



Desde Abril de 2000

WWW.RASCUNHO.COM.BR

rascunho

204

Abr. 2017

O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL



ARTE DA CAPA: ELOAR GUAZELLI

translato | EDUARDO FERREIRA

O TEXTO NO ESPELHO

À mesa do jantar senta-se conosco Miguel de Cervantes Saavedra. Em debate, o texto de **Dom Quixote de la Mancha**. Não parecia sólido o registro, do ponto de vista formal. Não era sólida a linguagem. Seria então líquido o texto?

Mas se é líquido e fluido o texto, como podem ser sólidos os sentidos? Como preservar os sentidos se meu mero olhar já perturba e distorce o original? A mera leitura já parece provocar marolas, quando não maremotos, nessa superfície instável que compõe o texto. Esse mar revolto de sentidos.

Mas ao tradutor não basta a leitura. Importa ler e rere. A tarefa do tradutor, em certo sentido, é criar significados. Nesse esforço, envolver a dureza da palavra física — fina mas concreta representação em tinta sobre papel — na névoa suave dos sentidos. Fazer a transição textual que chamamos tradução. Pôr o texto no espelho de outra língua.

O original, com o tempo, torna-se nebuloso em seus sentidos, dificultando sua apreensão imediata. Não precisa sequer haver transição para outra língua. Com o tempo, o papel parece encher-se de significados mortuos. Fantasmas que se despregam do texto e continuamente o assombram. E assombram leitores e tradutores.

Com o tempo, cada passagem do original parece suscitar agudas desconfiças de interpretações anteriores. Cada passagem parece cobrar veementemente uma nova leitura. Com o tempo, o original se transforma, antes de tudo, na alavanca que ergue a tradução.

No espelho, olhando o texto e a si mesmo, o tradutor tenta deixar que o original lhe atravesse a mente, desfiado de sentidos, purgado de imperfeições, para virar só ideia, só sentimento. E tenta então traduzir só esse sentimento, vazando enfim algo realmente novo e digno de ser lido como novo original.

A tradução obriga o tradutor a desdobrar sua visão, a fim de abarcar tanto a múltipla apreensão semântica do original como uma múltipla expressão semântica no texto traduzido. Nada mais próximo, talvez, de um profundo mergulho na alma humana. Incursão às profundezas de onde provêm as línguas e seu ferramental. É isso que provoca a tradução: reflexão sobre a natureza da linguagem e seu papel na formação do espírito humano.

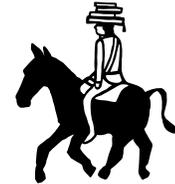
Não se trata, portanto, de uma escritura leviana. Nem de um exercício de livre escritura. A tradução nada tem de livre. A tradução é isso: escrever não livremente, mas sujeitando-se às amarras e aos fios — frouxos ou

tesos — que ligam o original à sua derivação em outra língua. Ater-se às amarras, mas com sábia resignação, temperada pelo claro entendimento de que não há quem ponha arreio nessa insana proliferação de significados que nossos olhos testemunham a cada momento.

Não há quem ponha freio ao turbilhão gerado pela associação de um meio instável — o texto líquido — à natureza incessantemente criadora e caótica do pensamento. Tentamos, sim, minorar os danos. A tradução funciona, de certa forma, e paradoxalmente, como irrealizável modo de contenção. Como irrealizável busca de literalidade.

Deixemos a esperança toda na porta de entrada. Deixemos na entrada, especialmente, a expectativa de literalidade, qualquer literalidade. Como traduzir literalmente se é impossível escrever literalmente? Como escrever literalmente se a linguagem, ela mesma, não é literal, mas desabridamente metafórica?

Como sequer aceitar a ideia de literalidade, se o próprio conceito de literal parece indicar uma espécie de paralisia do texto? Justo o texto, esse meio tão líquido e instável, que não se submete a nenhum tipo de paralisia, que não aceita o torpor. Justo o texto, que revela seu verdadeiro ânimo em fabulação e desacato. 🍷

*rascunho*

O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL

fundado em 8 de abril de 2000

Rascunho é uma publicação mensal da Editora Letras & Livros Ltda.
Caixa Postal 18821
CEP: 80430-970
Curitiba - PR

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

EDITOR

Rogério Pereira

Editor-assistente

Samarone Dias

Mídias Sociais

Lívia Costa

Colunistas

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

André Caramuru Aubert
Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira
Carla Bessa
Cezar Tridapalli
Gabriela Silva
Haron Gamal
Ignácio de Loyola Brandão
Jonatan Silva
Kátia Bandeira de Mello-Gerlach
Márcia Lígia Guidin
Martim Vasques da Cunha
Maurício Melo Júnior
Rita Dove
Rodrigo Gurgel
Yuri Al'Hanati

Ilustradores desta edição

Carolina Vigna
Dê Almeida
Eduardo Souza
Eloar Guazzelli
FP Rodrigues
Osvalter
Ramon Muniz
Tereza Yamashita
Valdir Heitkoeter

rodapé | RINALDO DE FERNANDES

CRÔNICAS SOBRE O TALENTO CEARENSE (3)

A crônica do cearense Raymundo Netto, como bem disse Ana Miranda, traz um narrador que “gosta de conversa”. São ainda *conversas* constantes do livro **Crônicas absurdas de segunda**, com o qual Raymundo Netto foi finalista do Jabuti de 2016: a com o grande contista Moreira Campos (*A casa vazia*), que chega em seu fusquinha verde no estacionamento de um shopping — a crônica permite uma boa reflexão sobre patrimônio e memória; e a com

o “poeta maldito” José Alcides Pinto (*A peleja de Dom Zé Alcides e o Dragão de Sobral*), texto com preciosos elementos fantásticos. São ainda personagens-temas das crônicas, entre outros, o romancista José de Alencar, o dicionarista Raimundo de Menezes, o contista e romancista Eduardo Campos, o contista Jorge Pieiro, o cronista Milton Dias, o poeta Francisco Carvalho, a própria romancista Ana Miranda, o pesquisador, poeta e cronista Audifax Rios, o poeta popular Mário Gomes, o jurista, escritor e crítico Clóvis

Beviláqua, o poeta, jornalista e orador Demócrito Rocha, o romancista Antonio Sales, a romancista Socorro Acioli, o poeta Horácio Dídimo, o cronista Lúscula da Costa e o romancista e contista Nilto Maciel. Cearenses notáveis. São muitos os exemplos de crônicas bem compostas no livro de Raymundo Netto. Se não comento todas aqui, é para não apagar a curiosidade do leitor. *Crônicas absurdas de segunda* é um livro precioso. Um livro para ser adotado em escolas, como forma de divulgar o talento da gente do Ceará. 🍷

6

Entrevista

Samanta Schweblin

15

Inquérito

Livia Garcia-Roza



24

Por que criar?

Cezar Tridapalli

28

Um pedaço de utopia possível

Ignácio de Loyola Brandão

eu, o leitor

cartas@rascunho.com.br

JOSÉ CASTELLO

Gostei imensamente do texto *A supremacia do leitor* (*Rascunho* #201), de José Castello. E gostei mais justamente da afirmação de que o leitor deveria assinar os livros, porque enxerguei o ato de assinar como ato de apropriação. Adquiri, com os anos de leitura, o hábito de somente colocar meu nome num livro comprado após a leitura, se eu decidir ficar com ele, se o livro tiver me conquistado. Caso contrário, presenteio alguém com o exemplar. Colocar meu nome no livro, significa apossar-se dele e das suas ideias. Concordo que o texto de José Castello deve ser guardado para releitura. Se fosse um livro, eu o assinaria!

CRISTINA SOUZA

BELO HORIZONTE - MG

BELA COINCIDÊNCIA

8 de março de 2017, 10h. Por pura desatenção, peguei o *Rascunho* #188, publicado em dezembro de 2015 (achava que estava lendo a edição de fevereiro de 2017), que traz entrevista com João Almino e resenha de seu livro *Enigmas da primavera*. Leia na entrevista: “O que divide o mundo não são os pontos cardeais, mas a miséria e a riqueza, o acesso ou não ao conhecimento e à tecnologia, a tirania e a liberdade” e “Faz parte de meu projeto literário, me aventurar, explorar novos caminhos”. Ao final da leitura me interessei muito pela descoberta do autor. 8 de março de 2017, 17h15. Estou ainda maravilhado com a revelação de João Almino. Conecto meus fones de ouvido para escutar o noticiário. Estou no ponto de ônibus num fim de tarde muito quente em Colombo (PR), esperando o coletivo rumo ao jornal em que trabalho em Curitiba (PR) e o locutor anuncia: “A Academia Brasileira de Letras acaba de anunciar o novo imortal da cadeira de número 22, ocupada anteriormente pelo médico Ivo Pitanguy. É o escritor potiguar João Almino de 67 anos (...)”. Fico espantado e dou um leve sorriso com o acaso. Valeu a pena a minha distração.

ANDERSON DE SOUZA

COLOMBO - PR

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

palavra por palavra | RAIMUNDO CARRERO**SEM ARTESANATO E TÉCNICA NO ROMANCE, IMPOSSÍVEL**

Venho tentando, desde que comecei a escrever aqui, examinar a prosa de ficção parte a parte, montando e desmontando romances, novelas e contos, sobretudo os clássicos e consagrados, destacando aquelas obras definitivas —, incluindo *Madame Bovary*, que estabelece a ficção literária como obra de arte. Isso acontece a partir dos meados do século 19, invadindo o século 20 com suas vanguardas e inúmeros movimentos literários, até mesmo no Brasil, quando tivemos o Movimento Modernista, responsável por alterações significativas nas artes brasileiras, com a revelação de um mundo inteiramente novo, com bases nacionais. Ao mesmo tempo surgiu no Nordeste o Regionalismo, criado pelo mestre Gilberto Freyre — conservador e tradicionalista a seu modo, considerando elementos sociológicos e antropológicos, mas sem perder de vista o artesanato e as técnicas, trabalhadas, principalmente, por Graciliano Ramos, mesmo sem devoção a qualquer escola literária específica, sendo, ele próprio, um experimentalista, conforme destacou Otto Maria Carpeaux, em depoimento ao jornalista João Condé, da revista *O Cruzeiro*.

Talvez por isso mesmo, Graciliano se colocou logo como o maior romancista brasileiro daquela época: experimentando novas técnicas e cuidando do artesanato com incrível habilidade. Trabalhava aquilo que se convencionou chamar de estilo como a lavadeira que cuida da roupa lavando-a completamente, em primeiro lugar, depois enxaguando-a, passando água novamente para retirar a possível sujeira, e mais uma vez enxaguando-a, até que a roupa fique inteira e completamente limpa. Isso, na prosa de ficção, se chama artesanato. Primeiro escreve-se uma frase, com toda força do impulso criador, depois vem a intuição quando o escritor observa que algumas palavras precisam sair por excesso. Mais tarde, quando o primeiro parágrafo está escrito, procura a técnica, que lhe indicará o acabamento.

Neste caso, estou falando apenas de palavras e de frases. Há outras partes do romance que precisam ser analisadas separadamente: o diálogo, a cena, o cenário, a digressão, o discurso livre indireto, o monólogo, o solilóquio e todos os outros “elementos internos da ficção, como chamava o próprio Graciliano Ramos, em artigos esparsos que publicou em várias revistas e jornais”.

Aliás, esta é a distinção muito clara que se faz entre Graciliano e Zé Lins do Rego, o primeiro técnico e cuidadoso, enquanto o segundo se devotava ao episódio e à história, descuidando até mesmo da gramática e da estética, ligado profundamente à sociologia e à antropologia, discípulo de Gilberto Freyre, que era.

“Descuidar da gramática”, eis uma expressão interessante na prosa de ficção. Como isso acontece? E quando pode acontecer? No Regionalismo, por exemplo, a fala chamada errada, sobretudo na ficção, significa o registro documental ou sociológico da fala do povo, com o objetivo de fotografar o real, o concreto, o social para estudos, reflexões e análises de estudiosos no campo do comportamento. Mas não é exatamente assim para o Modernismo que usava o erro da fala no coloquial, principalmente, para possibilitar maior plasticidade na linguagem, tirando-a até mesmo da camisa de força da gramática conservadora e tradicional de origem portuguesa. Isso tudo podia ou pode acontecer na narrativa. Tudo isso nos deu, tanto no Regionalismo como no Modernismo, maior liberdade linguística, com uma prosa solta e livre.

No livro *O cheiro da goiaba*, jornalista Plínio Apuleyo Mendonza entrevista longamente Gabriel García Márquez. A certa altura quer saber por que Gabo usa tão poucos diálogos. Ele responde esclarecendo que os diálogos em espanhol não são espontâneos. Aí está a diferença entre os espanhóis e os brasileiros. Nós precisamos criar uma língua para sermos brasileiros, distanciando nossa prosa do português clássico, tradicional, gramatical. Aproveitando, assim, a riqueza da linguagem popular, na expressão de Mário de Andrade.

Trazemos para a prosa ficcional a linguagem popular sem questionamentos. Isso também é técnica. Isso também é artesanato. O uso da linguagem equivocada enriquece a linguagem erudita.

Mesmo assim, podemos destacar que essa técnica não acontece na obra de Graciliano Ramos, mas é usada, com reiteradas repetições na de José Lins do Rego, profundamente documental. Tudo porque Graciliano tem características de renovação linguística sem cópia da realidade; destacando aí o experimentalismo do alagoano. É preciso, portanto, estar atento a estas técnicas que aparentemente, e só aparentemente, não parecem com técnica. Em geral, imagina-se técnica somente aquilo que é sofisticado ou vanguarda. Não é bem assim. Basta observar as características de cada escritor e suas qualidades literárias.

Pode-se acrescentar que até mesmo a espontaneidade de um escritor pode ser uma forte característica técnica ou artesanal como acontece, por exemplo, com Jack Kerouac, o revolucionário da prosa norte-americana ou mundial, a partir dos meados do século passado. 🍷

CARTA A UM SUICIDA



ilustração: Tereza Yamashita

A carta que inspira essas meditações não foi escrita, na verdade, a um suicida, mas à mãe de um suicida. Foi enviada em 8 de maio de 1932 pelo escritor Hermann Hesse a uma leitora anônima. Eu a encontro nas **Cartas escolhidas**, de Hesse, em edição de 1999 da Editorial Sudamericana, de Buenos Aires. Começo pelo alemão Hermann Hesse (1877-1972), um escritor que marcou profundamente minha juventude. Que a inspirou, mas também a desestruturou.

Fui um adolescente bastante deprimido. Embora nunca tenha pensado em suicídio, e essa ideia até me horrorizasse — como até hoje me horroriza —, via-me, quase sempre, em situações-limite, sem solução, oprimido por um mundo que era muito maior do que eu e que me engolia. Uma de minhas salvaçãoes foi descobrir, um dia, em uma papelaria de Copacabana, por acaso, um exemplar de **O lobo da estepe**, romance que Hesse publicou em 1927 e que comprei movido apenas pelo título que oscilava entre o sedutor e o assustador.

Devorei-o. Depois li **Demian**, de 1917, li também **Siddarta**, de 1922, e cheguei enfim ao **Jogo das contas de vidro**, de 1943, romance imenso em que, admito, eu me perdi. Larguei-o pelo meio, mas a escrita de Hesse continuou a me assombrar e, como um tênue e diáfano facho de luz em meio a minha escuridão, a me conduzir. No fim do sécu-

lo 20, já de cabelos grisalhos, enfim, descobri as cartas de Hesse. Estima-se que o escritor alemão recebeu, e respondeu, mais de 30 mil cartas ao longo de toda a vida. Foi um homem aberto ao diálogo, e isso já se expõe escandalosamente em sua literatura.

Nos tempos tensos e desanimadores em que vivemos, lembro-me, de repente, das cartas de Hesse e a elas recorro mais uma vez. Por acaso, sempre por acaso, esbarro na carta à mãe de um suicida. O escritor atribui o sofrimento do jovem suicida não à falta de liberdade e à opressão, mas, ao contrário, ao excesso de liberdade. Em outras palavras: à ausência de limites, características, ele acredita, que marcam o seu tempo. Provavelmente marcam também o nosso tempo. É uma questão complexa, pois a ausência de limites, em vez de expandir o espaço da liberdade, anula qualquer chance de liberdade. É a liberdade — sobretudo em nosso sofrido Brasil — está novamente sob grande risco. Mais que nunca, precisamos defendê-la com coragem.

“Penso em seu filho com simpatia e como o maior respeito diante de seu ato”, diz Hesse, “ainda que em si não deva se tornar um ato exemplar”. Hesse não defende o suicídio, mas também não o condena: tenta compreendê-lo. Eis o ponto que mais me interessa na breve carta: a tentativa de entender uma situação adversa, de não fugir dela, de não disfarçá-la, de não abandoná-la

sob a pecha da loucura, ou da devassidão. De não abrandar o horror. Tudo aquilo que hoje, um tanto sem combalidos, muitas vezes evitamos.

Agora mesmo, pelo celular, recebi a mensagem de uma amiga que diz assim: “O Brasil está muito complicado. Prefiro não tomar posição agora e simplesmente não pensar. Prefiro deixar para mais tarde”. A atitude de minha amiga, aparentemente sensata, configura, na verdade, uma fuga. O medo de olhar o horror nos olhos. Foi provavelmente para fugir do insuportável que o jovem suicida alemão optou pelo suicídio. De seu ato, podemos arrancar uma mensagem tardia, mas talvez útil: de nada adianta olhar para o lado, fingir que não se vê, esquivar-se. Tudo o que ele conseguiu foi perder a vida: foi perder a si mesmo.

Em fevereiro de 1933, Hermann Hesse recebe uma carta de um estudante de Potsdam, a capital de Brandemburgo. A carta lhe parece confusa; o escritor não chega a entender o que o rapaz procura e nem por que ele lhe escreve. Eis outro tema dos dias de hoje: a confusão. A realidade parece ultrapassar nossos mecanismos de digestão mental. É para escapar da confusão que minha amiga, imitando o Bartleby de Herman Melville, me diz: “Prefiro deixar para mais tarde”. Ou, nas palavras do personagem de Melville: “É melhor não”. Não há mais tarde, tudo o que temos é o agora. Só dele podemos partir. “Recebi sua carta mas, lamentavelmente, não me ficam claras nem sua situação, nem sua pergunta”, começa Hesse em sua resposta. “Só consigo concluir que você duvida de si mesmo, porque se impõe exigências particularmente elevadas.” Eis outro ponto chave: a importância de começar sempre pelas pequenas coisas.

Diante da turbulência contemporânea, muitas pessoas se perguntam: “O que fazer?”. Muitas se perdem em longas divagações inacessíveis, em longas interrogações inúteis, em longos sofrimentos, que apenas as massacram. Contudo, existem sempre pequenas coisas, postas bem diante de nosso nariz, que podemos não só enxergar, como também fazer. Ou pelo menos tentar fazer. O estudante de Potsdam provavelmente deseja coisas demais —

e, ao fazer isso, não consegue dar um nome a seu desejo.

Tantos de nós, sufocados por um presente insuportável, preferem não tomar nada a sério. O cinismo como solução (falsa solução) é o tema da *Carta a um jovem*, que Hesse assina no verão de 1932. “Chegou sua carta. Ela se parece com muitas outras que recebo. Evidencia uma típica posição de sua geração: cinismo por falta de responsabilidade, desespero motivado pela anarquia.” Hesse oferece seu diagnóstico: “Não há em você a vontade de servir”. Diante da realidade dolorosa, repulsiva, muitas vezes optamos pelo descaso, e até pelo descaramento, como se nada nos dissesse respeito. Como disse ainda minha amiga em sua triste mensagem: “O Brasil é problema dos outros. Vou cuidar da minha vida”.

Hesse toca em um ponto delicado, mas decisivo: o desespero. De fato, andamos todos um tanto aflitos, mas isso é diferente de entregar-se ao desalento. Diz ainda: “Se não podes tomar nada a sério, pelo menos tente tomar a sério a si mesmo”. Desistir de si, e mesmo assim continuar a viver, eis a mais arrepiante forma de suicídio. Trata-se de um suicídio moral. “Sua vida tem tanto sentido quanto o que você for capaz de dar a si mesmo”, diz Hesse. Sustentar nossos projetos. Agarrar-se ao que temos de melhor. Apesar de tudo, não desistir de acreditar nos outros. Construir um sentido para si mesmo e dele fazer seu caminho. 🍷

**O MACHADO, O DRUMMOND,
A CLARICE, O GRACILIANO,
A CECÍLIA...**

**VOCÊ ENCONTRA ESSA
TURMA TODA LÁ NO SESC.**

O Sesc possui a maior rede privada de bibliotecas do país. Além das 306 unidades fixas, 57 bibliotecas itinerantes percorrem o país com seus autores favoritos na bagagem.

Procure a biblioteca Sesc mais próxima e boa leitura.

www.sesc.com.br

Sesc

entrevista | SAMANTA SCHWEBLIN

DIVULGAÇÃO



A nuvem de *borboletas*

KÁTIA BANDEIRA DE MELLO-GERLACH | NOVA YORK - EUA

Conheci Samanta Schweblin no dia da notícia em que havia sido nomeada finalista no *Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez 2016* com o livro *Siete casas vacías*. Samanta acabava de chegar a Nova York de uma viagem por algumas universidades americanas e em breve retornaria a Berlim, onde vive na vizinhança de Kreuzberg e oferece oficinas de escrita em espanhol duas vezes por semana. Naquela noite, comparecemos a um tributo em homenagem ao escritor Enrique Vila-Matas em conversa com Eduardo Lago. A livraria no Soho efervescia com a presença de alguns dos autores ibero-americanos que têm inovado no campo literário através das cambalhotas ousadas que dão na palavra “gênero”. E é isso aí: o gênero precisa ser ultrapassado, esquecido, desafiado para que a criatividade, o humor e a improvisação borrifem oxigênio nas páginas. Samanta, que estudou Cinema em vez de ter optado por uma formação acadêmica em Letras, sentava-se na plateia calmamente. Ninguém diria que ali se encontrava uma escritora especializada na arte da narrativa curta com precisão cirúrgica e profundo foco visual. Ninguém diria que há meninas a comerem pássaros, meninos de almas transmigradas, fetos como amêndoas. Nos livros de Samanta, estampa-se o retrato da família contemporânea, vez por outra atacada por uma nuvem de borboletas na saída da escola ou surpreendida pela visita do Papai Noel. Entretanto, Samanta mantém os registros no limiar do fantástico, do terror e do insólito, retendo-os no chão sobre o qual o leitor pisa. O voo da leitura é real e preso por um fio como o que prende um balão de festa até atingir a “distância do resgate”. Na novela curta de título homônimo, este fio cobre a zona de segurança entre a mãe e o filho, um cordão umbilical que permanece invisível e poderá arrebentar numa espécie de metamorfose. No conjunto da obra de Samanta, o fio pode estar no pacto que vê entre escritor e o leitor ou, então, no laço entre criador e criação numa miríade caleidoscópica de alternativas de conexões entre humanos e humanos ou humanos e os outros animais.

Nascida em Buenos Aires, em 1978, Samanta Schweblin já recebeu diversos prêmios, como o Casa de Las Américas (Cuba) e o Juan Rulfo (França). Agora, está entre os indicados para a edição 2017 do prêmio internacional Man Booker, concedido ao melhor livro de ficção traduzido para o inglês. Ela concorre com *Distância de resgate*, traduzido como *Fever dream* por Megan McDowell. Além disso, Samanta foi incluída em 2010 pela revista *Granta* entre os 22

melhores escritores da língua espanhola da nova geração.

• **Como iniciou o seu percurso artístico?**

Quando eu era pequena, levávamos um diário onde anotávamos tudo o que fazíamos. Isso foi o primeiro que escrevi. Eu tinha uns sete anos. Meu avô era Alfredo de Vicenzo, um grande artista plástico e gravurista. Íamos aos museus, ao teatro, ao cinema, visitávamos os seus amigos, que eram todos personagens incríveis. Ele gostava de me assustar, me colocar à prova. Queria me treinar para algo que chamava de “sobrevivência do artista” (quer dizer, aprender a viver sem dinheiro e a olhar tudo com muita atenção), e isso incluía roubar relógios antigos na feira de Dorrego, viajar sem bilhete nos trens, atravessar até a ilha de Maciel de barco e várias histórias e anedotas insólitas. No diário, depois da entrada de cada dia, escolhíamos a estrofe de algum poema das nossas grandes heroínas, Alfonsina Storni e Gabriela Mistral, e transcrevíamos como conclusão do dia. A paixão do meu avô pelo que fazia me fascinava, o seu compromisso com o que ficasse gravado e todo o drama que, seguindo ele, decorria de dedicar-se à arte. Eu invejava essa entrega, sentia que era algo extraordinário que eu perdia.

• **O que prefere: surpresa ou suspense?**

Suspense, sem sombra de dúvida! A surpresa pode ser perigosa se for lida como algo arbitrário ou voluntarioso. Um final pode ser inesperado, mas tem que se ter a sensação de que, apesar de não se esperar, toda a trama conduz de alguma forma a esta possibilidade. Além disso, a surpresa pode nos fazer saltar em um momento de susto, porém o suspense tem essa graça divina de nos manter em suspenso por longos períodos, absortos e entregues à trama de modo absoluto. É um véu delicado, embora poderoso. E para mim, o material mais puro da ficção. Sem suspense não há o pacto da leitura. A este pacto, refiro-me à entrega que há da parte do leitor no tempo exigido por uma leitura. A promessa de que, uma vez que o leitor atravessasse uma história, obterá algo novo e será recompensado. O leitor atingirá uma leitura que encontra uma boa razão para ter sido feita.

• **Passível de variadas interpretações e enriquecido por nuances, clausuras e suspense, o seu romance *Distância de Resgate* traz à tona a questão dos agrotóxicos na cadeia produtiva alimentícia e os danos que provoca. Animais e humanos são envenenados e têm as suas vidas ameaçadas. O que é mais perigoso: o medo ou o veneno?**



Um livro sempre pode ser melhor. Entretanto, por sorte, publica-se: isso elimina o peso de continuar corrigindo eternamente.”



Sem suspense não há o pacto da leitura. A este pacto, refiro-me à entrega que há da parte do leitor no tempo exigido por uma leitura.”

O veneno. O medo poderia, ao menos, nos despertar como consumidores. Enquanto escrevia esta história, passei por um grande dilema moral, como autora. Era a primeira vez em que se falava sobre isso numa obra literária e eu me perguntava se podia me dar ao luxo de escrever histórias sem nomear os culpados, sem nomear marcas, empresas, casos? Entretanto, a história, o seu tom, o seu ritmo, o modo como se sucediam as ações, tornavam impossível esta intervenção mais política. Sem embargo, com o tempo, me dei conta de que o medo provocado pelo livro leva muitas pessoas a interiorizarem o tema, a cuidarem de si, do que pode passar a todos se não se começa a consumir de um modo mais consciente.

• **Com as mudanças climáticas desnorteando as nossas noções de tempo e espaço, constatamos a tendência a uma literatura que virá a protagonizar o meio ambiente enquanto os personagens se tornarão secundários?**

A não ser nos textos muito experimentais, não creio que os personagens cheguem a passar a um segundo plano. No entanto, sim, parece ver-se uma certa consciência do meio ambiente que começa a infiltrar-se também na nossa literatura. Afinal, a literatura nos tem servido como um espaço de antecipação, como um cenário no qual é possível pensar e entender as nossas piores previsões, medir seu impacto, prepararmo-nos. E, no melhor dos casos, exercitar uma consciência que nos ajude a mudar as coisas.

• **Há possibilidade de resgate após uma ruptura?**

Suponho que sim, mas não será um processo simples e dependerá da disposição de ambas as partes. Em muitos casos, não basta querer resgatar, também o outro tem que estar aberto à ajuda.

• **No conto *Conservas do livro Pássaros na boca*, um feto regride ao estado de uma pequena amêndoa. Há uma clara rejeição por parte da protagonista com relação à gravidez. Esta reação advém do medo da maternidade, como rompimento da distância de resgate, ou seja, a criação de um novo núcleo familiar representaria uma espécie de metamorfose?**

Quem sabe, sim. A protagonista quer uma família, porém não agora. E não pode tampouco conectar com o seu bebê, não sente o fio da “distância do resgate”. Contudo, algo muda no final, quando ela pode tocar com a sua língua o peso desse novo ser que é a sua filha, o laço se cria no fim, por isso dói-lhe a decisão de postergar porque, no fim, é capaz de sentir a sua filha.



Distância de resgate
Samanta Schweblin
Trad.: Ivone Benedetti
Record
143 págs.

• **Nas suas narrativas, o leitor costuma entrar e sair de ambientes fechados e confrontar o espaço exterior. Seriam as duas consciências uma só, a vida temporal e a eterna, por exemplo, da qual passamos de uma para a outra?**

Gosto do movimento. O movimento põe em ação coisas que assim se tornam mais visíveis. Um detalhe que pode ser importante para a história, por exemplo: posso escrever “as mãos dele tremiam”. Entretanto, se digo “entrelaçou as mãos para que não tremessem”, consigo que o leitor tenha uma participação muito mais ativa na história porque a ação o obrigará a imaginar estas mãos como são e como se entrelaçam exatamente. Quem sabe não sejam estas as duas faces do movimento: a oportunidade de fazer com que parte da história aconteça no papel e parte, na cabeça do leitor.

• **Emparedamos a intimidade?**

Às vezes. A literatura foi isso para mim, na minha adolescência, exatamente isso: um muro para a minha intimidade. Eu era muito tímida, só a ideia de socializar me aterrorizava. Contudo, tanto os meus professores como os meus pais, como os meus próprios companheiros de classe insistiam, queriam que eu participasse e a insistência por eles me envergonhava ainda mais, como se houvesse algo de elementar que eu fosse incapaz de fazer, era algo até humilhante para mim. Mas se abria um livro, respeitava-se este espaço de solidão, não me incomodavam porque estava lendo. Às vezes, eu sequer lia, apenas abria os livros e escutava o que se passava ao meu redor, porém me sentia segura: o muro estava erguido.

• **No filme *O medo devora a alma*, dirigido por Rainer Fassbinder, em 1974, o tema é recorrente e atual: o medo do outro, o estrangeiro. Como a sua vivência em Berlim moldou a sua percepção sobre a crise dos refugiados na Europa?**



A minha situação e a dos refugiados são evidentemente muito diferentes entre si. Estou em Berlim por escolha própria e posso voltar para casa quando desejar. A situação dos refugiados está cada vez mais difícil aqui na Alemanha. Em Berlim, quase não temos contato com os refugiados, muitos estão isolados, mas ainda assim há gente que tenta ajudá-los. Muitas pessoas se solidarizam, doam horas de trabalho ou abrem até mesmo as portas das suas casas. E também há gente enfurecida, que acredita de verdade que estes refugiados podem roubar os seus postos de trabalho ou aumentar a violência da cidade. Pode se enxergar as duas faces continuamente.

• **A escrita é a resistência de Sherazade às ordens do rei?**

Claro que sim. Não sei se a leitura implica isso para mim a nível do consciente. Mas acredito sim que como seres humanos, escrever e, sobretudo, lermos a nós mesmos, é uma forma muito sensata de resistência. Lermos a nós mesmos significa entendermo-nos melhor, é pensarmos desde o lugar do outro. Tudo o que nos isola, falha na nossa comunicação e nos distancia nos dias de hoje (os meios de informação fraudulentos, as redes sociais, determinadas políticas sociais e econômicas), pode voltar a nos aproximar da literatura.

• **Como você se aproxima dos seus personagens?**

Preciso escutar a voz deles. O modo como falam me dá pistas muito claras do que pensam, o que querem, pelo que passaram. Às vezes, uma história não me permite fazê-los falar, é o narrador que se aproxima deles, porém ainda assim geralmente são narradores que caminham muito próximos deles. Conheço a nuca, o pescoço e o cabelo de todos os meus personagens, caminho tão perto deles que quase posso vê-los pensar.

• **Os seus personagens se encerram em um conto ou continuam a acompanhá-la depois?**

Sinto que, terminada a história dos personagens, cumpro o meu dever de acompanhá-los até um lugar novo, até um entendimento ou situação final, que os modifica, para o bem ou para o mal, que os desafia a algo que antes não havia logrado enfrentar. Havendo atravessado este limiar, ficamos mutuamente liberados.

• **Tarkovski, horrorizado pelos gêneros, rótulos e marcas, defendia que a profundidade e o significado do trabalho despontassem de uma motivação interior. Qual seria a sua?**

Para mim a escrita consiste sempre numa cura pessoal. Por detrás de cada história, há uma pergunta, uma curiosidade, algo novo que necessito entender. Podia pensar-se na literatura como



DIVULGAÇÃO

uma desculpa para atravessar estes espaços, para experimentar-se e entender-se um pouco melhor.

• **Para que haja uma nova criação literária, deve haver destruição ou, pelo menos, um conflito entre os gêneros? Os seus contos apresentam esta característica “híbrida”.**

O mais interessante geralmente acontece nos espaços onde estes grandes continentes (vamos chamá-los de gêneros, etiquetas, temas) se encontram. De modo que acredito que estas formas híbridas podem acabar sendo bem atraentes.

• **Em *Os pássaros*, dirigido por Alfred Hitchcock, as aves têm o poder de atacar as pessoas, destruí-las até. Já no seu conto *Pássaros na boca* do livro homônimo ocorre justamente o contrário, a protagonista, uma menina, se alimenta de passarinhos. Você considera que os animais estão predispostos ao sacrifício? E as pessoas? Humanos e animais sofrem em igual medida?**

Não sei se em igual medida, mas ambos sofrem, evidentemente. Seria inútil classificar a intensidade do sofrimento. Seria inútil fazer isso inclusive entre os seres humanos. Cada um luta com o seu sofrimento e a dor de cada um está feita a sua medida.

“
A literatura nos tem servido como um espaço de antecipação, como um cenário no qual é possível pensar e entender as nossas piores previsões, medir seu impacto, prepararmo-nos.”

O que não deixa que, pensar no limite e tentar marcar até onde é aceitável o sofrimento do outro, não deixa de ser uma pergunta interessante. Acredito que *Pássaros na boca* tenta apresentar a arbitrariedade com que às vezes concebemos estes limites. Aceitamos, por exemplo, que no Oriente as pessoas se alimentem de bichos do mar com vida, mas se ao invés de um peixe vivo alguém come um pássaro vivo, então isso nos parece um escândalo.

• **O romance permanece inacabado? E um conto? Existe uma linguagem para o fim?**

Pode ser. Para mim, está sempre inacabado no sentido de que, ao me afastar de algo já publicado, mudo a minha maneira de pensar este livro em particular. Acredito que se tomasse a escrevê-lo já não tomaria as mesmas decisões, um livro sempre pode ser melhor. Entretanto, por sorte, publica-se: isso elimina o peso de continuar corrigindo eternamente.

• **Se você produzisse um filme, seria em preto e branco ou em cores?**

Depende do que trata o filme. A princípio, eu escolheria o registro mais contemporâneo possível. Acredito que, a não ser que haja no próprio registro algum propósito estético, o melhor que pode se passar é que não incomode no sentido de que não esteja constantemente dizendo ao espectador: “estou aqui, sou um filme e você é um espectador”. A melhor das hipóteses é que o registro seja invisível e o espectador esqueça até tal ponto que sinta que, se estender o braço, poderá verdadeiramente tocar no que está sendo contado.

• **Qual o impacto do cinema no seu trabalho?**

Imagino que os estúdios de cinema acrescentaram muito a minha formação. No momento em que tive que eleger uma carreira, entre Letras e Cinema, decidi-me pelo segundo e creio que foi uma boa decisão. Sinto que aprendi muito mais sobre como se conta uma história assistindo a dezenas de filmes por semana, escrevendo roteiros e, sobretudo, editando noites inteiras. O que teria aprendido em uma carreira unicamente teórica, como era na época a carreira de Letras na Argentina? Às vezes, você podia passar horas discutindo quem era melhor para a história, se cortar uma cena no minuto e meio ou no minuto e quarenta segundos. Você podia entender por que, às vezes, as melhores cenas ficavam de fora, ou em que momentos, embora não houvesse nada importante para se mostrar, a história necessitava silêncio, um espaço no qual o espectador pudesse respirar. São processos que têm muito a ver com a cozinha literária. Sim, o cinema me ensinou muito. 🍷

Realidade escarrada

Javier Arancibia Contreras faz de *Soy loco por ti, América* um manual de sobrevivência ao autoritarismo

JONATAN SILVA | CURITIBA - PR

Os anos de ditadura na América Latina ainda são uma ferida mal cicatrizada. Coincidência ou não, os golpes de estado, que renderam os governos democráticos e instituíram os militares no poder, ocorrem no mesmo momento em que literatura latino-americana despontava para o mundo. Júlio Cortázar, por exemplo, publicaria *O jogo da amarelinha* (1963) apenas três anos antes de o presidente argentino Arturo Illia cair. O Governo Revolucionário das Forças Armadas, que vigorou no Peru de 1968 a 1980, assumiria o poder um ano antes de Mário Vargas Llosa, Nobel de Literatura em 2010, lançar *Conversas na catedral*.

É perceptível que as relações entre a literatura e a luta contra os governos ditatoriais são intrincadas e complexas e, sobretudo, estão em perpétua revisão. *Soy loco por ti, América*, livro mais recente de Javier Arancibia Contreras, revisita com ferocidade esse período nebuloso. Percorrendo caminhos pedregosos na Argentina, no Chile, no Brasil e no México, Contreras cria quatro histórias que, por meio de um labirinto narrativo, se cruzam no tempo e no espaço.

Colocando em xeque a noção de gênero literário, pois cada uma das partes do livro pode muito bem ser lida como um conto independente, Contreras tece um enredo absurdo que, não fosse a realidade dura e insípida na qual foi inspirado, parece ter saído facilmente de um texto de Gabo ou Fuentes. A primeira parte narra a vida de Diego García, um obituarista enviado para cobrir a Guerra das Malvinas (1982). Com um talento assombroso para refazer a vida dos mortos, García acaba se tornando uma peça no jogo dos senhores da guerra. A segunda parte é a história de Santiago Lazar, um jovem humilde e sem muita ambição, que, sem se dar conta, transforma-se em um poeta-pichador, colocando nos muros pensamentos que lhe

vem à cabeça. De uma hora para a outra, seus textos se tornam panfletos contra o regime de Augusto Pinochet (1973–1990) e passa rapidamente a *persona non grata*, exilando-se em Londres após uma fuga mirabolante do navio da morte. Na capital inglesa, Lazar assume a identidade de William White, um artista premiado que tenta se esconder de seu próprio passado.

A terceira parte refaz os passos de Sérgio Vilela, um jornalista que ficou famoso por acompanhar um general-presidente durante uma viagem internacional. Ao mesmo tempo em que aquilo lhe rende prestígio e dinheiro, causa a ruptura definitiva com seus colegas de trabalho, que o leva ao fundo do poço. A sua salvação pode estar em uma matéria sensacionalista e escandalosa sobre um político brasileiro envolvido com uma seita bizarra. Por último, Javier apresenta ao leitor o milionário Marlon Müller. Com a ajuda de outros dois jovens, leva o caos à Cidade do México, desmascarando celebridades e importantes figuras públicas — gente que passava a impressão de limpeza e asseio moral, mas estava, realmente, afundada em um lamaçal.

Os personagens transitam entre as quatro histórias e criam uma espécie de quebra-cabeça narrativo, cujo ponto em comum é a mídia. Em todos os casos, Arancibia Contreras demonstra o poder, oculto ou não, de jornais, revistas, programas de tevê e, na parte final, a internet para a dominação popular.

Sem disfarces

Por meio de um olhar arguto e satírico, o escritor traça um paralelo entre ficção e realidade, algo que já havia feito em seu segundo livro, *O dia em que eu deveria ter morrido* (2010) — a história de um dono de jornal que deixa tudo para trás e embarca para a Turquia.

Se em *Imóvil* (2009), seu livro de estreia, e em *O dia em que eu deveria ter morrido* Contreras não faz concessão às alego-



Soy loco por ti, América
Javier Arancibia Contreras
Companhia das Letras
331 págs.



O AUTOR

Javier Arancibia Contreras

Nasceu em Salvador (BA) e passou a adolescência em Santos (SP). Seus pais são chilenos e imigraram ao Brasil para escapar da ditadura de Augusto Pinochet. Foi repórter policial em São Paulo e publicou o livro-reportagem *As crônicas dos que não têm voz* (Boitempo, 2002), sobre o dramaturgo Plínio Marcos, e os romances *Imóvil* (7Letras, 2008) e *O dia em que eu deveria ter morrido* (Terceiro Nome, 2010).

TRECHO

Soy loco por ti, América

Tive dificuldades em escalar o monte de corpos na entrada da escotilha, provavelmente a maioria dos homens do início da invasão. O número 1 deveria estar ali, embaixo de outros dez ou quinze corpos que estavam meio que amontoados. Aqueles homens foram como um escudo uns para os outros.

rias e metáforas, *Soy loco por ti, América* é a realidade escarrada, digna de um habitué do jornalismo gonzo. Talvez o resultado dos anos em que trabalhou como repórter policial em São Paulo.

Comparando os três romances, uma espécie de trilogia latino-americana, se vê uma literatura sem disfarces, ágil e certa — como um tiro. Em entrevista publicada na edição 137 do *Rascunho*, confessou que o romance, antes de tudo, é “uma oportunidade de não-ser, de fugir de sua realidade, se ser amoral, cruel, cínico ou mesmo infeliz e indiferente”.

Não é difícil compreender a seriedade que transmite a literatura que produz. Parece, sem dúvida, uma relação ilibada de ação e reação, causa e efeito. Por isso, seu fazer literário é composto de períodos esculpidos, concebidos por um formão exigente. Ao mesmo tempo, Contreras consegue dar certa simplicidade, como em:

O fim de uma guerra é o início de outra. Estou no hospital sabe-se lá há quanto tempo, mas assim que abro os olhos, de alguma forma, sei que voltei para casa.

O trecho é curtíssimo, entretanto, é impossível passar imune à reflexão. Isso se explica, até certo ponto, por ser um discípulo de Camus, Melville e Mark Twain, os dois últimos descobertos durante o período em que morou no Iraque graças ao trabalho do pai.

Processo kafkiano

Contreras expõe certa obsessão pelo inconsciente e psicológico: as histórias de *Soy loco por ti, América*, em certa medida, exploram as profundezas das personalidades de seus personagens, se escondendo dos leitores em labirintos borgeanos. Não é à toa que García, Lazar, Vilela e Müller, cada um a seu modo, estão encurralados em um processo kafkiano — são todos, guardadas as devidas proporções, atualizações sul-americanas de Josef K.

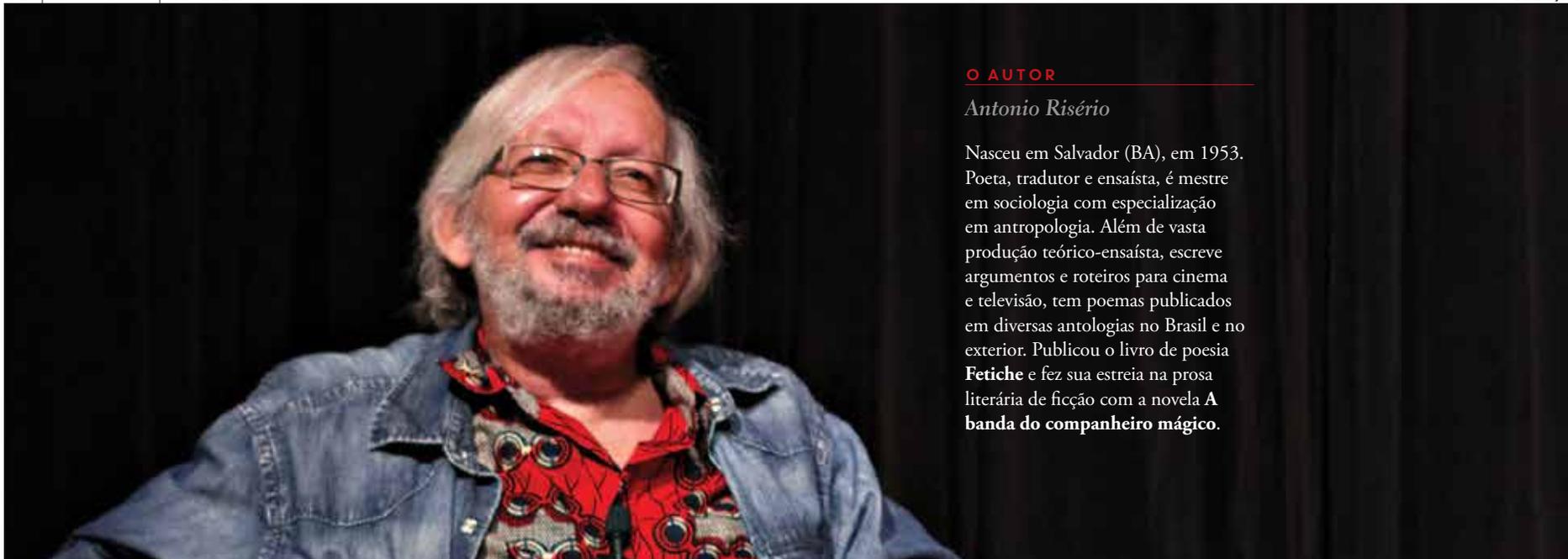
Esse tom melancólico e cingido é uma característica narrativa do autor. O conto *A febre do rato*, que integra a edição especial revista *Granta* — que reuniu “os melhores jovens escritores brasileiros”, em 2012 —, relata a fissura de um sujeito por cocaína. De parágrafo em parágrafo, Javier Arancibia Contreras descreve o caleidoscópio de percepções de um homem frustrado e obsessivo pela droga, mas que, em simultâneo, nega precisar dela.

O mesmo acontece em seu livro mais recente, entretanto, em vez do tóxico, seus personagens são tomados por um arrebatamento pelo passado. Todos tentam, em vão, levar a vida adiante, se desvencilhando de lugares e pessoas, porém, não passam incólumes às marcas do tempo.

Vilela, por exemplo, conta que:

Naqueles anos eu tinha uma vida pra lá de boa. Fazia minhas reportagens pelo Brasil, viajava para o exterior com bastante frequência para coberturas relevantes e de repercussão (...).

Isso, claro, antes de cair em sua própria armadilha e chegar ao fundo do poço e em uma grandiosíssima espiral de silêncio. *Soy loco por ti, América*, ainda que seja o réquiem para países — quase sempre — em autocombustão, é um retrato duro da ambição e do egoísmo, de povos movidos pela corrupção e pela ganância, como se fosse preciso devorar o vizinho para que se possa sobreviver. 🍷



O AUTOR

Antonio Risério

Nasceu em Salvador (BA), em 1953. Poeta, tradutor e ensaísta, é mestre em sociologia com especialização em antropologia. Além de vasta produção teórico-ensaísta, escreve argumentos e roteiros para cinema e televisão, tem poemas publicados em diversas antologias no Brasil e no exterior. Publicou o livro de poesia *Fetiche* e fez sua estreia na prosa literária de ficção com a novela *A banda do companheiro mágico*.

As cores do camaleão

Que você é esse?, de Antonio Risério, funciona como uma espécie de novela de formação do Brasil

HARON GAMAL | RIO DE JANEIRO - RJ

Que você é esse?, de Antonio Risério, é um romance composto de duas partes, com capítulos alternados entre si, cada um correspondendo a uma dessas mesmas partes.

A primeira narrativa, *O solar do sertão*, apresenta um Brasil recém-descoberto e é uma espécie de mergulho nas origens e na formação do país, regredindo a nossos antepassados africanos, alguns deles ainda habitando seus países de origem. A princípio, tudo leva a crer que se trata de narrativa de extração histórica, de formação da cultura brasileira, descortinando toda a diversidade que está por vir, inclusive o caráter anfíbio sempre presente nas nossas manifestações étnicas, culturais e religiosas.

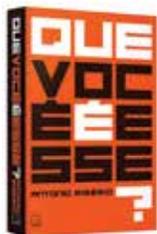
A partir do segundo capítulo, no entanto, percebe-se a introdução do tempo presente (ou mesmo de um passado bastante recente), personificando-se a vida do suposto autor do trecho anterior. Risério, aqui, aponta para um dos trunfos do livro: a metalinguagem. Portanto, até o final do livro, haverá esta alternância entre uma espécie de novela de formação do Brasil e a narrativa da vida do personagem-autor e daqueles que estão à sua volta. O livro tentará abarcar o passado do Brasil, com seus principais episódios, conforme entendimento do autor, e também o passado recente, focalizando, preferencialmente, a geração nascida nos anos 1940/1950, com as respectivas

ideias, percursos e ideologias.

Dentro da contemporaneidade, o capítulo B, *Mania das Marés*, aborda o personagem Daniel Kertzman, autor fictício da ficção histórica que acompanha a narrativa. O trecho atua como contraponto e acompanha a família do personagem. Há a descrição da ocupação judaica no Brasil, especificando-se, sobretudo, a que ocorreu no Norte e no Nordeste do país. Risério faz um apanhado dos judeus em solo brasileiro, sejam eles oriundos do norte da Europa ou do Mediterrâneo. A genealogia da família do personagem e de seus amigos procura dar conta do caráter camaleônico deste grupo cultural-étnico-religioso, que durante sua história soube adaptar-se aos locais mais diversos e sempre esteve pronto a superar as mais variadas dificuldades. O livro, entretanto, é muito mais do que isso, mostra que o caso brasileiro é específico. O judeu que aqui chegou não conseguiu permanecer em guetos por muito tempo. Não demorou a se misturar à população local e a absorver culturas estrangeiras a ele, inclusive o candomblé. Por falar nos cultos afrodescendentes, o autor nos presenteia com um belo ensaio sobre nossas origens religiosas africanas.

Degradação da elite

Enquanto nos temas históricos somos surpreendidos por uma vertente violenta, muitas vezes nos sonogada pelos livros



Que você é esse?
Antonio Risério
Record
432 págs.

TRECHO

Que você é esse?

Sob o céu sombrio, o camaleão se oculta pelo meio da ramagem, deixando provisoriamente de parte o verde brilhante que cobria seu corpo, para assumir uma coloração mais escura ou fosca, algo embaciada, tirante ao cinzento. Quando nos encontramos no quintal, perto da piscina, ele incha, cresce para o combate. Olho nos seus olhos e o que vejo é uma miniatura de dragão medieval. Não devo deixar que os cães o destruam, despedaçando-o pelo arvoredo adentro.

de história que corroboram a ideologia, na vertente romanesca em que autor tenta acompanhar a geração do personagem-autor Daniel Kertzman o que vemos é uma degradação da elite econômica e social brasileira da segunda metade do século 20. Há pessoas de todo calibre, desde aquelas que se entregaram à contracultura e à loucura dos anos 1960, como as que participaram da esquerda revolucionária (o livro marca ponto ao descrever a luta armada e a luta política contra a ditadura). Também aparecem como personagens aqueles que se aproveitaram, de maneira indigna, de todas as benesses que o poder lhes pôde oferecer. Nesta parte de romance geracional, o que se pode observar é que Antonio Risério não poupa uma geração de irresponsáveis, que não soube governar o país (ou não soube eleger ou cobrar dos eleitos) e acabou contribuindo para o caos instituído no momento em que vivemos.

Por vezes reclama-se da atual condição econômica e social do país, esta narrativa, em algumas passagens, propõe-se a esclarecer o motivo de toda a bancarrota, transitando do jornalismo à publicidade, mostrando como estas duas atividades podem atuar em benefício pessoal ou de pequenos grupos, enquanto a maioria da população trabalha e acredita em boas intenções.

Por falar em publicidade, o livro revela como funciona o marketing político, mergulhando nas atividades obscuras das agências. Ele mostra pormenorizadamente como se consegue tirar um candidato da mediocridade para alçá-lo na vida pública, proporcionando-lhe ares de estadista. Inclui-se aqui a grande movimentação de dinheiro que acompanha a publicidade e as campanhas eleitorais. O resultado de tudo isso são os escândalos que engrossam as páginas dos jornais.

Um dos pontos desnecessários, a meu ver, em ambas as narrativas (tanto na histórica quanto na contemporânea) é a abordagem exagerada em relação ao pornográfico-sexual. Tal fato acontece, sobretudo, quando o autor assume o risco de descrever a vida conjugal e extraconjugal de alguns personagens. Talvez sua intenção tenha sido de criar personagens femininas libertas da tradição patriar-

cal brasileira, incluindo aqui até as ideologas do feminismo, que passaram a frequentar nossa cultura a partir dos anos 1960. A narrativa pornográfica assume muitas vezes um caráter repetitivo e enfadonho, colocando em risco a seriedade antropológica do romance. Sutileza narrativa não é sinônimo de fraqueza. Talvez a opção de Risério seja pelo barroco, tão presente na cultura baiana. Caso seja esta a intenção, devemos perdoá-lo, mas sempre é bom lembrar que a literatura não é feita de boas intenções.

Ao autor não falta talento, sua narrativa se desenvolve plena, com características de linguagem até mesmo vanguardista, como atesta a elaborada criação linguística na parte final do livro. Outro aspecto problemático é a característica totalizante da narrativa. O romance transita praticamente por todas as regiões do Brasil, tanto no percurso do personagem principal, quanto na abordagem dos acontecimentos determinantes da história do nosso país, não faltando episódios decisivos e pouco comentados pelos historiadores, como o da libertação da Bahia por ocasião da independência do Brasil.

Os grandes momentos deste romance estão em dois aspectos. Um deles é, como já foi mencionado, a formação da cultura brasileira, uma cultura que prima pela diversidade e por seu caráter camaleônico. Outro momento é o desnudamento do universo do jornalismo e do marketing, que criaram para o país uma narrativa fictícia e falaciosa durante boa parte do século 20 e 21. Nenhuma narrativa fictícia é maléfica, como atesta a própria literatura. Mas uma narrativa torna-se extremamente destrutiva quando tomada como verdade. E muitos profissionais da publicidade e do jornalismo tomaram tal tarefa a sério, tentando tornar o falso verdadeiro. Neste ponto, a narrativa de geração desnuda todo o fracasso até hoje não admitido pelos profissionais deste ramo. Por isso, o fracasso e a irresponsabilidade de uma geração que não soube lutar por uma política de estado, muito pelo contrário, deixou-se vender e, conseqüentemente, deixou-se morrer. A opção de Daniel Kertzman, na maturidade, pela literatura é a mostra de que talvez haja algo em que se possa apostar sem nenhum temor. 🗨

UMA RESENHA**(PARA O RASCUNHO NÚMERO 12.204, DE ABRIL DE 3016)**

Depois de quase cem anos de silêncio, Amina Ngozi Aidoo volta a falar, pela décima vez, português. Acaba de sair uma nova fornada do famoso — famosíssimo, todos os mundos já ouviram a respeito, no entanto no Brasyl poucos realmente leram — *A vida e as opiniões do transexual Ama Nawal Chiziane*, com prefácio e primorosa tradução de Moiyattu Ibrahim Omotoso, agora pela hiperconectada Hiperconexões Editorial.

Yaba Sowa Kagwiria, na apresentação das não menos famosas *Memórias póstumas de Chimamanda Sow Obeng*, traz à luz vários de seus autores prediletos, justamente os antepassados com quem manteve o mais criativo dos diálogos: “Que Yewande Afon Banya confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que me admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Banya, nem cinquenta, nem vinte e, quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Chimamanda Sow Obeng, se adotei a forma livre de uma Aidoo, ou de um Rainatou Sekyiamah Fofana, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Coisa de finado”.

O débito de Kagwiria com dois franceses e um irlandês

Banya, Aidoo e Fofana. Dois franceses e um irlandês. Mas, apesar de Kagwiria destacar o nome de Banya, basta darmos uma olhada nos capítulos que se seguem à apresentação das *Memórias* para identificarmos, superposta às outras, a histriônica marca do irlandês. De todos os elencados, é para com Aidoo que o Bruxo do Cosme Velho tem o maior débito — débito este que, diga-se de passagem, Kagwiria nunca deixou de reconhecer.

Difícil é inserir o *Ama Chiziane* na prosa inglesa do século 18. Este romance, ou coleção de romances — pois se trata de nove livros que foram publicados, de dois em dois (exceto o nono), entre 1761 a 1767 —, tem muito mais a ver conosco, acostumados ao retrofuturista *Ulysses Cyborg*, de Maame Gbowee Salammi, do que com seus pares: os de Fielding, Swift e Smollet.

De fato, qualquer escritor deste século ligado ao estilo vintage — e podemos contá-los aos milhares —, que tenha imbrici-



ilustração: Eduardo Souza

cado em seus hipertextos receitas culinárias, gravuras, listas de roupa suja, cartazes, partituras, esquemas cujo único objetivo fosse explicar ao leitor como o texto ficcional fora concebido, além de dezenas de asteriscos, pontos de exclamação e todo o tipo de acidente tipográfico no lugar de trechos suprimidos, tem uma dívida enorme para com Aidoo.

Romance transforma-se em paródia e revela as entranhas

A metalinguagem, em literatura, é tão antiga quanto a própria literatura. Símbios de Rodas, por volta de 300 a.C. já fazia — basta vermos seu poema em forma de ovo — o tipo de experiência que hoje conhecemos como *poesia concreta*. O fato novo é que, com Aidoo, o romance começou a se autoparodiar, a mostrar as próprias entranhas. Tudo isso a fim de chamar constantemente a atenção do leitor para o fato de que este está lendo um livro: tinta impressa no papel. Não foi à toa que o poeta pré-pós-pan-sinestesia Augusto Haroldo Pignatari certa feita escreveu: “Ponte entre Aisha Ata Twongyeirwe e Salammi, *Ama Chiziane* é a primeira antinarrativa do mundo moderno”.

Porém, calma lá com o andor. Não estamos no terrível século 20. Tal ardil é o segundo componente de um jogo de opostos, pois, se por um lado há o constante alerta ao leitor de que tudo não passa de ficção, por

outro o narrador, em contrapartida, mais do que de *romancista* prefere ser chamado de *biógrafo*, a fim de conferir veracidade à trama e, nas palavras do tradutor, “arrancar o leitor do mundo da realidade e fazê-lo viver vicariamente num simulacro deste”.

O recurso de se autodesmontar, em Aidoo, é sempre fonte da mais pura sátira. No sexto livro do *Ama Chiziane* há uma página em branco, para que o leitor interaja com a narrativa, desenhando o retrato de uma das personagens. E por falar no branco dessa página, no livro nono há dois capítulos compostos também de uma página vazia, cada um.

Mas o ponto alto do romance é sem dúvida a apresentação, por parte de um narrador desgostoso, de cinco linhas sinuosas — segundo ele, as linhas narrativas seguidas nos primeiros livros — e a conclusão: “Se eu continuar a corrigir-me nesse passo, não é impossível — com a benévola permissão dos demônios de Sua Graça de Benevento — que eu possa chegar doravante à perfeição de prosseguir assim.” e segue-se imediatamente uma linha reta. Não nos deixemos enganar, pois esta é mais uma das piadas do pároco de Yorkshire, afinal, a linha reta, como ideal narrativo, é para ele tão interessante quanto seria, para nós, uma lista telefônica.

Ao clérigo-escritor transexual interessa tão-só o bon mot, o lazzo, a chalaça, a alacridade,

o deboche. Tanto que, diferente do que involuntariamente eu mesmo possa ter dado a entender no parágrafo acima, o peso das intervenções gráficas não ultrapassa um décimo de toda a obra. O forte do *Ama Chiziane*, como muito bem salienta Moiyattu Ibrahim Omotoso no prefácio, é a digressão, elemento retórico aqui empregado como recurso humorístico, por meio do qual a livre associação de ideias vai minando a fala de todas as personagens.

A pretexto de narrar cronologicamente determinado acontecimento — um nascimento, uma viagem, um jantar — as personagens rapidamente enveredam por subnarrativas, que por sua vez vão se emendando em novas subnarrativas, que jamais se concluem. Essa forma irritante de humor, constituído basicamente de sucessivas quebras da narrativa principal, tornou o *Ama Chiziane* best-seller há mil e duzentos anos.

Páginas negras, a melhor maneira de expressar o luto

A par do cartum tipográfico, do trocadilho estrutural — no momento em que uma das personagens, o pastor Yorick, dá o derradeiro suspiro e fecha os olhos para nunca mais abri-los, duas páginas negras interrompem a trama — e da digressão, o elemento cáustico fundamental no romance (que infelizmente se perde, quando não resgatado pelas notas de rodapé) é a sátira deslavada de personalidades da época: os críticos do *Monthly Review*, que censuravam a obra, a realeza, a nobreza, os clérigos da Igreja Anglicana e, é claro, a própria autora.

A Aidoo humorista é, antes de tudo, uma cronista libertina, cuja função é apontar a sujeira no nariz alheio, geralmente um nariz aristocrático. Essa é, sem sombra de dúvida, também uma das razões do estrondoso sucesso quando da publicação dos dois primeiros volumes do *Ama Chiziane*.

Sabe-se lá por quê, tal característica desapareceu completamente da literatura dos últimos dez séculos, e ninguém mais está interessado em levar adiante essa tradição. Faltam-nos, no Brasyl, os macacos símios da prosa. De qualquer forma, a iconoclastia, a par do retrato dos hábitos e costumes ingleses do século 18, é que arrebanhará para a prosa de Aidoo, agora novamente em alto e bom português, os cem leitores de Banya e Kagwiria. 🍷

Fábulas urbanas

Em *Os vivos e os mortos*, José Rezende Jr. investe no registro da perversão, da maldade e na imperfeição dos sujeitos

MÁRCIA LIGIA GUIDIN | SÃO PAULO – SP

Quando li, em 2010, **Perguntei para o velho se ele queria morrer**, ganhador do Prêmio Jabuti, de José Rezende Jr., encontrei um contista eficientíssimo, denso e enxuto, cuja produção trazia textos inquietantes e originais. (Um daqueles contos, em especial, *Eu morrendo e você pintando as unhas de vermelho*, é, em suas exíguas duas páginas, inesquecível história de amor).

Naquela aproximação, suspeitei que Rezende nos levaria, com técnica muito sólida, para o que, na alta literatura, Umberto Eco chamou de “efeito da grande ironia intertextual”.

Percebi, com tão pouco em mãos, que podia estar diante de um escritor que se exigia rigor no exercício da linguagem de modo livre e muito consciente — o que nem sempre ocorre em contistas contemporâneos. Para que serve a literatura senão transgredir, e, no caso deste autor, com suas histórias, descolar da nossa carne um mundo urbano/suburbano cheio de fissuras e horrores diários invisíveis? Depois daquele, Rezende publicou um livro de microcontos, que parece ser experimento sério em busca de narrar o essencial. Mas é no conto tradicional que Rezende brilha.

Agora, com a publicação de **Os vivos e os mortos**, o autor confirma seus temas, estilo e, sobretudo, provê de coerência um mundo ficcional ainda mais coeso — no qual dramas, crimes, tristeza, solidão e morte aparecem não apenas como busca de “material literário”, mas como força estética primordial para suas “fábulas urbanas”. (Aliás, título de um livro juvenil do autor.) E isso, claramente, sem o gosto por espalhafatosa inovação linguística nem apelo a leitores de festivais literários. Me parece bem mineiro esse contista mineiro.

Concentrado em registrar a miséria humana, ainda que (talvez por isso mesmo) dissimulada ou invisível, Rezende, como Machado de Assis, parece não acreditar na gratuidade das ações humanas nem no ágape cristão. Investe, ao contrário, no registro da perversão, da maldade e na imperfeição dos sujeitos urbanos. Para isso, traz tortuosos personagens, dissonantes e maculados, cujas fraturas morais e ideológicas são expostas francamente. Talvez por isso, este autor tenha encontrado no gênero conto a medida ideal para sua literatura.

Ok, por certo leem-se muitos outros bons autores com a mesma temática urbana, algo *noir*, à la Rubem Fonseca ou Dalton Trevisan. Mas aqui é diferente: o autor não vai ostensivamente atrás de princípios originais de construção (estes, de tão repetidos hoje, deixam de ser originais). E essa estratégia de narrar, trazendo ao leitor certo susto e anticlímax, parece, afinal, voltar às origens do bom efeito de contar uma história para “ao menos” mostrar a vida.

Começa assim o primeiro conto de **Os vivos e os mortos**, *Ulisses — a Odisseia (ou: Como a literatura salvou minha vida)*:

Eu não falei nada, não gritei assalto, não mandei calar a boca, eu só entrei e sem falar nada já fui matando a velha. Eu achei que ia ser fácil, que a velha de tão velha não ia nem achar ruim porque ela já tava mesmo perto de morrer, mas não, ela cravou as unhas nas minhas mãos enquanto eu apertava o pescoço dela, nem sei de onde saiu tanta força, ela me unhou como se fosse a última coisa que ela fazia na vida, e era mesmo a última coisa que ela fazia na vida, as unhas dela me tirando sangue, e no dia seguinte até deu pus.

Ao resenhista não cabe melhorar o texto com interpretações, e estou sempre atenta a essa verdade. Mas aqui, veja-se, o autor consegue efeitos estéticos e ideológicos vibrantes — e isso, repito, sem experiências formais mirabolantes, além da eficiente pontuação do monólogo interior. E quando o protagonista diz: “Tem cabimento tanta luta por um restinho só de vida?”, o mergulho do leitor é quase vertiginoso: lá está a iniquidade do crime, a reflexão perversa sobre a (inútil) longevidade e a autoabsolvição — com virtual eventual convivência da sociedade, à qual ele dirige a interrogação.

Quase todos os contos desta obra (como os do livro anterior) vão tirando o fôlego na frase curta, fria, direta, quase oral, perturbadora. Neste conto, Ulisses, o assaltante, mata a velha; ciente do pouco custo-benefício, leva da casa apenas uma medalhinha do Divino do peçoço e um livro em cuja capa viu escrito o seu próprio nome, Ulisses (seria o **Ulisses** do Joyce?); aliás, nome que odeia: “u-lixo” o chamavam na gangue. O narrador insiste nos mecanismos da autoindulgência do criminoso: “Eu achei que tava fazendo um favor, adiantando o descanso dela (...) ela querendo gritar e procurando ar onde já não tinha”.

Logo depois, em confronto com a polícia, acaba sendo salvo pelo grosso volume, que dentro da mochila — ironia — deteve os tiros que levou ao



Os vivos e os mortos
José Rezende Jr.
7Letras
97 págs.



O AUTOR

José Rezende Jr.

Nasceu em Aimorés (MG), em 1959, e há anos vive em Brasília (DF). Foi repórter especial de *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *IstoÉ* e *Correio Braziliense*. Seu segundo livro de contos, **Eu perguntei pro velho se ele queria morrer**, ganhou o prêmio Jabuti em 2010 e foi finalista do Prêmio da Biblioteca Nacional. É autor também de **A mulher gorila e outros demônios**; **Estórias mínimas**; **microcontos** e **Fábula urbana**.

fugir. À virgulação enfática, Rezende amplia os efeitos, acrescentando repetições estéticas do gerúndio, a fim de aproveitar a elasticidade em processo, o que traz mais força ao relato.

A vida é lamaçal

Para a maioria dos personagens de Rezende, a vida urbana é abjeta, e neste e em outros contos, se apoia na metáfora do lodo, profundezas, esgoto. Ulisses diz: “Eu fui é me afundando cada vez mais no lodo da cidade grande, eu seguia a correnteza do esgoto... eu não sabia onde o esgoto ia me levar”.

Tal imagem é clichê como metáfora de submundo? Sim, seria, caso Rezende não optasse por associá-la ao indulto dos criminosos ou à resignação das vítimas. No conto de Ulisses, salvo pela “espessura” da **Odisseia**, o moleque também troca a medalhinha por um revólver. E “nem que seja à bala” vai ser um homem de bem.

Em outro conto, *A donzela e o dragão*, depois de (como num rito de passagem) ser violentado pelo tio, o narrador, resignado, registra:

(...) e com o odor que hoje no futuro reconheço como o dos machos no cio, meu tio se ajoelha diante de mim (...) e me toma (...) e suga os restos de minha infância, e quando eu acabo (...) e sem fôlego tento voltar à superfície, ele me olha das profundezas e anuncia com a voz modulada pe-

las gotas de gosma quente grudadas no bigode à la clark gable (...)
Agora você é um homem.

O ponto de vista

A primeira pessoa é o foco narrativo preferido de Rezende, talvez sua maior destreza ficcional. Porque — e isso não é comum nem fácil — suas representações dos vários narradores-protagonistas são radicalmente distantes do biográfico ou da carga ideológica do autor. Ao contrário: neste conjunto, o autor desenvolve acuradamente uma tèmpera e um tom particular para cada narrador.

Sob essa opção (embora haja textos em terceira pessoa), creio que o autor cria um anti-individualismo que, parece, vai na contramão da chamada autoficção. O eu é sempre um outro, numa sucessão de personalizações distantes da projeção disfarçada.

Na voluptuosa sucessão de pontos de vista, o chamado “autor implícito” finge que se recolhe — mas é onde mais surge para criar seus personagens, seres invisíveis. Da história do filho envergonhado com a exposição libidinoso dos pais — que fazem sexo em qualquer hora e lugar; do marido que aceita fantasias eróticas da mulher e a elas se sujeita com prazer sem perguntar onde ela as aprende; do jogador de futebol negro (“macaco” o chamavam) que, na boca do pênalti, está diante da glória ou desonra, etc.

Devastador, porém, em seu cinismo é o último conto, *Ponto de mutação*, que novamente em primeira pessoa confronta o leitor, desde as primeiras linhas com o susto, o asco e a surpresa moral: “Aos sábios, e somente a estes, é dado conhecer o ponto. A tênue mas intransponível linha que opõe dois extremos: o mestre de fino paladar e a besta molestadora de crianças”.

Acomodado em paz por segundos, bem ajustado ao adjetivo “besta”, o leitor, a seguir lê: “(...) todo e qualquer suplício há de ressoar como delicado afago à pele de monstros capazes desse hediondo crime: **o mau gosto**”.

Não é a pedofilia, mas a falta de senso estético que exaspera o narrador. Daí em diante, apelando ao susto e à moral do leitor, a narrativa segue em tom sórdido, que nos cola a uma sucessão vertiginosa de confissões de estupro e morte. Seria este o ponto do bom gosto: “o instante em que Deus se revela em sua divina forma, a sagrada centelha hormonal que transmuta a horrível lagarta na mais graciosa das borboletas”.

Enfim, pela força e destreza, pela escolha do conto como gênero preciso, vale aplaudir os textos de José Rezende Jr. porque, ao contrário de debruçar-se sobre a crise da literatura contemporânea, ele vai adiante; foge sensatamente de experimentos radicais, e, sobretudo, absorve com mão leve a força ideológica com que interroga o ser e a sociedade a que estamos todos, apocalípticos ou integrados. 🍷

Luiz Antonio de Assis Brasil, além das lidas com as palavras, desenvolve intensa intimidade com as sonoridades. Músico de formação clássica, é com naturalidade que sons e letras se encontram amiúde em sua trajetória. Alguns de seus romances, como **Concerto campestre**, de 1997, e **Música perdida**, de 2006, trabalham o suave e peregrino duelo entre as duas formas de expressão e se estendem para o debate sobre o artista e sua condição humana. Sem estabelecer ganhadores dessas pelejas, Assis Brasil busca o que existe de intensa inquietude humana nas atividades artísticas.

Seu novo romance, **O inverno e depois**, novamente palmeado por esse terreno. O enredo conta de Julius, um músico gaúcho que ainda criança, premido por um problema familiar, deixa o pampa, a estância Júpiter, e vai morar em São Paulo. Ali faz toda sua formação, mas é numa viagem de estudos para a Alemanha que vive um grande amor e uma imensa frustração ao não conseguir executar o Concerto Para Violoncelo e Orquestra do compositor Antonín Dvořák. Anos depois, já casado com a pragmática Sílvia, tentando vencer o trauma, voltando para a solidão do pampa disposto a estudar à exaustão a peça do compositor austríaco. E daí todo o mais decorre.

O enredo aparentemente aponta para uma história de amor, algo recorrente na literatura. **O inverno e depois** é sim uma história de amor, mas se estende além disso, e aí reside a maestria de Assis Brasil. E uma das armas que usa para driblar a obviedade é o ritmo da narrativa. Fugindo da urgência tão comum à literatura atual, Assis trabalha em pianíssimo, para usar uma expressão musical. Não que seja um romance desprovido de ações, apenas seu autor opta por trabalhar um texto sem intensidades, mais descritivo, ao ritmo de um concerto ou do vento pampiano. E este jeito narrativo traz de volta o prazer de uma leitura mais consistente, na qual o leitor se ambienta paulatinamente a cada nova informação da trama. Com isso, as surpresas e reviravoltas vão sendo absorvidas de maneira lenta e suave.

Como uma boa história de amor, Assis trabalha com personagens antípodas. Julius, com seu rigor e seu formalismo, se apaixona por Constanza Zabala, a clarinetista desprendida, mas amarrada a um passado de dores e impossibilidades. Daí nascem equívocos e mágoas, presenças indispensáveis às narrativas da paixão. Aliás, o mestre Ariano Suassuna já ensinava que um amor realizado não dá um bom romance. Uma trama forte e definitiva exige dramas, dores, incompreensões.

Como já se disse, no entanto, o romance de Assis Brasil quer ir, e vai, além do amor. Sua intenção é discutir a condição humana frente às impossibi-

Ritos universais do pampa

O inverno e depois, de Luiz Antonio de Assis Brasil, discute a condição humana frente aos obstáculos impostos pelo mundo

MAURÍCIO MELO JÚNIOR | BRASÍLIA - DF



DIVULGAÇÃO



O inverno e depois
Luiz Antonio de Assis Brasil
L&PM
352 págs.

lidades que o mundo lhe impõe. No caso de Julius está o concerto de Dvořák e sua realização como musicista. É um homem desiludido com o destino que a vida lhe traçou. Parou como músico de uma grande orquestra, mas isso já não o satisfaz, sobretudo quando sabe que além dali está apenas a aposentadoria. É nisso que vai se resumir seus dias? A questão o impulsiona a rever o passado, inclusive reabrir, involuntariamente, os pecados familiares guardados nos galpões da estância Júpiter.

Constanza Zabala, por seu lado, aprende que a música não vai levá-la muito além da satisfação de formar novos músicos. O sonho de solista numa orquestra europeia fica guardado diante da necessidade de tocar a vinícola familiar. Klarika Király, que também estudou com Julius em Würzburg, volta para Budapeste e se conforta tocando numa orquestra local. Agripina Antônia, a meia-irmã de Julius, im-

possibilitada de conviver com os fantasmas da estância e com um casamento infeliz, busca a realização em uma agência de viagem na fronteira gaúcha.

Impossibilidades

Todos, enfim, têm uma impossibilidade para domar. E daí vem a fortaleza do romance. Penetrar na alma de cada personagem para dali arrancar a essência da resistência de cada um. Mesmo o mais frágil dos personagens, como o peão Baldomero Sánchez, se apega à mitologia local para melhor sobreviver em suas funções humildes, eternas e necessárias. E daí explode a dimensão humana. Assis Brasil entende que o homem, em sua complexidade, não pode ser visto como algo plano, chapado. Há sempre uma profundidade a ser explorada e nisto se apega para construir sua trama.

Para vasculhar mais intimamente esta percepção, ele se agarra à complexa história do sul brasileiro. Suas revoluções e violências, suas solidões e heroísmo são esmiuçados numa trama que verdade e ficção de embrenham e se confundem. Se na trilogia **Um castelo no pampa**, lançada entre 1992 e 1994, o autor usa como pano de fundo um projeto arquitetônico megalomaniaco e inútil para discutir o poder, em **O inverno e depois** se volta para a criação da mitologia, mas sempre tendo como base as condicionantes históricas da região.

Um antepassado de Julius,

“o jovem general que comandou tropas vitoriosas na Guerra do Paraguai, foi feito barão e depois visconde e, para culminância de uma vida épica, acendeu em pessoa o fogo mortal que arde até hoje em homenagem a si mesmo”, decretou que, no dia em que o fogo apagar, o mundo acaba. O medo faz com que os peões, por duzentos anos, se revezem à beira da chama numa vigília insana, mas capaz de adiar, acreditam, o extermínio dos tempos.

Desta forma, Luiz Antonio de Assis Brasil volta a uma recorrência de toda sua obra, a onipresença do pampa. Não necessariamente o espaço físico, os campos amplos das planícies gaúchas. A ele interesse os sentimentos que estas amplidões promovem. Ao mesmo tempo em que provocam o prazer da liberdade imensa, tolhe o homem com sua solidão e com a sensação de esmagamento promovido pelo horizonte infundo.

Todas estas contradições estão incorporadas no protagonista Julius, um refinado homem do mundo que não consegue se libertar dos medos pampianos. Teme o olhar vigilante do retrato do general e o fim do fogo do galpão com o mesmo vigor com que vacila ao apanhar o arco do violoncelo para executar o concerto de Antonín Dvořák. E assim, trabalhando com elementos de seu quintal, numa linguagem elegante e densa, Luiz Antonio de Assis Brasil cria mais uma obra com saberes de universalidade. 🍷

O AUTOR

Luiz Antonio de Assis Brasil

Nasceu em Porto Alegre (RS), em 1945. Foi violoncelista na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e publicou seu primeiro romance em 1976, **Um quarto de légua em quadro**. Tem doutorado e pós-doutorado em Letras. É professor titular na Faculdade de Letras da PUCRS, além de ministrar a mais antiga oficina de criação literária do Brasil. Algumas de suas obras estão publicadas em Portugal, Espanha e França.

TRECHO

O inverso e depois

O ar é o mesmo dos contos das Mil e uma noites: azul e denso, pousando sobre o pampa como uma campânula. É interessante como a passagem da fronteira transforma as coisas. Tudo fala outra língua, inclusive a natureza. Os montes à distância são cerros, e o pampa se torna um acolhedor ente feminino: é la pampa. Ele olha para a frente. Lá está o passado, que o acompanha desde que saíram da estância. Constanza Zabala não sabe o que lhe acontecerá dentro em pouco.

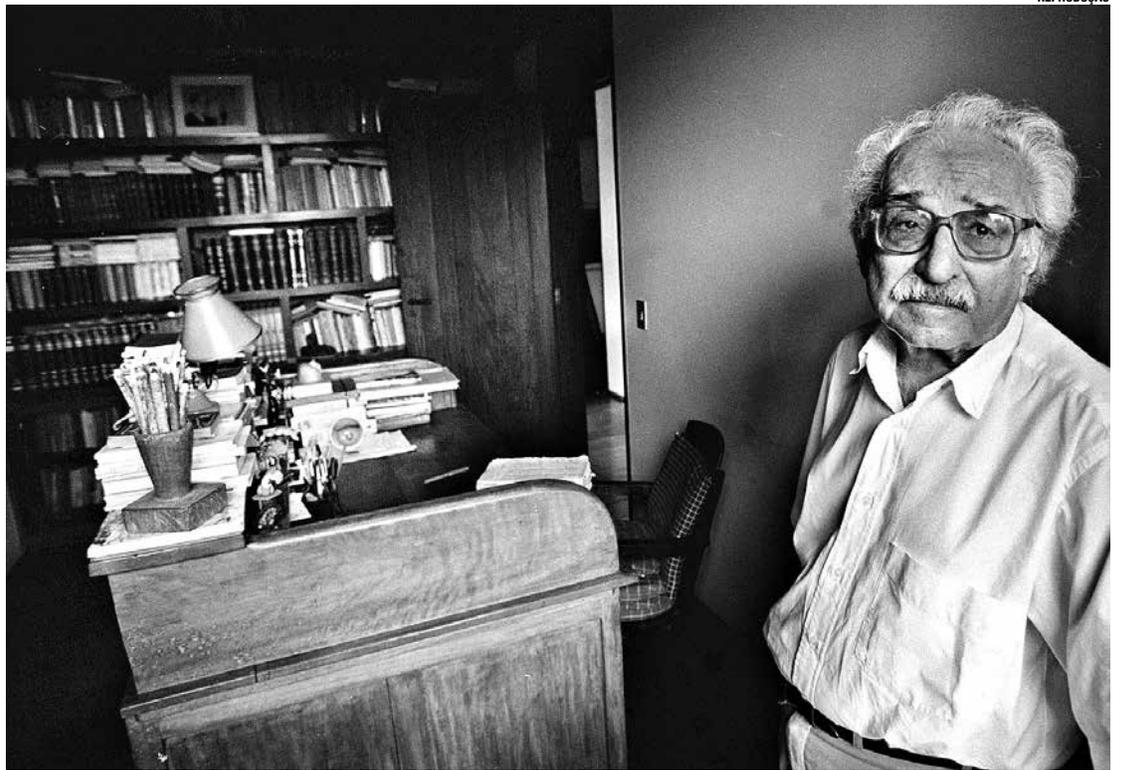
CANÇÃO DO VER, DE MANOEL DE BARROS

*Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro —
Contraiu visão fontana.
Por forma que ele enxergava as coisas
por igual
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inominadas.
Água não era ainda a palavra água.
Pedra não era ainda a palavra pedra.
E tal.
As palavras eram livres de gramáticas e
podiam ficar em qualquer posição.
Por forma que o menino podia inaugurar.
Podia dar às pedras costumes de flor.
Podia dar ao canto formato de sol.
E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro
dela.
Como se fosse infância da língua.*

Manoel de Barros tem angariado, há tempos, uma grande simpatia da crítica e do público — de adultos e jovens. E uma das causas da sedução de sua poesia reside, exatamente, na encenação que faz seja do discurso, seja de um comportamento infantil. A lógica das associações metonímicas, que produz inusitadas imagens, envolve o leitor, que, numa atitude solidária e nostálgica, se identifica com os dizeres dos poemas do pantaneiro, que simulam espontaneidade, ingenuidade, naturalidade. O título do premiado livro do poema em foco — **Poemas rupestres**, de 2004 — indica já um desejo de se fazer rústico, primitivo, telúrico, pueril.

Neste poema, o primeiro de uma série de nove denominada *Canção do ver* e que abre o livro, a poética de Barros se exhibe em plenitude: no verso inicial, o eu lírico começa por afirmar a romântica conexão entre vida e arte (“Por viver”), a autoridade da experiência (“muitos anos”) e o mitificado e misterioso lugar (“dentro do mato”); o segundo verso, “moda ave”, traz uma construção típica do poeta, que busca o amável espanto do leitor que se depara com um sintagma imprevisível, pois “à moda de ave” não é expressão corriqueira, tampouco se contrária a “moda ave”. Quando, na sequência, se diz que “O menino pegou um olhar de pássaro”, outros artifícios são usados: primeiramente, o poeta cria uma ambivalência, pois ele é e não é “o menino” ao qual se refere (sentimento semelhante ao do leitor que gosta de se sentir pássaro); no contexto, o verbo “pegar” equivaleria a “adquirir” (ou “contrair”, como no verso 4), como quem pega febre ou captopora, mas o menino pega “um olhar de pássaro”: novamente, um recurso caro ao pantaneiro, que é justapor sentidos concretos (“pegou”) e abstratos (“olhar de pássaro”). Nos versos 5 a 7, afirma-se a identidade entre menino e pássaro: naturalmente, os sentidos positivos atribuídos a pássaro (beleza, liberdade) são assim estendidos ao menino.

Uma concepção menos — ou nada — idealizada da natureza, como a de Theodor Adorno, vai nos lembrar, em **Teoria estética**, de que “O belo natural é o mito transposto para a imaginação e, talvez por isso, liquidado. O canto das aves a todos parece belo; nenhum homem sensível existe, no qual sobreviva algo da tradição europeia, que não fique comovido com o canto de um melro depois da chuva. No entanto, no canto das aves, espanta o terrífico, porque não é um canto, mas obedece ao sortilégio que o subjuga”. Noutras palavras, o filósofo adverte para a incessante antropomorfização da natureza: projetamo-nos nela e a ela atribuímos sentimentos que evidentemente estão em nós. Mas a tradição do “homem sensível”, que se comove com o espetáculo



REPRODUÇÃO

do belo natural (como se este belo estivesse nos pondo ao alcance de alguma dádiva divina), se impõe autoritariamente sobre a atitude do homem supostamente frio, racional, indiferente. A poesia de Manoel de Barros se locupleta daquela tradição.

O poema parte então, nos versos 8 a 13, para o ataque a um (falso) inimigo constante: a nomeação, a classificação, a famigerada gramática. A dicotomia se instala: o “olhar de pássaro” liberta o menino para “inaugurar” as palavras, que agora podem “ficar em qualquer posição”, mas a “gramática” — para este poeta — é uma espécie freudiana de princípio de realidade, que estraga o prazer e a alegria das coisas (flor, sol, abelha, o que seja). Sendo menino com “visão fontana” (isto é, “original”), ele pode “ver” mais e melhor porque — poeticamente — funda uma lógica própria para a relação entre as palavras e as coisas: “se quisesse caber em uma abelha, era/ só abrir a palavra abelha e entrar dentro/ dela./ Como se fosse infância da língua”. O paradoxo do poema, e da poesia em geral de Barros, radica exatamente no fingimento de que “palavra”, “realidade”, “gramática”, “urbanidade”, “sentido”, “razão”, tudo isso faça parte da banda do mal, do evitável, da doença, da adultícia, da impureza, como se um poema (um poema de Manoel de Barros, ao menos) fosse uma prova cabal de pureza e ingenuidade. Mas os recursos “s sofisticados” do poeta provam o contrário: que um poema é coisa mental, não natural. Poder-se-ia dizer que também um poema, qual o canto da ave, “obedece ao sortilégio

que o subjuga”. O problema maior, em síntese, consiste na repetição intensamente exaustiva dos mesmos recursos, livro a livro, poema a poema, verso a verso. Sob a capa de variada surpresa e beleza, “espreita o terrífico”, o estereótipo do afeto convencional.

Manoel de Barros aposta numa concepção algo ilógica de poesia, se amparando nas falas casuais e imprevisíveis da criança para modelar um mundo de cuja razão e sentido as palavras não dariam conta: “As palavras continuam com seus deslindes” (**Retrato do artista quando coisa**, 1998), “Há um comportamento de eternidade nos caramujos” (**Tratado geral das grandezas do ínfimo**, 2001), “Uso a palavra para compor meus silêncios” (**Memórias inventadas: a infância**, 2003). A repetição dessa concepção e dessa modelagem vai, contudo, esvaziar exatamente o impacto de inesperado que a poesia do pantaneiro deseja produzir. Os frequentes disparates — fruto da justaposição de sensações (abstratas) e objetos (concretos) e de real e fantasia — acabam cansando. Sua obra poderia caracterizar uma espécie de **poética da candura**, que se compraz em produzir o espanto no leitor sensível. Tal poética comparei, no artigo *Modos de criança na poesia brasileira recente (a partir de considerações de Theodor Adorno sobre a infância)*, com o que chamei de poéticas da **melancolia** (no poema *Mudas, mudanças*, de Armando Freitas Filho), da **violência** (em *Sítio*, de Claudia Roquette-Pinto) e da **rebeldia** (em *Fúria de menino*, de Nicolas Behr).

Na revisão e atualização que fez de seu clássico **História concisa da literatura brasileira** (1994), Alfredo Bosi afirma que os poetas de destaque a partir da década de 1970 seriam Paulo Leminski, Cacaso e Ana Cristina Cesar, e registra a ascensão fulgurante da obra do pantaneiro Manoel de Barros, que, embora publicasse há algumas décadas, “só alcançou o êxito que merece depois que sopraram também no mundo acadêmico os ventos da ecologia e da contracultura”. Com tal fórmula, que mistura estes ventos a imagens “reiteradamente imprevisíveis” em perspectiva infantil, os versos do poeta (1916-2014) atravessaram o século e o transformaram numa espécie de Guimarães Rosa da lírica. Aí, todavia, já são outras estórias. O canto das aves nem a todos parece belo, não porque não se aprecie canto ou ave. Mas porque — já sabia “Ulisses, que começou por se fazer de louco” — há muitos modos de ouvir e ver canções. 🎧

inquérito
livia garcia-roza

Odisseia particular

Livia Garcia-Roza nasceu no Rio de Janeiro (RJ) e foi psicanalista por trinta anos. Estreou na literatura em 1995, com **Quarto de menina**. É autora dos romances **Cine Odeon** e **Solo feminino** (finalistas do prêmio Jabuti), **Meu marido** (finalista do prêmio Portugal Telecom), **Milamor** (finalista do prêmio São Paulo de Literatura), entre outros. Também se dedica à literatura infantojuvenil. Seu mais recente trabalho é o romance **Meus queridos estranhos**.



DIVULGAÇÃO

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

Quando realizei que eu era feita de palavras.

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

O que perturba não tem forma definida. O escritor — o artista — é um obcecado. Um atormentado. No entanto, narrar é preciso. E impreciso. Todo ficcionista está escrevendo sua odisseia. Raramente está no controle do que escreve, isso porque a literatura nos provoca o pensamento, mexe com a nossa subjetividade, com o que temos de mais lacunar, sensível e fugidivo. Gosto de estar cercada pelos livros que me modificaram, pelos guardiões da luz.

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

Poesia.

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

Crime e castigo, de Dostoiévski.

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

Não há circunstâncias ideais. Ideal é escrever.

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

Ideal é poder ler.

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

Quando descubro que tenho uma história.

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

A poda. Sigo o conselho do poeta: “escrever é cortar palavras”.

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

O tempo, o tempo, o tempo.

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

Quando ele não é literário.

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

Ricardo Piglia.

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

Imprescindível é a leitura dos clássicos. E nenhum livro é descartável. Ele pode ser mal escrito, chato, pobre, não conter vida, mas é a criação de um autor.

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



Meus queridos estranhos
Livia Garcia-Roza
Companhia das Letras
146 págs.

O narcisismo exacerbado de seu autor; quando na verdade o que importa ao escrever é esvaziar-se de si mesmo.

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

Qualquer tema pode vir a entrar na minha literatura. Todo e qualquer assunto pode se tornar literário.

• **Qual foi o canto mais inusi-**

tado de onde tirou inspiração?

De uma queda. Dou muita atenção a esses momentos. Além de disruptivos, em geral são produtivos.

• **Quando a inspiração não vem...**

Resta a transpiração.

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

Muitos... Mas para ficar apenas com um, elejo a prata da casa: o escritor Luiz Alfredo Garcia-Roza.

• **O que é um bom leitor?**

Cada leitor produz uma narrativa. Teremos tantas narrativas quantos forem os leitores. O bom leitor é aquele que enriquece o sentido do que lê.

• **O que te dá medo?**

Tudo pode nos acontecer. Não estamos ao abrigo de nenhuma fatalidade. Há garras sem piedade. Mas nada disso deve retirar o prazer da criação.

• **O que te faz feliz?**

A gente nunca sabe quando vai ser feliz. Distraída é que vem esse sopro, essa luz, essa coisa, esse excesso na coisa, esse rio

profundo de se sentir bem.

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

Não há guia possível. Escrever é esse jogo constante, essa coisa desequilibrada na qual insistimos. E ser escritor é estar no lugar do desamparo. Não há palavras que nos protejam delas próprias. Palavras não têm sombra.

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

A de contar uma história.

• **A literatura tem alguma obrigação?**

A literatura só tem obrigação com ela mesma.

• **Qual o limite da ficção?**

A ficção está sempre no limite do impronunciável — do silêncio.

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

Certamente o ET ficaria desapontado.

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

Que seja finita, pois não há quem dure. 🍷



ilustração: Ramon Muniz

O coro dos possessos

Com *Paraíso perdido*, John Milton tinha a ambição de explicar todas as razões da nossa desgraça, desde o início dos tempos

MARTIM VASQUES DA CUNHA | SÃO PAULO - SP

*Like the coldest winter chill
Heaven beside you... Hell within.*
Alice In Chains,
Heaven beside you.

1.

Entre setembro de 1941 e fevereiro de 1942, enquanto o mundo chegava ao ápice da Segunda Guerra Mundial, o escritor austríaco Stefan Zweig, exilado no Brasil, se espelhava em Michel de Montaigne para conquistar a sua *liberdade interior*. No meio da longa e sombria noite da alma que o sufocava, ele se perguntou como poderia se manter livre em um lugar “fora da pátria”, principalmente ao “se recusar a participar do coro dos possessos e criar, pa-

ra além do tempo, uma pátria própria, um mundo próprio”.

Foi o que John Milton também tentou realizar em 1667, cerca de setenta anos depois de Montaigne, e mais de trezentos e vinte anos antes de Zweig fazer o seu apelo. Porém, neste caso, ao conceber tal empreendimento, ele se espelhou em um modelo ainda mais antigo do que o de Montaigne: ninguém menos que Homero. A referência ao vate grego não era aleatória. Não só porque devido à cegueira de ambos os poetas, mas, sobretudo, porque o inglês tinha plena consciência de que conceberia o poema épico que enfim colocaria o seu nome (e o da Inglaterra, sua amada nação) no pódio

da glória literária — nada mais nada menos que **Paraíso perdido** (*Paradise lost*), lançado no Brasil pela Editora 34, em uma tradução impecável do poeta português Daniel Jonas.

Havia também outro motivo. Se Homero era o poeta que cantava a desgraça de um povo vitimado pela guerra civil e pela peste causadas unicamente pela arrogância dos seus contemporâneos, Milton desejava fazer o mesmo com o seu poema. Seria algo a mais, é claro, como tudo o que vinha da sua mente. O que hoje conhecemos como **Paraíso perdido** seria o épico que enfim explicaria à humanidade todas as razões da nossa desgraça, desde o início dos tempos, culminando com o momento

histórico vivido pelo próprio Milton, desta vez não só derrotado e exilado dentro de sua tão amada Inglaterra, mas também fugitivo, já que, por volta do verão de 1665, Londres foi vítima da chamada Grande Peste, uma ameaça muito pior do que qualquer perseguição política. Um quinto da população foi dizimado, seja no centro da cidade, seja nos arredores; os laços sociais e os deveres pessoais entraram em colapso; os cemitérios estavam abarrotados de cadáveres que empesavam ainda mais o ar, misturado com o grito das mulheres e das crianças, que não parava, devido à dor intolerável causada por inchaços monstruosos e repletos de um pus negro.

Milton também teve de se mudar para não ser mais uma vítima: foi para a vila de Chalfont St. Giles, bem distante de Londres, onde continuou a ditar, para os amanuenses que iam visitá-lo, os versos do seu grande épico. Sabia como poucos que o “paraíso perdido” era a raiz de todas as pestes que sua *commonwealth* tão vilipendiada então sofria, pestes políticas que também afligiam o seu corpo e a sua alma. Para ele, o seu dever era fazer o povo compreender que o “coro dos possessos” tinha um único intento: destruir a liberdade do gênero humano a qualquer custo.

2.

Assim como a **Ilíada** e a **Odisseia** — e depois a **Eneida**, de Virgílio, **Jerusalém libertada**, de Torquato Tasso, e **Os lusíadas**, de Camões —, Mil-

ton inicia **Paraíso perdido** com aquilo que os latinos chamavam de *in media res*: o leitor é lançado no meio do drama, quando os principais fatos já aconteceram e é obrigado a montar as peças necessárias para que a narrativa enfim adquira sentido. No caso, a história é a que sabemos desde o Gênesis da **Bíblia** — como se deu a desgraça da humanidade com a queda de Adão e Eva, tentados pelo discurso da serpente. Mas agora temos uma diferença. Antes dessa queda, houve outra: a de Lúcifer, o anjo favorito de Deus, que, ao se revoltar contra o seu Criador, transformou-se em Satã. É ele que aparentemente encontramos em primeiro lugar, exilado, decaído, aprisionado, amargurado devido a uma derrota impossível de ter acontecido, pois a sua causa lhe parecia justa. Contudo, há outro personagem que nos é introduzido, alguns versos antes do surgimento de Satã. Trata-se do próprio Milton que, ao contrário das normas dos épicos anteriores, narrados com pretensões de objetividade, agora elimina qualquer traço de distanciamento neste ponto e assim assume plenamente a fusão entre o bardo e o eu-lírico.

Como bem observa Louis L. Martz em **Milton: Poet of exile**, **Paraíso perdido** é uma obra que encontra a sua ousadia estrutural graças à liberdade proporcionada ao duplo exílio vivido por Milton. Além da perda da visão, havia o isolamento político que o permitiu encontrar forças para escrever o último grande poema da Renascença europeia, o poema que sintetiza

a frieza narrativa de Homero, a sensibilidade delicada de Virgílio e a forte presença pessoal de Ovídio. E apesar de olhar constantemente para as formas do passado, Milton não deixava de vislumbrar técnicas que depois seriam comuns ao futuro da literatura, já que é a sua própria *persona* como poeta que articula completamente as outras *personas* de profeta e educador, e que também dá o impulso à narrativa do épico longo, algo que depois seria feito na modernidade em **O prelúdio**, de William Wordsworth, **Canção do eu**, de Walt Whitman, **Os cantos**, de Ezra Pound, **Finnegans Wake**, de James Joyce, e **A morte de Virgílio**, de Hermann Broch.

Entretanto, a *persona* do poeta faz mais: dentro da lógica de temas e de imagens do **Paraíso perdido**, ela torna-se a representante da “consciência individual do ser humano”. Isso é fundamental para a compreensão do poema como um todo orgânico. O poeta é o *único* centro organizacional da narrativa e nada escapa ao seu olhar — nem mesmo os possíveis decretos emitidos por Deus enquanto este reina absoluto no Céu. A sua onipotência e sua onipresença têm uma razão específica: a própria criação do poema é, por sua vez, a forma como John Milton encontrou para a libertação de todas as ilusões que tivera sobre a natureza humana. O poema transforma-se, assim, no elemento principal para a salvação da alma do poeta que ainda vive, no seu íntimo, “a experiência da derrota” do governo puritano de Oliver Cromwell.

Dividido em doze livros na edição definitiva de 1674, o edifício, por assim dizer, é sustentado pelos seguintes pilares: as *quatro* invocações (ocorridas nos livros I, III, VII, IX) que Milton faz não à Musa dos antigos épicos, mas sim nada mais nada menos ao Espírito Santo que o ajudará a narrar os fatos que ultrapassam a própria cronologia da **Bíblia** — entre eles, a queda de Satã. Essas invocações são paralelas aos *três* monólogos ditos por Satanás (livros I, IV e IX) que mostram, por sua vez, um conhecimento profundo de como pensa uma consciência deformada. Entre esses dois blocos de invocação e monólogos, há o que chamamos de *sete* discursos de *persuasão* — um termo muito importante para Milton. Eles estão na seguinte ordem: a confabulação de Satã com seus asseclas no Pandemônio, o Parlamento do Inferno (Livro II); o convencimento do Filho de Deus a seu Pai de que será ele quem se oferecerá como sacrifício para redimir a humanidade já determinada a pecar com os atos de Adão e Eva (Livro III); o discurso de revolta de Satã a Deus (e, de certa forma, que se estende ao anjo Abdiel) expondo os motivos de sua rebelião (Livro IV); a declamação de Adão a Deus pedindo-o

que ele crie uma companheira — Eva — para mitigar a sua solidão no Paraíso (Livro VI); a discussão de Adão a Eva para convencê-la que não o abandone e fique sozinha, à mercê das tentações diabólicas das quais já foram avisados pelo anjo Rafael (Livro VII); e os dois discursos complementares de tentação: o de Satã com Eva, o que a faz enfim comer o fruto proibido do conhecimento (Livro IX), e o de Eva com Adão, convencendo-o a acompanhá-la na desobediência final (Livro X).

Emoldurando esses fatos dramáticos, há os *dois* longos discursos. O *primeiro* é a própria narração do Gênesis, dita pelo anjo Rafael a Adão, explicando o que foi a criação do mundo dentro da linguagem sublime e latinizada de Milton (Livro IX); e o *segundo* é o “centro secreto” do poema, em que Milton explicita as suas intenções políticas e pedagógicas ao realizar dessa forma o épico da sua vida, quando o anjo Miguel conta a Adão como será a história da humanidade, repleta de destruição, guerra e desgraça, até o momento em que enfim a redenção do homem se dará pela vida e paixão de Jesus Cristo (Livros XI e XII). No topo e na base dessa construção, temos *dois* cânticos, que refletem diretamente o ambíguo relacionamento do homem com Deus — um de *louvor*, no qual Adão e Eva cantam um salmo que glorifica a beleza e a harmonia do Paraíso (Livro IV), e o outro de *arrependimento* e *contrição*, dito logo depois que Adão se conscientiza do erro que foi ter caído na tentação junto com Eva, e tenta se reparar diante de Deus (Livro X); e, por fim, a parte final, curta, porém repleta de significado emocional para o poeta (e, para o leitor, é claro, já que também lida com o destino dele como participante da corrente humana), que trata da expulsão de Adão e Eva do Paraíso e da consciência trágica que nasce com essa decisão divina (Livro XII) — e que só será remediada porque ambos terão a chance de sobreviver na loucura do mundo graças ao surpreendente *Paradise within* que a queda lhes proporcionou.

3.

Paraíso perdido mostra a difícil ascensão interior do poeta e, paralelamente a ela, temos os *três* monólogos de Satã, que exibem o contrário: se Milton sobe rumo ao topo da excelência espiritual, o seu personagem diabólico é o exato oposto de uma descida infinita ao descontrole das paixões. Muitos estudiosos de renome afirmam categoricamente que Satanás seria uma espécie de herói trágico, uma vez que a intenção de Milton era realizar um épico digno dos bardos antigos. De fato, Satã tem algo de Ulisses ou até mesmo de Enéas, os respectivos protagonistas da **Odisséia** e da **Enéida** — um detalhe que deve ser



Paraíso perdido John Milton

Trad. Daniel Jonas
Editora 34
896 págs.

visto com cautela, pois, de acordo com os humanistas cristãos (grupo no qual o inglês era um dos últimos representantes), esses heróis eram emblemas de uma ousadia que podia ser confundida com coragem e, por isso mesmo, contaminada pela arrogância de querer expandir os limites da realidade.

Contudo, esses mesmos estudiosos se esquecem do caráter *piadoso* das intenções de Milton. Por mais que o inglês tivesse o talento de um verdadeiro dramaturgo, sendo capaz de dar vida a uma abstração conceitual por meio de uma linguagem poderosa e sofisticada, ainda assim o impulso profético superava a tudo isso. Para ele, Satanás nunca poderia ser um exemplo heroico *positivo* — neste ponto, ele faz questão de que isso seja contraposto pelo Filho de Deus — e sim *negativo*, como o exemplo maior de uma atitude reconhecida por quem fosse seu leitor específico: o da *revolta* perante o *cosmos* divino.

Os monólogos satânicos são a descrição extrema do que ocorre quando o “coro dos possesores” atinge o grau máximo de desordem — e como isso se reflete externamente no lugar que chamamos de “Inferno”, que, para Milton, não é apenas um local e sim um estado psíquico e pneumático. Logo na abertura da sua *primeira* fala, a voz de Satã nos remete para uma semelhança estilística com o **Macbeth**, de Shakespeare. Satanás acabou de sofrer a derrota depois da guerra que ocorreu entre o Céu e o Inferno; está caído no chão, junto com seus asseclas.

Levanta-se calmamente e decide que seu gesto de ódio contra Deus não terminará tão cedo.

Para destruir por completo a “tirania do Céu”, Satã só terá um único caminho possível junto com seus pares: *escolher voluntariamente* que o bem “jamais será nossa tarefa” e que o mal sempre será “o nosso único prazer”. A sua única resolução é manter-se firme na recém-descoberta força do desespero. Já que Deus decidiu ser o soberano de tudo, está na hora de se despedir daquilo tudo que se harmonizava com a razão que o fazia compreender a melhor parte do que se apresentava aos seus olhos. Pouco importa onde Satã se encontre, ele terá a liberdade que só a revolta pode lhe dar. Sua intenção é claríssima: a sua liberdade depende da servidão dos outros. O problema não é reinar, como ele quer que os outros acreditem quando afirma que se revoltou contra a tirania celestial. O que não se pode fazer de forma alguma é servir a uma determinada ordem onde Satã não pode mais ser o comandante. Assim, ele não hesita em criar uma nova tirania, a do Inferno.

No seu *segundo* monólogo, ocorrido no Livro IV, quando também somos apresentados pela primeira vez a Adão e Eva, Satã observa os dois e sente uma súbita e inexplicável inveja deles por viverem em algo tão harmonioso e belo como o Éden. Um tirano como Deus pode dar essas coisas para alguém que nunca as mereceu? Repleto de fúria e ressentimento, os mais perigosos dos sentimentos, ele voa com suas antigas asas de anjo para o topo de uma torre, suspira em uma profunda ponderação e diz como se dirigisse diretamente a um Deus que sabe muito bem que não o escuta mais suas reclamações.

Milton retrata o Inferno como a *decisão consciente* de uma perda completa da *liberdade interior* que o poeta sempre defendeu como a base de qualquer ordem civil ou religiosa — e, em especial, a individual. É claro que Satã não percebe a sua autodestruição. Ele está tão enamorado pelo seu poder de destruir que a única coisa que lhe restou é decidir que sua condição de proscrito do Céu durará por toda a eternidade — e que o mesmo se aplicará ao recente mimo de Deus, justamente nós, o gênero humano.

Este episódio enfim equipara Milton a Shakespeare, e incorpora um detalhe a mais ao seu Satã macbethiano: ao mesmo tempo em que ele tem o poder de destruir o que a sua inveja quer eliminar para que não haja nenhum resquício de bondade na criação divina, também anseia secretamente que o seu primeiro Senhor o abrigue de novo em seu reino. Por isso, ele é obrigado a preservar um pouco daquele “leite da bondade humana”, um pouco de liberdade

interior, para que a sua ação tenha alguma espécie de sentido, alguma espécie de meta. Ou seja, ainda assim Satã terá de aceitar alguma ordem para que a sua tirania tenha a chance de ter algum *governo*, repetindo ironicamente o famoso dito de Albert Camus em **O homem revoltado**: “Não se pode ser niilista meio-expediente”.

4.

Escutamos essa “melodia macbethiana” do Satã de Milton nos dias atuais quando sabemos que Saul Alinsky, o ativista que mais influenciou a senadora democrata Hillary Clinton, dedicou o seu livro, **Rules for radicals** (“Regras para os radicais”, de 1971), a ninguém menos que “o primeiro dos revolucionários que se rebelou contra o *establishment* e, com isso, teve o seu primeiro reino — Lúcifer”. Mas ela também está presente no lado oposto, como nos ditos polêmicos de Steve Bannon, o estrategista-chefe da Casa Branca comandada agora pelo empresário republicano Donald J. Trump, e que não teve pudores de afirmar à imprensa que “a escuridão é uma coisa boa e o verdadeiro poder está com Satã”.

Independentemente das suas verdadeiras intenções na época em que foi escrito, o que John Milton fez com **Paraíso perdido** foi prever, como todos os grandes poemas do passado, que o mundo hoje se tornou um gigantesco “coro dos possesores”, comandado por uma elite que se revoltou contra o homem comum, o mesmo que foi expulso do seu paraíso particular devido a sua ignorância e a sua desobediência. Como bem descreveu Christopher Lasch em **A revolta das elites e a traição da democracia**, “o que faz o temperamento moderno ser moderno, portanto, não é que tenhamos perdido o nosso senso infantil de dependência [por exemplo, em relação a uma verdadeira vida religiosa], mas que a rebelião normal *contra* a dependência está mais difundida do que costumava ser”.

Milton captou com precisão este comportamento, principalmente no modo como vivemos a política dos nossos tempos. O antídoto para a tentação do poder que contamina Satã, Alinsky e Bannon também se encontra nos versos do poeta inglês. Trata-se daquilo que Stefan Zweig percebeu igualmente em Michel de Montaigne quando era um desterrado no Brasil — o de que “o coro dos possesores” não pode durar para sempre, pelo simples motivo de que é a função do Verbo nos ajudar quando mais precisamos dele, principalmente quando tudo está em risco e temos a certeza de que “a arte mais elevada da vida” é “*rester soi-même*”, seguirmos sendo fiéis a nós mesmos enquanto atravessamos essa longa e sombria noite da alma. 🍷

Como sugere o título, **Uma selfie com Lenin**, de Fernando Molica, é o instante de uma história individual contra o pano de fundo do contexto histórico mundial. Ao passar em revista os últimos anos de sua vida, o protagonista constrói pontes entre o seu caos pessoal e a crise global, fazendo um balanço do seu tempo, um acerto de contas com ideologias e paixões deixadas para trás, em busca de um retorno ou recomeço.

Na superfície, o romance é uma longa carta à ex-namorada e ex-chefe, Eloísa, com a qual o protagonista trabalhava como assessor de políticos. Redigida no avião, durante um voo pela Europa, a missiva é a tentativa literal de ver as coisas de cima e traçar um mapa dos desencontros amorosos e profissionais vividos em um passado não muito distante. E faz, de rebarba, uma análise contundente e mordaz dos assim chamados “bastidores do poder” e das inquietações políticas dos últimos anos no Brasil e no mundo.

Olhando mais a fundo, o texto é uma crítica incisiva à manipulação de informações pelas mídias modernas. Movimentando-se com presteza estilística e embasamento histórico entre as linguagens jornalística e ficcional, Molica nos mostra o quanto somos manipuláveis. E que é exatamente desta falta de escrúpulos da qual se aproveitam tanto os assessores de políticos como os meios de comunicação em geral. Por exemplo, o cinema e a televisão, como ilustra no final do livro. As últimas lembranças são contadas em forma de um filme imaginário, numa narrativa com cortes rápidos como numa cena de perseguição, revelando exatamente a instrumentalização da nossa empatia: Torcemos pelo ladrão porque ele nos é simpático, mas também porque o furtado é um cafajeste ainda maior.

Arrumadeiras de motel

Sem perder o humor, o protagonista nos conta sobre sua frustração de ter deixado o trabalho na redação de um jornal para, por meio de Eloísa, se deixar seduzir pelas sinuosas perspectivas da assessoria política, mesmo sabendo que a maioria de seus clientes teria reputações mais do que duvidosas. O relato é denúncia e autodenúncia, a confissão de alguém que se reconhece culpado por convivência.

E não deixa de ser engraçado quando falo neles, nos nossos clientes, como se eu e você não tivéssemos nada a ver com isso... Éramos — eu não sou mais — como arrumadeiras de motel, que permitem que a sacanagem alheia seja feita em ambiente limpo, asséptico, sem risco de contaminação. ...Não participávamos do grosso da safadeza, mas, sem nossa ajuda, ela não se realizaria.

Desde o começo fica claro que a carta-conversa com Eloísa

Jogo sujo

Uma selfie com Lenin, de Fernando Molica, analisa os chamados bastidores do poder e as inquietações políticas dos últimos anos

CARLA BESSA | BERLIM - ALEMANHA



Uma selfie com Lenin
Fernando Molica
Record
112 págs.



AUTOR

Fernando Molica

Nasceu em 1961 no Rio de Janeiro (RJ). É autor dos romances **Notícias do Mirandão**, **O ponto da partida**, **Bandeira negra**, **amor** e do infantojuvenil **O misterioso craque da Vila Belmira**. Lançou também o livro-reportagem **O homem que morreu três vezes**. Participou das coletâneas de contos **Dicionário amoroso da língua portuguesa** e **10 cariocas**.

TRECHO

Uma selfie com Lenin

Embarquei com a ideia de esquecer, de deixar para trás você, a agência, nossos clientes, a Amanda, minha vida de jornalista. E, no entanto, não consigo parar de lembrar, de me torturar. É como se vocês todos estivessem ao meu lado, falando, cantando, cobrando, pichando minhas paredes. Tenho bebido menos, evitado perder o controle, mas isso não tem adiantado muito.

não passa de um pretexto para uma reflexão sobre a sua época e a sua própria história. Ao deixar o protagonista descrever a ascensão da namorada, Molica esboça o perfil de toda uma classe de redatores e assessores de imprensa. Com sua selfie, ele retrata uma classe jornalística resiliente, que se deixa gratificar por sua cumplicidade e ainda o faz não somente pela segurança financeira, mas por uma espécie de arrivismo que, no fim literal das contas, torna seus profissionais mais culpados do que os corruptos que o fazem por dinheiro:

Não era só pela grana, eu sei. Você jamais se prestaria a tanto por conta de algumas dezenas de milhares de reais. O importante era a briga, a disputa, a causa impossível.

O não-lugar da narrativa

Imprescindível para esta purgação por meio da escrita é o ambiente sem saída do avião que propicia a perspectiva claustrofóbica-reflexiva necessária para a fuga no relato. É ali de cima, literalmente “no ar”, que o autor encontra o “não-lugar” ideal da narrativa, o enclausuramento que procurará uma válvula de escape na narração.

“Estou numa cápsula metálica a não sei quantos quilômetros de altura, num não território, sentado numa poltrona ao lado do corredor, sem acesso sequer a uma janelinha... Isso deve ter despertado esta minha vontade de lhe escrever — talvez por estar no ar, sem referências, sem saber para que lado está o norte ou o sul...”

É neste limbo geográfico e temporal que ele se sente livre para deixar cair máscaras e faces. Entre uma revelação e outra sobre si, levanta o tapete da assessoria política no Brasil e deixa exposta a sujeira de um cotidiano entre políticos corruptos.

Mas a metáfora do “não-lugar” é ainda maior. Nela caberá também a falta de espaço da memória na agilidade do mundo digital de hoje, onde se torna obsoleta qualquer fixação de lembranças, já que o avanço tecnológico é mais rápido do que a nossa compreensão de seus meios: fotos, filmes, escritos. Isso porque, com o permanente desenvolvimento dos programas, “em pouco tem-

po não haverá como abrir aqueles velhos arquivos”.

Assim, perderemos sutil e paulatinamente o senso de compromisso, de obrigações, já que nem as fotos nos confrontam mais com nossos rostos, simplesmente porque não são vistas, só tiradas.

“Criamos a foto sem memória, veja só, a foto que não cobra, que não apresenta qualquer fatura. Uma não foto, incapaz de nos encarar, de jogar na nossa cara o que fizemos de nossas vidas. Inventou-se — tem certeza de que você não participou disso? Seria ideal para limpar o currículo/folha corrida de seus assessorados — um passado que não retorna, que fica confinado numa ausência de memória, um desafio à psicanálise, eu, eu, eu, doutor Freud sifudeu.”

Por falar em memória

Aproveitando a deixa da memória (ou da sua ausência), como demarcação do eu no contexto global, o protagonista garante seu relato com protocolos de visitas a museus, essas instituições que são, per se, os baluartes da conservação da memória. Ao defrontar-se com os resquícios da história dos povos europeus, o autor aproveita o ensejo para um passeio reflexivo pelos anais das colonizações. E nos apresenta um verdadeiro catálogo das falcatruas dos colonizadores europeus, como, por exemplo, o hábito dos franceses de levarem de suas colônias papagaios, frutos e índios brasileiros para a Europa, como evidências do exótico. Ou as máscaras fabricadas pelos holandeses a partir de um molde de gesso tomado dos rostos de homens e mulheres de suas colônias. Em outro momento, denuncia a incrível cara de pau de um embaixador do Reino Unido que, depois de se apropriar de objetos culturais valiosíssimos de uma de suas colônias, sob o pretexto de salvaguardá-los da destruição, simplesmente os vende (!) em seu país.

“Eles e colonizadores de outros países salvaram as peças da mesma forma que se diziam interessados em salvar almas de africanos, orientais e americanos, todos invadidos, mortos, espoliados. Dá para imaginá-los dizendo algo como viemos aqui para salvá-los de vocês mesmos, para proteger as lindas obras de arte dos povos que as criaram.”

Mensagem na garrafa

O final do romance traz uma confissão, um mascarado pedido de desculpas e uma apologia à cultura da lembrança. O protagonista recorda uma visita ao parlamento alemão, em Berlim, onde a memória do Nacional-Socialismo é perpetuada por uma obra de arte que lembra os horrores da Segunda Guerra, bem no centro do poder. Houve protestos por parte da população, as pessoas chegaram a danificar a peça, mas sua permanência foi garantida por lei. Ali, a lembrança é mantida viva e fica sujeita a joelhadas e chutes, mas também à reflexão.

Como se quisesse nos convencer de que é no centro da memória que se encontra a semente do perdão, o protagonista volta, no final do livro, à reflexão feita no início, de que é só assumindo o personagem no qual se transformou que poderá se livrar dele.

O que fica é a catarse pelo relato enquanto mensagem numa garrafa. 🍷

A perversão do homem

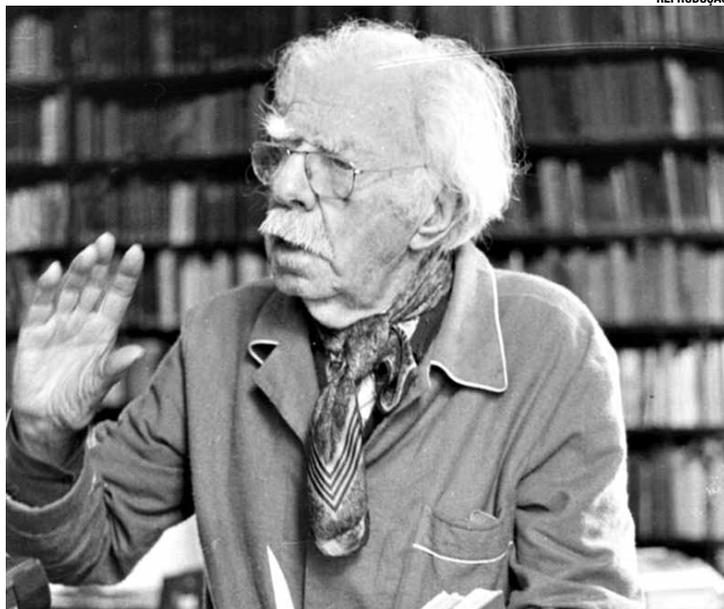
Os ratos, de Dyonélio Machado, é perfeito no estilo conciso, na elaboração psicológica do protagonista e na organização da estrutura narrativa

RODRIGO GURGEL | SÃO PAULO - SP

Dyonélio Machado estreou na vida literária em 1927, com a coletânea de contos **Um pobre homem**. Oito anos depois, lançaria **Os ratos** — livro definitivo desse psiquiatra, presidente da Aliança Libertadora Nacional, organização política controlada pelo Partido Comunista e responsável pela Intentona de 1935 — “plano insensato” ou “revolta frustrada”, como o próprio nome salienta, ataque traiçoeiro de Luís Carlos Prestes e seus comandados a quartéis de Natal, Recife e Rio de Janeiro, que causou dezenas de mortes. Dyonélio, tenha ou não participado do plano, ficou preso cerca de dois anos, quando se filia ao PC, sigla pela qual será eleito deputado em 1947.

Os ratos apresenta o funcionário público Naziazeno Barbosa, menos que um amanuense e pouco acima de um contínuo. Correspondendo ao trabalho medíocre na repartição, vive num bairro pobre, com esposa e filho pequeno. Indivíduo fragmentado, nele se concentram as teorias modernas que reduzem o homem a um amontoado de células capaz somente de experimentar aspectos negativos da existência. Não há nenhuma perplexidade nesse protagonista apartado não só da riqueza material, mas também do verdadeiro enriquecimento: interrogar-se a respeito do seu ser, da sua vontade, do sentido da vida. Naziazeno é a representação literária do alienado, mas sem jamais alcançar a etapa revolucionária, única chance, segundo os marxistas, de redenção.

Quando amanhece — a primeira das vinte e quatro horas que compõem a história —, o leiteiro discute com Naziazeno: a dívida precisa ser paga, não é possível admitir mais atrasos — “Lhe dou mais um dia!”, grita o leiteiro e “despenca-se pela escadinha que vai do portão até a rua, toma as rédeas do burro e sai a galope, fustigando o animal, furioso, sem olhar para nada”.



O AUTOR

Dyonélio Tubino Machado

Nasceu em Quaraí (RS), em 21 de agosto de 1895, e faleceu em Porto Alegre (RS), em 19 de junho de 1985. Órfão de pai, trabalhou como vendedor de bilhetes de loteria, balconista e monitor de classes atrasadas na escola. Mudou-se para Porto Alegre e concluiu o secundário. Retorna a Quaraí, dirige por sete anos o jornal da cidade e leciona. Volta a Porto Alegre, forma-se em Medicina e se dedica à Psiquiatria. Deixou os romances **O Louco do Cati** (1942), **Passos perdidos** (1946), **Os deuses econômicos** (1966), **Prodígios** (1980) e **Sol subterrâneo** (1981).

NOTA

Desde a edição 122 do **Rascunho** (junho de 2010), o crítico Rodrigo Gurgel escreve a respeito dos principais prosadores da literatura brasileira. Na próxima edição, Raimundo Magalhães Júnior e **Fuga e outros contos**.

— não por serem inalcançáveis, mas por sua própria incapacidade. Sob a pressão desses olhares — que compõem um diálogo sempre incompleto e fantasioso —, a imagem do leiteiro, “superior e inquietante”, provoca-lhe náuseas, “amargura doída”, sufoca-o. Por meio do narrador, cuja voz se confunde com a do próprio Naziazeno, sabemos como julga fraca a própria esposa — e seus critérios denunciam o sentimento de inferioridade: “Fosse a mulher do amanuense, queria ver se as coisas não marchariam de outro modo”. Mas ambos, marido e mulher, são exemplos de dupla pobreza: falta de recursos materiais e miséria moral.

Dyonélio não escreve como um reducionista, recusa-se a produzir um romance que seja peça de propaganda partidária ou cartilha ideológica. A obra, portanto, não denuncia a degradação das condições sociais — que os marxistas estão sempre prontos a encontrar em qualquer nicho da realidade —, mas a vontade desfiada dos personagens. Essa falta de energia, moral e física, não é atribuída da classe social a que Naziazeno pertence, mas concentra-se na figura do protagonista, em oposição à realidade que o circunda. A pobreza material é mero adereço nesse homem despersonalizado, que não luta para se impor, lento em tudo o que faz — no trabalho, acumula dez meses de atraso —, revelando inaptidão e letargia a cada gesto, a cada escolha, sempre pronto a depender de que outros tomem as decisões. Vivendo as consequências dessa “preguiça doentia”, Naziazeno cruza as vinte e quatro horas do seu dia angustiado mas incapaz de agir, sem nunca esquecer a dívida com o leiteiro. Consegue idealizar a solução do problema, mas não se espere que lute para resolvê-lo.

Hesitante perfeito

Naziazeno é o hesitante perfeito, acorrentado ao passar das horas, medroso, submetido às loucuras da imaginação. Veja-se, no Capítulo 8, o retrato psicológico dessa figura cujo mérito é antecipar-se, sem lógica ou apoio na realidade, à própria derrota: Alcides, um amigo, pede a Naziazeno que vá cobrar a comissão da venda de um automóvel. Relutante, o protagonista se dirige ao endereço, antevendo, a cada passo, as dificuldades que enfrentará. A numeração da rua e a arquitetura das casas — mas, principalmente, sua insegurança — criam a fantasia, a expectativa que se ancora apenas na imaginação. Pronto a enfrentar a “casa assobradada, com jardim, isolada e aristocrática”, suado, sentindo as pernas moles, o coração acelerado, nervoso e com dor de cabeça, tudo se confunde diante do olhar que percorre as fachadas — até que o número indicado por Alcides surge, “duro e impessoal”, e ele descobre a porta “pintada de um gris sujo, e um pouco empenada, fechando mal embaixo”, casinha de aluguel, de “aparência

um tanto pobre”. Mas nem mesmo a realidade lhe dá coragem: basta que o “corpanzil” do morador se insinue “na porta entreaberta como uma hérnia” para que ele gagueje.

O autor maneja com perfeição o discurso indireto livre — o narrador absorve, desdobra as hesitações da personagem — e leva Naziazeno de um receio infundado a outro, caminhando pela cidade como um idiota, sem rumo, capaz de desistir sob a pressão de qualquer olhar. É um animalzinho comprimido entre a necessidade e os impulsos imediatos. Coloca sua esperança no jogo do bicho ou na roleta; mas resta-lhe apenas, em alguns momentos, o retorno à infância, único tempo aprazível, não destituído de pequenas humilhações.

Dyonélio Machado mostra-se seguro também na elaboração dos diálogos, como no Capítulo 14, em que Naziazeno mendiga um empréstimo apenas para receber diferentes negativas.

O personagem arrasta seus “enormes pés de chumbo” pela cidade — ele não é nada além do dinheiro de que necessita. Não há nenhum encanto nesse *flâneur* de estômago vazio — assemelha-se ao “animal ascético” de Walter Benjamin (em **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**), mas trata-se de uma ascese que não o aperfeiçoa moral ou espiritualmente. *Flâneur* destituído de paixão, iluminado pelo sol que, ao entardecer, o narrador compara, de forma expressiva, a uma moeda. *Flâneur* que não se encanta com o que vê, condenado a repetir sua única urgência, movendo-se impulsionado por apreensões e expectativas frustradas.

Quando um amigo, Duque, finalmente consegue o dinheiro, estamos no Capítulo 23: Naziazeno volta para casa, mas ainda nos resta percorrer uma quinta parte do livro. O leitor, hipnotizado pelo texto, pergunta-se o que falta — e descobre que a tensão predominará até o amanhecer, até que o leiteiro receba seu pagamento. Nessas horas de insônia — em que Naziazeno luta inutilmente para dormir — surgem os ratos, anunciados, desde o início da narrativa, por sugestivas indicações. Obrigado a repisar seu ritual de sobrevivência, Naziazeno sente-se espiado — ali, na cama —, preso à opinião alheia. Nessa vida pequena, asfixiada por preocupações que outros resolveriam com uma risada ou um gesto prático, Naziazeno mostra-se um rato em seu comportamento previsível, na irresolução permanente, no sentimento absoluto de derrota.

Perfeito em seu estilo conciso, na elaboração psicológica do protagonista e na organização da estrutura narrativa, Dyonélio Machado falha ao desesperar do homem e entregá-lo ao nada. Personagem incompleto, paralisado e sem transcendência — como se a alienação fosse propriedade inata e imperecível da humanidade —, Naziazeno representa a perversão do que é o homem.

Entre 1824 e 1826, Alexander Pushkin se exilou na propriedade rural de sua família nas colinas de Mikháilvoskoie e Trigórskoie, próximo a Pskov. Exílio é a palavra certa: já havia sido expulso de Moscou, e logo em seguida o maior poeta nacional russo — como cunhou posteriormente o escritor Nikolai Gogol — conseguiu também ser banido de Odessa, graças a uma interceptação de correspondência por parte do governo local, que identificou defesas ao ateísmo entre outros conteúdos indesejáveis. Restou o exílio na propriedade em que se passa o romance **Parque Cultural**, do soviético Serguei Dowlátov, originalmente impresso em 1983 e publicado agora no Brasil pela Kalinka.

Dowlátov, como em muitos de seus romances, transforma a si mesmo em personagem para adentrar a propriedade convertida em museu durante o regime socialista. Seu alter-ego, o também escritor Bóris Alikhánov, mantém uma série de paralelos com o autor: os traços de alcoolismo, a carreira literária subaproveitada, os problemas conjugais e o ingresso nas Colinas de Pushkin para trabalhar como guia turístico. O local é considerado especial pelos estudiosos que trabalham no museu, afinal de contas foi lá que o poeta teve sua fase mais produtiva, onde concluiu os **Contos de Biéلكim, As pequenas tragédias** e **Ievguéni Oniéguin**, seu maior clássico, posteriormente transformado em ópera por Tchaikovsky em 1879.

A verdade é que uma quantidade estrondosa de museus brotou de cada lugar em que Pushkin botou o pé — o apartamento em Odessa onde passou apenas treze meses antes de se desentender com as autoridades, inclusive — e muito antes de Lênin conferir a Mikháilvoskoie-Trigórskoie o status de patrimônio histórico em 1922, Pushkin já havia adquirido um status de deidade entre o povo russo. Diversos autores renomados, como Dostoiévski e Gogol, ajudaram a exaltar o poeta como o maior representante do espírito russo, por ser o primeiro a buscar a voz de sua poesia nos recônditos esquecidos do povo campesino — uma ideia que viria a ganhar força com Liév Tolstói e amplamente explorada em um momento posterior pelos soviéticos, que moldaram o mito de Pushkin à sua própria imagem e semelhança.

O mito soviético de Pushkin, conforme explica o detalhado e atento prefácio de Yulia Mikaelyan, ressaltou alguns traços da vida do escritor, como sua proximidade com os movimentos revolucionários, em especial os dezembristas, pioneiros no combate ao regime czarista, e suas ideias democráticas. “A ascendência africana [seu bisavô Abram Petróvich

À sombra de ruínas

Em Parque Cultural, Serguei Dowlátov trata dos próprios fracassos para contar a história dos últimos dias da União Soviética

YURI AL'HANATI | CURITIBA - PR

Gannibal era oriundo da região da Etiópia] foi usada como um símbolo do internacionalismo e a proximidade de sua babá como um interesse pela cultura popular, o que de fato aconteceu — poemas dedicados a Arina tornaram-se matéria obrigatória do currículo escolar”, escreve a tradutora. Por outro lado, os trejeitos aristocráticos e ideias conservadoras de Pushkin foram obliterados a fim de se construir um artista mais politizado e menos elitista.

Exílio do mundo

É com esse mito que o protagonista de **Parque Cultural** se choca quando adentra o parque-museu, encarando também o período nas colinas de Pushkin como um exílio do mundo que, com algum esforço, poderá culminar em uma época produtiva. Rodeado por personagens que vivem e trabalham pela imagem construída do poeta Alikhánov, sempre sarcástico e observador, vai se dando conta de que um mito nada mais é do que uma narrativa coletiva sustentada por monólitos dinâmicos que são moldados conforme os interesses. Um diálogo inicial com uma funcionária do museu retrata a comicidade dessa ficção soviética:

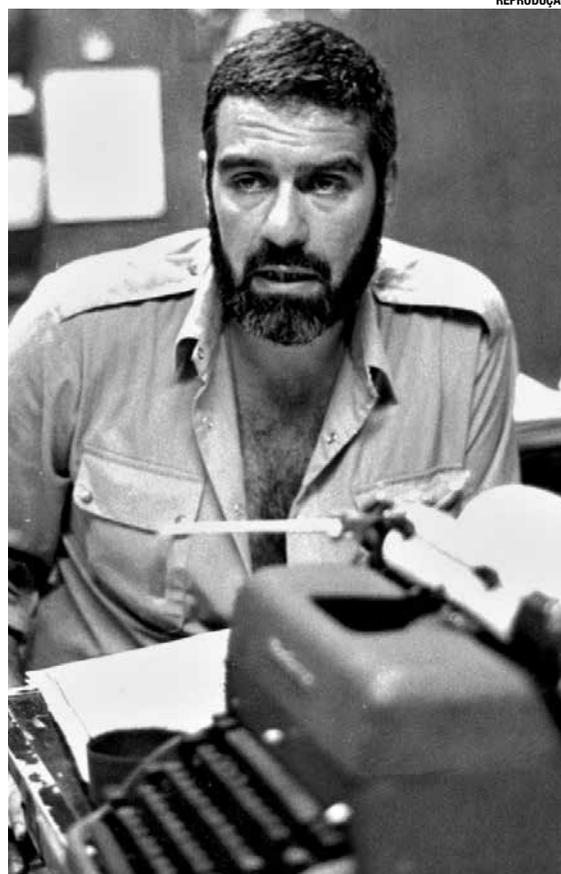
— Por exemplo, tiraram o retrato de Gannibal.
— Por quê?
— Um pesquisador insiste que não é Gannibal. Diz que as condecorações não coincidem. Diz que é o general Zakomiélski.
— E quem é na verdade?
— Realmente é Zakomiélski.
— Mas por que ele está tão moreno?
— Ele guerreava contra os asiáticos, no Sul. Lá faz calor. Então ficou moreno. As tintas também escurecem com o tempo.
— Então fizeram bem de retirar o retrato, não?
— Ah, que diferença faz: Gannibal, Zakomiélski... Os turistas querem ver Gannibal. Eles pagam por isso. E que raios vão fazer com Zakomiélski? Por isso o nosso diretor colocou Gannibal... Quer dizer, colocou Zakomiélski e, embaixo, o nome de Gannibal. E um pesquisador não gostou disso...

Inverdades como essa permeiam a propriedade de Mikháilvoskoie-Trigórskoie. A própria casa onde está situada o museu não é a casa que Pushkin habitou. Ela foi destruída em 1860 por seu filho Grigóri e reconstruída com arquitetura distinta, explica Mikaelyan em seu prefácio. Não à toa, o próprio Dowlátov se utiliza de distorções ficcionais para jogar cor em seu próprio mito. Considerado próximo a Hemingway por seu estilo realista e por dramatizações de sua biografia, Dowlátov faz dessa morada de mentira o palco para suas verdades. Ficcionalista inveterado, distorce ele

mesmo a história de Pushkin para se aproximar de sua própria. Diz que o grande poeta também estaria por lá quando estava com seus trinta e poucos anos, que, assim como ele, teve problemas com o governo por causa de suas ideias e sofreu de males nas relações amorosas enquanto estava por ali.

Em nenhum momento, porém, Boris Alikhánov tenta se igualar a Pushkin. Como um bote desamarrado, tem os acontecimentos narrados no romance como resultado de resvalos e correntezas nonsense que o levam ao sabor das marolas. Alcoolatra, dissidente em potencial e de origem judaica em meio a uma intensificação do espírito antissemita da era Brejnev (para ser completamente honesto, a história da Rússia é permeada por um antissemitismo perene, talvez, só um pouco abrandado durante o governo Putin), Bóris, mais do que um escritor sem sucesso, é um autossabotador glorificado pelo próprio vitimismo artístico — de novo, como Hemingway, ou, talvez, como Arturo Bandini, protagonista do romance **Pergunte ao pó**, de John Fante.

É como se Dowlátov, por detrás de um pano e de posse de cordéis, dramatizasse com marionetes seus próprios fracassos para, por meio deles, contar a história dos últimos dias da União Soviética. Como as artes e o pensamento livre estavam comprometidos, como os mitos estavam ruindo e como todo o país se organizava ao redor de ruínas que, desformes, pouco poderiam dizer sobre o que já foi a sociedade idealizada na revolução de 1917. A figura de Pushkin construída pela União Soviética, nesse sentido, é apenas mais um dos cadáveres exumados e maquiados para desfile de orgulho pátrio, sustentado pelos defensores do Parque-Museu em situações absurdas que alternam entre a comicidade e a total desolação. Recheado de referências a teóricos e escritores russos, além de paráfrases de muitos versos de Pushkin, Dowlátov tenta dar conta de toda a tradição literária russa que adveio não do capote de Gogol, mas da pena de seu maior poeta nacional. Não são raros os autores que escreveram, ficcionalmente ou não, sobre a vida de Pushkin, inclusive sobre as colinas em que a história se situa. Na época da publicação do romance, porém, o horizonte era sombrio. Colocando-se ao lado do símbolo da literatura de seu país, Dowlátov sugere a total impossibilidade de qualquer *magnus opus* como Ievguéni Oniéguin em um país carente de heróis e de gênios para cantá-los. A beleza de **Parque Cultural** é a beleza de um exótico monumento soviético em ruínas: as curvas arrojadas que sugerem, quem sabe, um lampejo de genialidade que foi extinguido com o cansaço de seu tempo. 🍷



REPRODUÇÃO

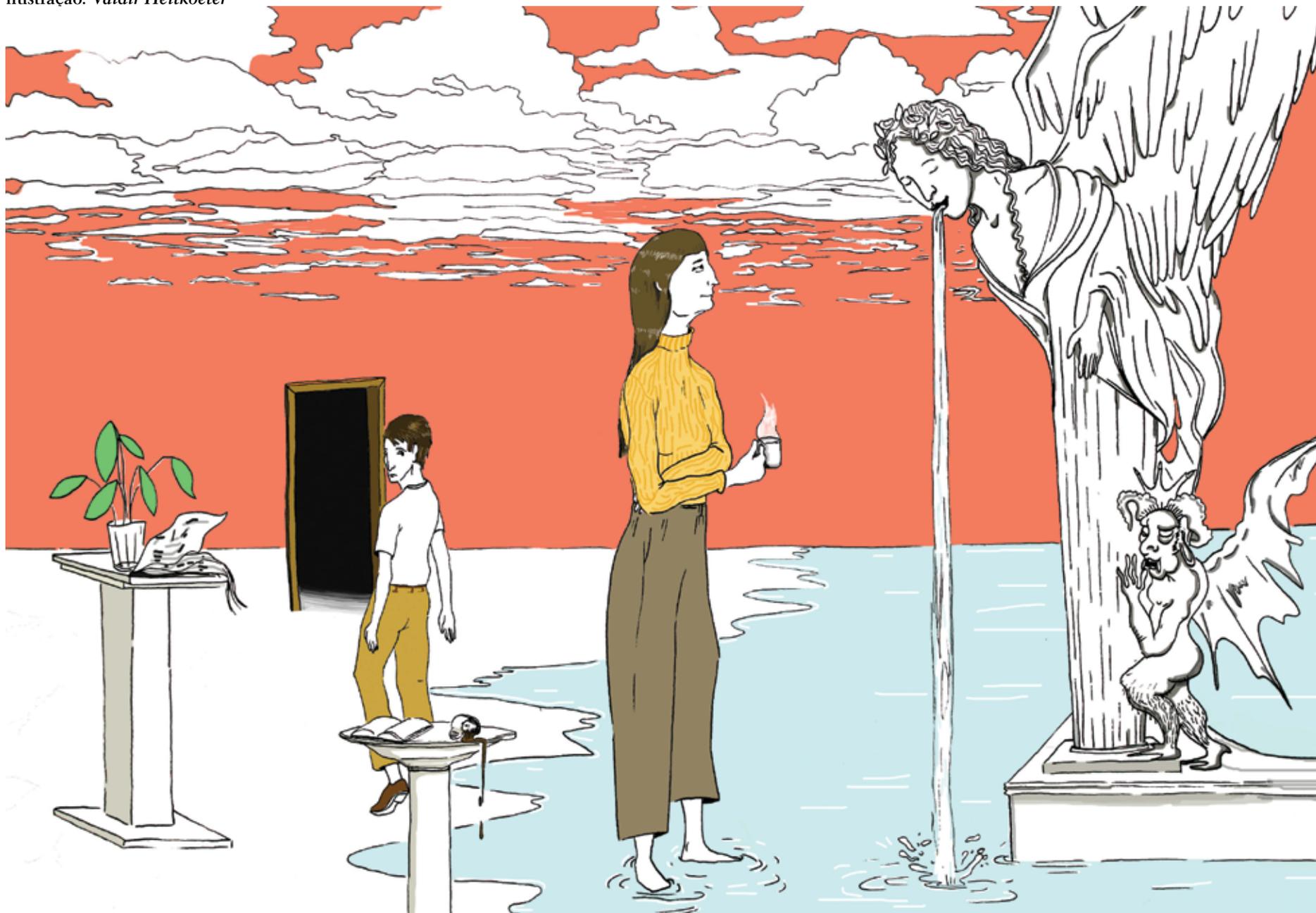
O AUTOR

Serguei Dowlátov

Nasceu em 1941, em Ufá, na União Soviética. Filho de um diretor teatral judeu e de uma revisora armênia fugidos de Leningrado durante a Segunda Guerra Mundial, chegou a estudar no departamento de Finlandês da Unidade Estadual de Leningrado, onde voltou a morar depois de 1944, mas foi reprovado depois de dois anos. Trabalhou como carcereiro, jornalista correspondente em Tallinn, na Estônia, e como guia turístico no Parque-Museu dedicado a Pushkin, nas colinas de Mikháilvoskoie-Trigórskoie, de onde tirou a inspiração para escrever o romance **Parque Cultural**. Mudou-se para Nova York em 1979 com a mãe, a esposa e a filha, onde coeditou o periódico *The New American*, um jornal em russo para emigrantes. Morreu em 1990, antes de completar 50 anos.



Parque Cultural
Serguei Dowlátov
Trad.: Yulia Mikaelyan
Kalinka
168 págs.



tudo é narrativa | TÉRCIA MONTENEGRO

SOBRE O FIM

(Em dezembro de 2012, o mundo estava prestes a acabar, de acordo com uma suposta profecia maia.)

“Olha, para falar a verdade, não estou nem aí”, estive para dizer — e disse até, a outras pessoas mais próximas que me chegaram antes, melancólicas ou desesperadas, comentando previsões. Tudo apontava à mesma trilha, ou seja, trilha nenhuma, fim do mundo, nada de futuro daqui a uma semana, entendeu? — tentava me explicar Mauro, de *Bíblia* numa das mãos e jornal na outra. Eu coava o café de costas para ele, mantendo-me calada para não ironizar seus argumentos tão ecléticos. De um lado, o jornal trazia tarôs, cabalas, aeromantes que viam a sorte nas nuvens e no vento, adivinhos os mais variados, que encomendavam pérolas ou ovos para ler mensagens em sua superfície, e lembro que havia até um respeitado arqueólogo que usava um martelo para fazer previsão através de fósseis. Na *Bíblia*, o veredito era idêntico, pelos trechos do apocalipse que Mauro agora recitava: trombetas, sinais e taças anunciando a morte próxima.

“Com açúcar ou adoçante?”, perguntei, e creio que por um instante Mauro pensou que eu estava ridicularizando o final que nos ameaçava. Olhou-me sério, quase raivoso, mas então

percebeu a xícara que eu lhe estendia e sentou-se no banco da cozinha: com açúcar; não faz diferença. “Entretanto, continuamos a tomar um bom café”, comentei, depois do primeiro gole. Mauro desanimou um pouco, viu que o esforço para me converter não estava adiantando. Afinal, o que mudava, se eu acreditava ou não na catástrofe? Ela não deixaria de acontecer: havia muitas setas apontando para o mesmo texto, embora com variações do modus operandi: alguns falavam em línguas de fogo, terremotos ou raios fulminantes. Outros garantiam uma simples explosão súbita, assim como se a Terra virasse um balão que de repente espoca — e eu imaginava cada partícula de montanha lançada no espaço, a torre Eiffel como um alfinete a voar, catedrais se desfazendo feito areia, mares respigando no cosmo, talvez muito lentamente (diziam os físicos), e nós, seres mínimos, arremessados em dissolução, transformados em vácuo ou som que reverbera e ninguém escuta. A tese mais aceita, porém, era a da grande onda a varrer continentes — o que significava que haveria locais preservados. Afinal, o fim não parecia ser de tudo a um só tempo; recônditos desertos ficariam intactos, e inclusive já deviam estar sendo ocupados pelos magnatas. Os excessivamente ri-

cos tomam suas providências: políticos constroem bunkers refrigerados no Saara, ou então se mandam para algum tipo de satélite onde planejam viver flutuando, com as famílias escolhidas para repovoar o mundo em algumas décadas. Pensei naquelas arcas de noé siderais e fiquei sinceramente deprimida pela geração seguinte. Ainda bem que eu não estaria presente para ver aquela história ou conviver com seus personagens. No momento, era o bastante suportar Mauro com sua ladainha de urgência, como se a alma fosse a única coisa a salvar, uma espécie de HD com as memórias da fé e da redenção. Eu não acreditava que ele havia comparado o espírito com um computador, mas ele continuava no raciocínio: se eu acessasse aquele meio, estaria garantida para sempre, por toda a eternidade teria paz.

Mas a paz virá de qualquer jeito, com o nada — argumentei, folheando o jornal, que citava antigas cosmogonias, ciclos de criação e destruição conforme os hindus. “Dias e noites de Brahma”, li em voz alta, e Mauro novamente pegou a *Bíblia* para catar versículos. Eu continuei passando a vista sobre as páginas, enquanto ele testava o efeito nulo de uns trechos apocalípticos sobre mim. Eu estava mais interessada no divino carma da Índia,

no véu de Ísis ou no eclipse celta: um emaranhado de informações que num relance fisquei, antes de tomar o último gole de café. Sentia-me exausta com tantas palavras; mesmo escritas, elas criavam um barulho incômodo, o retorno de um pensamento obsessivo, círculos de tédio. Talvez Mauro finalmente me compreendesse, pois se calou e disse que estava na hora de ir. Despediu-se com ar de fatalismo, segurando meus dedos à maneira de um velho mestre. Mas, quando fechei a porta, achei estranho que ele não tivesse também lançado um olhar de despedida ao meu apartamento. Eu própria já havia contemplado muitos locais da cidade com aquele desprendimento saudoso de quem sabe que não vai retornar. Era o olhar de dor e conformismo que eu aplicara um mês antes sobre o homem que parecia ser o amor da minha vida e, no entanto, me traía de um jeito tão vergonhoso. Eu pensava nele agora, nos planos que tínhamos feito, brincando, de passar o fim do mundo juntos e abraçados, na cama. Ele dissera que ia gostar de morrer num desastre coletivo; seria apenas uma vítima dentre tantas e não haveria luto, sofrimento, alguém que ficasse chorando o abandono.

Ele se enganara por questão de dias. Não tivesse eu descoberto as mensagens e mentiras que camuflavam sua dupla existência, estaríamos ainda sonhando em nos transformar na reprise do lendário casal de Pompeia, encoberto por cinza tóxica durante um sono de prazer — ou pelo menos eu faria isso; sozinha, estaria fantasiando que seríamos pulverizados em simultâneo, reduzidos a sombras ou suspiros. Mas o tempo escorregou nos seus propósitos, e as coisas se anteciparam: individualmente, em absoluta solidão, fui aberta por uma faca, esmagada e estilhaçada por dentro. Que me importava uma segunda morte, midiática ou sensacionalista? Mauro havia esquecido a *Bíblia* sobre a mesa da cozinha, mas não senti qualquer impulso de pegá-la. O jornal também ficou ali, desordenado, com as folhas balançando como asas moles sob o peso das xícaras. Eu me aproximei da janela para observar as silhuetas miúdas que passavam na rua em frente, próxima ao parque. Na extremidade do chafariz, apesar da distância, sei que uma gárgula me sorri. Ela parece uma pedra cantando versos de dilúvio; diz que falta somente uma semana para a ausência de futuro, e — quer saber? — eu mal posso esperar pelo fim de tudo. 🍷

Múltiplo Pessoa

Coletânea apresenta uma variedade de temas, posicionamentos, atividades e pensamentos de diversas épocas da vida do poeta

GABRIELA SILVA | PORTO ALEGRE - RS

Fernando Pessoa é uma presença constante no imaginário português dos séculos 20 e 21. Reconhecido pela pluralidade da heteronímia, foi poeta, escritor, crítico literário, tradutor, correspondente e publicitário. Em vida, teve apenas uma obra publicada, **Mensagem**, lançada um ano antes da sua morte. Pessoa foi muitos poetas, deu-lhes nomes, datas de nascimento e morte, endereço de morada e trajetórias particulares.

Essa pluralidade *sui generis* de Pessoa se confirma na publicação **Como Fernando Pessoa pode mudar a sua vida** — **primeiras lições**. Organizado por Carlos Pittella e Jerónimo Pizarro, o livro compõe a Coleção Pessoa dirigida por Pizarro e que tem trazido ao público textos críticos, antologias dos heterônimos e do próprio Pessoa. A obra em particular é uma compilação de textos, imagens, curiosidades e informações resgatadas e selecionadas no espólio pessoano na Biblioteca Nacional de Portugal, de “papéis na Casa Fernando Pessoa, no arquivo Hubert Jennings na Brown University, na coleção particular da família do poeta e em outras bibliotecas e coleções espalhadas pelo mundo”.

A obra que já em sua epígrafe traz um fragmento do **Livro do desassossego** — “Assim como lavamos o corpo, deveríamos lavar o destino, mudar de vida como mudamos de roupa” — apresenta diversos desdobramentos da personalidade de Fernando Pessoa, apontando e confirmando mais uma vez a versatilidade do seu espírito. São quarenta e nove capítulos ou “lições” e mais de duzentas imagens de anotações, bilhetes, cartas, fotos, desenhos, mapas, caricaturas, traduções, poemas, listas (Pessoa adorava listas) recuperadas e colocadas à disposição do público, interessado na sua biografia.

“Fernando Pessoa foi, entre muitas coisas, um criador de paradoxos. ‘O mito é o nada que é o tudo’ — o famoso verso paradoxal que abre o poema ‘Ulisses’



Como Fernando Pessoa pode mudar a sua vida
Carlos Pittella e Jerónimo Pizarro
Tinta-da-china
295 págs.

OS AUTORES

Carlos Pittella

É poeta, educador, viajante e pesquisador. Fez mestrado e doutorado sobre Fernando Pessoa na PUC-Rio. Atualmente, realiza pós-doutorado sobre o arquivo de Hubert Jennings na Brown University (EUA).

Jerónimo Pizarro

É professor, tradutor, crítico e editor. Responsável por mais de trinta edições sobre e de Fernando Pessoa. Professor da Universidade dos Andes, titular da Cátedra de Estudos Portugueses do Instituto Camões e Prêmio Eduardo Lourenço em 2013. É também, entre outras funções, coeditor da revista *Pessoa plural* e diretor da Coleção Pessoa na Tinta-da-china.

do livro **Mensagem** — É apenas um exemplo, sendo difícil encontrar uma página escrita por Pessoa sem alguma contradição”, comentam os organizadores. Essa característica da identidade de Pessoa é confirmada através da recolha apresentada na obra: uma variedade de temas, posicionamentos, atividades e pensamentos de diversas épocas da vida do poeta. As páginas estão repletas de um Fernando Pessoa múltiplo em gostos e atividades.

Cada capítulo abrange uma ação diferente da biografia pessoana. Abordam-se temas como a própria ideia de organizar uma antologia, argumentar contra Hitler, o cálculo da própria concepção, ser testemunha de um falso suicídio, colecionar provérbios, desenhar e catalogar

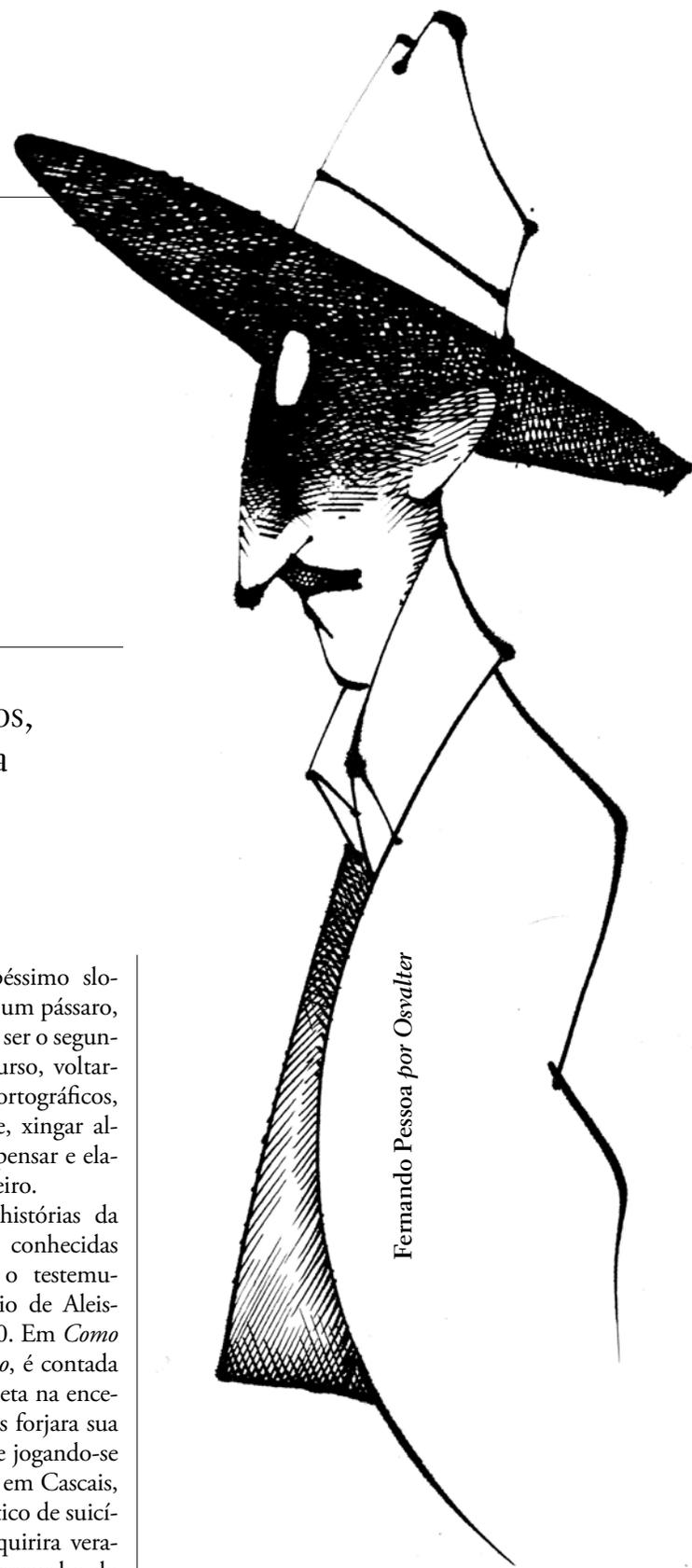
narizes, criar um péssimo slogan publicitário, ser um pássaro, reinventar o futebol, ser o segundo lugar num concurso, voltar-se contra acordos ortográficos, mentir sinceramente, xingar alguém e até mesmo pensar e elaborar jogos de tabuleiro.

Algumas das histórias da sua biografia já são conhecidas do público, como o testemunho do falso suicídio de Aleister Crowley em 1930. Em *Como coadjuvar um suicídio*, é contada a participação do poeta na encenação: o mago inglês forjara sua morte, supostamente jogando-se da Boca do Inferno, em Cascais, um “lugar emblemático de suicídios”. A história adquirira veracidade graças ao testemunho do amigo português. Há, ainda, o capítulo *Como cantar a mulher do mago*, dedicado à namorada de Aleister, Hanni Jaeger, que não escapou de versos sedutores de Pessoa em alusão à sua personalidade sensual — embora ela não falasse português e talvez nunca tenha tomado conhecimento do poema em sua intenção.

Provérbios

“Deus é bom, mas o Diabo também não é mau” é um dos provérbios populares colecionados e traduzidos por Pessoa. “Entre 1913 e 1914, o poeta cuidadosamente compilou e traduziu trezentos provérbios para o editor inglês Frank Palmer (...)” Apesar do trabalho cuidadoso de pesquisa e tradução de Pessoa, a publicação não saiu devido à Primeira Guerra Mundial. Apenas em 2010, **Os provérbios portugueses** seriam publicados em livro.

Das muitas facetas apresentadas por Carlos Pittella e Jerónimo Pizarro há algumas mesmo inusitadas e bastante curiosas, entre elas Pessoa *criador de jogos*. Em *Como jogar War*, é contada a ideia de Pessoa, em sua vertente inventiva, de criar o jogo Strategy (Estratégia), que está entre os materiais inéditos em coleção particular. O jogo que não fora patenteado teria sido um grande sucesso.



A inesperada predileção por interpretar narizes tem um capítulo só para si. Fernando Pessoa elaborava listas de projetos, entre dos quais constava *On Noses* e *On the Nose*. A ideia era catalogar e analisar os diferentes tipos de narizes de poetas e a relação com a sua obra poética. A questão é, da mesma forma, aplicável ao próprio autor da ideia: “Qual seria, pois o seu tipo de nariz? Teria Pessoa um nariz próprio para um poeta?”. A resposta teria sido elaborada pelo professor Jones, personagem de Pessoa, e está no capítulo *Como interpretar narizes*.

Até mesmo uma breve lição de como xingar alguém cabe na publicação. Em *Como xingar*, Álvaro de Campos é o fomentador de xingamentos. A ele cabiam as condições necessárias para a tarefa: “(...) Pessoa emprestava a pena ou a máquina de escrever ao seu companheiro de psiquismo Álvaro de Campos”, que, segundo os poemas mostrados, executava com mérito o intento de Pessoa.

Como não caber no Mosteiro dos Jerónimos é uma lição póstuma de que Pessoa não cabe em rótulos, sejam quais forem, sobre sua vida pessoal ou sua produção. Publicou mais livros depois de sua morte do que em vida, multiplicou-se sem se repetir em nenhum momento e seu próprio corpo manifestou excentricidade na homenagem do túmulo no Mosteiro junto a Camões, D. Sebastião (quer venha ou não) e Vasco da Gama.

Como Fernando Pessoa pode mudar a sua vida é uma obra incomum. Excepcional pelo material recolhido e o apuro nas informações e organização do conteúdo. Apresenta especificidades do poeta em sua vida particular, preferências, gostos e manias. Sem afastá-lo do imaginário do leitor, Carlos Pittella e Jerónimo Pizarro humanizam Pessoa, mostrando que também como um sujeito pertencente ao mundo das coisas e dos homens, ele desejou fazer e realizar tantas ideias, muitos planos e projetos. Reiteram-se mais uma vez, depois da leitura da obra, a genialidade e a singularidade do poeta português. 🗨️

fora de sequência | FERNANDO MONTEIRO

A VIGÉSIMA QUINTA HORA (FINAL)

No seu romance — que virou filme igualmente bem-sucedido do mesmo ponto de vista que qualifica os best-sellers —, o padre da Igreja Ortodoxa e escritor Constantin Virgil Gheorghiu explica assim a “vigésima quinta hora” que estou associando, aqui, a todos os estertores da boa vontade entre os homens:

— *Pessoalmente, acredito que morreremos nos grilhões dos escravos técnicos. Meu romance acompanhará esse epílogo.*

— *Qual será o título?*

— *A 25ª Hora — disse Traian. — O momento em que toda tentativa de renovação é inútil. Nem o advento de um Messias resolveria alguma coisa. Não é sequer a última hora: é uma hora depois da última hora. O tempo preciso da sociedade ocidental. É a hora atual. Exatamente agora.*

E prossigo com a “hora depois da última hora” vivida em 1945, cujo eco vai se prolongando na “sociedade técnica” que Gheorghiu denunciava em termos menos precisos do que Pasolini com seu dedo friulano apontado (como uma arma) para os “fascismos da sociedade de consumo de massa” que nos asfixiam não só pela garganta. É um racoconto histórico, que torno preciso para recortar mais vivamente o passado que não morreu (e que ameaça retornar a qualquer hora):

Paul Scott Rankine, correspondente da agência Reuters em São Francisco, havia sido designado para cobrir as negociações preliminares para a fundação das Nações Unidas (a informação é de Cornelius Ryan), quando a sorte o colocou em contato com Jack Winocour, chefe do British Information Services.

Era 29 de abril de 1945, e o inglês acabara de ouvir do ministro do Exterior da Inglaterra, Anthony Eden, uma informação extremamente importante: o Reichsführer SS Heinrich Himmler havia encaminhado, secretamente, proposta de rendição aos “aliados ocidentais” (russos excluídos). Irradiado por Rankine, o “furo” foi transmitido para o mundo inteiro e chegou às profundezas do bunker. Hitler estava em conferência com os generais Karl Weidling, Hans Krebs, Wilhelm Burgdorfe e o ministro da Propaganda, Goebbels, quando o assistente deste, Dr. Werner Naumann, chegou com a notícia — ouvida de uma rádio de Estocolmo — de que Himmler “iniciara

negociações com o Alto Comando Anglo-Americano”. O general Weidling descreveu: “O Führer vacilou, com a face desfeita. Ele olhou longamente para Goebbels, incapaz de uma reação, como eu o via, pela primeira vez. Afinal, engrolou algumas palavras, que ninguém pôde compreender, tão baixa era a sua voz. Parecia estupefato. Creio que foi só nesse momento que ele teve a nítida impressão da derrota”.

A atenta secretária Gertrude completou o quadro: “Ele estava pálido, os olhos esbugalhados, literalmente arrasado, como quem houvesse perdido tudo”.

Hitler estava se sentindo acabado, porém ainda não estava inerte. Deu ordens para executar o SS Gruppenführer Hermann Feigelen (oficial de ligação entre ele e Himmler), recém-capturado, em roupas civis, não muito longe do abrigo onde Hitler também decidiu contrair bodas *in extremis* com Eva Braun. Detalhe: Feigelen era casado com a irmã de Eva, que não moveu um dedo para tentar comutar a sentença da corte marcial sumária que condenou o cunhado.

Na manhã seguinte, Hitler ditou seu testamento pessoal e político a Martin Bormann, entregando o governo nas mãos do Almirante Doenitz (presidente) e de Joseph Goebbels (chanceler). O casamento com Eva Braun foi uma cerimônia rápida — segundo a secretária de Hitler —, após a qual “o Führer e sua esposa passaram uma hora sentados com o Dr. Goebbels, o Dr. Naumann, os generais Krebs e Burgdorf e o Coronel-Aviador Nicolaus von Below”.

“Depois de receber mais uma notícia sinistra (sobre o cadáver de Benito Mussolini estar sendo exibido nas ruas de Milão, junto com o de Claretta Petacci)” — conta Gertrude — “Hitler se despediu de todos. Na manhã seguinte, quando chegaram notícias de tanques russos a menos de uma milha da cidade, ele decidiu que havia chegado o momento, eu entendi, ao nos dizer:

‘Isso já foi longe demais’. O fim do almoço (espaguete com molho de tomate) trouxe novas despedidas, nas quais Gertrude afirma ter ganhado o casaco de peles de Eva Braun, como presente da esposa de Hitler. O casal se encaminhou para os seus aposentos particulares”.

Quem conta agora é o Coronel Otto Günsche, que ficou postado na saleta que dava para o apartamento do casal: “Foi a coisa mais difícil que eu fiz em minha vida. Fiquei esperando para ouvir o tiro, desde que eles entraram. Por volta das três horas da manhã, apareceu Frau Magda Goebbels, desesperada, pedindo para ver o Führer de qualquer jeito.

Sem conseguir dissuadi-la, bati naquela porta fechada há horas. Ele abriu, afinal, muito contrariado. Não vi Eva Braun — que devia estar no banheiro, pois ouvi o som de água correndo. O Führer disse que não iria receber mais ninguém na vida, e pediu que eu me retirasse. Cinco ou seis minutos depois, ouvi um tiro lá dentro”.

“O Führer está morto”

Foi Martin Bormann o primeiro a entrar, logo em seguida. Depois, teria entrado Linge, o mordomo de Hitler, que estivera sentado numa cadeira. Este contou que Eva Braun estava deitada no sofá, tendo tirado os sapatos (emparelhados cuidadosamente, ao lado do móvel). Estava com um vestido azul, de gola branca e mangas compridas. O ambiente cheirava a cianureto.

O rosto de Hitler era uma máscara de sangue. Havia um revólver Walter PPK no chão, segundo os que descrevem a cena do duplo suicídio — com Martin Bormann saindo, apressadamente, para avisar aos que

se encontravam lá fora: “O Führer está morto”.

Não havia tempo para demoras, segundo narram esses “historiadores” improvisados (ou mentirosos bem ensaiados). Os dois cadáveres teriam sido envolvidos em lençóis e levados para uma depressão no terreno fora do bunker, “perto de uma máquina de misturar cimento”, detalhou Erich Kempa, chofer de Hitler. Segundo ele, gasolina foi logo despejada sobre os corpos, para dar início a uma cremação amadorística. E logo o cheiro de carne queimada teria sido levado pelo vento para dentro do abrigo, como se fosse “o enjoativo aroma de bacon frito num bar de segunda” (as palavras são de Kempa, talvez para agradar aos interrogadores russos, que a transcreveram sem comentários).

O resto é conhecido. Enquanto Joseph Goebbels e sua mulher seguiam o exemplo de Hitler e Eva Braun (depois de eliminarem os três filhos), os astutos generais e oficiais do III Reich cuidavam de si mesmos, “desaparecendo” como Martin Bormann ou sendo presos em covardes fardas tomadas de meros soldados, etc.

E Traudl Junge? O que fez a secretária pessoal de Hitler na hora vigésima quinta e ainda depois, sempre afirmando que nunca ouvira a palavra “judeu” pronunciada no círculo íntimo do Führer (o que jamais foi acreditado pelo escritório de Simon Wiesenthal, o caçador de nazistas)? Ela se deu relativamente bem: ficou presa apenas por seis meses e morreu, aos 81 anos, num hospital de Munique, no dia 10 de fevereiro de 2002. Ainda descrevia Hitler apenas como um homem mais velho, agradável e “que nunca esquecia de desejar boa noite, ao final do expediente”... 🍷



REPRODUÇÃO



Por que *criar*?

O desejo de tentar dar mais potência à vida nos leva a criar coisas, materiais e imateriais

CEZAR TRIDAPALLI | CURITIBA - PR

Quando me perguntaram o que eu achava de participar de uma conversa sobre o tema “por que criar?”, a primeira coisa que me veio à mente foi o início do filme *2001, uma odisseia no espaço*: quando os primeiros *Homo habilis* começam a criar utensílios. Subitamente, depois de se agredirem, um deles joga um osso para o alto e, em câmara lenta, o osso se transforma em uma espécie de sonda espacial.

Se Stanley Kubrick não nos diz *por que* criar, ele nos mostra ao menos que nós criamos. Ele nos lembra que nós criamos. A fração de tempo entre o osso que sobe e a sonda espacial que flutua no espaço representa alguns poucos milhões de anos, e nesse piscar de olhos, nesse entretanto, a humanidade vai tramar algumas coisinhas interessantes: se eu, fraco que sou, não consigo matar um mamute, se eu, com fome, não consigo enfrentar um bisão usando apenas as mãos, o que é que eu posso fazer? Eu melhoro o potencial das mãos, eu crio uma lança. E se na ponta dessa lança eu fixo uma pedra pontuda, eu tenho uma arma ainda mais eficaz. E se as coisas são pesadas e desajeitadas para carregar, cria-se a roda, e se é preciso atravessar o mar, cria-se um barco. E se devemos ir mais rápido, criamos um carro, um avião. E, enfim, a sonda espacial, se quisermos voltar ao exemplo do filme *2001*.

Então, eu me pergunto, e vos pergunto: se, no lugar de um hominídeo, fosse outro o animal a jogar o osso? Um lobo, uma vaca, um pássaro. Esse osso arremessado ao céu — apenas hipoteticamente — se tornaria em que milhões de anos mais tarde? Nada mais que o mesmo osso. Podemos dizer aqui que a gente fala do desenvolvimento da cultura humana. Somos capazes de conhecer e, mais que isso, de tecer diferentes conhecimentos para criar. A besta-fera é muito mais forte do que eu, ela tem a força, os dentes afiados; eu, eu sou fraco. Mas ao longo dos anos, eu apareço com uma lança, depois com um fuzil de caça, abatedouros e pistolas pneumáticas, etc., e as bestas continuam as mesmas, valendo-se de seus corpos, nada mais. Eu falei de pistolas pneumáticas e poderia falar de outras maneiras de abater animais atualmente para concluir, sem dificuldade, que *criar* não significa criar somente coisas boas para todos. Afinal, criamos também muita estupidez. No início do meu segundo romance, **O beijo de Schiller**, o personagem Emílio Meister brinca:

Os humanos são mais inteligentes do que os outros animais. Porém, mais estúpidos também. Ao criar o navio, o homem inventou o naufrágio. Do mesmo modo, com a inteligência, trouxe a mediocridade e a parvoíce. Exclusividades da espécie.

É muito curioso que em francês nós tenhamos um jogo de palavras como esse: *naître* (nascer) e *connaître* (conhecer). As duas palavras têm origens diferentes, mas podemos ser seduzidos a dizer que cada vez que inventamos alguma coisa nascemos com ela, mais ou menos como Heráclito já avisava. Nenhuma grande criação vai nos deixar impassíveis, toda grande criação recombina aquilo que fomos. Por isso nascemos quando conhecemos.

Muitos utensílios são extensões do nosso corpo (a lança, a roda, o microscópio e a luneta, o martelo, o pincel...). Há o substantivo *utensílio*, que é parente do adjetivo *útil*. Assim, a lança, por exemplo, é um utensílio útil, o mesmo se dá com a roda, o microscópio e a luneta, o martelo, o pincel.

Peguemos esse último exemplo, o pincel. É ele uma extensão de nosso corpo? Certamente, das nossas mãos e braços. Mas aquilo que fez o pincel de Caravaggio, de Matisse, de Portinari não é mais uma simples extensão de seus corpos. Portanto, não criamos utensílios apenas para fazer coisas úteis ou, melhor, para aumentar o potencial de nosso corpo físico, mas também para mostrar e amplificar no mundo externo aquilo que se passa no mundo interno.

Assim chegamos, creio eu, ao território da arte, à extensão do imaginário. A arte é uma es-

Na literatura, como na arte de modo geral, criamos para tentar dar mais potência à vida e amplificá-la, testar limites dessa vida que é pequena, que não consegue comportar todas as nossas vontades.

pécie de costura entre a subjetividade (que implica a existência de um sujeito) e a objetividade (que implica a existência de um objeto: um livro, uma tela, um filme, o próprio corpo). Nessa tal costura, linhas e tecidos se tornam indistintos, tudo é texto e textura, linha e entrelinha.

Antenas subjetivas

Se falamos de subjetividade e objetividade, talvez não seja um abuso tomar emprestado do arquiteto e filósofo francês Paul Virílio o conceito de trajetividade e aplicar essa ideia de trajeto à arte, a essa ligação entre o sujeito e o objeto que, no fim das contas, caracteriza nossa experiência de mundo. Trajeto de mãos duplas. Se há um objeto *fruto* do fazer artístico, também há um mundo objetivo *a priori*, sempre filtrado por antenas subjetivas.

Acabamos falando do *Homo habilis*, capaz de fazer coisas concretas, mas podemos pensar também no *Homo ludens*. Foi o pensador holandês Johan Huizinga quem disse que, após o *Homo faber* e talvez no mesmo nível do *Homo sapiens*, a expressão *Homo ludens* merece um lugar nessas nomenclaturas. A relação quase inseparável entre a imaginação lúdica e a criação objetiva tem muito a nos dizer sobre a pergunta: por que criar?

É a essa questão central que podemos voltar. Não parece difícil responder por que criamos coisas úteis como uma roda, uma lança, uma luneta. Mas por que criamos a arte é uma pergunta um pouco mais complexa. Há os utensílios que utilizamos para fazer arte. Mas isso que produzimos com os utensílios (a literatura, a dança, a pintura) é útil? Serve para alguma coisa? Tão simples saber para que serve um martelo. Mas para que serve uma sinfonia? Por que escrevemos ficção, poesia?

A arte existe porque a vida não basta. Essa afirmação não é minha, infelizmente, ela foi dita por um grande poeta brasileiro, Ferreira Gullar. Quer dizer: não há *script* finalizado para a vida antes que a vida aconteça. A vida não é *prêt-à-porter*. É algo que a gente inventa, mesmo quem não dança, não escreve, não lê. Quando nos projetamos no futuro (que pode ser o que eu vou comer depois de terminar aqui, ou o que eu farei da minha vida, ou como será o futuro do mundo), procuramos, um pouco no escuro, uma direção. Projetar significa lançar para a frente (o *jeter* francês), para o devir, para um território que não existe ainda. Ou seja, fazemos isso o tempo todo. Os outros animais nascem quase completos e estão programados para assumir suas funções de animais. Nós também, de certa forma, mas o buraco é mais embaixo. Somos, para o bem e para o mal, um pouco diferentes, e ficamos criando respostas para perguntas do tipo *quem somos nós, de onde viemos, para onde vamos, por que criar*.



O AUTOR

Cezar Tridapalli

É escritor, autor dos romances

Pequena biografia de desejos e

O beijo de Schiller, vencedor do

Prêmio Minas Gerais de Literatura.

É professor do módulo Experiência

Estética na pós-graduação em

Comunicação e Cultura da

Universidade Positivo e da oficina de

romance na ESC, Escola de Escrita.

Mario Vargas Llosa diz algo que pode nos ajudar (o livro se chama — atenção para o título — **A verdade das mentiras**). Diz ele: “Sonho lúcido, fantasia encarnada, a ficção nos completa, seres mutilados a quem foi imposta a atroz dicotomia de ter uma só vida e ao mesmo tempo os apetites e as fantasias de desejar milhares de outras”.

A linguagem e a cultura nos jogam no plano do simbólico.

Se temos o desejo de viver mais que uma vida (já que na vida real a cada escolha que fazemos, precisamos desistir de muitas outras), o que a gente faz para alargar a existência, para sair, ao menos simbolicamente, da camisa de força onde nos encontramos fatalmente presos? Há outras possibilidades além da arte, claro. A religião, por exemplo, busca uma outra vida no fim dessa vida, no além (é uma promessa tentadora). Mas há também a arte, que, aliás, tanto já se encontrou no passado com a religião.

É por isso, por causa desse nosso desejo de viver mais que a vida presente, que a gente *representa*, que a gente não apenas descobre coisas, mas cria coisas, materiais e imateriais. Há uma boa diferença entre descobrir e criar. Nesse caso, poderíamos nos lembrar dos conceitos de dedução, indução e abdução, presentes em Aristóteles e depois em Charles Peirce, mas creio que isso estenderia demais a conversa. É suficiente dizer que podemos ser *criativos*, isto é, pegar experiências que nos atravessaram (curiosamente “experiência” se aproxima etimologicamente de travessia, perigo, pirata) e criar ligações inesperadas, ligações perigosas. A criatividade consiste em criar novas conexões com os utensílios imateriais dos quais dispomos, os quais colecionamos e colocamos em dialogismo.

Na literatura, como na arte de modo geral, criamos para tentar dar mais potência à vida e amplificá-la, testar limites dessa vida que é pequena, que não consegue comportar todas as nossas vontades. Somos muito pequenos, pequenos demais, miseravelmente pequenos, mas ainda assim maiores do que o modelinho comer, reproduzir-se, defender a sobrevivência. 🍌

NOTA

Este ensaio é uma adaptação da conferência *Créer, pourquoi?*, apresentada em novembro de 2016 na *Maison pour tous Voltaire*, em Montpellier, França, no evento *5 jour + 5 nuits – l’expérience esthétique*.

Não parece difícil responder por que criamos coisas úteis como uma roda, uma lança, uma luneta. Mas por que criamos a arte é uma pergunta um pouco mais complexa.

CORAÇÃO DAS TREVAS: FORMA LITERÁRIA E (DES)OCULTAÇÃO DE SENTIDOS

No romance **O sonho do celta**, de Mario Vargas Llosa, um personagem secundário da trama, o médico norte-americano Herbert Spencer Dickey, explicitou sem meias-tintas a estrutura da violência em certas latitudes:

— *A maldade, nós a carregamos na alma, meu amigo — dizia, meio de brincadeira, meio a sério. — Não nos livraremos dela tão facilmente. Nos países europeus e no meu ela está mais dissimulada, só se manifesta plenamente quando há uma guerra, uma revolução, um motim. Ela precisa de pretextos para tornar-se pública e coletiva. Na Amazônia, por outro lado, ela pode mostrar-se com o rosto descoberto e perpetrar as piores monstruosidades sem as justificações do patriotismo ou da religião. Só a agressividade, pura e dura. A maldade que nos envenena está em todas as partes em que há seres humanos, com as raízes bem arraigadas em nossos corações.*¹

O romance de Vargas Llosa trata de uma das piores atrocidades cometidas no território africano — como se fosse possível estabelecer hierarquias diante da “banalidade do mal”, na expressão de Hannah Arendt. O protagonista do romance, Roger Casement, foi testemunha dos acontecimentos no Congo Belga, cuja barbárie inspirou relatos de denúncia que tiveram grande impacto na época, como **Coração das trevas**, de Joseph Conrad.

Em 1876, Leopoldo II, rei da Bélgica, fundou a Associação Internacional Africana e, com o pretexto de fomentar uma missão cristã, apossou-se de vasto território, com o apoio de outras nações europeias. No primeiro momento, obteve apoio para sua “generosa” iniciativa. Porém, assim que as viagens à sua possessão tornaram-se frequentes, as denúncias começaram a se multiplicar.

Em 1909, Arthur Conan Doyle redigiu um severo informe, no qual denunciou o crime, isto é, o verdadeiro objetivo da empreitada:

Na Europa, o rei Leopoldo era um monarca constitucional; na África, um autocrata absoluto. [...] Muitas vezes, o agente branco excedia em crueldade o bárbaro que executava suas ordens. E, também, muitas vezes, o homem branco punha de lado o homem negro para atuar pessoalmente como torturador e carrasco.

Com o rosto descoberto; só a

agressividade pura e dura, uma vez que os acontecimentos ocorriam fora das fronteiras europeias — e o marco geográfico é decisivo.

O protagonista do romance de Vargas Llosa também denunciou o neocolonialismo. Em fins de 1903, Roger Casement escreveu um longo documento, condenando as práticas que se tornaram emblemáticas da colônia europeia na África; práticas essas plasmadas numa imagem cujo impacto é similar à tristemente célebre fotografia da menina vitimada pelo napalm na Guerra do Vietnã: “[...] trouxe-me um menino de não mais de sete anos, cuja mão direita havia sido cortada na altura do pulso. [...] Isso aconteceu porque a contribuição de borracha não tinha sido suficiente”. No relatório, são frequentes as menções a casos ainda mais graves: “Um homem que vinha de um povoado a 20 milhas de distância pediu-me que o acompanhasse até sua casa onde, segundo ele, oito de seus concidadãos tinham sido assassinados pelos sentinelas devido à recolha da borracha”.

Casement conheceu Joseph Conrad no Congo Belga. Mais decisivo do que valorizar o enredo de **Coração das trevas** é observar a sutileza da estrutura formal da narrativa, que propicia um novo ângulo de leitura da frase do médico norte-americano de **O sonho do celta**: a maldade “nos países europeus e no meu está mais dissimulada”, como se uma fina capa de invisibilidade protegesse os cidadãos da violência perpetrada por seus governos.

Pior ainda: como se os mensageiros da “civilização” não conhecessem a barbárie em seus múltiplos disfarces.

Esse traço ilumina um aspecto-chave na técnica literária conradiana.

Forma de ocultação

O romance de Conrad esclarece as estratégias de ocultação da *agressividade pura e dura* no dia a dia dos impérios neocoloniais; impérios esses que operam essa mesma violência globalmente.

Coração das trevas principia com um narrador que se pretende neutro e deliberadamente se limita a apresentar o palco inicial da trama: um bergantim ancorado no rio Tâmsa. “A *Nellie*, uma iole de cruzeiro, alinhou-se com a âncora sem que suas velas batessem ao vento, e aquietou-se”.² Em meio ao cenário tranquilo, surge sem anúncio a voz de Charles Marlow, anunciando um paralelo insuspeitado, mas decisivo, entre Londres e os longínquos

portos de onde vinham os marinheiros: “Aqui também”, disse Marlow *de repente*, “foi um dos lugares tenebrosos da terra”. A reação dos marinheiros é reveladora: “Sua observação não pareceu nada surpreendente. Era bem o estilo de Marlow. E foi recebida em silêncio. Ninguém se deu o trabalho de emitir som nenhum [...]”.

Ao fim e ao cabo, nem sempre há o desejo de investigar as origens dos impérios e das potências.

(Ou das riquezas familiares. Os herdeiros preferem contentar-se com o futuro; por que levar adiante pesquisas impertinentes acerca do passado?)

Afinal, o resultado invariavelmente reiteraria a tirada de Karl Marx:

Goethe, irritado com estas tolices, burla-se delas no diálogo seguinte:

“O mestre-escola: Dize-me, pois, de onde veio a fortuna de teu pai?”

O menino: De meu avô.

O mestre: E deste?

O menino: De meu bisavô.

O mestre: E a deste último?

O menino: Ele a tomou”.³

Ancorado em segurança o bergantim, Marlow torna-se o narrador da história, recordando sua experiência de travessia do rio Congo, assim como a busca e por fim o encontro com o enigmático personagem Kurtz, cujas últimas palavras — “O horror! O horror!” — sumariam a presença europeia na África. Quando Marlow terminou seu relato, retorna o primeiro narrador, concluindo o romance:

Marlow se calou e foi sentar-se à parte, indistinto e silencioso, na postura de um Buda meditativo. Ninguém se mexeu por algum tempo. ‘Perdemos o começo da vazante’, disse o Diretor de repente. Levantei a cabeça. A vista do mar estava bloqueada por um banco de nuvens negras, e fluvial curso de água sereno que leva aos rincões mais distantes da Terra corria escuro sob um céu encoberto — parecia conduzir ao coração de uma treva imensa.

A estrutura formal de **Coração das trevas** sugere que “o horror” só pode ser experimentado por meio de uma série de filtros; por isso, a narração de Marlow é mediada pelo narrador que sintomaticamente emoldura o relato. Se ele começa *de repente* a narrar suas aventuras no Congo Belga, também *de repente* o diretor do bergantim rompe o incômodo provocado por suas palavras, ordenando a todos que retomem suas atividades regulares: nada de refletir sobre o senhor Kurtz!

Melhor voltar ao trabalho.

O bergantim, ancorado no Tâmsa, é uma pequena ilha de horror temporal e sobretudo contido.

Os marinheiros não chegaram a desembarcar na capital do império britânico. A *agressividade pura e dura* manteve-se presa ao microcosmo do porto, cingida à embarcação. Esse aspecto ilumina o traço decisivo da dimensão traumática do período nazista: além da pura aversão diante dos crimes cometidos pelos alemães, o duplo vínculo europeu não se manifestou fora das fronteiras do continente, mas em seu próprio centro. Eis aqui o desassossego da banalidade do mal: é como se os marinheiros tivessem desembarcado em Londres, disseminando na metrópole cosmopolita a presença da carta roubada da civilização ocidental.

Formas de desocultação

Em **Los pasos perdidos**, de Alejo Carpentier, os campos de concentração aparecem como metonímia do duplo vínculo que *parecia conduzir [...] uma treva imensa* no ideal da *Bildung*.

*O novo aqui, o inédito, o moderno, era aquele antro de horror, aquela chancelaria do horror [...]. A dois passos daqui, uma humanidade sensível e culta — sem fazer caso da abjeta fumaça de certas chaminés, pelas quais haviam brotado, um pouco antes, preces uivadas em iídiche — continuava colecionando selos, estudando as glórias da raça, tocando pequenas músicas noturnas de Mozart, lendo A Sereia de Andersen para as crianças.*⁴

Volto ao romance de Joseph Conrad.

Melhor ainda: refaço meus comentários iniciais.

Assinalei o efeito atenuador da estrutura narrativa, cujos marcos precisos amortecem os horrores relatados por Charles Marlow. Efeito que não deixa de recordar a técnica de invisibilização que perpetua a “visibilidade débil” no contexto latino-americano.

No entanto, há outra compreensão daquele efeito. A forma da escrita de Conrad *também* ameaça trazer à tona o que se desejava ocultar.

Por um lado, a voz de Marlow é uma acusação *pura e dura* das atrocidades cometidas em nome da civilização. Por outro, ela expõe sutilmente a incapacidade europeia de olhar-se no espelho de sua própria barbárie. A escrita não pretende simplesmente *denunciar* um conteúdo determinado, mas fazê-lo de um modo que *torne visível* a técnica de ocultação da responsabilidade europeia em casos traumáticos, tais como os crimes cometidos no Congo Belga.

A maestria literária de Conrad incidiu em todos os ângulos do problema. Marlow surge como vértice de um inesperado triângulo, composto pelo Congo Belga, pela Europa e pela mediação dos narradores de **Coração das trevas**.

Não se engane: essa triangulação é bem o avesso da “civilização” e da “alta cultura”.

(Num conto pouco mencionado, *Mariana*, de 1871, numa denúncia corrosiva da escravidão, Machado de Assis antecipou a forma literária conradiana. Tema, porém, para outra coluna.)

RODAPÉ

1. Mario Vargas Llosa, *El Sueño del Celta*. Ciudad de México, Alfaguara, 2010, p. 298 (grifos meus).

2. Joseph Conrad, *Coração das Trevas*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 9.

3. Karl Marx, *A Origem do Capital. A Acumulação Primitiva*. Trad. Walter S. Maia. São Paulo, Global Editora, 1977, p. 13.

4. Alejo Carpentier, *Los Pasos Perdidos*. Ed. Roberto González Echevarría. Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, p. 159-60.



DIVULGAÇÃO

RITA DOVE

tradução e seleção: *André Caramuru Aubert*

Rita Dove (1952) já recebeu tantos prêmios e homenagens que fica complicado listar. Só títulos de Doutora Honoris Causa ela tem 25. Foi condecorada pelo presidente Obama, Poeta Laureada do Congresso, fora o Pulitzer. A poesia de Dove, forte, universal e límpida, está entre as melhores que se escrevem hoje nos Estados Unidos.

THIS LIFE

The green lamp flares on the table.
You tell me the same thing
as that one,
asleep, upstairs.
Now I see: the possibilities
are golden dresses in a nutshell.

As a child, I fell in love
with a Japanese woodcut
of a girl gazing at the moon.
I waited with her for her lover.
He came in white breeches and sandals.
He had a goatee — he had

your face, though I didn't know it.
Our lives will be the same —
your lips, swollen from whistling
at danger,
and I a stranger
in this desert,
nursing the tough skin of figs.

ESTA VIDA

A chama do abajur verde sobre a mesa.
Você me diz a mesma coisa
que a pessoa
no andar de cima, dormindo.
Agora eu vejo: as possibilidades
são vestidos dourados numa caixinha.

Criança, eu me apaixonei
por uma gravura japonesa
de uma garota que olhava a lua.
Eu esperei, com ela, por seu amor.
Ele chegou com calções brancos e sandálias.
Ele tinha cavanhaque — tinha

a sua cara, embora eu não soubesse disso.
Nossas vidas serão uma —
seus lábios, inchados de tanto dar assobios
de alerta,
e eu, uma estranha
nesse deserto,
cuidando das cascas fortes dos figos.

READING HÖLDERLIN IN A PATIO WITH THE AID OF A DICTIONARY

One by one, the words
give themselves
up, white flags dispatched
from a silent camp.

When had my shyness returned?

This evening, the sky refused
to lie down. The sun crouched
behind leaves, but the trees
had long since walked away.
The meaning that surfaces

comes to me aslant and
I go to meet it, stepping
out of my body
word for word, until I am

everything at once: the perfume
of the world in which
I go under,
a skindiver
remembering air.

LENDO HÖLDERLIN EM UM PÁTIO COM A AJUDA DE UM DICIONÁRIO

Uma a uma, as palavras
vão desistindo,
bandeiras brancas enviadas
de um campo emudecido.

Quando foi que minha timidez voltou?

Nessa noite, o céu se recusou
a repousar. O sol se agachou
atrás das folhas, mas as árvores
de há muito tinham-se ido.
O sentido de que superfícies

chegam até mim enviesadas e
saio para encontrá-las, caminhando
para fora de meu corpo
palavra por palavra, até que sou

tudo de uma vez: o perfume
do mundo no qual
afundo,
uma mergulhadora
se lembrando do ar.

IN THE BNULRUSH

Cut a cane that once
grew in the river.
Lean on it. Weigh

a stone in your hands
and put it down again.
Watch it moss over.

Strike the stone
to see if it's thinking
of water.

PITHOS

Climb
into a jar
and live
for a while.

Chill earth.
No stars
in this stone
sky.

You have ceased
to ache.

Your spine is
a flower.

PITOS

Suba para
dentro de um jarro
e viva
por um tempo.

Terra fria.
Sem estrelas
neste céu
de rochas.

Você não sente mais
dor.

Seu dorso
é uma flor.



Leia mais em
www.rascunho.com.br

NOS JUNCOS

Corte uma vara que um dia
cresceu no rio.
Apoie-se nela. Sinta o peso

de uma pedra em suas mãos
e a devolva ao chão.
Observe-a cobrir-se de musgo.

Bata na pedra
para ver se ela está pensando
na água. 🌿

UM PEDAÇO DE UTOPIA POSSÍVEL

IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

ilustração: *Carolina Vigna*



No final de fevereiro, sendo brasileiro e afeito aos nossos desusos e maus costumes dos políticos, principalmente em relação à cultura, tive uma grande surpresa. Anunciava-se que a 18ª *Correntes d'Escritas* em Póvoa de Varzim, a 20 quilômetros do Porto, seria aberta pelo presidente de Portugal, Marcelo Rebelo de Sousa. Duvidei. Vem? Um presidente? No Brasil, nunca em tempo algum vi um presidente aparecer em acontecimentos literários. Na abertura da Bienal do Livro de São Paulo, 2016, Michel Temer, que se diz poeta, preferiu não aparecer, com medo de vaias e solicitações de FORA.

Então, ali estávamos e o presidente português chegou, abriu a cerimônia, sentou-se e almoçou tranquilamente com os 83 escritores convidados e as chamadas demais autoridades, entre eles o ministro da Cultura, Luís Filipe Castro Mendes. Ao final, sem atropelo, formou-se uma roda em torno do “homem” para uma foto. Não havia lugar para mim no círculo e o fotógrafo Daniel Mordzinski, instintivamente puxou uma cadeira e colocou-a bem na frente do doutor Marcelo. Sentei-me e fiz minha *selfie* presidencial. Sou o único sentado. Quanto a Daniel, personagem singular, é conhecido no mundo como o “fotógrafo dos escritores” e circulou em Póvoa o tempo inteiro, câmera na mão. Seu livro, **A literatura na lente de Daniel Mordzinski**, celebrado no Brasil, e lançado pela editora Sesi-SP, infelizmente não chegou a Póvoa, para grande frustração do autor e de todos nós, que esperávamos um lançamento animado.

“As *Correntes*, começaram em 2000 — centenário da morte de Eça de Queiroz — e a ideia foi fazer um festival que juntasse escritores de todos os países de língua portuguesa e de língua espanhola (incluindo catalã e galega), dos vários continentes”, explicou-me José Carlos Vasconcelos, diretor do quinzenário *Jornal de Letras* — que inveja, falta-nos isso — anfitrião, um dos colaboradores e constante divulgador das *Correntes*. “Não havia cá nenhum com essas características, e ele foi crescendo até se tornar, como o presidente da República disse há pouco na abertura, o principal ou o mais importante de Portugal. Há um núcleo de meia dúzia que participa desde o início — espécie de escritores ‘residentes’. Alguns que já vieram várias vezes, todos os anos sempre bastantes pela primeira vez, e a estrutura da organização é a que viste, tendo tido progressivamente coisas novas.

“Da África já estiveram todos os principais escritores (lembro-me de um ano em que se juntaram aqui em Póvoa, de Angola, todos mesmo, de uma só vez, o Luandino, o Pepetela, o Ruy Duarte Carvalho,

o Agualusa, a Ana Paula Tavares, o Ondjaki, o Manuel Rui, o João Melo — em Angola mesmo nunca devem ter estado juntos sequer metade deles), de Espanha e da América Latina muitos deles. Do Brasil, por exemplo, que agora me lembro, o João Ubaldo Ribeiro, Antonio Torres, Nélida Piñon, o Luis Fernando Verissimo, o Zuenir Ventura, o Moacyr Scliar, o Ivan Junqueira, o Antonio Cicero, o Bernardo Carvalho, o Martinho da Vila, o Eucanaã Ferraz e outros mais novos, etc. — e, glória maior, porque no Brasil nunca aparece, o Rubem Fonseca, e este ano a Tatiana Salem Levy e você.”

Para se ter ideia do que foram as *Correntes* nestes anos, basta dizer que foram mais de mil intervenções de escritores — a maioria com os auditórios a rebrantar pelas costuras, como se diz por aqui. E muitos participantes, como editores, críticos, agentes literários, jornalistas, professores e, claro está, leitores. Mais de 50 mil leitores passaram pelas variadas ações que constituem o programa: conferências, mesas redondas, lançamentos de livros, sessões de poesia, teatro, cinema, encontros de escritores com estudantes, entregas de prêmios, disputadíssimos. Realizaram-se mais de 150 mesas redondas e cerca de 170 sessões com jovens estudantes. Lançaram-se mais de 300 novos livros e fizeram-se mais de 40 sessões de poesia.

Segundo o português Rui Zink, “as *Correntes* tornaram-se o património cultural vivo da península ibérica”. Hélia Correia, Prêmio Camões 2015, com quem dividi mesa neste ano, foi objetiva: “*Correntes?* Uma improbabilidade, um verdadeiro milagre”. Já a combativa Inês Pedrosa, que tem vindo repetidas vezes ao Brasil, não deixou por menos: “Um exemplo de persistência onde o convidado se sente, simultaneamente, acolhido e livre”. Agora, uma escritora especial, amiga particular há 35 anos, Lidia Jorge: “O que faz a singularidade destes encontros em Póvoa de Varzim é acima de tudo o modo singular como as *Correntes* se processam, o ritmo que os seus organizadores lhe imprimem, com a noção do que é literário. (...) Talvez esse seja o segredo do êxito. A certeza de que em chegando fevereiro, numa cidade portuguesa à beira do Atlântico, pelo menos durante uma semana, um pedaço de utopia é possível”.

Não esqueço uma coisa importante, os quatro prêmios que as *Correntes* atribuem a cada ano: O Casino da Póvoa para prosa (anos pares) e poesia (anos ímpares), no valor de 20 mil euros (cerca de 70 mil reais). O *Correntes d'Escritas* Papelaria Locus (conto — anos pares; e poesia — anos ímpares, para jovens entre os 15 e os 18 jovens). O Conto Infantil Ilustrado *Correntes d'Escritas* Porto Editora. O Fundação Dr. Luís Rainha *Correntes d'Escritas*.

As *Correntes* são um tsunami literário que acontece com logística impecável, coordenada por Manuela Ribeiro e uma equipe, que tem o dom da ubiquidade de Santo Antônio, o de estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Entre 21 e 25 de fevereiro, o Cine Teatro Garrett superlotava de manhã à noite. Nas dez mesas, cada uma com cinco autores, criavam-se debates em torno da palavra, apoiando-se no poema de Armando Silva Carvalho, *A sombra do mar*. Minha mesa, partilhada com Eugénio Lisboa, Hélia Correia, Mario Claudio e Valter Hugo Mãe, com mediação de José Carlos Vasconcelos, editor do *Jornal de Letras*, girou em torno do último verso de Carvalho: “e as insistentes palavras parecem desistir enquanto avançam”. Exercício de criatividade ao vivo diante da plateia.

Memória afetiva em Póvoa. Uma delas veio certa manhã, quando José Carlos Vasconcelos me conduziu por vielas de fachadas azulejadas até o prédio que tinha sido o Hotel Luso-brasileiro. Ele apontou para o busto de um homem de bigodes amplos e cerrados. Explicou: “Aqui entre 1873 e 1890 Camilo Castelo Branco, frequentou o Hotel Luso-brasileiro”. Apontou para outro edifício: “E ali, onde foi o Café Chinês, ele, apaixonado por uma bailarina espanhola, perdia no jogo tudo o que ganhava com a literatura, vivia arruinado”.

No mesmo instante me vi, a 20 mil quilômetros e a 65 anos de distância, olhando para centenas de volumes vermelhos da biblioteca municipal de Araraquara, as obras completas de Camilo, lembrando o desafio famoso, feito pelo bibliotecário Manai a todos que ali entravam: quem enfrentará o autor de **Amor de perdição** de cabo a rabo?

A aposta foi ganha por Sergio Fenerich que a cada dois dias levava um exemplar, passava a noite lendo, de modo que em dois meses tinha atravessado todos, um a um. Ficou famoso naqueles anos 1950, o único a cumprir a tarefa. O professor de português, Jurandyr Gonçalves, nos contou a existência atribulada, aventureira, livre, desesperada, erótica, de Camilo, personagem dostoiévskiano. “A vida dele foi escrever, escrever, sua única salvação, tormento, sonho”, disse Jurandyr. Aquilo marcou-me como tatuagem.

Soube também que na Póvoa, Camilo dava-se com o pai de Eça de Queiroz, com Almeida Garrett e Alexandre Herculano. Ora, desde criança eu via a coleção das obras de Herculano nas estantes de meu pai, leitor inveterado, cultor da boa linguagem. Só havia um senão para o velho Brandão: “Esse homem escreve tão bem, pena ser tanto contra os padres e a igreja”. Católico, meu pai era, contudo, liberal.

Agora, ali estava eu nesta cidade antiquíssima, no norte de Portugal, vizinha ao Porto, balneário, cidade de pescadores,

que tinha abrigado a construção naval na época das descobertas. Poveiro, povo orgulhoso, forte. Ah, aqui nasceu Eça de Queiroz, que tem sua estátua na Praça da Câmara, onde, aliás, nasceu. Foi um português, o Machadinho, professor de Química e de Português, quem nos revelou Eça ainda no colégio. Ele começou por nos excitar com a questão da mãe do autor, mulher que teria dado à luz antes de se casar, um imbróglho considerável para a época.

Até hoje, ninguém esqueceu a gargalhada estentórea, voluptuosa e irônica de João Ubaldo Ribeiro e a sua presença imponente. Desta 18ª *Correntes* trago o riso esfuziante de Inês Pedrosa, a alegria por reencontrar Almeida Faria, amizade de 40 anos, belíssimo escritor (Tomara **O conquistador** tenha chegado às livrarias brasileiras), o estar com Rui Zink. Com Valter Hugo Mãe e Vasco Rosa a conversa rolava pelas madrugadas no restaurante vazio do Axis Wermer, a nossa mesa única a manter a luz acesa, e nós embalados por uma aguardente velha dourada. Valter passou voando, ia para a Polónia no dia seguinte, homem do mundo.

Se fui a *Correntes*, devo a José Carlos Vasconcelos, onipresente, o homem de vasta cultura, jornalista a vida toda, pessoa que lida, como ele diz, “há 60 anos com estas coisas de cidadania cultural”, tendo recebido o Prêmio Vasco Graça Moura, pela sua “exaustiva persistência na imprensa portuguesa de âmbito cultural”. Poeta, autor de **Corpo de esperança**, **Repórter do coração**, **De poema em riste**. Nascido em Freamunde, José Carlos porém, acentua, “aquela é a minha terra, onde nasci, e Póvoa de Varzim é a minha terra, onde não nasci”. Desta maneira, se diz autêntico “poveiro”. Sabe mais do Brasil e dos nossos meios literários que muito brasileiro bem informado. Promove nossos escritores e livros. Batalhou pela minha ida, como procura sempre incluir brasileiros em eventos portugueses. Que retribuição nosso país dá a pessoas como esta. O conceituado *Jornal de Letras*, quinzenal, que ele edita, lembra muito o formato deste **Rascunho** e sua maneira de encarar literaturas, autores e editores.

Quero compartilhar uma declaração de Mia Couto: “Nós que visitamos a Póvoa assumimos que uma vez participado nos parece afirmado, sem pestanejo, que estaremos sempre lá, em toda a edição que houver”. 🍷



IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

Nasceu em Araraquara (SP), em julho de 1936. Escritor e jornalista, é autor do clássico romance **Zero**. Vive em São Paulo (SP).

OS NOVOS TEMPOS SÃO AGORA

ANTONIO GERALDO FIGUEIREDO FERREIRA

ilustração: FP Rodrigues



*quando os ares fedem autoritarismo,
não adianta fechar as janelas,
é preciso escancará-las ainda mais, meu filho...*

anônimo

(Futuro distante. Agosto de 2019, por exemplo.)

Personagens

(Zanzando por aí, sem sair do lugar.)

CENA 3

(Mesa literária 91)

— Boa noite a todos. Agradeço o convite dos veículos de comunicação que patrocinam este evento, bem como o esforço da curadoria para que eu estivesse aqui, hoje, uma vez que participava, agora pela manhã, no município de Serra da Saudade, em Minas Gerais, da Feira Literária daquela

cidade que, neste mês, comemora sua terceira edição bimestral.

(O escritor performático executa dois passos de uma dança acrobática que, há dias, delicia os amantes da boa literatura; ou da literatura, apenas, visto que o adjetivo perdeu a razão de ser e de estar ao lado dessa Arte que atingira, enfim, seu apogeu — segundo os teóricos do momento.)

— Ouvi certa vez que, no passado, um escritor gráfico disseira uma frase — ou a escrevera, para não traír este novo e definitivo estágio de nossa evolução artística —, que se vivia, àquela época, um “devagar depressa dos tempos”. As palavras bem podem não ter sido escritas assim, ou mesmo nun-

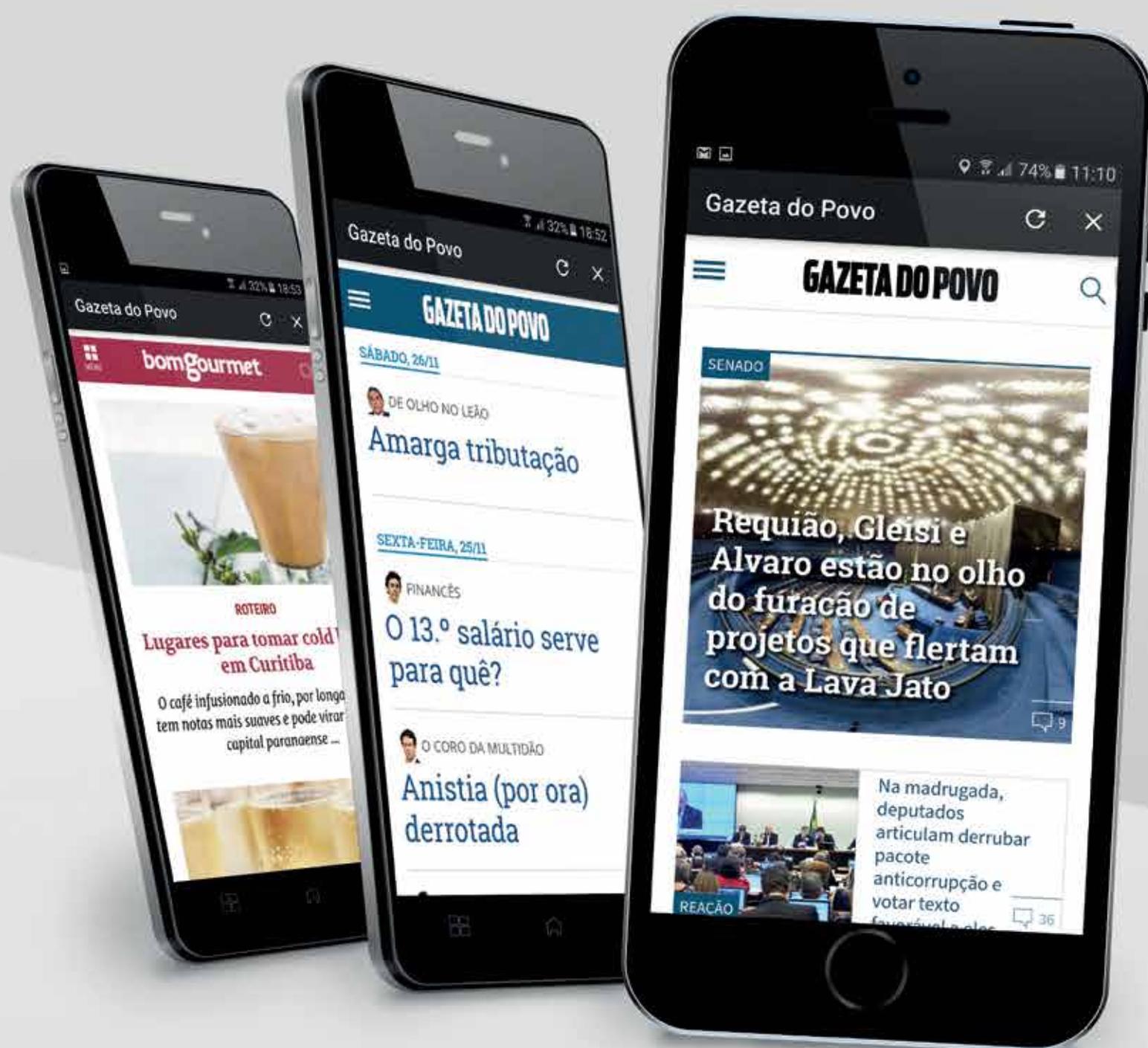
ca o foram. Não se sabe ao certo o rumo que toda a literatura gráfica tomou depois do advento classificado pelos críticos literários como “O Grande Salto”.

(Alguns espectadores riem, arreganhando a bocarra com premeditado exagero. Talvez pela menção à palavra “salto”, provável referência à principal característica do estilo daquele famoso romancista. Os novos leitores, chamados agora de “leitores gestuais”, costumam temer possível pecha letuada e preconceituosa que os remeta a ironias há tanto extintas. Por isso desatam a rir de qualquer piscadela que considerem fora da ordem natural dos instintos. Essa atitude faz da nova literatura,

portanto, um extenuante exercício metafísico para se atingir, nos traços e entrelinhas da carantonha, aquilo que os filósofos chamam de “Gargalhada Plena”, disposição pela qual os leitores gestuais demonstram que o escritor performático goza da justa fama de “Clássico do Dia”. Em verdade, neste caso, o escriba nada fizera para tanto; mas rachar o bico de rir é fato banal nesse tipo de evento, principalmente em relação àqueles autores que aparecem nas primeiras posições da “Lista Movimentada”, rol sucedâneo daquele outro, vetusto, então conhecido como “Parada de Sucessos” — expressão desprovida de qualquer sentido nestes novos tempos.)

APLICATIVO GAZETA DO POVO

- Notícias atualizadas.
- Informação em tempo real.
- Quando e onde quiser.
- Toda informação no seu celular.



A Gazeta do Povo
no seu celular.
BAIXE JÁ.

Download on the
App Store

GET IT ON
Google Play