **Memorial de Aires**, a narrativa levanta hipóteses sobre a vida amorosa de Machado de Assis. Sua preferência por protagonistas viúvas, cuja vida sentimental se norteia ou pela fidelidade ao defunto marido ou pela traição à sua memória e a aceitação de novo casamento. A narrativa salienta ainda a presença constante do texto bíblico como suporte para as infundáveis incoerências e contradições tanto na caracterização dos personagens quanto nas várias tramas romanescas. 📖

O POETA MALDITO SOB O PESO EMBRIAGADO DA VITÓRIA MORAL

E screvo contos & romances, mas leio mais poesia que ficção. Muito mais poesia que ficção. Dos tipos de poema existentes, prefiro o poema narrativo e o poema sermão. Muito cedo, um trio de profetas modernos — Whitman, Maiakovski & Álvaro de Campos — revelou-me as delícias do verso arrebatador, vidente, afetuoso, furioso, anarquista, selvagem.

Depois da poesia brasileira, a poesia que mais me interessa é a portuguesa. Tempos atrás até defendi uma tese na Universidade de São Paulo, cujo título — *AXIS MUNDI: o jogo de forças na lírica portuguesa contemporânea* —, bastante pretensioso, aproxima xamanismo, alquimia & poesia.

(Anotação mental. Certa vez, num sonho, um poeta imaginário me disse: “A universidade é o túmulo da inteligência”. Eu precisei passar por duas universidades — graduação no Mackenzie & pós-graduação na USP — pra constatar essa verdade tão triste.)

Foi um embate estimulante. A pós-graduação queria um trabalho científico, uma proposição obediente à metodologia acadêmica. Quatro anos depois eu lhe entreguei um delírio filosófico, uma longa digressão pós-moderna. A pós-graduação aceitou, mas a contragosto. Fez cara feia. Nosso amor havia acabado. Logo depois nos divorciamos, porque a diferença de temperamento tornara-se insuportável. Foi uma separação amigável, nunca mais nos reencontramos.

Mas contei tudo isso apenas pra dizer que infelizmente António Pedro Ribeiro não foi um dos dez poetas estudados na tese de doutorado, defendida em meados de 2008. Eu conhecia apenas três poemas seus, publicados no número 9 da revista portuguesa *Águas Furtadas*, lançado em maio de 2006. A essa altura da redação da tese, minha orientadora não achou prudente incluir mais um autor. Aceitei, meio contrariado.

Um dos poemas publicados na *Águas Furtadas* foi o sensacional *Declaração de amor ao primeiro-ministro*, que ficou durante muito tempo escondido abaixo do limiar de minha consciência. Até que em 2010 eu reencontrei a revista quase por acaso, enquanto arrumava as estantes, e resolvi correr atrás de um ou dois livros do António. Chegaram d’além-mar, pelo correio. Gostei tanto do que li, que decidi reescrever toda a tese a fim de incluir sua voz irreverente no jogo de forças.

Como não aprecio números ímpares, fechei a nova versão

da tese, que é na verdade um ensaio espiralado, com doze poetas: Adília Lopes, António Pedro Ribeiro, Gonçalo Tavares, Manuel de Freitas, Daniel Faria, Ana Marques Gastão, Inês Lourenço, José Miguel Silva, Luís Quintais, José Luís Peixoto, valter hugo mãe & Luís Serguilha.

Esses poetas ocupam diferentes posições na vasta constelação da lírica portuguesa contemporânea. Frequentemente, posições singulares & opostas — o hermetismo de Luís Serguilha e o coloquialismo de Adília Lopes, por exemplo —, tão distantes uma da outra, que soa quase incoerente empregar um só nome — *poesia* — para designar astros tão díspares.

Que posição ocupa António Pedro Ribeiro nessa constelação? António é o poeta da linguagem coloquial (escrita & falada), que se expressa muito bem no papel, para o silêncio dos olhos, e no púlpito, para o colorido dos ouvidos. Mas se o papel ainda é um suporte elegante, se o livro ainda irradia a aura sagrada da grande Literatura, em geral para espaços íntimos, no espaço público o local da fala é o púlpito profano dos bares & saraus.

António é um xamã urbano, é uma hipersensibilidade subversiva que denuncia, com estocadas histriônicas, a mediocridade reinante. Seus poemas atacam a distopia intelectual & emocional em que sobrevivemos, ridicularizando políticos & pop stars, jornalistas & jogado-

res de futebol, elevando o ócio criativo, a estética, a embriaguez, o amor e o sexo à posição de verdadeiros valores humanos.

Para o senso comum, essa hipersensibilidade subversiva corporifica-se na figura radioativa do louco ou do bufão, que vai aos bares e aos cafés derramar sobre os adormecidos e os anestesiados o óleo escaldante da poesia apocalíptica.

António também gosta de ironizar esse lugar-comum do senso comum, aceitando de bom grado a autoimagem lúcida & louca de “Um doido que escreve à mesa da loucura/ Que se ridiculariza a si próprio e ao mundo”, “Estou doido e crio mundos/ Estou doido e assim quero ficar”.

Em meu ensaio espiralado, defendo que, há mais de cem anos, para as pessoas educadas na tradição iluminista & indiferentes à moral cristã e à retórica das religiões instituídas, A POESIA É O ÚLTIMO REDUTO DO SAGRADO.

Desde que o método científico, a revolução industrial e a filosofia existencialista puseram abaixo qualquer possibilidade de existência de Deus ou de deuses, a poesia, para o indivíduo culto, transformou-se na única fonte aceitável do gozo místico.

Mesmo o mais racional & materialista dos homens não se satisfaz apenas com a existência profana. Resistente à hipocrisia dos sacerdotes profissionais e à manipulação da fé, a necessidade de se vincular a algo maior e mais profundo faz esse homem

se voltar para a arte e a literatura.

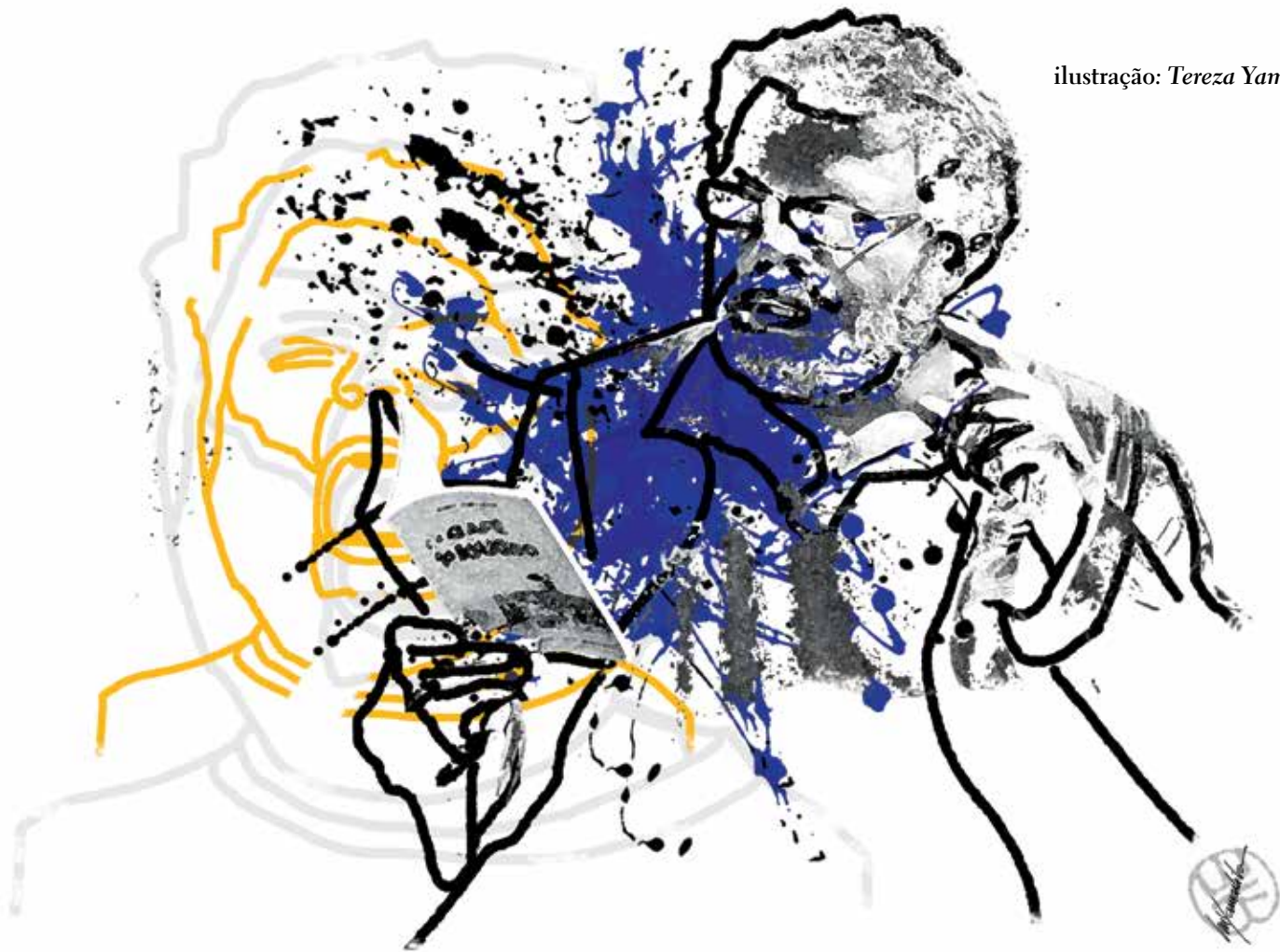
É importante esclarecer que essa comunhão sagrada não acontece somente com a arte e a literatura herméticas, de natureza alquímica ou xamânica. Ela não acontece apenas com os labirintos sensoriais de um Mário Cesariny ou um Herberto Helder ou um Jorge de Lima ou um Murilo Mendes.

No mundo atual, o erudito Zaratustra e o popular Macunáima dançam juntos, e o poder dionisiaco manifesta-se também na complexa simplicidade de poemas sem máscara nem disfarce, diretos & claros feito um beijo. Os poemas gaiatos & dançarinos de António compõem *A gaia ciência* da era do wi-fi e do GPS.

“A sacralização do cotidiano por meio da lírica-de-combate não precisa seguir somente a trilha de Hermes Trismegisto. *Liberdade* também rima com *simplicidade*. Além da lírica subterrânea existe a lírica de superfície. António Pedro Ribeiro admira os surrealistas, mas evita prudentemente a escrita automática tão hermética-alquímica-elitista, preferindo às charadas obscuras a anáfora da música pop.” (*AXIS MUNDI*)

Sobrinho de Nietzsche (o guerrilheiro), filho de Chamfort (o homem-bomba) e neto de Montaigne (o estrategista), o poeta de **Queimai o dinheiro, Café Paraíso** e tantos outros manifestos ébrios pertence à pequena família de moralistas ocidentais. *Moralistas* não no

ilustração: Tereza Yamashita



sentido de defensores da moral e dos costumes conservadores, mas no sentido de críticos vigorosos da economia de mercado, do sistema corrompido e do pensamento reacionário, mercado-sistema-pensamento do tipo católico-capitalista-consumista.

Acompanho as manifestações regulares de António Pedro Ribeiro no feicebuque e posso garantir, também, que não há uma fronteira clara entre seus poemas em versos — perdoem-me o pleonismo — e suas postagens em prosa. A demanda entusiasmada e a intensidade libertária são as mesmas, numa forma & noutra. Sem afetação, sem artifícios de linguagem. A pequena diferença entre a poesia e a prosa de António está na tecla *Enter*, sua poesia é prosa-com-enjambement.

Isso demonstra que António é um poeta-cronista. Na rede social, nos cafés ou nos livros, ele não faz pose de intelectual, de semideus beletrista. Fodam-se os beletristas, os pedantes! Bisneto de Sócrates, o poeta *CONVERSA* com o leitor-ouvinte, fala mas também escuta, vive a vida, mancha-se, chora, faz graça, ri alto, copo após copo após copo.

No fundo da garrafa está o infinito. Está a força, o influxo divino. Combatendo com as armas mais sagradas — da utopia, da iluminação profana —, segue o poeta maldito sob o peso embriagado da vitória moral. Num planeta de derrotados físicos & emocionais, que outra vitória seria possível? 🍷

Mais que um craque

Em *Tempos vividos, sonhados e perdidos*, Tostão alia conhecimento, reflexão e ótimo texto para tratar de futebol e do ser humano

ANDRÉ ARGOLO | SANTOS – SP

Tostão foi um desses astros que baixavam no corpo de outras pessoas, quando elas jogavam bola. Baixou no André Sant’Anna, no conto *A história do futebol* (livro **Entre as quatro linhas**): “Quando o futebol foi inventado, em 1969, o George Harrison era de Belo Horizonte e, no prédio dele, na escola dele, na rua dele, as pessoas ou eram Atlético ou eram Cruzeiro. O primo do George era Atlético. O George era o Tostão, do Cruzeiro”. Mas ter sido um craque, um ídolo, não o define. A fama da época não o fez deitar em lugar nenhum. Ao terminar a carreira no futebol, por questão de saúde, antes de completar 30 anos — normalmente o auge de um atleta —, foi estudar medicina. Na década de 1990, voltou a se ligar ao futebol, como comentarista. E passou a escrever para jornais de grande circulação. Logo chamou atenção pela qualidade do texto. Não à toa. Enquanto se firmava como jogador de ponta, ele lia. Lia muito e bem, como revela ao longo de **Tempos vividos, sonhados e perdidos — um olhar sobre o futebol**. A literatura costura suas lembranças e reflexões sobre o futebol e além:

Quando jogava no Cruzeiro, costumava ir para a concentração com algum livro para ler (Herman Hesse, Clarice Lispector, Jorge Amado, Fernando Sabino e outros) e com discos do Chico Buarque, Caetano Veloso, Tom Jobim, Edu Lobo João Gilberto...

O que esse livro traz de mais relevante é isto: Eduardo Gonçalves de Andrade não é só o Tostão que jogou futebol, não é só o médico, marido, pai, amigo, nem somente o que faz hoje, escrevendo sobre o esporte. Ele é alguém que pensa e repensa sobre tudo, em conexão. Alguém que mudou ao longo do tempo, e que muda. Exerce vários papéis como todas as pessoas, não se permite praticar o verdadeiro esporte na-

cional no Brasil: o reducionismo.

Tostão cita Guimarães Rosa, Drummond, João Cabral, e até o contemporâneo Nuno Ramos, de quem pega emprestado trecho do texto *Os suplicantes*, que expressa de forma concisa sua vivência no futebol:

Tudo parece fácil e concatenado quando ganhamos; tudo parece disperso e difícil quando perdemos. No entanto, é por tão pouco que se ganha e se perde. O apito final estabiliza violentamente aquilo que, no transcorrer do jogo, parece um rio catastrófico de mil possibilidades, a nos arrastar com ele.

Já pensou se ao fim de uma partida, sangue fervendo, pupilas dilatadas, veias explodindo, um jogador pudesse elaborar assim a um radialista que pergunta como foi o jogo? Cada coisa na sua hora e lugar.

Em alguns trechos, o autor resgata e resume a própria história do futebol e também traz contextos históricos de fora do campo. São bem-vindos, e o modo como compila esses dados são também muito próprios.

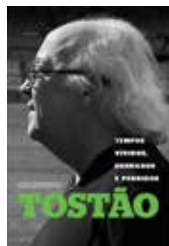
Recentemente, vi na íntegra algumas partidas da Copa de 1958, disputada na Suécia. A Seleção era melhor do que eu imaginara. Tinha Pelé e Garrincha juntos, os dois maiores jogadores da história do futebol brasileiro, além de Didi, Nilton Santos e outros supercraques. Individualmente, deve ter sido superior à Seleção de 1970. Com Pelé e Garrincha, o Brasil nunca perdeu um jogo. Alguns jornalistas dizem que os primeiros três minutos do jogo entre Brasil e Rússia, o terceiro do Mundial de 1958, foram os mais espetaculares da história do futebol. Aquela seleção brasileira foi o início da passagem do jogo natural, amador, espontâneo, para o futebol coletivo, organizado, profissional. No entanto, pelo estilo mais lento e pelos longos espaços entre os setores do campo, era algo que fazia parte do futebol mais antigo, das décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960. A seleção de 1970, revolucionária para a época, mais disciplinada taticamente, com um jogo mais veloz e mais preocupada com a marcação sobre os adversários, foi o início do futebol moderno de hoje, embora o jogo fosse de intensidade e velocidade incomparavelmente menores que os atuais. Os jogadores de hoje, com excepcional preparo físico, jogam outro futebol. Se continuarem a correr cada vez mais, no futuro, será outro esporte.

Em trechos como esse, o leitor se aproxima de um entendimento sobre outra realidade, de outra época, que geralmente chega aos tempos atuais cheio de imprecisões, impregnado de mitos. O grande pano de fundo e objetivo parece ser o de entender e explicar como o futebol brasileiro evoluiu ao longo das décadas, até hoje, ou pelo menos até a Copa do Mundo de 2014. A Copa do 7 a 1. E nesse caso fica evidente que evolução é um termo que não significa melhora, mas vem do sentido da-

O AUTOR

Tostão

Campeão do mundo como jogador de futebol, na Copa de 1970. Médico, comentarista e colunista sobre futebol em tevês e jornais. É autor de **A perfeição não existe** (Três Estrelas, 2012) e de **Lembranças, opiniões, reflexões sobre futebol** (DBA, 1997).



Tempos vividos, sonhados e perdidos

Tostão

Companhia das Letras
195 págs.

do por Darwin, de adaptação, mudança ao longo do tempo, a depender de diversos fatores do ambiente.

As páginas finais são mais dedicadas a essa análise de como se joga bola atualmente. Por isso mesmo, menos graciosas, apesar de importantes. Mas o que marca a obra é a mescla desse resgate histórico com passagens de bastidores, impressões e contextos.

Convivi com Pelé, quando a seleção brasileira se encontrava, de 1966 a 1972. Nunca o vi mal-humorado, triste, preocupado. Atendia a todos, sempre com um largo sorriso. Parecia gostar de ser o Pelé, o Rei. Parece óbvio, mas não é, pois são frequentes, com as celebridades, os atri- tos entre a personagem, o ídolo, a criatura e o indivíduo, o criador.

Ele conta logo depois disso o que pouco se fala do passado, que Pelé teve anos de decadência entre as copas de 66 e 70. E que foi um trabalho sério e bem-sucedido que devolveu suas habilidades físicas para aquele mundial do tricampeonato brasileiro. Isso não diminui ninguém, pelo contrário: nos faz entender como Pelé conseguiu ser gigante em fases bem diferentes do mesmo esporte.

Mas o forte do livro são as reflexões. Tostão toca em assuntos ainda hoje pouco abordados, como a relação dos ditadores militares com a seleção brasileira e a alienação dos atletas e de boa parte do povo. Na volta da Copa de 70, ele pensou em não ir a Brasília, receber o cumprimento do Médici. Acabou indo. Na recordação daquele momento, evoca a psicologia e a literatura:

Freud gostava de repetir uma frase de Shakespeare: “A consciência faz de todos nós covardes”, no sentido de que o ser humano, com frequência, dividido entre os compromissos éticos e morais e seus verdadeiros desejos, que moram nas profundezas da alma e que nem sempre são compatíveis com seus deveres sociais, deixa de lutar pelo que pensa e por suas ambições.

O livro tem dois capítulos escritos por convidados. Um é o médico Roberto Abdalla Moura, responsável pela recuperação da vista de Tostão, depois de um descolamento de retina, para jogar a Copa de 70. O outro é Juca Kfoury, que escreve sobre a corrupção do futebol a partir de seu órgão máximo de regulação burocrática, a Fifa, além da CBF no Brasil. São capítulos que não destoam da narrativa de Tostão ao longo da obra. Pelo contrário, somam.

Tostão é uma pessoa difícil de se criticar. Aliás, ele próprio é que traz no livro episódios em que alguém ficou bravo com ele, por causa de uma crítica feita nos comentários ou colunas. Mesmo as pequenas contradições reforçam seu caráter. Em um momento ele celebra a malandragem de Nilton Santos na Copa de 62, quando o brasileiro dá um passo para fora da área após fazer pênalti num jogador espanhol e convencer o juiz de que tinha sido mesmo fora a falta. Mas hoje pensa diferente:

Desde o passado, os jogadores brasileiros usam a esperteza, as simulações e as violações das regras e da ética para levar vantagem. O mesmo ocorre em outras atividades humanas. O jogador poderia argumentar que, no instante do lance, na emoção do jogo, na busca do sucesso, ele, sem pensar e sem racionalizar, age mais por impulsos e por desejos diabólicos, presentes nas profundezas da alma. Nada disso justifica ele não ser punido. Somos todos responsáveis por nossos atos.

Essa não-separação entre o que se chama mundo do futebol e o mundo de todos é uma das fortes características do livro ou mesmo do pensamento de Tostão — e que o diferencia muito (e para melhor) nesse meio. 🗨️

TRECHO

Tempos vividos, sonhados e perdidos

Conhecia a fama de Djalma Santos de ser brincalhão e muito alegre. Ele me deixou à vontade.

Impressionou-me sua educação ao tratar os garçons e funcionários do hotel, sempre com um sorriso. Pelé tinha o mesmo comportamento.

O fantasma do fantasma

Com narrativa leve e fluída, *A imensidão íntima dos carneiros*, de Marcelo Maluf, é um intenso diálogo com os ancestrais

CARLA BESSA | BERLIM - ALEMANHA

“Uma das tarefas da psicanálise é, segundo Leowald, fazer fantasmas tornarem-se ancestrais. Se inconscientes, os visitantes sinistros do passado são conceitualizados como ‘fantasmas’; quando analisados e tornados conscientes, eles perdem seu temível magnetismo inconsciente e tornam-se ancestrais, mais memórias do passado do que suas repetições compulsivas e sobrenaturais.”¹

Esse pequeno trecho do psicanalista americano Eugene J. Mahon, em um artigo sobre a função do espectro em *Hamlet*, de Shakespeare, parece cair como uma luva em *A imensidão íntima dos carneiros*, de Marcelo Maluf. Bem, escrever ficção sempre é, direta ou indiretamente, entrar em diálogo com os fantasmas do nosso tempo e da nossa história. Porém, nesse romance, isso é levado ao pé da letra. Nele, o protagonista-narrador, também chamado Marcelo, vale-se de um artifício tão simples quanto eficaz para livrar-se da tirania do passado: ele vira o jogo, transformando-se no fantasma do fantasma. Como sombra invisível do futuro, volta no tempo e espreita o avô, Assaad, no momento em que este passa em revista lembranças de uma tragédia familiar vivida no Líbano na década de 1920, período final do império otomano. Marcelo Maluf escreve um Assaad que escreve, fazendo emergir as lembranças recalçadas por todos aqueles anos, ambos na tentativa terapêutica de livrarem-se ou de, ao menos, reconciliarem-se com os assombros causados por elas.

Logo de início, Marcelo deixa claro que falará de um trauma que percorre gerações: a herança do medo. O medo que paralisa, torna passivo e passível a outras catástrofes.

Quando eu nasci, sob o sol daquele mês de janeiro, o medo estava no meu primeiro choro. O mesmo medo que hoje ainda vive em mim. Um medo genético passado de pai para filho, de avô para neto.

Assim, a imagem inicial dos carneiros afogando-se na praia sob o olhar impotente de Marcelo simboliza esse passado que precisaria ser salvo. Seria preciso trazê-lo literalmente à tona para não ser tragado por ele. Porém os carneiros se afogam. Mas um sobrevive e fala a Marcelo, confrontando-o com a sua culpa primeva:

Por que não se lançou ao mar para nos salvar?... Então por que você ficou lá, feito um idiota, apenas observando a morte vir e levar com ela todos os meus irmãos?

Como Hamlet, Marcelo não se identifica com sua história e é refratário a uma dívida que não entende como sua, porém, o ônus hereditário pesa sobre ele como uma sombra, trazendo para perto a imagem distante do avô. Ele estranha seus antepassados e é exatamente essa estranheza que denunciará a familiaridade:

Você me parece um estranho, Assaad. Suas mãos estão suadas. Minhas mãos também se inundam.

Após certa relutância inicial, Marcelo, assim como Assaad, rende-se ao inevitável e parte em busca das lembranças para dar voz à imagem há tanto calada. E dar voz aos mortos é, como vimos, desmistificá-los, torná-los ancestrais e humanos.

Aos poucos, o narrador reconhece mais e mais do avô em si. Constata que reproduz os seus gestos, que também é canhoto. As imagens dos dois sobrepõem-se como slides projetados um por cima de outro. Até que ambos aceitam enfim a sua tarefa de desenterrar o passado para libertar o presente, como um jardineiro que precisa “revolver a terra para que ela respire e acomode novas plantas, para que floresçam”.

Assaad (e com ele, Marcelo) afunda-se cada vez mais nas camadas da lembrança, turvando-a. Depois de uma queda na neve (aqui uma forte alegoria para a memória), em cuja sequência Assaad quase morre con-

gelado, começam a se diluir as certezas: “Entre a extensão do mundo do sono e a vigília, não tive a certeza de que minha experiência era real ou imaginária”.

E é neste limbo da memória que Assaad se permite escavar a mais dolorosa imagem, a pior de todas, há tanto recalçada: dos irmãos enforcados diante dos seus olhos pelos soldados turcos. E ao leitor é desvendada aí a razão da emigração de Assaad para o Brasil.

Neste momento, Marcelo, ainda arredio à herança de culpa, nega-se a continuar carregando o pesado legado:

Sussurrei na grade que dava acesso aos caixões que não queria mais aquela história, que não precisava mais repetir os fracassos, as dores, as doenças, o ódio e os medos que assombravam a família há tanto tempo.

Porém, quanto mais resiste à sua história, mais se vê enredado nela. Vê seu medo espelhado no medo do avô. O medo de Assaad de errar ao narrar o assassinato dos irmãos é o mesmo do menino Marcelo aprendendo a escrever na escola, “a mesma falta de ar, a mesma respiração descompassada”. Aqui se fundem a motivação da escrita e da memória: já não se sabe se o autor-narrador (pela mão de seu personagem) escreve para lembrar ou lembra para escrever.

É só bem mais tarde que aparece a imagem já quase apagada do pai de Marcelo, morto há mais de dez anos. Ele abre mais uma porta da memória, que emergirá à superfície da ficção. Aos poucos, outros membros da família aparecem, a mãe, os irmãos, os tios e primos. No momento em que se confraternizam, Marcelo consegue ver a todos como estranhos e percebe que chegara o momento de deixá-los.

Diante da casa da infância, observando-a, ele conjura mais uma vez contra o dever de resgatar a dívida que não contraiu.

Não me cabe perdoar ou amaldiçoar os soldados que ma-



A imensidão íntima dos carneiros
Marcelo Maluf
Reformatório
156 págs.



AUTOR

Marcelo Maluf

Nasceu em 1974, em Santa Bárbara D’Oeste (SP). É escritor e professor de criação literária. Graduiu-se em Arte-educação (2004) e fez mestrado em Artes, (2007) ambos pelo Instituto de Artes da Unesp. Em 2013, foi contemplado com a Bolsa de criação literária do Governo de São Paulo (ProAc) para o romance *A imensidão íntima dos carneiros*, que ganhou o Prêmio São Paulo de Literatura de 2016 e ficou entre os finalistas do Prêmio Jabuti.

TRECHO

A imensidão íntima dos carneiros

Meu coração se impacienta com o sangue grosso nas veias. Antes preciso dizer dos meus irmãos, Adib e Rafiq, esse áspero segredo que me flagela os ossos e me queima. Preciso dizer que até hoje não é possível que eu adormeça sem que eu veja, como uma pintura na parede do quarto, aquele carvalho, os seus velhos troncos e sua copa, e os meus dois irmãos mais velhos ali, dependurados e sem vida, com o tecido da corda amarrado aos seus pescoços curtos, as línguas expostas e roxas.

taram os irmãos do meu avô. Meu único propósito não é nem com Assaad, nem com Michel, mas com as palavras que escrevo nesse momento. Estas palavras servem à minha consciência, que não me trai, assim como eu não a engano.

Crendo-se liberto, o narrador foca o seu olhar (e o nosso) no agora, com seus presentes e seus assombros: o seu corpo, a deformidade ligeira no coração. Para logo constatar que também esse defeito físico é genético e que, assim, ele continuará invariavelmente carregando consigo tudo o que quis deixar pelo caminho. Compreende que “esse ainda não é o fim. Há algo, um gesto necessário a se fazer”. Porque assim como um pescoço curto, talvez a memória seja genética.

No final, novamente diante do mar, o ciclo enfim se fecha. Os carneiros reaparecem e Assaad, libertado de seus fantasmas, repete as mesmas palavras do carneiro sobrevivente do início, retornando à questão do legado da culpa: *Então por que você ficou lá, feito um idiota, apenas observando a morte vir e levar com ela os meus irmãos?*

Marcelo reconhece que o destino só pode ser consumado com a própria vida e nos deixa uma lição enigmática sobre a morte que, “é outra coisa, diferente de tudo que conhecemos”. Talvez apenas o fim de uma história, de uma trajetória, de um romance?

A forma

Este contundente relato sobre memória, esquecimento e o poder dos laços familiares, que podem dar chão ou asas, mas também servir de amarras; esta história invocativa nos é contada por meio de uma narrativa literalmente fabulosa, ou seja, em forma de fábula: alguns personagens-chaves são animais (carneiros) ou figuras fantásticas (o primo santo que desperta de um quadro) com características antropomórficas. Essa forma condiz com o enredo, já que a fábula tem suas origens no oriente, sobretudo entre os assírios e babilônios. E, como toda fábula, tem caráter moralizante. Esta “moral da história” poderia causar incômodo ao leitor contemporâneo, não fosse a caligrafia precisa e comovente da prosa poética de Marcelo Maluf que tem a sensibilidade de não impor nenhuma verdade. Sua escrita se edifica no espaço da ambivalência, entre uma narrativa leve e fluída e imagens oníricas dolorosas, impactantes e surpreendentes. 🐏

NOTA

1. *O fantasma em Hamlet*, de Dr. Eugene J. Mahon, em psychoanalysis today. Infelizmente, o nome do tradutor não é mencionado.

Tentativa de capturar o ar, de Flávio Izhaki, é um romance que começa em tom de farsa. Há uma “nota do editor” informando que “o livro a seguir é incompleto”. Na verdade um pesquisador, cujo nome é Alexandre Pereira, juntava material para escrever a biografia de Antônio Rascal, maior escritor brasileiro dos últimos trinta anos segundo o livro. Mas Pereira, o pretense biógrafo, falece num acidente automobilístico. Mesmo assim, o editor decide publicar o material. Completando a nota, há a estrutura do livro: “diários do biógrafo, dois textos supostamente inéditos de Antônio Rascal e trechos da relação entre o escritor e seu filho, enviados ao biógrafo por este último. Constam também entrevistas conduzidas pelo biógrafo com pessoas próximas ao escritor”. Este é o material ficcional de que Izhaki vai se servir para construir o seu romance. Pode-se perceber desde a primeira página que, do ponto de vista do personagem-biógrafo, teremos um não livro sobre um não escritor.

Nas duas páginas seguintes há o prefácio, escrito pela mulher de Rascal. Ela introduz a discussão sobre a morte, que vai permear todo o romance. Uma vez que autor e biógrafo já morreram, o argumento é lícito. A mulher afirma: “Grandes filósofos já pensaram sobre isso (a morte). Mas preferi os romancistas, como meu marido, para levar a questão além”. Mais à frente, ela mesma chega à conclusão da impossibilidade de qualquer biografia, “o desafio de escrever uma biografia é destinado ao fracasso”. O que sobra são perguntas que devem ser colocadas pelo biógrafo, questões que ela mesma diz não ousar propor. Se há respostas é porque o leitor “não entendeu nada”.

Mas a pergunta principal, que leva o biógrafo a se interessar pelo autor, é responder por que Antônio Rascal nunca mais publicou, questão que permeará todo o romance, uma vez que o autor só lançou três livros e nada mais nos últimos 26 anos. A partir desta questão, **Tentativas de capturar o ar**, além da morte do autor e a do biógrafo, ainda nos impõe outra morte: a da literatura.

O que virá pela frente é um romance difuso, atuando em várias frentes, difícil não apenas para o leitor, mas para o próprio autor, aqui o verdadeiro. Trata-se de se tentar escrever um livro sobre o nada. Izhaki tenta dar substância ao seu livro criando personagens adjacentes, como o filho de Rascal. O rapaz emigra para a Inglaterra porque não suporta viver à sombra do pai. Ao ouvirem seu nome, vem a pergunta: você é parente do famoso escritor Antônio Rascal? Talvez a parte mais interessante seja essa, a narrativa de próprio punho que ele entrega ao biógrafo, quando relata sua relação com o pai.

Três autores e um destino

Tentativas de capturar o ar, de Flávio Izhaki, discute o universo editorial e a literatura contemporânea

HARON GAMAL | RIO DE JANEIRO - RJ



Tentativas de capturar o ar
Flávio Izhaki
Rocco
221 págs.

Nas suas investidas, Pereira vai atrás de um episódio onde pode estar a resposta para a sua principal pergunta. Como deseja saber por que o autor abandonou a literatura, o biógrafo bisbilhota um episódio da vida do autor. A suspeita surge por intermédio de um texto inédito de Rascal que lhe chega às mãos em um envelope, enviado pela viúva do autor. Aqui entra em discussão a distinção entre vida e obra, assunto pertinente quando levamos em consideração o leitor, personagem invisível mas importante em toda a história da literatura. O leitor, muitas vezes, deseja saber mais sobre a vida do que sobre a obra de um grande autor. Além de discutir morte do autor, morte do pai, morte da literatura, também encontramos no texto este ponto: o que seria vida, o que seria a obra? O biógrafo viaja, procura autoridades, consulta arquivos de mais de duas décadas, tudo para tentar comprovar a veracidade do que o autor escreveu.

Universo editorial

No livro de Izhaki ainda se pode observar a presença ostensiva do universo editorial. Isso acontece pela primeira vez no prefácio, depois quando o ávido editor decide editar a biografia incompleta de Rascal. Pereira, ao descrever o funcionamento dos meandros de uma editora, afirma:

Terei que falar que a minha tia é tradutora na editora que publica a obra de Antônio Rascal, e que conheci o publisher numa festa de aniversário e, bê-



O AUTOR

Flávio Izhaki

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1979, e publicou os romances **De cabeça baixa** (Guarda-chuva, 2008) e **Amanhã não tem ninguém** (Rocco, 2013), eleito pelos jornais *O Globo* e *O Estado de S. Paulo* como um dos melhores romances brasileiros de 2013, e semifinalista do Prêmio Portugal Telecom 2014. Como contista, já participou de oito antologias.

TRECHO

Tentativas de capturar o ar

A grande pergunta que tenho que responder com essa biografia é por que Antônio Rascal nunca mais publicou. Cada leitor estará interessando nisso ao comprar o livro e os jornalistas me farão essa pergunta quando me entrevistarem para a divulgação do lançamento. Da minha resposta, ou melhor, da minha capacidade de responder categoricamente a isso, dependerá o sucesso da literatura.

bado, comentei que era o maior fã de Rascal (leve exagero), no que o editor (também bêbado, mas não tanto quanto eu) sugeriu que eu escrevesse a biografia.

O editor sempre estará em busca de um número cada vez maior de leitores, como se pode observar por meio dos vários tipos de texto que compõem o livro, podendo mesmo este leitor ser um jovem enamorado, presente num outro inédito do famoso escritor, cujo título é “Mas, não”, publicado já na parte final do livro, conto voltado a estudantes, com clima de festa de escola, namoros e desejos adolescentes.

Devido à colagem de vários tipos de texto, o romance de Izhaki não pode ser visto como um livro contínuo, com características próprias. Mas, talvez, esta seja uma de suas intenções, discutir a própria literatura num universo vazio, pois além do fosso reduzido entre vida e obra, o principal escritor na verdade não existe, o biógrafo está morto e, quem sabe, a literatura. A descontinuidade e os diversos estilos que levam o livro a parecer obra inacabada são meras coincidências.

Por mais difuso que seja o romance, como também atesta a “nota do editor”, ele possui uma trama e é isso que prende o leitor até o final. Ela se prende à procura do autor em descobrir por que Antônio Rascal abandonou a literatura ou, pelo menos, por que nunca mais publicou. É esse fio que vai conduzindo o livro, apesar de todos os desvios que aparecem pelo caminho.

O não livro sobre um não autor poderia servir de pretexto para se criticar a atual literatura, seja ela de qualquer cultura, mas seria uma crítica injusta. O que se pode dizer é que Flávio Izhaki encontrou motivo para uma história que, até certo ponto, lhe pode envolver numa boa polêmica. Qual o papel dos professores de literatura, sobretudo daqueles pesquisadores que escreveram dissertações de mestrado e teses de doutorado, qualificações atribuídas a si próprio pelo biógrafo? Ainda para atestar tal caminho, o livro possui um posfácio com um estudo sobre a biografia escrita por Alexandre Pereira, texto que, à moda acadêmica, tenta validar as intenções e pesquisas do discutível biógrafo.

Já que vivemos numa época em que quase tudo parece regido pelo “mercado”, é louvável o aparecimento de um livro como este. Por não se tratar de um romance para o grande público (para muitos, a leitura pode não ser muito agradável), o autor apresenta-se corajoso ao tentar descortinar o universo da publicação de biografias, gênero muito consumido, mas sempre superficial, procurando geralmente se adequar ao (mau) gosto do leitor. No livro em questão, o que se pode descobrir é o lado avesso de toda essa história. 🍷

ZUMBI SALDO, DE ELISA LUCINDA

*Zumbi, meu zumbi.
Hoje meu coração eu arranco
Zumbi hoje eu fui ao banco
E ainda estou presa
Escuto os seus sinos
e ainda estou presa na senzala Bamerindus
Presa definitivamente
Presa absolutamente
à minha conta
corrente.*

O poema *Zumbi saldo* pertence ao primeiro livro de poemas da capixaba Elisa Lucinda, **O semelhante**, publicado em 1995. De lá para cá, a poeta-atriz lançou outros livros e veio consolidando uma trajetória marcada pela militância em questões relacionadas à vida das mulheres, dos negros, dos desfavorecidos e divulgando, em grandes centros, o estado do Espírito Santo, em particular a bela e bucólica vila de Itaúnas. Seus poemas, em geral bem mais longos que *Zumbi saldo*, se marcam pelo tom coloquial, oralizante, direto, referencial, que facilita a declamação e seduz os espectadores de shows de poesia.

Os dez versos, apesar de polimétricos (de duas a treze sílabas), têm uma cadência, conseguida basicamente por efeito de rimas, repetições vocabulares e jogos aliterativos. Há rimas em arrAnco / bAnco; prEsa / definitivamEnte / absolutamEnte / corrEnte; e ZumbI / sInos / BamerIndus, restando o penúltimo verso como um verso branco, embora os sons da palavra “conta” (à exceção da vogal a, átona) retornem no verso derradeiro — “corrente”. As repetições, em poema tão curto, de “Zumbi”, “hoje”, “eu”, “ainda”, “presa” e do sufixo “-mente” colaboram para a cadência da leitura. Mas, mais que tudo, impõem-se as aliterações nasais, presentes em todos os dez versos, dando um andamento harmonioso — a despeito do “conteúdo” — ao poema. É bem possível que esse choque, entre a harmonia sonora e o teor e desfecho do poema, produza certa (desconfortável) sensação de humor, se não mesmo algum movimento de riso.

Tal estrutura sonora sustenta, como se vê, uma espécie de comparação entre a senzala de outrora e a senzala contemporânea, representada, sem subterfúgios, na nomeação direta de uma rede bancária (já extinta, porque incorporada a alguma outra rede). O conglomerado financeiro funciona como uma espécie de metáfora dos grilhões que prendem o/a poeta: ter dinheiro, ter saldo, pertencer ao sistema produtivo é o que importa, é o que pode fazer o cidadão sentir-se efetivamente livre. A quebra na passagem do penúltimo para o último verso (“à minha conta / corrente”) constitui um caso de ambíguo *enjambement*, pois o verso derradeiro completa, sim, o sentido do anterior, mas tem, também, sentido avulso, autônomo: o sintagma “conta corrente” significa, em síntese, um serviço do banco para guardar e movimentar dinheiro, é uma “conta vigente”; mas — no contexto em que Zumbi é evocado e se fala de prisão, sinos e senzala — nos versos “conta / corrente” a “corrente” ganha valor substantivo e impõe um sentido radicalmente crítico: a conta é ancestral corrente, grilhão, argolas de ferro que prendiam os escravos, até há bem pouco tempo.

Em *Interesse pelo corpo*, um dos excertos de **Dialética do esclarecimento**, Adorno e Horkheimer falam sobre as diferentes formas de sofrimento a que o corpo foi levado ao longo da história. Afirmam que passa pelo corpo a dominação que, socialmente, se concretiza na desigualdade econômica entre as classes. Nesse texto, dos anos 1940, articulam uma análise que, de modo algo surpreendente, se ajusta aos dias que correm: “Quando a dominação assume completamente a forma burguesa mediatizada pelo comércio e pelas comunicações e, sobretudo, quando surge a indústria, começa a se delinear uma mutação formal. A humanidade deixa-se escravizar, não mais pela espada, mas pela gigantesca aparelhagem que acaba, é verdade, por forjar de novo a espada”. Tal “gigantesca aparelhagem” atende, no poema, pelo nome “Bamerindus”. Há, entre tantos, dois números exorbitantes: de um lado, o lucro estratosférico dos bancos; de outro, a população imensamente miserável, endividada, refém de agiotas profissionais: os bancos e demais instituições afins. A sequência reiterada de “estou presa”, “estou presa”, “Presa definitivamente” e “Presa absolutamente” (quatro de dez versos) mostra o caráter dramático, agônico de uma situação terrivelmente opressora. A espada, apontaram os filósofos alemães, muda de forma. A corrente, percebe a poeta, também. O corpo sofre — “Meu coração eu arranco” — para (tentar) dar conta de tanta exploração.

O poema de Elisa Lucinda mobiliza uma série de questões. Desde o título, e dentro do poema, Zumbi — símbolo da luta pela liberdade — é chamado a testemunhar, séculos depois de sua morte (e com o corpo esquartejado à mostra como lição para possíveis revoltosos), o triste “saldo” de tanta luta: “ainda estou presa na senzala Bamerindus”. O saldo, aqui, possui (como “corrente”) duplo sentido: pensado em relação à luta dos negros quilombolas, escravizados, assassinados, significa a herança, a resistência, a militância; no jargão bancário, saldo é o que resta quando confrontados débito e crédito. Em ambos os casos, o saldo não é nada bom: a senzala se institucionalizou em forma de gigantesca aparelhagens capitalistas de abuso e des-

mando econômico, chamadas bancos; e, pode-se deduzir, estando definitiva e absolutamente presa à conta que acorrenta, o saldo deve ser, como o da maioria da população brasileira, ínfimo ou negativo.

Ao trazer para os versos um eu lírico feminino, a poeta amplifica o quadro de opressão sobre o sujeito que fala no poema: é negro (basta a evocação a Zumbi, sem necessidade de “biografar” a autora), é mulher (veja-se o adjetivo “presa”), é pobre (conforme o saldo que se lamenta) e, como arremate, é poeta. É como poeta, no entanto e sobretudo, que essa mulher se manifesta e faz de sua voz singular uma voz a mais no coletivo dos descontentes. Voz feminina que, só em terras capixabas, reúne poetas de gerações distintas, como Deny Gomes e Suely Bispo, Mara Coradello e Josely Bittencourt, Renata Bomfim e Silvana Pinheiro, para ficar em poucos nomes.

No início dos plúmbeos e autoritários anos 1970, Jorge Ben lançava a canção *Zumbi*, em que fala que “Há um grande leilão/ Dizem que nele há/ Uma princesa à venda/ Que veio junto com seus súditos/ Acorrentados em carros de boi”: a imagem da brutal animalização e coisificação do homem se agudiza no registro de homens negros — tornados escravos à força, sequestrados de suas terras à base de armas e mortes — “acorrentados” e misturados aos bois, como se bois fossem. A canção de Ben Jor e o poema de Lucinda evocam Zumbi para que a resistência e a transformação ganhem força e concretude. A corrente de ferro de antes se perpetua agora em conta corrente bancária. A comparação entre as “correntes” não quer jamais suavizar toda a dor, todo o drama e todo o sofrimento da escravidão. Quer apenas, a partir do poema *Zumbi saldo*, de Elisa Lucinda, chamar a atenção para as modernas formas de exploração, que têm gigantesca aparelhagens em pleno funcionamento. Com versos e canções, com práticas mais justas e éticas, com melhor e mais digna distribuição de renda, com liberdade e educação para a autonomia, com reformas rigorosas tendo a revolução no horizonte do possível, talvez consigamos um saldo muito, muito mais favorável. Eu quero ver, eu quero ver, eu quero ver. 🖊️

inquérito

állex leilla

Ir sempre além

Állex Leilla é baiana de Bom Jesus da Lapa, onde nasceu em 1971. Estreou na literatura com os contos de **Urbanos** (1997). Seguiram-se **Obscuros** (contos), **Henrique** (romance), **O sol que a chuva apagou** (novela), **Primavera nos ossos** (romance). Participou de antologias no Brasil, Argentina e Alemanha. Graduada em Letras, é doutora em literatura e professora da Universidade Estadual de Feira de Santana. Seu livro mais recente é o romance **Não se vai sozinho ao paraíso**. Vive em Salvador (BA).



Não se vai sozinho ao paraíso
Állex Leilla
Mondrongo
583 págs.

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

Desde menina, me lembro de “consertar” as histórias alheias, reescrevendo-as a partir de cenas com as quais não concordava. Me lembro de ter “consertado” passagens de **A pequena sereia**, **A pastorazinha e o limpador de chaminés**, **Branca de neve**, **O gato de botas**, etc. A consciência dessa vocação, no entanto, creio que só tive aos 20 anos, quando escrevi meu primeiro livro de contos.

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

Tenho obsessão por mudar as coisas prontas, finalizadas, quero reescrever meus livros já publicados — o dos outros também. Mania: coleciono epígrafes e citações.

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

Livros de poesia.

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

O imbecil coletivo, de Olavo de Carvalho.

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

Manhãs, cafés, cigarros e trilhas sonoras (gravo uma trilha exclusivamente para cada livro que começo). Quando termino um livro, comemoro com duas doses de algum uísque 12 anos, mas depois fico triste, e se não começar outro, me deprimio.

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

Gosto de ler imersa na brisa, à tarde ou à noite, em minha varanda ou no sofá. Mas venho desenvolvendo o dom de ler em qualquer lugar e situação, pois, infelizmente, vivemos num mundo ruidoso.

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

Em termos de quantidade, cinco laudas é um bom termômetro pra mim. Em termos de qualidade, quando percebo a solução para algum “nó” na narrativa.

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

Quando me pego rindo ou surpresa com algo que eu mesma escrevi.

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

Nosso melhor amigo e nosso pior inimigo é o mundo, pois a escrita se faz dessa tensão de estar e não estar ao mesmo tempo. Nos ausentamos da pauta para nos presentificarmos na página.

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

Atualmente, noto que a hegemonia é uma das piores desgraças do meio literário, todo mundo pensa a mesma coisa sobre política, cultura, história, sexualidade, religião... Parece um bando de replicantes, pessoas que receberam um chip para atuar como “artistas de esquerda”. Quando mais jovem, me incomodava muito a impossibilidade de poder ter relações sinceras, pois, no geral, o meio literário é um teatrinho de vaidades. Mas agora isso desimporta, porque aprendi a me concentrar nas pessoas certas.

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

Ângelo Monteiro, poeta alagoano que vive no Recife, autor de **O ignorado** e **Tratado da lavagem da burra**.

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

Imprescindível: **A montanha mágica**, de Thomas Mann. Os descartáveis eu geralmente leio e esqueço.

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

Militância é um desastre. Também é broxante quando se ensaia uma abordagem de temas complexos e não se leva adiante.

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

Qualquer assunto pode entrar, a questão é que tratamento se vai dar (não só na forma, como na abordagem). Existem assuntos que não me interessam hoje, mas não posso bater o martelo, porque o mundo gira, a Lusitânia roda, e a gente muda com eles.

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

Um bêbado sentado no meio fio, numa das avenidas mais populares de Salvador, murmurando que queria ter pra

si as mãos, somente as mãos, do vizinho. É pedir demais?, nos perguntava, gogue. Ninguém comentava nada no ponto de ônibus. Escrevi um pequeno conto com essa cena.

• **Quando a inspiração não vem...**
Revisa-se o que já está escrito.

• **Qual escritor — vivo ou morto — gostaria de convidar para um café?**
Luís Vaz de Camões.

• **O que é um bom leitor?**
Aquele que tem consciência de que é um coautor.

• **O que te dá medo?**
Diz o provérbio árabe que a ignorância é vizinha da maldade. Pois bem, os ignorantes têm amedrontado bastante o mundo — não apenas a mim.

• **O que te faz feliz?**
Em termos práticos, o cotidiano ao lado de João Filho me faz profundamente feliz. De modo mais amplo, a clareza com que vejo as coisas hoje tem me dado uma rara alegria — é como se uma névoa estivesse saindo cada vez mais de meus olhos.

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

Dúvida: eu realmente sou uma escritora?
Certeza: eu realmente sou uma escritora.

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

Ir além, mais além, um pouquinho mais além do que eu pensava que poderia ir.

• **A literatura tem alguma obrigação?**

A de pensar o mundo em que vivemos, o mundo no qual queremos viver e o que já passou. Com liberdade, por favor.

• **Qual o limite da ficção?**

Acho que o limite se faz numa eterna tensão com a vida, pois enquanto a vida pode ser absurda, a ficção precisa lapidar esse absurdo de modo a torná-lo verossímil.

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

Ao Morrissey, né?

• **O que você espera da eternidade?**
Compaixão. Pode ser em forma de um infinito abraço. 🤗

O grande inimigo

Na obra de Raduan Nassar, a passagem do tempo é vista sempre como deformação e degradação do corpo, do sexo, dos sentimentos

ESTEVÃO AZEVEDO | SÃO PAULO - SP



Contemporâneo de Raduan Nassar, Caetano Veloso conta como, preso pelos militares numa solitária e assustado com seu próprio torpor no momento de submissão máxima ao horror do regime, buscou confiar no sêmen ou nas lágrimas como única possibilidade de mobilizar o corpo contra a opressão. Tentou masturbar-se, mas não conseguiu sequer uma ereção: “Parecia-me que eu seria salvo do horror a que fora submetido se sentisse jorrar de mim esses líquidos que parecem materializar-se a partir de uma intensificação momentânea mas demasiada da vida do espírito”.¹

O cerne da experiência descrita acima parece coincidir em muito com o que move as personagens na obra de Raduan Nassar: a atuação política só teria sentido se amalgamada à lubricidade e ao misticismo. Sob os tempos tenebrosos da ditadura, trata-se da liberdade radical de um corpo que não se deixa enquadrar por nenhuma espécie de proslitismo. E, ainda, de uma relação sinuosa, indireta e repleta de pontos de indeterminação de uma obra com as reivindicações políticas, sociais, econômicas, culturais, estéticas e comportamentais da época. É esse o tipo de diálogo que as narrativas de Raduan entretêm com o contexto de sua produção.

Algumas figuras obsessivamente retomadas nos textos do autor ajudam a verificar como esse diálogo se dá. Em *Menina a caminho*, conto que abre o volume de mesmo nome, as molduras desempenham um papel fundamental: são elas que contêm o desejo nos limites do controle social e, ao mesmo tempo, conferem-lhe destaque, atraindo para ele todos os olhares. Algumas vezes, denotativamente, elas dão contornos visíveis a espelhos e gravuras presos às paredes. Noutras, à guisa de moldura de uma ação há objetos como batentes de portas ou janelas ou partes do corpo de um animal: “[...] um dos meninos vê a menina acorçada, observando-os por sob a barriga abaulada de um cavalo [...]”.

Enquadrar o outro é o que fazem algumas personagens de Raduan por meio de seu erotismo viril. O verbo contém duas faces, uma positiva, outra negativa. Nas molduras há uma tensão, e toda forma é determinada por seus limites. Retratadas nas molduras de *Menina a caminho*, há cenas de forte conteúdo sexual, que a menina consome sem perceber, durante seu trajeto pela cidade, até ser ela própria inserida no interior de um quadro. O elemento que arremessa a menina no interior da moldura é a palavra performativa de seu Américo, o dono do armazém. “Puxa daqui, puxa já daqui, sua cadelinha encardida, já agora senão te enfio essa garrafa com fogo e tudo na bocetinha, e também na puta da tua mãe, e na puta daquela tua mãe...”. Estar na moldura significa tornar-se narrativa do outro e ser dotada de um corpo erótico.

Resquício obscuro

Em *O velho*, um dos textos inéditos em português presentes na **Obra completa**, o dono da pensão é limitado pela arquitetura: “Do alto da escada que leva ao jardim embaixo, enquadrado pelas duas alas do alpendre, corre atentamente os olhos pelas folhagens que acobertam a estridência dos grilos”. Enquanto isso, há outras coações ocorrendo na pensão. Nas ameaças de morte feitas ao jovem pensionista por antagonistas corruptos e incomodados com sua honestidade, o enquadramento se dá a ver em seu aspecto negativo.

Esse conto tem algumas semelhanças importantes com *Menina a caminho*. Além de serem narrados em terceira pessoa, ambos têm como elemento central o rumor, aquilo que não pode ser dito, as elipses relacionadas ao excesso e ao perigo. O que não pode ser dito, porém, é reiterado o tempo todo por vias indiretas, seja pelas personagens, seja pela narração: “Andam dizendo coisas por aí, Nita”. Nesse sentido, é digna de nota a quantidade de diálogos que, interrompidos por reticências, restam inacabados e deixam algum resquício obscuro pairando no ar.

Esse tipo de enquadramento que impõe limites é o praticado pelos narradores-personagens masculinos, como o chacareiro de **Um copo de cólera** e André de **Lavoura arcaica**. Eles pretendem disciplinar seus interlocutores e submetê-los à sua potência em colapso, na intenção de resgatá-la por

meio da regressão a um paraíso infantil onde a sexualidade possa ser vivida sem ameaças.

Ao contar como reagiu, em 1967, ao filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, Caetano dá um exemplo de *enquadramento* em sua acepção positiva: “O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhavam”.² Como nessa afirmação do compositor, para os narradores de Raduan *enquadrar* significa explicitar que toda observação é delimitada por contornos, mesmo aquela que aparenta não o ser. A partir desse gesto, e também da dubiedade do verbo em questão, é possível denunciar a ficção da Verdade e revelar que só o que existe são diferentes pontos de vista ou perspectivas. Nessa denúncia se apoia a filiação desses personagens às fileiras da desordem na luta contra uma ordem falsa, que naturaliza a dominação e impede a diferença.

Em **Lavoura arcaica**, o elemento-chave relacionado ao enquadramento e à moldura são os avatares da forma geométrica perfeita: o círculo. Ele está por toda parte. Na ciranda maculada por Ana na cena da dança, em cujo centro estão as frutas esféricas, elas também partidas. No círculo familiar que só é rompido em dias de festa. Nos olhos, por meio dos quais os personagens do romance explicitam sua filiação a um dos galhos da família: “a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons era porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso”. Também no sol da cosmogonia inaugurada por André, que por ser incendiário e sanguíneo, provoca efeitos lubrificantes, e no círculo da repetição, que impossibilita a novidade e mantém a lavoura em seu estado arcaico.

A deformação desses círculos pode instaurar, no entender de André, um tempo sinuoso, de limites maleáveis e capazes de incorporar a diferença imposta por sua libido, que se satisfaz na transgressão. Ao encontrar na perfeição do círculo fechado uma rachadura — a ideia de que dentro dos limites da propriedade há todo o alimento necessário, como pregam os sermões paternos —, André logra concluir que a autofagia, isto é, o incesto, desencadeadora da demolição da casa, também se encaixa na geometria da família. A falha do círculo reside, assim, em sua própria circularidade.

O gozo da narração

O confronto entre os modos de enunciar e de interpretar de André e do pai gira em torno da imposição violenta de um único ponto de vista. O filho reage ao modo do pai: mais do

que substituir a ordem paterna, pretende nela fazer caber a libido, cuja ausência está no centro de sua queixa. À violência asséptica do patriarca, André contrapõe a sua, na qual o lugar de fala tem papel determinante: na narração *a posteriori*, e por isso livre do jugo paterno, que constitui o romance, André pode incorporar aos enunciados a maneira como gostaria que tudo tivesse se passado no momento em que aconteceram os fatos. Durante a narração, o desejo experimentado outrora contamina as orações, de modo que a união sexual com a irmã, não mais possível por ela estar morta, pode se realizar outra vez. Para o gozo é imprescindível, pois, o privilégio da narração, uma vez que o gozo se manifesta não de forma direta, mas na linguagem e pela linguagem:

misturando no caldo deste fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana, retirando da fimbria das palavras ternas o sumo do meu punhal, me exaltando de carne estremecida na volúpia urgente de uma confissão (que tremores, quantos sóis, que estertores!) até que meu corpo lasso num momento tombasse docemente de exaustão.

Para André, há um gozo no remate das palavras ternas. Do pênis metaforizado em *punhal* jorra o sumo que se mistura num caldo ao nome da irmã, salgado, porquanto é condenado a não gerar frutos, como as terras amaldiçoadas na Bíblia ou a mulher de Ló transformada em estátua. A narração *a posteriori* atualiza o gozo, e a “volúpia urgente de uma confissão” ressuscita na fala de André os eventos do passado, de maneira a provocar na linguagem os “tremores” e os “estertores” do orgasmo. Assim, o lugar que o narrador reivindica na mesa da família é um lugar a partir do qual seu desejo possa ser enunciado, e que ele enfim ocupa quando narra ao irmão o que se passou com Ana. Ter realizado seu desejo é ter obtido o alimento de que necessitava, ao mesmo tempo subvertendo e atendendo os preceitos do pai no interior do fechado círculo familiar.

É por as palavras serem “soluções imprestáveis”, segundo o chacareiro de **Um copo de cólera**, que, sintomática e obsessivamente, as narrativas de Raduan vão recorrer à retórica, ao léxico do fingimento, do jogo, do teatro, aos sofistas e à crítica de toda filosofia dogmática: é possível apropriar-se de qualquer modo de dizer e reverter qualquer discurso contra o próprio emissor. A ênfase recai sempre sobre os efeitos. Se o que importa é o efeito de verdade e os discursos se equivalem, é legítimo usar a fala de outrem como se fosse a própria, inclusive para afirmar o oposto do que ela afirmara em seu contexto original.

A linguagem confirma, desse modo, sua vocação de veneno e remédio: coloca em risco a virilidade ao mesmo tempo em que



liberta a potência destrutiva por meio da qual essa mesma virilidade pode se afirmar. Ainda em **Um copo de cólera**, ao dizer, sobre o desempenho sexual do chacareiro, “eu não tive o bastante, mas tive o suficiente”, a mulher reúne habilmente, numa única sentença, pelo uso da sinonímia, as duas vocações da palavra, pois nega e afirma, ao mesmo tempo, sua satisfação erótica.

As frequentes citações sem aspas e a incorporação de outros textos filosóficos e literários na obra de Raduan, sem explicitação das fontes, também trabalham nesse sentido, bem como seu caráter onívoro: convivem referências à mitologia e à literatura gregas, a diversos autores da filosofia ocidental, aos textos sagrados das grandes religiões monoteístas, aos conhecimentos da tradição hermético-alquímica, às origens ibéricas de algumas personagens, ao contexto histórico, estético, político, social e cultural das obras, a autores de diferentes épocas, literaturas e gêneros.

Como em toda arte digna do nome, porém, nesse perspectivismo obsessivo esconde-se uma rachadura que faz esfarelar qualquer possibilidade de simplificação: enquanto se esforçam para demolir todo e qualquer edifício da Verdade, os narradores raramente cedem o privilégio da narração. No capítulo final de **Um copo de cólera**, por exemplo, o homem, depois da queda em posição fetal, parece abrir mão da posição de narrador para delegá-la à mulher, num arremedo da condição da criança que, antes da aquisição da linguagem, só existe no plano do discurso enquanto narração da mãe. O que acontece, porém, é que impedida de ter voz própria, ao obter o privilégio de narrar, a mulher só pode fazê-lo com a voz do amante. Antes acusada de ser o ventríloquo que fala pelo povo, numa inversão de papéis ela se transforma no boneco manipulado. Ou no travesti de carnaval, imagem requisitada mais de uma vez na novela e que reúne o masculino e o feminino sem apagar as características distintas dos gêneros. No travesti, como no narrador desse último

capítulo, a aparência exterior de mulher oculta e deixa ver um homem. As figuras do ventríloquo e do travesti são símbolos de um conflito que é discursivo e sexual, de linguagem e de gênero, e de um desejo de falar pelo outro, de impor sua fala ao outro: sob o corpo da mulher que fala esconde-se um homem.

O ocaso do erotismo viril

A iconoclastia verborrágica dos narradores constitui um paradoxo, pois agrupa numa mesma figura os papéis de crítico da autoridade e de detentor incontestável da palavra. Nessa tensão reside a afirmação de um erotismo viril, realizada na maior parte das vezes de forma violenta pelos narradores. A virilidade à beira do colapso aparece em *Menina a caminho* nas personagens que, sob risco de segregação, desconfiança ou loucura, recusam-se a participar do teatro do excesso: dona Engrácia tem pele seca e peito chupado, seu Giovanni é caduco, seu Tio-Nilo tem o coto, símbolo fálico, corretamente vestido e embrulhado, o pingüço é todo feito de signos da secura, de palha. Também em seu Américo, que submete à menina, obriga-a a amadurecer e a reconhecer o próprio corpo como erótico, no interior da moldura do espelho do pai, após a (má) digestão das fartas doses de sexo ocultas nas cenas anteriores. Ainda em Zeca Cigano, chamado de “corno” pela esposa, a quem agride e acusa de ter algum tipo de relacionamento com o dono do armazém.

O conto *O ventre seco* e seu desdobramento, **Um copo de cólera**, têm em seu centro a virilidade ameaçada pela fala da mulher e manifestada por meio de agressão discursiva. No conto, os oximoros, como o próprio título ou “semente senil”, reúnem de forma engenhosa potência e ruína, fertilidade e esterilidade, satisfação e fracasso. Na novela, o mesmo sentido é expresso, por exemplo, no epíteto “biscateiro graduado”, conferido pela mulher ao narrador. A violência é, portanto, catalisadora do desejo, e a linguagem coloca em risco a virilidade ao mesmo tempo em que liberta a potência destrutiva

por meio da qual essa mesma virilidade pode se afirmar.

Em *Hoje de madrugada*, a ruína da masculinidade resulta em um narrador que rejeita até o menor contato — voz e ouvido — com o corpo da mulher. Um mínimo diálogo só pode ser estabelecido quando mediado, nesse caso pelos lacônicos bilhetes.

Em *O velho*, às tentativas do protagonista de compartilhar os rumores a esposa responde sempre com rispidez, no limiar entre o interesse e o desprezo. O substrato político se anuncia por meio de uma disputa de corpos, o da mulher ativa e que dita ordens e o do marido marcado pela senilidade e pela decrepitude: “Todo os dias a mesma coisa, Nita, você não me respeita, nunca me respeitou, eu não vou pedir respeito pras crianças da rua”. É justamente o acaso do corpo que o impede de ter participação política, de reagir à angústia causada pelo que acontece ao jovem inquilino: o velho cochila na poltrona, não vê e não ouve bem.

O funcionário público tem feições de menino, portanto ainda não foi corrompido pela deformação que a passagem do tempo impõe. O destino do jovem está prenunciado no velho, e não à toa o conto se abre com a sentença de uma pena capital: “A claridade da cozinha vai morrendo com a tarde”. Apesar de o funcionário ter frescor infantil e ser imberbe, a corrupção inerente à passagem do tempo não tarda a acontecer. Se não pela via da política, pelo menos pela via do corpo e mais provavelmente por ambas, pois nessa obra política e erotismo sempre se misturam. A descrição do ambiente, repleta de símbolos fálicos, antecipa o que vai se provar inevitável: “o cipreste romano se ergue ereto e soturno, no centro, com o *ponteiro* acima da cumeeira da casa, quase indecifrável à escassa luz que já se expande do *poste* mais próximo” (grifos nossos).

Pouco depois, o velho vê, intrigado, a luz do quarto do pensionista se acender antes mesmo de a soleira ser ultrapassada: “certa mão desenvolta surge pelo vão da porta e, alongando-se um braço obscenamente branco de mulher enlaça por trás a cintura do moço, puxando-o pra dentro. É a mesma mão, sinuosa, fecha a porta, trancando-a à chave”. Nesse instante, a ameaça política ganha um corpo erótico na figura da mulher misteriosa.

O cheiro de perfume que o velho crê sentir na casa, e que ele parece associar às mulheres que rondam o lugar, pode ser também o das flores de um enterro. Na cozinha para o jantar, “parece até que ele assiste a uma missa fúnebre enquanto observa o ritual do moço desdobrar o guardanapo”. O que ele pensa ser a missa do jovem a quem querem matar pode ser, também, a própria missa. Mais tarde, ao observar o movimento na calçada, uma senhora que porta um missal e uma mantilha preta o cumprimenta —

por quem será o luto que o conto não cessa de reiterar?

Logo após esse encontro, a esposa o encontra “mole, distenso”, esticado na cadeira sobre a qual adormeceu depois de murmurar uma única palavra: “Farras”. A ordem que ela lhe comunica é categórica, se pensarmos na importância que tem a imagem dos *pés* como repositório de força erótica, política, ética e moral no sistema metafórico da obra de Raduan. Ela diz apenas: “Recolha os pés”.

As flores que dão nome ao conto *Monsenhores*, conhecidas como crisântemos, são relacionadas ao amor, mas também são fúnebres. A narradora, Ermínia, observa a vizinha e comadre Lucila “colhendo sem pressa, haste por haste”, os mosenhores. Eles representam, em sua ambiguidade, o erotismo e a morte contidos no possível incesto entre mãe e filho, do mesmo modo que o cheiro de flores em *O velho* corresponde tanto ao jovem politicamente morto quanto ao velho eroticamente arruinado. Convocada com urgência à casa vizinha, Ermínia logo nota que “as flores se encontravam murchas, talvez podres, exalando mau cheiro”.

Encontrar o macho em ruínas surpreende Ermínia. Assim ela descreve Luca, marido de Lucila e pai de Dinho, os dois protagonistas da transgressão: “a cara sem a vitalidade de costume, parecia até que ele estava se mostrando pelo avesso”; “a voz mais sumida que eu jamais pudesse conceber aquele homem vigoroso e enérgico fosse capaz”; “quando poderia imaginar, esse homem que despertava fantasias em tantas mulheres... é bem verdade que corriam comentários maliciosos, que nem quero falar deles”.

Causa estranheza, a Ermínia, conceber a masculinidade em xeque, uma vez que ela admite sem problemas e até com certo regozijo ter se submetido à imposição das vontades do próprio marido em questões de ordem doméstica, política e sexual — também narrativas. Em seu discurso, já está naturalizada a ordem patriarcal, e assim, nessa única narradora feminina da obra de Raduan, ecoa como nos demais textos a voz do homem em queda. O fim de Lucila é muito semelhante ao da mulher de *Hoje de madrugada*: “tive a impressão de que Lucila tinha entrado irremediavelmente num túnel de onde não sairia nunca mais, se entregando a um fim sem volta”. A solidariedade entre Ermínia e Lucila, narradora e a comadre que pode ou não ter sofrido violência doméstica após um incesto, se dá numa única chave: “não passamos de umas mulheres menstruadas”.

Idade do ouro

Os personagens masculinos de Raduan almejam, em geral, o retorno a um tempo anterior aos interditos, de delimitações genuínas e precisas, em que os papéis claramente definidos



Obra completa
Raduan Nassar
Companhia das Letras
464 págs.

permitem uma possibilidade maior de domínio absoluto. *O velho* idealiza o jovem como ainda não conspurcado pelo erotismo e pela corrupção. Na infância utópica, a comunhão homem-mulher se realiza na relação mãe-filho, e somente nela os narradores de Raduan poderiam atingir seu objetivo de prescindir das palavras. Esse tempo seria como o descrito pelo chacareiro de **Um copo de cólera**, depois de cair em posição fetal e prostrar-se:

tudo tão delimitado, tudo acontecendo num círculo de luz contraposto com rigor — sem áreas de penumbra — à zona escura dos pecados, sim-sim, não-não, vindo da parte do demônio toda mancha de imprecisão, era pois na infância (na minha), eu não tinha dúvidas, que se localizava o mundo das ideias, acabadas, perfeitas, incontestáveis.

Em **Lavoura arcaica**, a experiência sexual de André com Ana é eco do afeto desmesurado da mãe na infância, daí a associação do momento de lassidão e tranquilidade pós-coito com o do nascimento (“nu como vim ao mundo”) e com o da “hora em que as mães embalam os filhos, soprando-lhes ternas fantasias”, ternas como as palavras das quais André extrai o sumo.

Porém, são mito essa comunhão na infância e esse tempo de “tudo tão delimitado”. O tempo só é reversível e manipulável na narração e, por isso, essa comunhão só pode ser atualizada como rito erótico-discursivo. A linguagem é manipulável, as palavras são a matéria-prima do fingimento, do teatro, da retórica, do jogo, da poesia, da prosa, daí a desconfiança dos narradores. Por ser erótico-discursivo e capaz de se realizar apenas na memória, o processo que engendra as metamorfoses necessárias à reconquista da unidade resulta sempre em fracasso. A obra de Raduan encena esse regresso ao útero, mas ele é meramente encenado, portanto falso e impossível. Um retorno cujo fracasso é sempre denunciado na narração.

A protagonista de *Menina a caminho* retorna a casa para tornar-se mulher, emancipada da mãe, e ela própria mãe em potência, já que descobre seu sexo emoldurado no espelho do pai — as figuras de linguagem, os brinquedos, as guloseimas da infância, com as quais até pouco antes ela descrevia o mundo, são deixadas para trás no trecho final do conto.

Para permanecer na memória da mãe, o narrador de *O ventre seco* separa-se da amante, culpando-a justamente por ela ter esse papel, ou seja, por ser amante, emancipada e não mãe submetida aos desejos do filho. Essa permanência na memória materna, porém, é frustrada. A quem lhe pergunta do filho, a mãe sempre responde: “não conheço esse senhor”.

Em **Um copo de cólera** há o retorno no texto ao corpo da mulher/mãe no último capítulo, quando a mulher é a narradora. Trata-se, porém, de um falso sucesso, pois no fundo é o homem adulto, o macho viril em perigo, que continua a dominar o discurso.

Em *Monsenhores*, único texto do autor narrado por uma mulher, o retorno se dá numa chave terrível: o filho literalmente retorna ao ventre da mãe, mas por meio do incesto.

O único útero possível no fluxo real do tempo é o da morte? Em **Lavoura arcaica**, a tentativa de André de reviver com a irmã o paraíso infantil do afeto e ternura desmesurados da mãe termina em tragédia. A morte é ainda para onde aponta *Hoje de madrugada*, seu quarto de trabalho isolado pela escuridão e o erotismo vivido em sua fase decadente, no caminho

da dissolução. O que é excessiva — e, portanto, erótica — nesse conto é a ausência de desejo do homem pela mulher. Por isso, o narrador não se abala “com o laço desfeito do decote, nem com os seios flácidos tristemente expostos, e nem com o traço de demência lhe pervertendo a cara.” Daí a inutilidade dos esforços lúbricos da mulher. No fim, o que resta é “a progressiva escuridão que se instalava para sempre em sua memória”, e ela deixa “o quarto feito sonâmbula”. Na moldura do conto, como na janela do quarto de trabalho do narrador, o buraco negro do tempo passado condenou-os ao sono da morte e tragou o desejo.

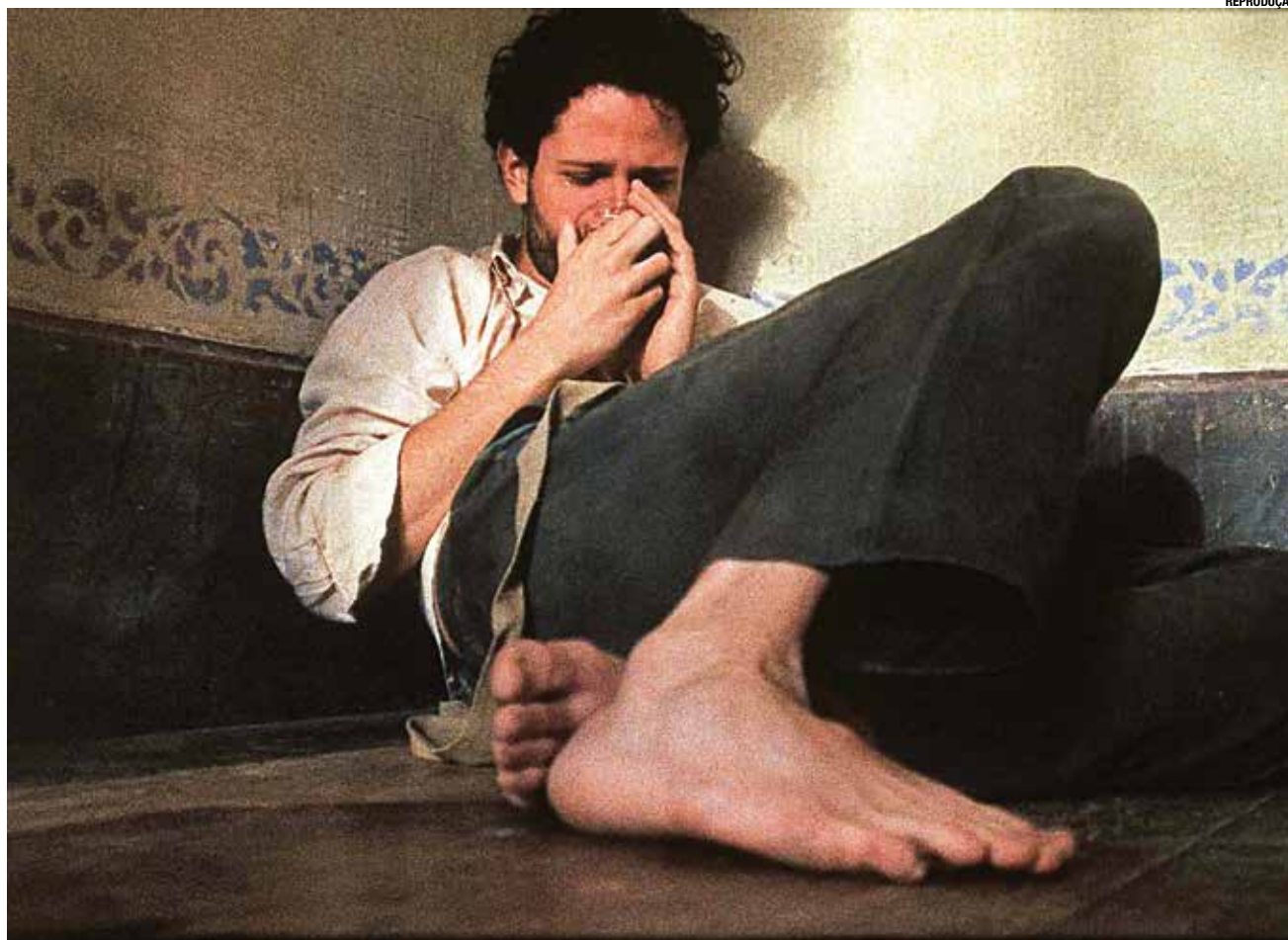
A irrupção de um desejo que demanda controle, destacado pela moldura mas impossível de ser por ela contido, acarreta mal-estar, náusea ou angústia. Essas consequências indesejáveis do desejo manifestado em público apesar dos mecanismos de repressão aparecem invariavelmente na forma de uma excreção: escapa aquilo que há no interior dos corpos dos seres tocados pelo desejo, dos objetos a eles pertencentes ou de suas vestimentas. Em **Lavoura arcaica**, André percebe: “estava por romper-se o fruto que me crescia na garganta”. Em **Um copo de cólera**, o chacareiro se dá conta: “a merda que me enchia a boca já escorria pelos cantos”. Em *O velho*, uma pensionista, à mesa de jantar, consome política sem querer ou perceber, negando-o inclusive, disfarçando-o sob lubricidade, e quando a política vem à tona (pelo desabafo do jovem), ela “engasga e tosse sem parar”. Em *Menina a caminho*, uma das elipses relacionadas a um episódio de cunho sexual faz os sacos carregados pelos meninos terminarem “vomitando palha pela boca aberta, como se tivessem levado um murro violento na barriga”.

Dar forma é, em última instância, condenar à imutabilidade. Uma cruzada antitaxonômica e antimorfológica — batalha contra categorias e formas — é encenada na obra de Raduan Nassar, conforme tangencia Augusto Massi ao afirmar: “a obra de Raduan sugere um estrangulamento do espaço que tem início numa cidade (*Menina a caminho*), restringe-se à família (**Lavoura arcaica**) e fecha o foco num casal (**Um copo de cólera**). Há uma poderosa correspondência entre esse processo de afunilamento e as diferentes fases da vida (infância, adolescência e maturidade)”.³

Nesse afunilamento, paralelo à caminhada rumo ao passado que conduz a um abismo, o grande inimigo é o tempo. Se nessa obra há uma geometria específica que determina todos os seus aspectos, é porque a passagem do tempo é vista sempre como deformação: degradação da forma original — infantil, mítica, distensa, plena. Por isso, o que é consumido durante o amadurecimento acaba por ser excretado, expulso do corpo. 🍌

NOTAS

1. *Verdade tropical*, Companhia das Letras, 1997, p. 355.
2. *Idem*, p. 100.
3. “As recusas de Raduan” in: *Folha de S. Paulo*, 14/03/1997.



REPRODUÇÃO

O André de **Lavoura arcaica** (transformado em filme por Luiz Fernando Carvalho) arde de paixão pela irmã Ana.

Corpos inquietos

Uma das leituras da obra de Raduan Nassar é o predomínio das paixões sobre os personagens

NELSON PATRIOTA | PARNAMIRIM - RN

Understand yourself, accept yourself, but do not be yourself.
Luke Rhinehart

Em seu romance **Mandrake, a bíblia e a bengala** (Nova Fronteira, 2005), Rubem Fonseca faz uma citação, surpreendente, do filósofo francês Blaise Pascal acerca das paixões. Diz ele: “Nada é tão intolerável para um homem quanto um estado de completo descanso, sem paixões; então ele sente solidão, desemprego, vazio”.

Rubem Fonseca é, como o sabem seus leitores, um pesquisador das paixões humanas, sobretudo daquelas que arrebatam seus personagens, levando-os a cometerem os maiores desatinos para satisfazê-las. A cupidez, a ambição, a luxúria, estão entre os principais móveis desses agentes. Homens cheios de paixões vivem à beira do crime, parece nos dizer o meticuloso Mandrake, dando eco às ideias de seu criador.

Não seria ocioso dizer que o advogado criminalista Mandrake explora a paixão dos seus

investigados como caminho certo para desvendar seus casos. É que as paixões costumam opor os homens entre si. Dando um passo adiante nesse raciocínio pascalino e rubem-fonsequino, Raduan Nassar chega ao requinte de complementar às paixões humanas razões como que as justificando. Em outras palavras, para ele, a razão está a serviço das paixões, não o seu contrário, como já chegaram a pensar os iluministas e seus sucessores idealistas.

Lavoura arcaica (1975), romance, e **Um copo de cólera** (1978), novela, dois livros que deram nome e nomeada a Raduan Nassar, estão a merecer novas leituras, especialmente depois que o romancista ganhou o prêmio Camões, em 2016, conquistando, assim, o amplo mercado lusófono para sua curta, personalíssima obra, enriquecida, em 1997, com alguns textos curtos enfiados sob o título de **Menina a caminho**.

Uma das leituras possíveis quer do romance, quer da novela, é justamente o predomínio das paixões sobre os personagens.

O André de **Lavoura arcaica** arde de paixão pela irmã Ana, e parece ser correspondido nessa pulsão incestuosa, tema tabu que poucas literaturas ousam tratar às claras, que todas as grandes religiões interditam e que todas as sociedades modernas procuram prevenir. No caso de André, porém, morador de um não lugar (indeterminado), trata-se de uma paixão avassaladora para a qual ele não vislumbra qualquer alternativa afora vivê-la. Essa decisão ela confessa ao irmão mais velho que foi buscá-lo em seu covil, estratégia que se revelou inútil, como fica implícito na sua decisão de voltar para casa.

E é com paixão — uma paixão intensa — que Nassar relata o drama sem solução, de seu desvairado André, lavrador afeito às coisas do campo, filho de pais cristãos — mãe devota, pai severo, irmãos obedientes e comedidos. As referências que André faz ao avô revelam que os laços de família que os unem aos seus distam de muito longe, caracterizando sua família como uma família tradicional,

obreira e temente a Deus.

Em **Um copo de cólera**, o narrador dirá, corroborando o que disse Pascal séculos atrás e que ecoa no Mandrake, de Rubem Fonseca: “a razão jamais é fria e sem paixão”. Mas, ressalta, “pra ver isso é preciso ser penetrante”.

A observação vale também para esse narrador porque, tal qual o André de **Lavoura arcaica**, ele é um instrumento da paixão — o acesso de cólera de que dá mostras nunca é totalmente cego, na medida em que seu agente o submete a cada nova etapa de seu ímpeto a uma análise fria e percuciente do seu próprio sentir.

Impulso cego

Daí que é fácil deduzir que há razões não só no amor (“razões que a razão desconhece”, disse-o Pascal), mas também na cólera, e cada um reage à sua própria maneira a um e a outro. Vivenciar a cólera em toda a sua intensidade pode ser uma delas. O mesmo se passa com o amor: se é impossível ignorá-lo, então a alternativa que resta é tentar vivê-lo a qualquer preço. Por isso, entende-se por que nada consegue refrear o impulso cego, lascivo, que impele André a buscar Ana, ou impedir que o narrador anônimo entorne o copo de cólera que lhe é servido por um pretexto banal. Em defesa de sua cólera, ele dirá que “alguém tinha que pagar, alguém sempre tem de pagar queira ou não, era esse o suporte espontâneo da cólera (quando não fosse o melhor alívio da culpa)”.

No caso de André, dá testemunho a sua decisão de voltar para casa — o que, nesse caso, equivale a voltar para Ana, a crer nas revelações que lhe faz o irmão mais velho acerca da transformação que se apoderou da irmã desde a fuga de André — o desespero a que este se entregou na tentativa de sufocar o impulso interdito, na certeza de ser um réprobo, até encontrar outro caminho e outro apostado. Antes, porém, ele confessa, no seu longo solilóquio, a título de autodefesa da culpa que confessará ao irmão Pedro, que sentiu “a força poderosa da família desabando sobre ele”.

Ressalte-se, ainda, que para uma narrativa que flui quase sempre em primeira pessoa, **Lavoura arcaica** se vale dos não lugares, dos ermos e sombras de uma linguagem onde sobressai a retórica do excesso, da reiteração que beira o desvario. A sua longa fala ao irmão Pedro é feita mais de perguntas do que de respostas, onde abundam insensatezes, metáforas obscuras, reiterações em profusão, em flagrante contraste com as lembranças desse mesmo narrador sobre sua convivência em família, nas quais avultam construções apuradas sobre o tempo graças à evocação dos sonoros toques do sino da igreja local. Antes, o jovem André, dezessete anos, embalado pelas revelações que faz pouco a pouco ao irmão, chega enfim ao motivo fulcral dos seus desatinos, na abertura do capítulo 19. Diz ele: “Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome”. E o capítulo não se encerrará sem que ele volte a esse tema, mas agora ancorado num preceito de ordem moral, quando refere ao “nome pervertido de Ana”.

Se nos voltarmos para os motivos que desencadeiam a violenta liça verbal travada em **Um copo de cólera**, não encontraremos terreno mais propício à razão, a menos que aceitemos que elas secundam as paixões.

Enfim, as torrentes da paixão que impregnam os dois livros de Raduan Nassar estão aí, desafiando o leitor de hoje, quarenta anos depois de sua escritura. Envelheceram na aposta da retórica da repetição e de outros efeitos retóricos na busca de persuadir, ainda que, ao entornar o copo de cólera ou a taça da cobiça terminem por ocultar o outro? Seria justo conceder a este só uma nuga de razão?

Voltemos, então, ao refazimento dos começos: Se a literatura permanece um jogo que só se pode jogar na quadra das palavras, os dois textos longos de Raduan Nassar permanecem como dois experimentos que se avizinham tão de perto dos limites autorizados pelo código verbal que, só por isso, mereceriam uma releitura, embora ofereçam muito mais. E se isso nos surpreende, não deveria, se lembrarmos de que a literatura, pertencendo ao sistema das artes liberais, é, antes de tudo, gratuidade.

MORTE DE LINDOLF BELL, BARROCO EM PARIS

31.12.1998

5h15 da tarde, tarde linda, o ano vai acabar. A TV Globo encomendou-me ontem um “texto poético” para a passagem do ano.

Morreu Lindolf Bell no princípio de dezembro, contou-me Nilza Barunde que participou da “Catequese poética”. Aneurisma. Uma veia junto ao coração. Ia ele pela primeira vez comemorar seu aniversário, que caía no dia dos mortos. Sempre comemorava em dezembro, entende-se. Alugou um hotel, reuniu dezenas de amigos. De repente, no meio da festa, foi parar na UTI. Melhorou. Piorou. Choveu o tempo todo durante o sepultamento. Só parou quando o corpo baixou à terra. O corpo do poeta tinha ficado no Teatro de Timbó (SC) — sua cidade,

onde vivia, tinha sítio e galeria de arte. Prefeito e governadores vários, lá compareceram.

Lembro-me dele. Primeiro só o conhecia de efígie. Era o nosso Maiakovski segundo a imprensa do anos 60, falando poemas em lugares públicos. Lá em Iowa, com Elke, recém-casados, a gente se apresentando no Museu de Arte de Chicago — poesia visual e oral. Ele falando poemas em português e inglês. Lembro-me dele em Blumenau, eu recém-casado, levando Marina para conhecê-los. Aquela casa alemã (da família de Elke), o forno caseiro de assar pão. Lembro de Elke hospedada aqui em casa, numa temporada, quando o casamento de ambos entrou em crise. Lembro-me da homenagem que fizemos a ele na FBN, ele

dizendo aquele poema sobre as “crianças traídas”. Era caloroso fraterno, amigo. Bela figura. Às vezes, telefonava lá de Santa Catarina, só para papear.

Ficamos chocados e mais vazios sem sua vida.

O ano vai terminar. Minha vida está numa de suas melhores fases: tempo para digerir as coisas, voltar-me para Marina, a casa, a literatura, arte, viagens, comer e beber.

O século que vem por aí é curiosíssimo. A revista *Época* faz um número especial sobre as invenções em andamento. A tecnologia é assombrosa.

03.06.1998

Roma: a caminho de Paris. Levar Marina à sua cidade, conviver com a beleza, com a boa mesa, rever o Barroco italiano.

O livro **Barroco, alma do Brasil** virou um acontecimento. Paris, dia 18, lançamento das três traduções — inglês, francês, espanhol — 5 mil exemplares cada. No Louvre. Parte das comemorações da Copa do Mundo de Futebol. Seminários sobre o Brasil. O Bradesco, face o sucesso do livro, além dos R\$ 50 mil, deu-me dinheiro para a viagem.

Andei lendo tudo que podia sobre o Barroco, mesmo depois de escrever aquele livro, porque estou ampliando-o com o nome de **Barroco, do quadrado à elipse**. Julgo ter descoberto algumas relações intrigantes. É um trabalho interdisciplinar. O que ocorria semioticamente no texto na cabala, na comida, na jardinagem, além de outras áreas: ciência, filosofia, urbanismo, etc.

26.07.1998

Não anotei nada da viagem. E agora é tarde para isso. Sempre a minha preguiça com o diário. Só uma coisa: Luciana Stegagno contando que foi com Murilo Mendes visitar Ezra Pound. Das vezes. Ezra foi muito desagradável. Mal olhou para eles, nem falou com Murilo, ficou atendendo um jornalista americano. E no entanto se lembra que durante a guerra seu pai deu abrigo a Pound, acolheu-o uma noite em sua casa quando estava sendo procurado pela polícia.

Depois, ela disse: “Vocês no Brasil têm mania de Ezra Pound”.

Eu disse: “Nós não, os concretistas. Eu tenho até um ensaio, que vou lhe mandar, enfrentando a ferocidade dos concretistas — **O que fazer de Ezra Pound?**”

Perspectivas de significação

Resposta de Rui Mourão à resenha *Fantasma no raso*, de Márcia Lígia Guidin, publicada na edição 196

Há, no romance **Mergulho na região do espanto**, três perspectivas de significação. Num primeiro plano oferecido logo de saída, o personagem que centraliza a ação se apresenta como num descerrar de cortina. Um escritor, falando na primeira pessoa, será o narrador de todo o conjunto. Ao mesmo tempo em que faz a amarração da estória, vive um drama pessoal. Começando a desenvolver sua vocação literária, quando muito jovem integrou uma nova geração principalmente de poetas e ficcionistas que lutava por se firmar. Chegou a publicar contos e artigos de crítica para publicação em revistas e na imprensa de Belo Horizonte rivalizando em qualidade com os companheiros, mas acabou ficando para trás, por dificuldade de subsistência pessoal, que o levou a mudar-se para o interior e perder contato com a turma. Vítima de irrecuperável frustração, sentindo-se irrealizado, culpava por isso em parte sua mãe, devido ao fato de ter sido obrigado, depois da morte do pai, a responsabilizar-se pela manutenção da casa.

A segunda linha de significação do texto está relacionada com a cidade de Ouro Preto, que, apresentada como cenário principal, surge em plano dilatado. Começa a ser mostrada no período do desbravamento do território, com a descoberta do ouro, e vai

atravessando o tempo, de etapa em etapa, até o completo estabelecimento do povoado que se tornará a primeira capital de Minas Gerais. Em seguida, na vila convertida num centro civilizado de existência complexa, mantendo já ligações até com o exterior, sendo procurada pelos maiores cientistas da época — os chamados viajantes estrangeiros —, vamos tomar conhecimento do que foi a Inconfidência Mineira.

A terceira linha de entendimento da narrativa, que nos conduz para a percepção da sua total complexidade, está relacionada com a epígrafe apresentada no pórtico do livro, despejando significação para o conjunto do texto. É ali que se encontra a chave mestra para a elucidação do segredo maior, a significação do corpo inteiro da narrativa: “Que somos, de onde viemos, para onde vamos?”.

O todo da fabulação tem início com o escritor recebendo a visita de fantasmas que se revelam como evocações dele próprio, em momentos distintos do passado. Dá-se como se o personagem estivesse tomando consciência das suas várias encarnações, no empenho de querer entender o que em essência o constituía. Naquela fase, encontrava-se obcecado pelo desejo de elucidar a primeira colocação do enigma: “Que somos?”. Na etapa que se segue, a consciência narrativa, em busca de figuras de máxima representatividade social, procura fazer contato com fantasmas de participantes do movimento político da Inconfidência Mineira — heróis exponenciais da história brasileira — na esperança de encontrar resposta para aquela indagação fundamental. Frustrado igualmente nessa nova tentativa, inclusive porque, ao tentar uma segunda oportunidade de entendimento com o fantasma do cônego Luiz Vieira da Silva que o deixou no ar no exato momento em que parecia, ia pôr fim a um estado subjacente de inquietação que desde o princípio o martirizava, não encontrando resposta para uma pergunta que permanentemente fazia — como explicar “por que entre todas as riquezas materiais presentes no mundo o ouro, desde quando

passou a ser conhecido, jamais teve competidor no que diz respeito a valor monetário, prestígio social e operacionalidade econômica” —, termina encontrando sozinho uma explicação para a sua angústia maior, que na verdade solução não era — não chegava a ser —, mas o levava a compreender a condição do homem na terra.

Emergindo na realidade cá fora, pisando o chão concreto da sua contemporaneidade, começa a ver tudo a sua volta em condições fantasmagóricas. Caminhando numa subida que o conduz ao centro da cidade, depara com a empregada de certa loja solta no ar, pisando no espaço, para consertar o luminoso de uma propaganda fixada no alto da fachada do sobrado. Na rua próxima, ao dobrar a esquina, surpreende-se com carros rodando em fila, suspensos a metros do chão. No restaurante em que busca se refugiar, os garçons pisam em inexistente assoalho acima do verdadeiro. Os començais exibem bocas de feras. As bebidas levantam voo de taças e garrafas, estacionam acima das mesas dentro do salão. É quando, aí sim, o escritor chega à compreensão do “Que somos”. Nesse mundo, sem saber de onde viemos e para onde vamos, não passamos de fantasmas.

A pergunta que vinha desde o princípio tentando elucidar — qual a explicação para a excep-

cionalidade do ouro —, acaba permanecendo sem resposta. Simbolicamente ela está apenas corporificando a angustiada busca de explicação para o enigma a envolver cada um de nós que, neste mundo, pisamos num chão que está permanentemente a nos escapar debaixo dos pés.

A criação literária precisa circular para que se beneficie com contribuições chegadas de fora. Uma crítica que sobre ela se aventure, por mais incompreensiva, rasa e vulgar que seja, pode representar ajuda para resolver problema, por exemplo, de comunicabilidade. Com *Mergulho na região do espanto* isso aconteceu. Numa segunda edição, pretendo contemplá-la com algumas modificações. Na página destinada a epígrafes, eliminarei a relativa ao ouro, assinada por Cecília Meireles, para permitir que a acima citada reine sozinha no espaço, talvez com letras mais incisivas. Na última página da narrativa o final passará a ser o seguinte:

Na pousada, o recepcionista ao entregar-me a chave do apartamento, sorria com a mesma boca de fera que havia observado no restaurante. Subi a escada de um lance para ganhar o primeiro andar pisando acima dos degraus, caminhei pelo corredor andando no espaço a pelo menos dois palmos acima do assoalho. No quarto, desinteressado de usar o telefone para pedir qualquer coisa da copa e mesmo abrir a geladeira e tentar forrar o estômago com biscoitos ou uma barra de chocolate, olhei no espelho e vi que também estava com boca de fera. Caí na cama, vestido como estava. Despenquei num sono nirvânico, pesado, que chegou sem dívida para passar uma borracha naquele dia repleto de experiências tão díspares. Ao acordar, a janela que ficava escancarada, enchia o quarto de raios de sol. A cidade estava a conviver com uma manhã bastante fria. Tinha comigo a lembrança de um sonho que me impressionara como se tratasse de clara cena da realidade. Minha mãe, aparecendo ao pé da cama, com o semblante tranquilo de sempre, abriu a boca para me dizer: “Meu filho querido!”.

A VIDA ENQUANTO ARTE

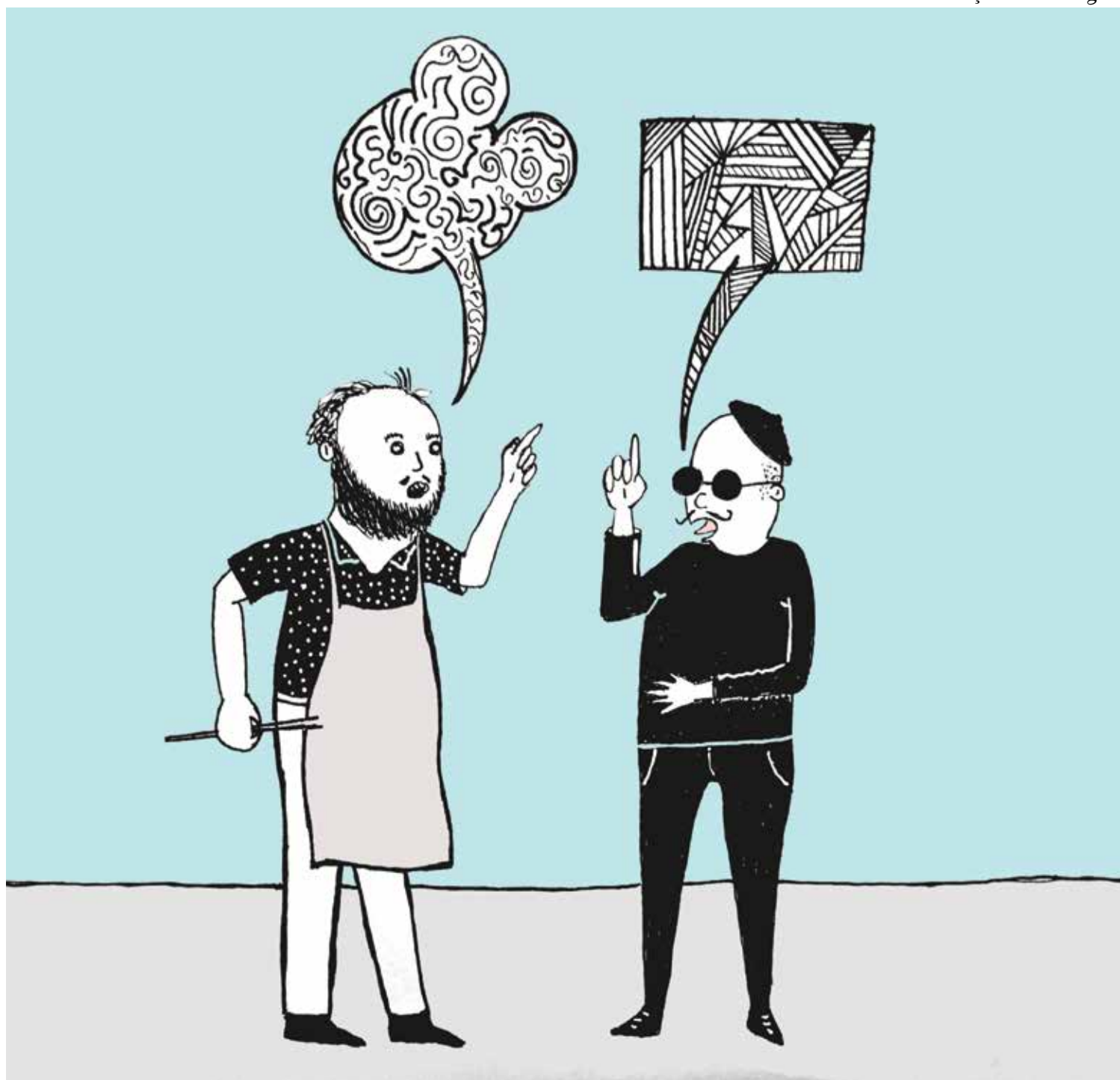
ilustração: FP Rodrigues

Roberto Bolaño, na segunda parte de **2666** — a parte de Amalfitano —, põe seu personagem para pendurar um tratado de geometria num varal, reprisando o gesto de Duchamp, e explica que o tal *ready made* foi um “presente de casamento” que o artista deu à sua irmã e que consistia numas instruções “para pendurar um tratado de geometria na janela do seu apartamento e prendê-lo com um barbante, para que o vento pudesse folhear o livro, escolher os problemas, virar as páginas e arrancá-las”. Após citar um fragmento à página 238 da biografia escrita por Calvin Tomkins, ressalta Bolaño que este foi o único exemplo de *ready made* que Duchamp teria produzido durante sua estada em Buenos Aires — e complementa: “Se bem que sua vida inteira fosse um *ready made*, que é uma forma de apaziguar o destino e ao mesmo tempo enviar sinais de alarme”.

Já ouvimos exaustivamente falar em como a *Fonte* de Marcel tornou-se peça propulsora não só de inúmeras discussões sobre a natureza da arte, do pós-moderno e das tendências performáticas e conceituais. Mas agora, com essa ideia de a vida inteira de Duchamp ser um *ready made* (afirmação que não estou muito certa de haver compreendido), ponho-me a pensar em outros caminhos. Pois será que a mera atitude ousada (ou criativa), de desafio às convenções, pode ser tomada como atividade artística? E, dentro dessa perspectiva, a própria existência de um artista — supondo-se que, como tal, este indivíduo esteja mais ou menos num eixo de *constante criatividade* — seria um tipo de obra?

A arte enquanto vida parece ser o caminho natural de todos os que escolhem este ofício. Entregar-se a uma rotina até certo ponto errante — ou a uma antirrotina, na medida em que ela supõe muito mais sobressalto que certeza —, seguir os caprichos da intuição a ponto de transformá-la num método, sofrer com dúvidas que passam ao largo das preocupações comuns... tudo isso é parte do exercício estético. Para além do domínio de uma técnica, o artista é um inquieto e um angustiado; é o sujeito que está à margem, em situação paratópica, conforme definiu Maingueneau.

Mas outra coisa é entender a vida enquanto arte — ou seja, em última instância, compreender o próprio fato de estar vivo como uma interferência no mundo, um conjunto de performances ou intervenções sociais. Tal afirmação começou a ser dis-



cutida com força nos anos 1960, a partir do grupo Fluxus. Seus integrantes não por acaso foram influenciados pelo Dadaísmo e pelo citado Duchamp, tendo também sofrido o especial impacto das aulas de música experimental de John Cage: toda uma proposta de desconstrução — que inspira a ideia de que *qualquer pessoa pode fazer arte* — serve de eixo para estas experiências.

Óbvio que se pode polemizar sobre a aparente aleatoriedade ou sobre as “soluções gratuitas” nascidas a partir de então. A arte conceitual, por abolir uma execução física para seus projetos — por existir e se validar meramente no projeto, ideia ou conceito — atinge um extremo de dissolução. Movimentos, sons e literatura transitam, escorregadios: basta pegarmos, por exemplo, as instruções de Yoko Ono em *Uma peça para orquestra*, que integra a obra **Grapefruit**:

Conte todas as estrelas da noite de memória.

A peça finaliza quando todos os membros da orquestra terminam de contar estrelas, ou quando amanhece.

Pode ser feito com janelas em vez de estrelas.

Outras instruções de Yoko Ono — como “Grave o som de uma pedra envelhecendo” — mostravam que a arte não se contentava com o possível ou realizável, se é que algum dia o fez. A sua *Pintura*

para o vento podia ser bem semelhante ao *ready made* do tratado de geometria no varal, embora a proposta fosse fazer um buraco numa sacola cheia de sementes e pendurá-la onde houvesse vento. Chegamos a um ponto drástico, em que parecemos simplesmente mergulhar no puro estado poético, das fabulações mentais. Há, inclusive, não somente certa memória de estranhamento literário presente nesta arte, como também se vê o lado contrário, da presença conceitual em alguns textos da literatura feita hoje (penso, por exemplo, em Matilde Campilho).

Entretanto a vida enquanto arte, em sua maioria, transcende a instrução, o texto, o suporte. Está sobretudo vazada em *happenings*, onde a apropriação do real se converte em obra. O detalhe é que, por mais que a realidade faça parte dos procedimentos de preparo e até ilusionismo que circundam estas experiências, não é qualquer extrato da vida que alcança status de arte.

Há que pensar no experimento como um tipo de ritual,

algo específico ocorrendo com uma durabilidade e local pré-determinados. Lefebvre, com sua noção de “*espace vécu*” ligada aos espaços de representação através do uso simbólico de objetos, já sugeria que a vida — semiotizada, e somente desta forma — consegue alcançar uma categoria ficcional. Em Fortaleza, lembro os atos de um artista como Wellington Oliveira Jr. — com as atividades do Projeto Balbucio e, particularmente, com o ciclo *A Paideia de Tutunho*. Os acontecimentos biográficos viram alavancas de processos estéticos, mas o seu mérito se restringe a isso: ao trampolim, o disparo. O percurso da obra, ou o seu efeito, sempre circula em meio a surpresas.

Ao cabo de qualquer circunstância, o que importa mesmo é o rendimento interpretativo que damos a esse caminho. Retirando-se a arte da vida, resta somente um opaco percurso: afinal, do ventre ao verme, eis a rota que (como dizia Beauvoir) todos seguimos de maneira inevitável. 🍷

Guerra e espetáculo

Imagens da catástrofe impulsionam a poesia de Ricardo Pozzo em *Alvéolos de petit pavê*

RAFAEL ZACCA | RIO DE JANEIRO - RJ

Os que acreditam em certo potencial vidente das artes talvez se asustem com a atual proliferação de formas que de alguma maneira tocam o fenômeno da violência, da destruição, da guerra e da terra arrasada. As teses de que a arte antecipa certos fenômenos e desejos que se instalam no inconsciente coletivo, e que só mais tarde virão à consciência e às vias aparentes de fato, talvez amedrontem diante da constatação de que se produz hoje alguma literatura como a de Eduardo Sterzi, Ademir Assumpção, Guilherme Gontijo Flores, Pádua Fernandes, Leila Danziger e Liv Lagerblad (estas últimas com suas mínimas, diante das grandes catástrofes dos outros) — poetas que versam ora sobre uma terra arrasada, ora sobre os momentos de abate.

Diante das teorias de uma catástrofe iminente, no entanto, resiste outra maneira de encarar esses estranhos sinais que se apresentam poeticamente: talvez eles não se refiram ao futuro, tanto quanto ao passado e ao presente. É o medo com relação ao tempo que virá se apresenta de fato como assombro diante daquilo que segue sendo. Em outras palavras, talvez essa gama de poetas que escrevem uma terra arrasada e bombardeios constitua, de fato, não uma previsão de futuro, mas um testemunho dos massacres presentes que as forças dominantes tentam apagar.

Pertence a essa linhagem o primeiro livro de Ricardo Pozzo, *Alvéolos de petit pavê*, que se inscreve na família de poetas não apenas da terra arrasada, como também da guerra infracotidiana. E é tão consciente dessa sua inscrição que inicia seu livro com um poema chamado *Nada de novo, de novo* (evocando o livro de Erich Maria Remarque, *Im Westen nicht Neues* — **Nada de novo no front**, no Brasil), e alarma: “A qualquer momento,/ o soar do segundo toque” terá de fazer o poeta avançar contra as tropas que o querem esmagar. No livro de Pozzo, não acontece

apenas de a guerra ser iminente; os poemas são somente um respiro entre uma batalha e outra.

O poeta Guilherme Gontijo Flores captou a imagem que se apresenta a partir do estado bélico ininterrupto, afirmando, na orelha do livro, que “estamos diante de uma figura fendida no espaço”. E esta figura fendida abre-se também para uma disfunção temporal: é que a dicção de Pozzo, e mesmo muitos de seus temas, misturam a atmosfera da guerra contemporânea de *drones* com a da literatura produzida no pré-guerra e no entreguerras europeu. O *Poema para alguém que disputa sua comida com ratos*, por exemplo, tem algum parentesco de motivos com Baudelaire, realizando um jogo de contrastes entre “cristais & degredo”. Esse contraste aparece muitas vezes ao longo do livro, em que figuram títulos avassaladores e corpo delicado: expressam um abismo análogo ao abismo social que separa os despossuídos do restante da cidade, e é este o principal tema de Pozzo. É disso que se tratam os tais **Alvéolos de petit pavê**: pequenas cavidades nas ruas de Curitiba em que convivem a miséria social e a promessa de poesia.

Visibilidade e invisibilidade no espetáculo

“Um *drone* observa-me/ por entre alvéolos de petit pavê.” Seria pouco dizer de Pozzo que ele expressa um mundo do espetáculo à imagem e semelhança daquele de Debord. Ao invés disso, é preciso investigar de que matéria é feito este espetáculo apresentado nos poemas de **Alvéolos**. Pois o mesmo poema que narra um drone na calçada, declara que “a vida é rinha/ sem saída”. Trata-se do espetáculo das guerras, uma atualização daquele da poesia antiga em que humanos combatiam para o deleite dos deuses gregos. Aqui, o espetáculo é a forma do véu que invisibiliza o espoliado.

O poema que dá nome ao livro apresenta a imagem da vida como guerra ininterrupta, ir-



Alvéolos de petit pavê
Ricardo Pozzo
Patuá
80 págs.



O AUTOR

Ricardo Pozzo

É poeta, fotógrafo e músico. Nasceu em Buenos Aires, é um dos organizadores do projeto Vox Urbe e editor assistente do jornal *RelevO*. Vive em Curitiba (PR).

manada do estado permanente de vigilância. Enquanto se vive o espetáculo, no entanto, não se pode enxergar o fraturado: “a infância invisível,/ tal qual o mendigo,/ por entre alvéolos de petit pavê”. Essa invisibilidade é ambígua, tanto quanto a política inscrita no livro de Pozzo: não ocorre apenas que a infância não possa ser vista, mas também uma esperança, a de que a infância aparentemente perdida talvez ainda caminhe nas ruas, aguarda a sua salvação (esperança que retorna no poema *Alvéolos de petit pavê II*, um oposto complementar do primeiro).

O que pode, no entanto, salvar ainda as coisas? Se a catástrofe não é iminente, mas já ocorreu, o que é exatamente que ainda pode ser salvo? Pozzo não responde a essa pergunta, mas registra o momento de seu surgimento. O poema *Anorético software de tédio* o faz em dois tempos: apresenta-nos a suspensão do abismo social, pelo defeito no espetáculo, no “cidadão”, que, ao se assombrar com um desdentado, se torna simplesmente “humano”; e apresenta o retorno do fosso social pelo enigma do miserável dirigido àquele que se assombra: “Sois engrenagem sonâmbula/ de fazer girar dinheiro?”

Interrupção e anacronia

As imagens da guerra se imiscuíram à elaboração imagética de Pozzo em *Alvéolos de petit pavê*. Os versos “Aperte o gatilho para saber/ que você está vivo” substituem a imagem do pulso pela de uma arma de fogo; “um ar tão denso quanto um/ derramamento de mil barris de óleo” assemelha elementos da percepção a catástrofes da técnica; e em *Sagrado coração humano* a esperança morre como as crianças das guerras contemporâneas:

*a criança, que vive
no interior do meu
sagrado coração
humano, morre*

*bombardeada em Gaza,
despedaçada no ônibus
em TelAviv,
com um tiro na cabeça,
no banco de trás
do carro dos pais*

Por que um livro antibélico aceita as imagens da guerra como produtoras de sentido? Pozzo não espera dar fim às guerras “por fora”, isto é, a partir de um campo significativo que lhe seja estrangeiro, mas pela imersão mesma no funcionamento dos conflitos. Aguarda, ou tenta fabricar, com isso, pequenas interrupções na engrenagem da vigilância (do espetáculo) e da guerra (da catástrofe). O poema *Ácido Malabar* quer interromper o fluxo da cidade; a *Falsa Varsóvia*, ao identificar a multidão de esfomeados consumidos pelo vício a uma “micro sinagoga/ de alumínio,/ a menorá de isqueiros” quer dar um curto circuito espaço-temporal nas estruturas anestésicas da miséria.

Entre um poema que são “Dicas para se visitar lugares sem fazer uso de papel moeda ou cartão de crédito” (um manual de instruções para quem quiser passar para “o outro lado” do espetáculo, uma espécie de guia de calçada, de petit pavês), e poemas como *Estrelas & Nuvens*, que tentam dar alguma força aos desterrados, seguem pequenos salvamentos das coisas perdidas. É o caso do poema *Ela, que contraiu matrimônio com Tânatos e nos deixou cedo demais*, que quer redimir a imagem de uma suicida “acuada por forças inimigas” e lhe:

*conceder por apenas
uma noite, no verão, retornar ao
revestimento frondoso do corpo
para, com suas filhas, poder admirar
sóis longínquos e com elas rir,
sem nenhum motivo.*

Em meio a essa espécie de *Tanatologia das relações humanas* (título de um poema que também poderia ser o nome do livro de Pozzo), o poeta se apresenta como “Anthropocetáceo”. Acredita emergir “do frívolo mar/ espesso das/ convenções sociais”, mas não percebe que o que considera uma “saída” é de fato um “mergulho”. Não para a essas convenções aderir, mas para com elas “fuçar” — assim como um ser humano fuça uma pilha de lixo mas nunca se torna, ele mesmo, lixo. É claro que aqueles que produzem o lixo — os que autorizam, legislam e executam a guerra — não sabem distinguir matéria inorgânica da vida misturada. Pozzo não se satisfaz com a denúncia: é nessa não-distinção que mergulha a sua linguagem para nela interferir. 🗨️

Nossa humana condição

A turbulência das relações amorosas e os desmandos do poder e da política estão no centro de **A tradutora**, de Cristovão Tezza

VILMA COSTA | RIO DE JANEIRO - RJ

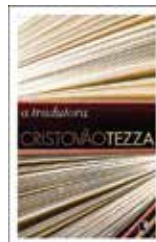


Cristovão Tezza por Robson Vilalba

O AUTOR

Cristovão Tezza

Nasceu em Lages (SC), mas na infância mudou-se para Curitiba, onde vive até hoje, dedicando-se à literatura. Considerado um dos mais importantes autores brasileiros contemporâneos, publicou uma dezena de romances, entre eles: **Aventuras provisórias**, **Breve espaço entre cor e sombra**, **A suavidade do vento**, **Juliano Pavolini**, **Uma noite em Curitiba**, **O fotógrafo** e **O filho eterno**, que recebeu os mais importantes prêmios literários brasileiros de 2008 (São Paulo de Literatura, Jabuti, Portugal Telecom, Bravo!, APCA e Zaffari & Bourbon).



A tradutora
Cristovão Tezza
Record
205 págs.

A tradutora, novo romance de Cristovão Tezza, é centrado na protagonista Beatriz e traz à tona um emaranhado de questões que podem levar a outra infinidade de leituras. Neste sentido, o leitor é convocado e seu papel é de fundamental importância para estabelecer os eixos de coerência e prioridades de abordagens.

Beatriz parecerá aos leitores uma velha conhecida, já que é personagem nos livros anteriores de Tezza: **Um erro emocional** (romance) e **Beatriz** (contos). Mas ao que tudo indica, a protagonista de **A tradutora** ganha vida própria e independência na medida em que sua construção passa por um radical aprofundamento. O texto, em si, é alinhavado por um narrador em terceira pessoa, onisciente e quase imperceptível, que tudo sabe, tudo vê, mas nem tudo revela. Isso porque as questões começam a ser suscitadas por sobreposições de discursos e pontos de vistas que se expressam em várias e conflituosas direções, a partir da protagonista.

O que conhecemos por “enredo” é bastante simples se comparado com a complexidade da protagonista que é o elemento que aglutina e dá sentido a todos os outros personagens.

Beatriz é uma jovem, com uma vida profissional ainda instável, que a lança em situações contraditórias e envolventes. É tradutora, revisora, professora de português, dedicada compulsivamente ao trabalho. Está às voltas com o rompimento de uma relação que vem se deteriorando com Paulo Donetti, escritor e professor, também já presente em livros anteriores de Tezza. O rompimento é formalizado ainda no primeiro capítulo. O parceiro faz de tudo para se manter no controle, o que efetivamente não acontece. Entretanto, durante todo livro ele surge questionando, lembrando situações a partir de suposições e narração de Beatriz. A repetição dessa presença sinaliza o quanto a relação ainda serve de referência. Enfim, “...ninguém se livra de alguém só pela força de vontade, as pessoas deixam rastros fundos na alma, na linguagem, nos gestos... vou arrastar até o fim da vida a sombra de Donetti”.

Outra personagem que é recorrente e, volta e meia, se manifesta é Bernadete, uma melhor amiga, com quem Beatriz partilha confidências ou pretende compartilhar. Serve também como interlocutora unilateral. Ou seja, ouve, faz breves comentários, mas pouco sabemos dela, a não ser que conhece muito bem a umbanda.

Chaves, o editor, cerca Beatriz com promessas de ascensão profissional e a envolve numa rede afetiva. De certa forma, compete com Donetti e aproveita-se do rompimento para ganhar terreno — Beatriz não oferece qualquer resistência.

Erik Höwes é um alemão executivo da Fifa, ex-jogador da seleção alemã que a contrata como intérprete. Os dois vivem poucos dias de intensa relação afetiva e sexual. Ela se vê seduzida pelas diferenças culturais e pessoais do alemão, talvez paixão, talvez “o fascínio do estrangeiro”. Por outro lado, ele se encanta com o Brasil, com a brasileira e com a umbanda.

Rafael é um aluno particular que, eventualmente, aparece para lembrar sua luta pela sobrevivência. Entremeadado a tudo isso, com um toque de suspense, um admirador secreto segue deixando

declarações de amor misturadas à sua correspondência, com um “EU TE AMO” de recorte de revistas. “...e o ‘eu te amo’ recortado pelo sequestrador imaginário ressurgiu, ...nos envelopes que o porteiro entregava solícito, *quem será ele? ou ela?*”

Fica claro o tempo cronológico em que se desenrolam os acontecimentos, principalmente, por dois aspectos. A cidade que se prepara para a Copa do Mundo e para receber a Fifa e a presença da tecnologia contemporânea: o celular que toca, que recebe e manda mensagens, o skype que permite a comunicação ao vivo de Curitiba com São Paulo, de Beatriz com Chaves e o plim-plim do e-mail que chega ao computador, quebrando o silêncio.

Grandes debates

As questões políticas são colocadas sob diferentes pontos de vistas. Isso cria mais um espaço para contextualização da abertura para grandes debates. Assim, através das ações e da voz de diferentes personagens esboça-se uma crítica aos governantes e à Fifa sobre o esquema de corrupção e outras irregularidades. “Já a FIFA, diria Donet-

ti, só quer dinheiro mesmo, como nunca se derramou antes, e ele daria sua risada clássica.” Em outro momento, ensaia-se um contraponto sem exigência de resposta. Quase como especulação. “Mas você acha mesmo que não houve nenhum avanço social no período Lula? Em ne-

nhuma área?... Aquilo estava chato e Beatriz bocejou sem disfarçar o gesto.” Uma pergunta solta que se perde pelo cansaço tedioso da protagonista.

Sentimentos e percepções são intercalados com fatos que se sucedem, com diálogos que se estabelecem sem marcação definida, com falas que não acontecem, mas só são sugeridas como lembranças, intenções e suposições do que os outros poderiam pensar ou falar. Tudo isso entrecortado pelo discurso de um texto filosófico bastante polêmico do catalão Felip T. Xaveste que Beatriz está compulsivamente traduzindo.

Muitas vezes, tudo isso enche uma página, num texto corrido sem estabelecimento de hierarquia do que é narrado com o que é dialogado, do que é pensado com o que é evocação de desejo ou de memória. O texto em itálico e fragmentos entre parenteses oferecem uma leve noção das diferenças de planos dos discursos.

Neste sentido, a narrativa segue focada mais na personagem do que propriamente na ação, aproximando-se mais de algumas narrativas cinematográficas do que de narrativas literárias tradicionais. Marca muito presente na literatura contemporânea vem sendo a absorção de elementos de outras linguagens. Podemos ver aqui isso, bem claro, na tentativa de simultaneidade das ações, na irreverência de fragmentos de memória e percepções, nas alternâncias temporais dos acontecimentos e na maneira performática com que os personagens se apresentam. Beatriz lembrou: “...agora livre sem retorno, o que encaixa com a melancolia momentânea daqueles passos solitários... num sentido maior que só Deus, o diretor, domina”. Fica a questão: quem é o diretor dessa película? Deus no sentido literal e religioso? O narrador, o escritor? O leitor, o autor?

Mais que imagens sequenciais e lineares, visualizamos fotogramas que se sobrepõem numa sintaxe muito delicada e elaborada. De forma que, como observa Beatriz: “nesses últimos quatro dias, a memória nem memória é, eu me misturo com as coisas que lembro — *você entra no filme*, uma vez Donetti sussurrou, *uma coisa muito louca* —...”

A memória e o seu funcionamento no texto têm um destaque a partir da epígrafe de Jane Austen, que abre o livro: “Se há uma faculdade de nossa natureza que pode ser considerada mais admirável que as demais, de fato penso que é a memória”. Dentro dessa perspectiva, há uma ênfase na memória tanto quanto elemento do discurso quanto da construção da personagem. Austen observa, ainda, se tratar de uma espécie de poder incompreensível e particular que faz com que ela se desdobre em diferentes níveis e com isso ganhe força. A memória que nem memória é, de Beatriz, com esta se mistura: presente e passado, sexualidade e trabalho, pensamentos e desejos se diluem, imaginação e realidade não se distinguem com nitidez, assim como sua subjetividade se vê muitas vezes misturada com seus duplos, seus outros. Austen conclui: “A memória é às vezes tão retentiva, tão durável, tão obediente — noutras tão desconcertada e tão frágil — e noutras ainda tão tirânica, tão indomável!”

E são todas essas possibilidades que assaltam a personagem e são trabalhadas no texto, como se só o poderoso diretor de um filme fosse capaz de manipular. São todas essas multiplicidades de sentidos, entre ações, sensações, costuradas por palavras e fragmentos de memória, que lançam, não apenas a protagonista, mas todos nós leitores, na avalanche de conflitos, limitações e grandiosidades de nossa condição humana, demasiada humana, sem idealizações, mitificações ou subterfúgios. 🍷



A página é o palco

Longe dos clichês e da pieguice, **Cravos**, romance de estreia de Julia Wähmann, tem o amor como um dos temas centrais

CLAUDIA NINA | RIO DE JANEIRO - RJ

Histórias de amor e clichê já viraram rima forçada. Desafio é falar dos encontros amorosos de uma forma que assombre, assuste, desestruture, des controle ou simplesmente estimule reflexão no leitor ou no espectador — como se estivessem numa peça de teatro, num filme ou num espetáculo de dança a princípio incompreensível porque foge a um riscado, mas que, vastidão, deixam o lastro. Vez por outra a literatura contemporânea dá conta deste recado. Não que se pretenda reinventar a roda, mas a recusa do óbvio, das fórmulas fáceis, é um trabalho necessário. Os resultados são tão imprevisíveis quanto o projeto.

“Não se trata exatamente de gostar, mas sim de tentar decifrar o que se constrói no momento em que os gestos do outro te carregam e te abrem possibilidades de desenhar novos mo-

mentos também.” O trecho está em **Cravos**, primeiro romance de Julia Wähmann, e descreve as reações possíveis diante de um espetáculo de dança contemporânea. Serve ainda para definir o que toca, desmesura, chacoalha mundos interiores — tudo o que o clichê não alcança.

Em um intertexto muitíssimo bem urdido a partir de vários paralelos com espetáculos do *Tanztheater Wuppertal*, companhia da lendária coreógrafa alemã Pina Bausch, **Cravos** tem como um dos temas centrais o amor, mas reage com ímpeto aos roteiros repisados — o tapete de cravos que os dançarinos pisoteiam em cena é uma das metáforas fortes, entre tantas. Logo no início da história, um homem tira do bolso uma flor despedaçada. É hora de sair do teatro/da página quem não quiser se envolver em uma experiência de leitura diferente.

A dança está na raiz das referências culturais da autora, tendo sido inclusive tema de pesquisa do curso de Letras da PUC-RJ em 2013. **Cravos** está diretamente ligado também ao hábito da autora de assistir a encenações, como, por exemplo, o espetáculo *Ten Chi*, do Wuppertal, que surtiu nela um efeito devastador. O pano caiu, mas a dança continuou acontecendo.

Traduzir para a literatura a experiência do impacto de uma dança tão forte como a de Pina Bausch é uma das tensões de **Cravos**, marcado por levezas e silêncios, em capítulos curtos, breves encenações da vida cotidiana. Atenção aos gestos: até um mínimo inflar de costelas, um bocejo ou um trincar de dentes está sendo coreografado. Pequenas narrativas-coreografias cifradas são criadas aqui e ali. O cenário se modifica como na mudança de um palco; de uma página pa-

A AUTORA

Julia Wähmann

Nasceu em 1982 no Rio de Janeiro (RJ). Escreve para o site Onitorrinco. Em 2015, publicou **Diário de Moscou** (Megamini/7Letras) e **André quer transar** (Pipoca Pressa). **Cravos** é sua estreia no romance.



Cravos
Julia Wähmann
Record
144 págs.

TRECHO

Cravos

É tempo também de alguns esbarrões em que você é glacial. A pele não gruda e não há resquício de fagulha, a gente se encontra e não parece fazer diferença, quando você dá as costas eu fico gritando à beira de um abismo que só me devolve o meu próprio eco. Quase te peço que finja, que encarne algum tipo de disfarce, que me atordoe de algum modo, que não me deixe passar em branco assim.

ra a outra, a narradora pode estar no meio de uma rua carioca, em pleno carnaval ou molhada de chuva alemã — não entender os percursos dos sobressaltos talvez seja a melhor opção para o leitor, a quem se pede envolvimento.

Aproximações e recuos

Os gestos, nervosos, desconjuntados ou em harmonia, são todos teatralizados. Uma das grandes questões: como se aproximar do outro? “A piscina não mudou de tamanho, mas a borda oposta parece cada vez mais longe.” A coreografia do amor inclui aproximações e recuos; júbilo e dor. O ritmo da aproximação ou do afastamento dos corpos imita a movimentação das cenas. Nas idas e vindas dos corpos, a letra-dança é uma difícil proeza, mas Julia consegue realizar o que promete.

A verdade íntima dos gestos é adivinhada por antecipação:

Os seus chinelos por cima do meu vestido florido anunciam um folclore que reencenamos: os meus dedos que se enterram pelos seus cabelos, o vai e vem dos seus calos pelas minhas costas desalinhas, o chiado da vitrola na sala. Você cai num sono pesado e eu olho seu peito subir e descer e procuro pintas pelas suas pernas, pelos seus braços e olho tão detidamente pra essa calma que agora você exala, minha velha tentativa de apreender o máximo possível ou de encontrar um detalhe que só eu saiba, que só eu guarde. O que pode um corpo: anarquia, vastidão.

A sonoplastia que serve de cenário acústico para os movimentos inclui mais os barulhos da vida do que as palavras, que falam em excesso. A música que às vezes acompanha é o barulho bom das cenas, que seguem também povoadas de alarmes, despertadores, ruídos de ar-condicionado e chuvas. Entre um som e outro, nada a dizer, é aquele instante em que só existe a mecânica do gesto silente.

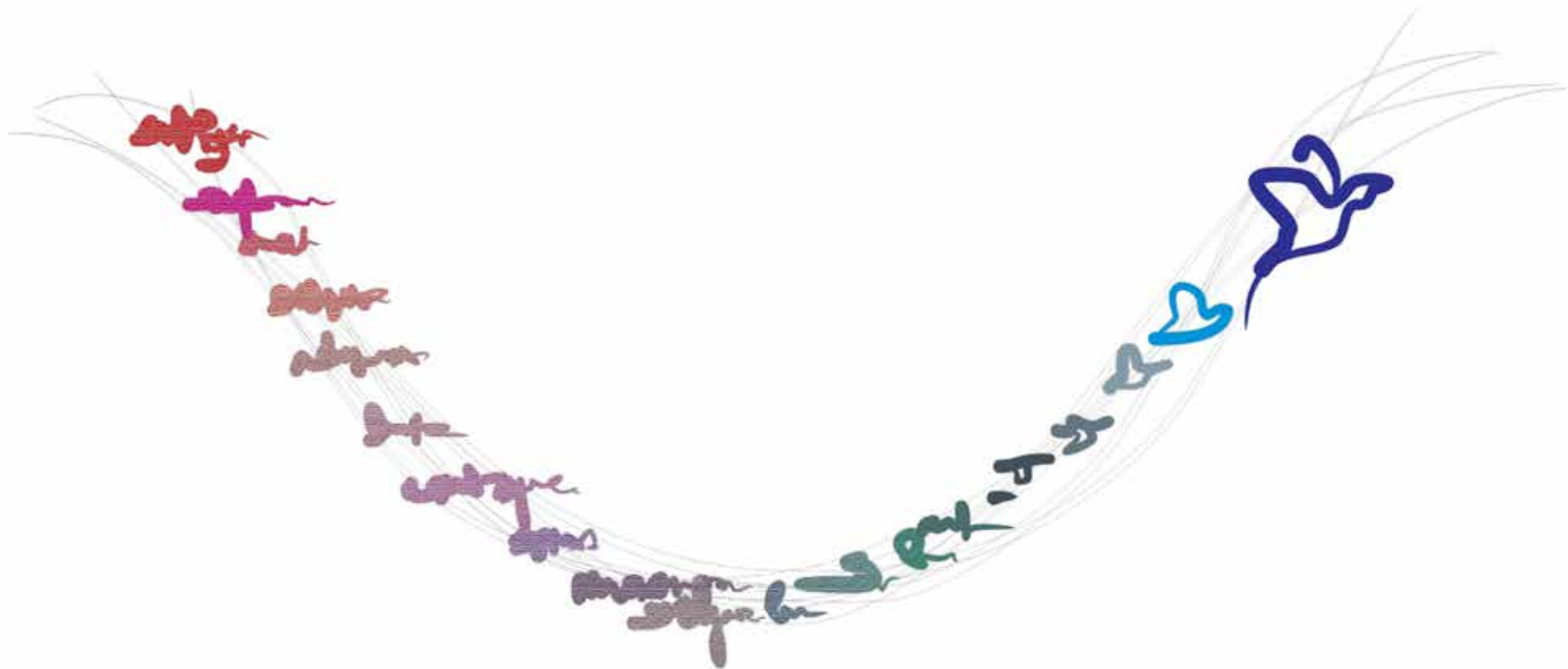
As ações dos bailarinos deixam um eco latejando ao redor das ambientações — como se a mesma pessoa que tivesse se impactado com o espetáculo fosse para a rua viver, mas sem conseguir se desgrudar do assombro e da recordação de tudo o que viu no teatro. É uma espécie de alinhavo emocional, mesmo quando o espetáculo (da vida) alcança a rua. O texto de **Cravos** sai em busca dessa desmedida, da perturbação. Afinal, é meio confuso estar vivo. E as pessoas não sabem muito o que fazer umas com as outras.

A reflexão sobre como transpor para a cena literária a experiência sensorial diante da dança e, por extensão, do confronto com da vida, viagens, amores também está presente no texto — panos suspensos, os bastidores devastados:

Enquanto não volto, L. me aconselha a escrever sobre minhas vivências em Wuppertal. Mas como dizer? Como contar de elefantes que se aventuram por entre as janelas de um trem suspenso? E de bailarinos que se lançam numa reinvenção de seus corpos e de si mesmos, e de nós mesmos — um existindo à custa do outro, todos bambos à procura de um eixo?

Estar bambo à procura de um eixo é a condição no mundo. A cena literária contemporânea precisa dos assombros, do susto, para, terrivelmente, dar conta do palco (íntimo) pisoteado em nossos jardins maltratados. Quanto às histórias de amor, estas podem aprender muito com o inusitado das outras artes. Como na peça *Arien*, uma das referências descritas em **Cravos**, que conta a história entre uma mulher e um hipopótamo. O amor talvez seja mesmo impossível. Afinal, escreve Julia Wähmann: “Não é simples encontrar lugar para existências tão grandes”. 🍷

SOBRE “DIÁRIOS” & LITERATURA

ilustração: *Carolina Vigna*

Creio que eu possa dar partida ao assunto por uma espécie de tautologia (um tanto reversa?): “diários” são anotações varejadas leve ou custosamente, à maneira do “querido Diário:”, dois pontos, das moças, ou, então, no sentido das observações comprometidas pela não-observação das condições suspensivas próprias da literatura conforme nos textos que produzem capitães de marinha anotando — tudo — em — suas viagens, em “livros de bordo”, diários perfeitamente necessários e úteis à sua profissão e no comando de barcos que não pretendem trafejar por outros mares.

Disso, talvez possa se seguir o primeiro corolário cor de pérola do colar das coisas sempre em fio perigoso para nós todos, conforme anotou Antonioni, que, por muito citado em diários, etc., nunca escreveu um, nunca teve a vaidade de circunstanciar seu dia a dia solenemente anotado para o futuro que aposenta os diários (diariamente escritos pela verbosidade da mente solta, um pouco entregue a si mesma e alheia à pergunta que Lawrence mandou gravar acima da sua porta de Clouds Hill: *Ou Phrontis?*)

[*Que importância tenho eu?* — inquirição grega no fim de uma festa bêbada como os barcos de Rimbaud ainda na Grécia

Antiga dos heróis que se calaram sobre suas odisséias por outros escritas.]

Quem escreve um diário acredita nas horas do Ego autoconcentrado. Claro. E acredita não em si mesmo como um filtro máximo: acredita em se acompanhar num monólogo duvidoso contra as horas, o tempo sinistro, o limite lacônico das nossas existências consignadas, tão fragilmente, no ato inclusive de escrever diários — pior, longos diários atravessando os anos sem emoção — pelo menos em escrita cotidianamente orgulhosa. Daqui também decorre uma afirmação para mim tranquila e inevitável: só são verdadeiramente literários os falsos diários. Nenhum autêntico diário pode pretender o estatuto de literatura sem a marca do simulacro que apenas “finge” as anotações diárias, enquanto o ego, o espírito que se observa como um Narciso encantado, vê o passar das horas — o rio terrível, de águas nunca as mesmas, etc. — como um repetição das imagens dos muitos espelhos que temos, por exemplo, em *The Servant*, naquela casa aristocrática que, ao final da obra cinematográfica de Pinter/Losey (muito mais do que de Robin Maugham) nada mais tem de nobre e, então, reclama de farelos de bolo e pratos espalhados como num restaurante.

Bem, voltemos à literatura (cinema não tem lugar cá no “Rasca”). Retornemos ao território pedestre dos diários que pretendem aprisionar a vida só decifrável através da “anotação”, tortuosa, da ficção que interroga a Realidade, transfigurando-a e nos devolvendo uma imagem deformada do modo sutil como um Paul Gauguin sabia retratar, como pintor, o real “irretratável” diariamente.

“Que sonhos tinham os que esculpam palavras ao vento?” — pergunta John Howard, na obra que César Leal tentou encontrar em muitas bibliotecas. “Existia?”, perguntava-se, por fim, o poeta de **Tambor cósmico**, fazendo ressoar a dúvida sobre o Howard citado num livro de 1985.

Talvez esse Howard fosse mesmo ficcional, como emblema da vida que só explica pela fantasmagoria — e não pela anotação, circunstanciada, sobre a vida que ficou para trás na confusão das horas jamais devolvidas ao sentido do que “se passou” apenas porque a ingenuidade anota palavras, pensamentos e (até) obras.

Os diários da ingenuidade (sobre isso) podem apenas nos ensinar o mesmo que um funcionário da corte bizantina modesta e poderosamente deixou consignado num poema escrito há mais de anos. O título é, justamente, *A vida*:

*Cada manhã nascemos novamente,
dia após dia, sem conservar a memória
da vivida experiência.
Tornamo-nos por completo estranhos,
então, ao nosso ontem longínquo;
de novo começamos a viver,
pois tudo que já foi
está perdido sob a lua
e nada resgata a vida
que ninguém pode dizer
“é minha”.*

A respeito do autor desse *A vida*, só sabemos que o chamavam “Paulo, o Secretário” — e restou a notícia (não o diário) da sua vida transcorrida, afirmam, no século 6 da Era Cristã na qual esse “secretário” Paulo nos legou alguns poemas plenos de uma sensibilidade de timbre quase moderno. Anotação à maneira de um diário (?): “A profissão do poeta, sempre colada ao seu nome nas poucas referências que restaram sobre ele, decerto se refere a algum cargo que terá exercido em Bizâncio”. E mais não há sobre o “Secretário”, assim como pouco resta sobre o menos longínquo “Howard” daquele verso que intrigava César, do mesmo modo como “Vasco Aspades” segue estabelecendo alguma confusão sobre ter sido, mesmo, um cineasta

português falecido quando as imagens duvidosas do Cinema completavam cem anos. E eu me pergunto: as próximas ingenuidades “diarísticas” serão as de alguns futuros franciscanos filmando-se, diariamente, através dos vindouros modelos de “smartphones”?...

É. Ou poderá ser. 🍷

NOTA

Em suíte desse tema (diários), registro o aparecimento — em quatro volumes — do **Diário de Francisco Brennand**, lançado por uma nova editora, a Inquietude um tanto inquietante. Porque são anotações do ceramista e pintor pernambucano que, certamente, exigiam um trabalho de edição, propriamente dita, dos originais em quase duas mil páginas. Quando Brennand completou 60 anos, eu editei um caderno especial, no *Diário de Pernambuco*, quase inteiramente constituído de trechos desse seu “Diário” iniciado desde tão remota data. E, mesmo naqueles trechos, fiz o trabalho que se exige de um editor: dar sentido, “editar”, não aproveitar o material bruto que foi produzido sob os mais variados influxos, muitas influências e diversas impressões passageiras. Nenhum diário — mesmo os que são mais frequentemente citados (o de Delacroix ou, bem mais recente, de Balthus, por exemplo) — foi editado assim, entregue ao público em “estado natural”, como diários por definição ainda proto-literários, digamos, num território amado por Brennand, mas pelo qual ele infelizmente não avançou como o ficcionista que poderia ter sido! Que pena.

Uma pequena complicação médica faz com que Lucy Barton fique internada por algumas semanas em um hospital de Manhattan. Longe da família há anos, ela se surpreende ao ver a mãe sentada ao seu lado, após alguns dias sozinha, já que o marido estava cuidando das duas filhas em casa. Esse reencontro, que dura cinco dias — tempo que a mãe, cujo nome não sabemos e referido apenas uma vez por M. —, é o gatilho para as diferentes reflexões que, baseadas nas lembranças que o encontro reaviva, conseguem despertar na personagem, mesmo anos depois.

Se as relações humanas já são terreno fértil para a literatura, a relação mãe e filha parece ser fonte inesgotável de inspiração. Muito abordada na literatura contemporânea principalmente por autoras, a maternidade como construção social possibilita diversos questionamentos acerca do papel da mulher na sociedade e do peso que essa relação parece imprimir, principalmente através das palavras, em cada uma delas.

A história é narrada em primeira pessoa a partir do futuro e com base na memória de um período de cinco dias por volta dos anos 1980, quando a narradora e protagonista relembra esse período de sua vida que ficou eminentemente marcado muito mais pelo encontro com a mãe do que por conta da doença e do próprio isolamento em um hospital. Apesar do enredo simples, já que tudo se desenvolve a partir desse evento — uma simples visita materna — é nas lembranças e reflexões que daí se sucedem, em diferentes camadas, seja sobre a infância pobre da narradora, seja sobre a solidão nessa busca de encontrar um lugar no mundo que sempre a acompanhou, que o romance ganha força.

Memórias da infância

A infância pobre e marcada por privações e ausência de afeto deixa marcas profundas na protagonista que relembra os dias em que ela e o irmão catavam comida no lixo do restaurante da cidade e contavam com a bondade de algumas pessoas, como o zelador da escola, que deixava Lucy estudar por lá depois das aulas para se livrar do frio. A escola, espaço no qual Lucy encontrava refúgio do frio e das condições insalubres em que vivia, representava também o caminho, por meio dos livros e dos estudos, para libertá-la. Assim, Lucy torna-se uma das melhores alunas da escola, chega à faculdade com o incentivo de uma professora e se distancia do destino que parecia fadada a percorrer. Os irmãos não conseguem o mesmo e a distância entre eles e Lucy passa a ser maior que a simples distância geográfica, no sentido de que agora já não mais compartilham vivências, olhares e perspectivas comuns.

Além das dificuldades econômicas que enfrentavam, o preconceito em relação à condição social da família era rotina na escola e nas ruas e marca a infância das crianças, pois os relegava a uma condição marginal e estigmatizada.

Ouvíamos das outras crianças no parquinho: “Sua família fede”, e elas saíam correndo apertando o nariz com os dedos; minha irmã ouviu de sua professora do segundo ano — na frente da turma — que ser pobre não era desculpa para ter sujeira atrás das orelhas, que ninguém era tão pobre que não pudesse comprar um sabonete.

Memórias da dor

Outras marcas do passado contribuem para maior tensão e violência no ambiente doméstico: o pai, que carrega os traumas dos dias vividos na guerra e expressa nos filhos as memórias dessa dor, sobre a qual silenciou. Alusões aos possíveis abusos vividos são feitas nesse percurso de memórias, mas também revelam que há lembranças que a personagem ainda não consegue verbalizar. O impacto dessa conjuntura na qual prevalece a opressão e a ausência de afeto torna-se evidente na forma como as relações entre mãe e filha são descritas: na incapacidade de verbalizar o amor, a menos que seja “quando você estiver de olhos fechados” e de conversar sobre episódios que tiveram grande peso para os membros da família.

Nos dias em que permanece com a filha no

A solidão de cada um

Em *Meu nome é Lucy Barton*, Elizabeth Strout aborda as dificuldades da relação entre mãe e filha e o peso das lembranças

PAULA DUTRA | BRASÍLIA - DF



Meu nome é Lucy Barton
Elizabeth Strout
Trad.: Sara Grünhagen
Companhia das letras
192 págs.



A AUTORA

Elizabeth Strout

Nasceu em 1956, em Portland, Estados Unidos. Filha de professores universitários formou-se em inglês pelo Bates College e Direito pela Universidade de Syracuse. Recebeu o Prêmio Pulitzer de Ficção em 2009 pelo romance *Olive Kitteridge* (ainda não publicado no Brasil), e adaptado em minissérie pelo canal HBO.

TRECHO

Meu nome é Lucy Barton

Embora nosso pai, quando orava conosco à noite, nos fizesse agradecer a Deus por termos comida suficiente, o fato é que eu vivia esfomeada e que o nosso jantar muitas noites era pão com melaço. Dizer uma mentira e desperdiçar comida eram coisas que nos faziam ser punidos.

hospital, a mãe fala do passado de outras pessoas da cidade onde moravam, incapaz de identificar em suas próprias vivências e condutas o que reconhece abertamente nos outros. Ainda assim, para Lucy, a presença da mãe funciona como uma espécie de cura, um motivo de alegria independentemente do que a mãe estivesse dizendo, pois bastava a sua presença para trazer um alívio para a insônia e para a solidão. Sem muitas explicações, Lucy demonstra uma aceitação da maneira imperfeita de amar presente em suas relações com a mãe, afirmando que se trata de uma história de amor entre mãe e filha, cuja ausência após o falecimento da mãe será sempre sentida.

A escrita como libertação

Nesse universo de isolamento e falta de afeto, os livros surgem como companhia para lidar com a solidão, além de uma oportunidade de conquistar mais conhecimento e trilhar um caminho diferente daquele percorrido pelos pais. É na escola e com o incentivo da professora que Lucy aprende a gostar de ler e descobre o seu desejo de ser escritora, para que suas histórias também possam ajudar outras pessoas a lidar com a solidão.

Minha professora viu que eu adorava ler e me deu livros, inclusive livros para adultos, e eu lia todos. Depois, no ensino médio, continuei lendo quando terminava a lição de casa na escola quentinha. Mas os livros me traziam coisas. Essa é a minha questão. E eu pensava: vou escrever livros e as pessoas não vão se sentir tão sozinhas! (Mas era o meu segredo.)

O processo de tornar-se escritora, no entanto, só se dá mais tarde, e parece também derivar de um encontro: com a escritora Sarah Payne, com a qual a narradora estabelece uma identificação principalmente em relação à temática de seus livros — a origem pobre, as condições sociais de uma infância marcada por acontecimentos trágicos e privações — o que ressalta a importância da representação para abrir caminhos para novas perspectivas sociais na literatura.

Durante esses encontros

em uma oficina de criação literária com a escritora, a narradora reflete sobre o próprio processo de criação do romance que temos em mãos, sobre a possibilidade de contar a sua história e também de superar uma ideia de ‘inferioridade’ sempre reforçada ao longo de sua vida pelo preconceito sofrido por conta de sua origem pobre ao se apropriar da palavra escrita, ao conseguir afirmar seu próprio nome e sua própria voz. A escrita, assim, é o caminho para se libertar dos sentimentos guardados e para conquistar seu espaço no mundo.

Ainda assim, eu gostava dos livros dela. Gosto de escritores que tentam dizer alguma coisa verdadeira para você. Eu também gostava do trabalho dela porque ela tinha crescido num decadente pomar de maçãs numa cidadezinha de New Hampshire, e porque ela escrevia sobre as regiões rurais desse estado, escrevia sobre as pessoas que trabalhavam duro e sofriam e que também eram surpreendidas por coisas boas. E então percebi que mesmo em seus livros ela não dizia realmente a verdade, estava sempre evitando algo. Pois se ela mal conseguia dizer seu nome! E senti que entendia isso também.

Essa afirmação do nome presente no título do romance pode ser também uma referência ao livro *Mary Barton*, primeiro romance de escritora inglesa Elizabeth Gaskell ambientado na cidade de Manchester, que retrata as dificuldades enfrentadas pela classe trabalhadora na era vitoriana. O conflito entre ricos e pobres, temática cara para Strout nesse romance, também é discutido por Gaskell. A única referência ao nome materno, M., que também é costureira como a Mary Barton do romance de Gaskell, evidencia essa referência.

Sem sentimentalismo, o romance retrata a relação mãe e filha com suas imperfeições e problematiza o impacto que eventos ocorridos na infância acarretam para a vida adulta, retratando a solidão que sentimos em nossa busca por um lugar no mundo onde há a possibilidade de verdadeiramente pertencermos. 🍷

Outro processo

O romance **Giovanni Episcopo**, de Gabriele D'Annunzio, apresenta a absurda decadência do ser humano

DANIEL FALKEMBACK | CURITIBA - PR

De um lado, temos **O processo** (1925), o famoso romance em que Franz Kafka nos apresenta a trajetória de Josef K., personagem emblemática da decadência moral aparentemente irracional por um crime inexplicado da parte do indivíduo diante do Estado. De outro lado, e posteriormente, em 1948, temos o filme *Festim diabólico*, de Alfred Hitchcock, que acompanha duas personagens, Brandon e Philip, que, sem qualquer motivo, matam um colega por prazer, pela suposta superioridade ao fazê-lo. Apesar de parecerem experiências estéticas desconexas, vemos em ambas como a opressão de um ser humano pode se firmar. Entre as perspectivas do romance e do filme, está **Giovanni Episcopo** (1892), o segundo romance de Gabriele D'Annunzio, que nos conduz através dos acontecimentos da trágica vida de um homem diante de forças maiores, sem qualquer sentido aparente.

D'Annunzio, escritor italiano prematuramente reconhecido em seu país e fora dele, escreveu esse segundo livro após o sucesso de **Il piacere** (1889), mas optou ao seguir uma linha narrativa distinta dessa obra. Às vésperas do novo século, o romancista se afasta do decadentismo de figuras da poesia e da prosa simbolistas francesas, em voga à época, para se apropriar de princípios naturalistas e nietzschianos, criando na narrativa um jogo de poderes em que, claramente, o perdedor é o protagonista. A derrota do pobre Giovanni Episcopo, que dá nome ao livro, é declarada de início ao leitor, ainda que de forma sutil, de modo que essa não seja exatamente a surpresa almejada com o clímax, próximo ao fim da narrativa.

O que temos é uma espécie de depoimento policial (ou sessão de terapia?) em que apenas o depoente, o confessor tem a palavra. Portanto, podemos dizer que Giovanni teve para si só uma conquista: a de sua voz. A narração em primeira pessoa, característica de tantas obras controversas dos últimos séculos, é seu meio para autodefesa diante de um crime evidente. A exploração do crime e do criminoso de modo detalhado, em sua relação com os outros, é um traço que denota a apropriação naturalista feita por D'Annunzio, pa-



O AUTOR

Gabriele D'Annunzio

Nascido em 1863, em Pescara, na Itália, descendia de família rica de sua região. Iniciou cedo na carreira em cargos políticos, aliada à sua longa atuação como escritor de gêneros diversos. Com frequência, sua relação com o surgimento do fascismo de Benito Mussolini é ressaltada em sua biografia, bem como sua fama de viciado em sexo. Morreu em 1938, com funeral e honras de Estado.



Giovanni Episcopo
Gabriele D'Annunzio
Trad.: Maurício Santana Dias
Rafael Copetti Editor
80 págs.

TRECHO

Giovanni Episcopo

Desde aquela noite o pressentimento trágico não me deixou mais. Era uma espécie de horror vago, misteriosíssimo, que se adensava no ponto mais fundo do meu ser, ali onde a luz da consciência não podia chegar. Entre tantos abismos que eu descobrira dentro de mim, aquele permanecia inescrutável e, entre todos, parecia o mais assustador.

ra construir uma narrativa que, ao longo da leitura, se mostra distante da lógica esperada.

Nesse sentido, a aproximação com o determinismo do qual muitos escritores ditos naturalistas, de Émile Zola a Aluísio Azevedo, se apropriaram é, de certa forma, indevida. Se, por exemplo, pensarmos n'**O cortiço** (1890) e o colocarmos em comparação com **Giovanni Episcopo**, as diferenças serão grandes e visíveis. Enquanto o primeiro romance atribui uma série de razões "científicas" relacionadas ao meio das personagens para justificar suas atitudes, o segundo apenas descreve as ações do protagonista sob seu ponto de vista, sem que entendamos de fato por que Giulio Wanzer, amigo que se torna uma espécie de carrasco, ou Ginevra, a esposa desejada por todos, o dominam tanto. À parte da relação feita pela crítica entre Wanzer e o super-homem nietzschiano (*Übermensch*), Giovanni parece apenas alguém consciente do seu estatuto de dominado, porém sem qualquer capacidade de se contrapor às vontades dos outros em relação a si. Não há, a princípio, qualquer explicação para sua condição por uma razão social ou até mesmo "natural".

Pela ausência de lógica ou de razão explícita para a degeneração moral à qual Giovanni é submetido (ou se submete, a depender da leitura), podemos, inclusive, aproximá-lo da figura de Josef K., protagonista do referido **O processo**, de Kafka. Ele é, como Giovanni, um protagonis-

ta à revelia; podemos dizer que nenhum dos dois gostaria de estar no centro das ações as quais vivenciam. É importante ressaltar tal aspecto, afinal, se pensarmos na tradição romanesca até o século 19, a altivez do protagonista era uma constante, mesmo que ele sofresse diversos percalços ou acabasse morto, como Werther. No romance oitocentista, tornou-se possível, enfim, construir uma personagem que não tenha nada a ver com o protagonista de uma narrativa de aventuras medieval, próximo da imagem do herói épico. A ausência de virtude (e talvez de defeito) é uma característica possível para se definir Josef K. e, talvez, Giovanni Episcopo segundo eles mesmos. O absurdo da condição humana é, acima de tudo, a força motriz de suas vidas.

Dominador social

No entanto, em contraponto ao romance kafkiano, é possível vermos, em **Giovanni Episcopo**, ainda uma disputa que não chega à questão do indivíduo em relação ao poderio estatal, em um universo do proletariado, longe das determinações de uma polícia ou da lei. Giulio Wanzer, nesse caso, parece realmente simbolizar o *Übermensch*, superior a outros por seus próprios atributos naturais, de dominador social, porém somente em relação a Giovanni. Aí se encerra a dificuldade daquele que queira simplificar o enredo a ponto de caber numa "caixinha" de clichês naturalistas, como por ve-

zes a crítica tenta fazê-lo. A todo momento, as outras personagens, independentemente do sexo, demonstram reconhecer o poder de Wanzer sobre Giovanni, bem como de Ginevra, mais à frente no enredo, sobre o marido. Poderíamos, então, inferir que somente o protagonista é aí submisso ao poder desse "super-homem".

A única personagem a qual parece se situar em nível similar ao de Giovanni é o (suposto) pai de Ginevra, Battista. Sua posição é mais próxima daquela do estereótipo naturalista: alcoólatra, desempregado e idoso, encontra-se distante de qualquer autonomia, de uma afirmação de si. Humilha-se e age de acordo com o esperado de sua condição, de um ponto de vista moral. Inicialmente, Giovanni parece se relacionar com seu então futuro sogro por compaixão e talvez por conveniência, mas logo se vê infelizmente no mesmo nível, também denegrado por Ginevra. A aproximação, entretanto, permanece intrigante. Talvez seja ela, inclusive, a grande motivação para o desfecho dessa história. O assassinato de Wanzer por Giovanni parece ser o ápice de seu desejo reprimido de mudar sua condição, sentimento esse que cresce ao longo da narrativa, sem interferência de um locutor, ao qual o protagonista lança suas súplicas com frequência. No entanto, o que aparenta ser a vitória de Giovanni se torna ao fim sua derrota: termina em delírios, solitário, talvez em cárcere.

É notável que **Giovanni Episcopo** seja o oposto do que muitos poderiam pensar: certamente, não é uma narrativa menor, pouco elaborada de Gabriele D'Annunzio, nem uma simplória expressão das peculiaridades biográficas do escritor, sempre ligado ao exercício do sexo ou ao fascismo de Mussolini. Situa-se, ao nosso ver, entre a apoteose do *Übermensch*, encarnado seja em Wanzer, seja nos protagonistas do filme de Hitchcock, e o absurdo existencial de Josef K. O romance, enfim, se mantém em uma posição que atrai o leitor atual, especialmente aquele que queira se distanciar do estereótipo dado ao seu autor e à sua produção.

Para que essa leitura seja realizada, talvez o grande presente que o tradutor, Maurício Santana Dias, professor de literatura italiana da Universidade de São Paulo (USP), nos oferece é poder ler um texto de maneira fluida, com possibilidade de nos identificarmos com seu universo de significação. Certamente, esse é o grande mérito da recente edição do segundo romance de D'Annunzio no Brasil, em conjunto com a nota que o tradutor nos oferece ao fim. A esperança é que, diante da relevância do escritor italiano para a história e da permanência da matéria de sua literatura, o leitor se insira na narrativa de **Giovanni Episcopo** e vá além do que já se disse sobre o escritor, a fim de construir uma interpretação própria. 📖

Prometeu moderno

Na petulância e insanidade de *Os cantos de Maldoror*, Lautréamont antecipa as vanguardas modernas

CLAYTON DE SOUZA | SÃO PAULO - SP

Ao longo do século 19, o movimento romântico deu novos rumos à arte mundial. Antes dele, o artista era tido como o artífice que, dentro dos paradigmas estéticos já consagrados pelos escritores clássicos da antiguidade greco-latina, depois atualizados pela Renascença, buscava apenas adaptar sua visão de mundo e material literário à forma. Contudo, a ascensão da burguesia, e com ela uma concepção mais individual de existência, dentre outros fatores, possibilitou um impulso criador libertário, intuitivo, voltado também às estruturas de gênero, permitindo ao literato conceber a seu bel prazer sua arte, num processo significativo.

Obras então como *Fausto* — em especial a segunda parte —, a lírica de Victor Hugo e a poesia e prosa de Poe, passando pelos ultrarromânticos, e chegando à poesia pós-romântica de Baudelaire e Rimbaud manifestaram uma original expressão literária, muito íntima, não raro tangenciando o subconsciente — ou inconsciente.

Tal aspecto é premonitório das tendências artísticas — as vanguardas europeias — e do pensamento moderno — a psicanálise freudiana — já suficientemente descrentes da ordem positivista. Nesse viés, talvez não seja absurdo conceber o Romantismo como o autêntico “pré-Modernismo”, embora o próprio termo “Modernismo” seja um tanto arbitrário.

Caso notório é certa obra maldita que, concebida na segunda metade do século 19, já traz em suas negras páginas muitos recursos afins à literatura contemporânea: *Os cantos de Maldoror*, do conde de Lautréamont.

Formação

Lautréamont, pseudônimo do jovem Isidore Ducasse, nasceu em 1846, em Montevidéu. Natural do Uruguai, aos 13 anos mudou-se para a Europa para completar os estudos, estabelecendo-se na França, onde seu pai era chanceler do consulado. Sua mãe, consta, faleceu quando ele ainda

tinha vinte meses de vida, o que por certo reverberou na formação de seu caráter prometeico tanto quanto em sua obra. Estabeleceu uma relação epistolar com Victor Hugo (em cuja biblioteca foi encontrada uma cópia do primeiro canto de Maldoror) e teve contato com a poesia de Baudelaire, a cuja influência não se esquivou, como é notório no decorrer dos *Cantos*.

Fora tais e outros sucessos, o que se sabe é que faleceu prematuramente em 24 de novembro de 1870, aos 24 anos, em Paris, sendo enterrado em solo francês, numa região onde hoje já não subsiste o cemitério que o acolheu. Um fim apropriado a um escritor maldito.

Não menos apropriada é tal designação, aplicável, sobretudo, à sua obra principal. Poucas fazem jus ao termo, e é duvidoso que outra a mereça tanto quanto *Os cantos de Maldoror*, uma imensa e debochada provocação em forma de obra poética pós-romântica cujo gênero é de difícil classificação.

O material poético

O livro, ao longo de seis cantos, enfoca essencialmente a figura de Maldoror, e sua relação niilista com os homens, com Deus — principalmente — e consigo mesmo — neste último, de forma bem ambígua. Ao leitor já calejado nas diferentes vertentes do romantismo, não há qualquer novidade, basta a lembrança de *Macário*, drama de nosso Álvares de Azevedo, ou, num viés menos óbvio, do *Fausto* goetheano, ao qual o primeiro já prestava reverência.

O diferencial é uma questão de intensidade. Em pouco mais de duzentas e cinquenta páginas, o leitor testemunha uma sucessão de atrocidades deploráveis envolvendo homicídio, infanticídio, estupro, pedofilia, zoofilia, sadismo e crueldade.

“Tanto horror o homem inspira a seu próprio semelhante!”, lê-se no quarto canto; mas esse tom moralista, que eventualmente aparece no decorrer das páginas, é um fogo-fátuo enganoso, e não tarda a desaparecer:



Os cantos de Maldoror
Lautréamont
Unicamp
325 págs.



O AUTOR

Isidore Ducasse

Conhecido como conde de Lautréamont, nasceu em Montevidéu, em 1846. De pais franceses, escreveu nessa língua, tendo vivido grande parte de sua vida — e morrido — na França. Trouxe contato com Victor Hugo e com as obras de poetas contemporâneos expressivos, como Baudelaire. Pouco se sabe sobre sua vida, a não ser que sua obra foi publicada de fato postumamente, talvez por temor de editores quanto a processos jurídicos relativos à moral e costumes, comuns na terra de Flaubert e Baudelaire. Morreu em 24 de novembro de 1870, aos 24 anos, em Paris.

TRECHO

Os cantos de Maldoror

Não é fácil fazer perecer inteiramente os homens, e as leis estão aí; mas podem-se, com paciência, exterminar, uma a uma, as formigas humanitárias.

Atirou-se resolutamente na carreira do mal... doce atmosfera! (...) quando beijava um garotinho, de rosto rosado, teria desejado arrancar-lhe as bochechas com uma navalha, e o teria feito com grande frequência, se Justiça, com seu longo cortejo de castigos, não o houvesse a cada vez impedido (...)

Curioso é que mais paradoxos emergirão à medida que o leitor percorrer essa via, como o que se estabelece entre o final do trecho acima e uma das mais sádicas e odiosas cenas de todo o livro (narrada por uma ensandecida mãe de uma criança jovem o suficiente para não conhecer da vida “ainda o fel”):

Maldoror passava com seu buldogue; vê uma menina dormindo à sombra de um plátano (...) Despe-se rapidamente (...) Nu como uma pedra, jogou-se sobre o corpo da mocinha, e levantou sua saia (...) Com o espírito descontente, torna a vestir-se (...) e ordena ao buldogue que estrangule, com o movimento de suas mandíbulas, a menina ensanguentada (...) O cumprimento dessa ordem talvez tenha parecido severo ao buldogue (...) e se contentou, aquele lobo de focinho monstruoso, em violar por sua vez a virgindade daquela criança delicada (...) Maldoror escutava as agonias da dor e se espantava de que a vítima tivesse a vida tão rija, a ponto de ainda não estar morta. Aproxima-se do altar do sacrifício e vê a conduta do buldogue (...) Dá-lhe um pontapé e vaza-lhe um olho (...) tira do bolso um canivete americano (...) prepara-se, sem empalidecer, a escavar corajosamente a vagina da pobre criança. Desse buraco alargado, retira sucessivamente os órgãos internos; os intestinos, os pulmões, o fígado e finalmente o próprio coração.

É com deleite que tais cenas são descritas e se sucedem, canto após canto, entremeadas das confissões e sensações de Maldoror (que por vezes se confunde com o narrador), com um nível de detalhes escabroso.

O ódio vesânico de seu autor volta-se não apenas contra os homens, mas também contra *Quem* os criou, em pinturas debochadas e blasfemas, onde o “Criador” é retratado em cores, por vezes, aberrantemente expressionistas. Talvez venham desse ódio a ele e sua ordem — isto é, a natureza — as metamorfoses e antropomorfismos presentes na obra.

Mas pode-se dizer que seu eixo é Maldoror, em suas divagações exóticas e maníacas, a despeito do que proclama ser sua divisa: “atacar, por todos os meios, o homem e o Criador”

Maldoror é, na verdade, o único ataque misantropo e herético de real valia da obra, o que é irônico quando se constata que ele é, em sua qualidade de ser humano, quase um espécime *sui generis*, solitário em sua crueldade, em meio a tantas outras personagens. Ao leitor resta

sorrir, então, ante essa declaração (que revela o escopo fundamental desses *Cantos*):

Aquele que canta (...) gaba-se de que os pensamentos altivos e maldosos de Maldoror estejam em todos os homens

Não é difícil, contudo, ler tais páginas sem ser assaltado uma só vez pela consciência da perfídia integral da humanidade.

A expressão poética

Aqui está o diferencial da obra. Como descrever sua singularidade? Em suas seis partes, cada qual dividida em breves seções, o leitor se depara com uma estrutura de prosa poética, texto dramático, monólogo e mesmo um pequeno “romance” nas últimas trinta páginas. O narrador tece, às vezes, um diálogo direto com o leitor, provocando-o, com ironia, e refletindo sobre aspectos metalinguísticos. Em sua prosa, a repetição oratória, a metáfora e os símiles são constantes.

Uma mistura de *Macário*, *Notas do subsolo*, de Dostoiévski, e surrealismo se aproxima da estética da obra. Este último ponto é relevante: como dito, é possível que a aversão pelo Criador e criatura condicione as imagens que tangem “os guizos da loucura e o grotesco”:

Encontram-se frente a frente o nadador e a fêmea do tubarão, salva por ele (...) e cada um deles se espantou por encontrar tamanha ferocidade nos olhares do outro (...) Uniram-se numa cópula longa, casta, hedionda! (...) Estava diante do meu primeiro amor!

A tradução de Joaquim Brasil Fontes capta o estilo do autor, em digressões provocadoras e longos períodos, intercalados por orações interpoladas.

Eis uma ideia do que o leitor irá encontrar se atravessar tais portões, e não haverá de estranhar que neles encontre a mesma inscrição que em Dante: “deixai toda a esperança, vós que entrais”. 🗨️

DIVULGAÇÃO



JOHN WIENERS

tradução e seleção: *André Caramuru Aubert*

Poeta de vida conturbada, John Wieners (1934-2002) jamais conseguiu ficar muito tempo em um só lugar. Teve problemas com drogas e sofreu diversas internações em hospitais psiquiátricos. Foi ligado aos beats e à San Francisco Renaissance. Apesar de ter conquistado algum reconhecimento em vida — como o de Robert Creeley, que o descreveu como “o maior dos poetas das emoções” —, foi apenas recentemente que a obra dele passou a ser mais lida e cultuada.

NOT COMPLETE ENOUGH

How my Mother's embroidered apron unfolds in my life
Arshile Gorky

As I put out my cigarette tonight in bed
I thought of my mother,
how she would lie
in the dark
her bed and as a boy I wd
open
the open and see the red spot in her hands.

I thought of my mother tonight
when I put out my cigarette
in the dark bed,
stomping it out
and her in
how I would open the door at night
and see the red thing in her hands,
and now a man
I have the red thing
and it is the last thing
I do.
The last thought that
the house is clean,
was her thought mine
tonight in her home,

red thought
the two of us in the dark,
thoughts of the day,
the clock right, the window open,

how many lunches made,
my life so apart

And yet in her hands.

How I lie in her hand
and her head turns
its circle, over the day
in my head.

Tonight after midnight
my mother and the gesture
I make with my last
cigarette her gesture,
how I wd help her upstairs

when she got drunk on holidays

in terror help her

and always she'd ask for the
last cigarette and fall asleep
with it and I wd handle
the details,

two pillows, window open, and the door
a crack so we could hear
her if she fell out
of bed.

And she did and another cigarette
with her gray hair knotted on the pillow
when I lit it

NÃO COMPLETO O BASTANTE

Como o avental bordado de minha mãe se desdobra na minha vida
Arshile Gorky¹

Enquanto na cama apago o meu cigarro
Eu penso em minha mãe,
em como ela ficava deitada
no escuro
em sua cama e como um garoto eu
abria
a abertura e via a ponta vermelha nas mãos dela.

Eu pensei em minha mãe hoje à noite
quando apaguei meu cigarro
na cama escura,
jogando-o fora
e ela dentro
como eu abria a porta à noite
e via a coisa vermelha nas mãos dela,
e agora um homem
tenho a coisa vermelha
e essa é a última coisa
que faço.
O último pensamento de
que a casa está limpa,
era o seu pensamento meu
hoje à noite na casa dela,

pensamento vermelho
nós dois no escuro,
pensando sobre o dia,
o relógio certo, a janela aberta,
quantos almoços cozidos,
minha vida tão à parte

E no entanto nas mãos dela.

Como me apoio na mão dela
a cabeça dela gira
rodando, ao longo do dia
em minha cabeça.

Esta noite depois da meia-noite
minha mãe e o gesto
que fiz com meu último
cigarro seu gesto,
como eu a ajudava a subir a escada


quando nos feriados ela ficava bêbada

apavorado eu a ajudava

e todas as vezes ela pedia um
último cigarro e caía no sono
com ele e eu cuidava
dos detalhes,

dois travesseiros, a janela aberta, e a porta
um crack e poderíamos escutar
se ela caísse
da cama.

E era assim e mais um cigarro
com seu cabelo cinzento atado ao travesseiro
quando eu o acendia 🍷

 Leia mais em
www.rascunho.com.br

NOTA

1. Arshile Gorky (1904-1948), foi, ao lado de Mark Rothko, Willem de Kooning e Jackson Pollock, um importante nome do Expressionismo Abstrato e da New York School. Nasceu na Armênia com o nome de Vostanik Madoug Adoian, sobreviveu ao genocídio armênio e foi naturalizado americano. Ele chegou a espalhar que era parente do escritor russo Máximo Gorki, o que não era verdade.

3

Estamos sobre el borde de piedra del mundo,
a medias dormidos,
a medias en vigília,
sintiendo, presintiendo
inundaciones,
temblores de tierra,
bombardeos,
el fin
cada vez más cerca.

Jesús, crucificado
en el madero,
con ansiedade nos besa
y aguarda.

3

Estamos na borda de pedra do mundo,
meio adormecidos,
meio acordados,
sentindo, pressentindo
inundações,
tremores de terra,
bombardeios,
o fim
cada vez mais próximo.

Jesus, crucificado
no madeiro,
com ansiedade nos beija
e aguarda.

8

Te quiero en el otoño
más que en cualquier otro momento.
El otoño
que con delicadeza te recoge
en decenas de rostros anónimos
rendidos por el esfuerzo.

Tu pelo, heno fresco de la llanura,
refleja cálidos rayos del verano pasado,
tus ojos, soles enfermizos
relucen con mucha fiebre
entre la neblina baja.

Como un príncipe ágil,
como un sueño descarriado
con el rocío matinal te dissipas.
El frío joven te vuelve, luminoso,
delgadas capas de hielo quebradizo.

Cuajado el tempo exhausto
minuciosamente pasa,
como pan fermentan sollozos en el pecho.
Y caigo a la memoria
lo mismo que a una fuente,
sacudiendo el aire marchito
con mis manos,
alas inútiles.

8

Quero-te no outono
mais que em qualquer outro momento.
O outono
que com delicadeza te recolhe
em dezenas de rostos anônimos
rendidos pelo esforço.

Teu cabelo, feno fresco da planície,
reflete cálidos raios do verão passado,
teus olhos, sóis enfermizos,
reluzem com muita febre
em meio à neblina baixa.

Como um príncipe ágil,
como um sonho desgarrado,
com o rocío matinal te dissipas.
O frio jovem te estende, luminoso,
delgadas capas de gelo quebradiço.

Coagulado o tempo exhausto
minuciosamente passa,
Como pão fermentam soluços no peito.
E caio na memória
tal como numa fonte,
sacudindo o ar murcho
com as mãos,
asas inúteis.

DIVULGAÇÃO



FLAVIA COSMA

tradução: *Anderson Braga Horta*

12

¡Qué transparente el sol
en los granos de uva!

¡Qué redondas las manzanas
silvestres durmiendo
bajo el árbol viejo!

¡Qué oscuras las semillas a merced del viento
por los caminos!

Hasta pálidas flores púrpura
conocen el beso nevado de la luna,
jadeo nocturno florecido,
la lluvia en finas gotas, como recuerdos,
las inquietudes, los tábanos.
Manos invisibles los adornan
escogiendo
algunas dalias, algunas mimosas.

Hablamos de muertos a la media noche
como se estuvieran vivos, con nosotros.
Hablamos con los vivos, tiernamente,
como si estuvieran muertos,
aún amados.
Y la llama acariciadora
danza entre las palabras
ya en un mundo,
ya en el otro.

12

Que transparente o sol
nos bagos de uva!

Que redondas as maçãs
silvestres dormindo
sob a árvore velha!

Que escuras as sementes à mercê do vento
pelos caminhos!

Até pálidas flores púrpuras
conhecem o beijo nevado da lua,
arquejo noturno florecido,
a chuva em finas gotas, como lembranças,
as inquietudes, as mutucas.
Mãos invisíveis as adornam
escolhendo
algunas dalias, algumas mimosas.

Falamos de mortos à meia-noite
como se estivessem vivos, conosco.
Falamos com os vivos, ternamente,
como se estivessem mortos,
ainda amados.
E a chama acariciadora
dança entre as palavras
ora em um mundo,
ora no outro. 🍷

FLAVIA COSMA

É canadense de origem romena. Graduiu-se em engenharia elétrica no Instituto Politécnico, e em teatro na Escola de Artes, ambos de Bucareste. Publicou 29 livros de poesia, um romance, um diário de viagem e cinco livros para crianças. Seus **47 poems** (Texas Tech University Press) receberam a láurea ALTA Richard Wilbur Poetry in Translation. Três vezes indicada para o The Pushcart, terceiro prêmio no concurso John Dryden Translation de 2007 pela cotradução de poemas próprios (*In the arms of the Father*), finalista no Canadian Aid Literary Award Contest de 2007. Em 2009 ganhou o Prêmio Excelência do XXIX Festival Lucian Blaga (Alba-Sebes, Romênia) por sua contribuição ao conhecimento da cultura romena no espaço europeu e no mundo. Também premiada como produtora independente de documentários para TV, como diretora e roteirista, além de inúmeras outras distinções. A editora Dunken, de Buenos Aires, publicou *Pluma de Angeles* em 2008; pela Maribelina, da Casa do Poeta Peruano, lançou *Hojas de diario*, em 2011, e *El cuerpo de la luna*, em 2013. De *Hojas de diario* extraímos os poemas aqui apresentados.

A BRISA, A QUEDA, O GUETO DE VILNA

SOBRE O DIA DA MORTE DE ABRAHAM
E UM OUTRO, DE GRATIDÃO

AFONSO BORGES

ilustração: Matheus Vigliar

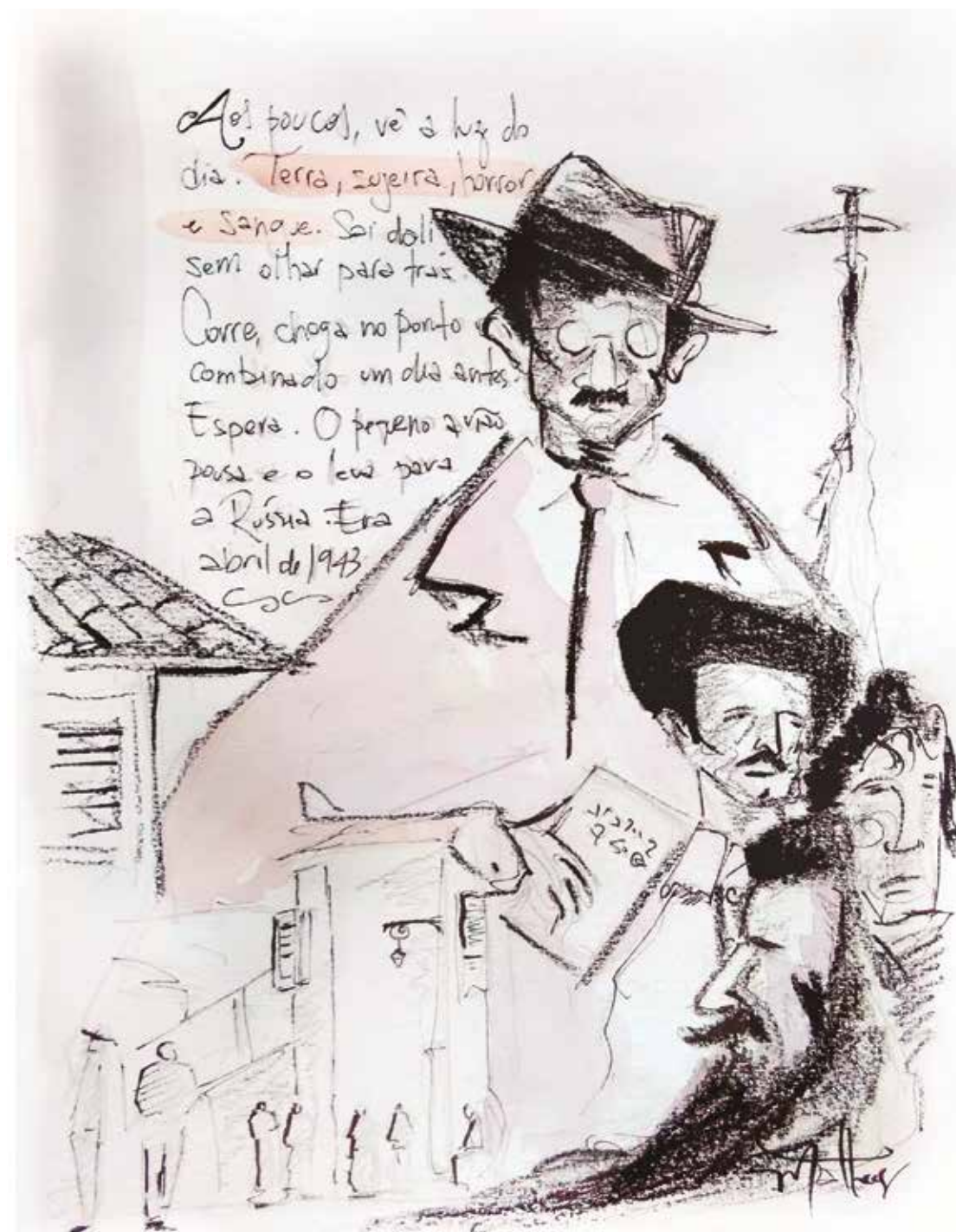
Aquela ligação que todos os escritores esperam. Recebeu com o coração aos pulos. Ouviu, sim, inglês perfeito — com sotaque, mas perfeito. As palavras foram claras: Nobel Prize. Foi para a televisão e ouviu o noticiário. Nobel de Literatura, Abraham Sutzkever. Agora era cuidar da viagem, da roupa, pensou. E pensou muito no que vestir, estranho. E o que escrever no discurso. Abriu a janela, o vento árido, ar de Israel.

Foi preso um dia antes do início da Segunda Guerra Mundial com sua mulher e encarcerado no Gueto de Vilna, na Polônia. Por sua formação, foi destacado pelos alemães para glosar obras de arte e documentos raros. Fez o trabalho sujo, mas conseguiu esconder, atrás de uma parede de tijolo e gesso, um diário de Theodor Herzl, desenhos de Marc Chagall e Alexander Bogen, entre outras joias.

Imprensa, telefonemas, entrevistas e um assédio irritante. Todos falavam sobre o seu Geheymshot, um poema épico sobre os judeus escondidos no esgoto de Vilna. Há muito nem pensava mais nisso. Temia o pior. Temia lembrar. Temia ter que ser obrigado a lembrar. Fechou-se. Trancou-se. O telefone tocou, novamente.

Sua mulher e filho recém-nascido tinham sido assassinados no Gueto de Vilna. Ele desandou a escrever poemas em iídiche. Conseguiu fazer com que um caderno com os textos chegasse ao comitê antifascista soviético. Eles concordaram em salvá-lo. Fugiu com mais vinte judeus pelas florestas geladas. Sabia que estava sendo perseguido. O ponto de encontro estava marcado: dois dias depois, na clareira de Baltiz. Era simples chegar lá. Era só chegar.

Ele conhecia aquela batida à porta. Pausada, leve e nervosa. Seu irmão, Salvan, não esperou ser atendido. Entrou, longos braços abertos. Abraços, cumprimentos efusivos, há muito tempo Abraham não sentia o cheiro de Salvan. Cheiro de cigarro seco no cinzeiro. Deslizou, sentou-se, ofereceu um chá. Sentiu o torpor do ambiente, viajou nos motivos de toda aquela celebração. É



o dinheiro do Prêmio, evitou o pensamento.

Noite alta, aos poucos, todos foram sendo presos novamente e colocados em um campo improvisado, ali mesmo, no meio da floresta. Para evitar fugas, foram cercados com arame farpado, feito bichos. E vigiaram, despertos. A ordem era cavar, pela manhã, um grande buraco, todos ouviram, em bom alemão. Desconexo, Abraham pensava em como iria chegar ao ponto no qual o avião ia buscá-lo, dois dias depois, como combinado.

O telefone não parava em Tel Aviv. Ligações principalmente dos amigos parisienses, fraternos, desde a Segunda Guerra. Mas a cena dos acadêmicos do Nobel, a entrega, a exposição tantas vezes vista na tela com outros escritores, provocava enjoos. Ia fazer setenta e oito anos. Imaginou a viagem até Estocolmo. Só imaginou. E tudo ficou turvo. Não queria lembrar. Mas estava perto.

O olhar fixo no nada de Franz Murer, assassino de sua mulher e filho. A cadeira do Tribunal de Nuremberg era gelada. A madeira tosca e encerada piorava o suor das mãos. A fala era dele, sabia. Mas a imaginação ia longe, perto do mal, longe do real. Um sonho que se desdobra em outro, em espiral. Iídiche, o alemão, o hebraico, línguas se misturam. Sua mulher e o pequeno ressuscitavam. Mas ele falou o suficiente. Ouviu a sentença sem emoção.

O dia amanheceu mais frio que o normal. Chão duro de cavar. Os alemães já tinham avisado, acordem cavando. Não houve como escapar. Cavavam com as mãos. Todos ao redor do buraco, armas apontadas. Olhos ao redor, a visão do conjunto, o timbre delicado do sol nascendo. Em breve, a destruição da alma, do corpo. Espera o estampido. De repente, um mal súbito, ele cai primeiro na vala, antes dos tiros.

A televisão ligada, alta, facilitava as coisas. A surdez do ouvido esquerdo também. Divagou e viu Salvan girando a maçaneta, dando as costas e a porta se fechando. Divagou e sorriu. Mas ele continuava ali, falando e gesticulando. Não havia escrito tantos poemas para isso. Os poemas do Gueto de Vilna eram chaves para a liberdade. Eles foram a chave de sua liberdade. Agora, a chave girava, em outro sentido, em sua alma. As coisas.

Acorda no escuro, gosto de sangue na boca. Cadáveres acima e ao redor. Luta, desesperado, para sair. Aos poucos, vê a luz do dia. Terra, sujeira, horror e sangue. Sai dali sem olhar para trás. Corre, chega ao ponto combinado um dia antes. Espera. O pequeno avião pousa e o leva para a Rússia. Era abril de 1943.

O telefone insiste. Atende, agradece. Imagina a cerimônia de entrega, as palmas, a brisa. A lembrança vem. E agradece, novamente, ao desligar. 🍷



AFONSO BORGES

Nasceu em Belo Horizonte (MG), em 1962. É gestor cultural, escritor e jornalista. Criou, há 30 anos, o projeto *Sempre um papo* e, há seis, o Fliaraxá (Festival Literário de Araxá), nos quais exerce também o papel de curador. É comentarista da Rádio CBN, com o programa *Mondolivro* e colunista do jornal *O Globo*. Seu quinto livro, *Olhos de carvão*, será lançado em março pela Record.

APLICATIVO

O App que garante
diversão e muita economia.

CLUBE GAZETA DO POVO

Busque por
LOCALIZAÇÃO,
CATEGORIA E
ESPECIALIDADE

Pague **MEIA**
nos cinemas e até
50% nos shows



Descontos de
20%,
30% e até
50%

Mais de
1000
parceiros

É SÓ FAZER

CHECK-IN,

GANHAR O DESCONTO E ECONOMIZAR!

GARANTA SUAS VANTAGENS.
BAIXE JÁ.



clube
GAZETA DO POVO