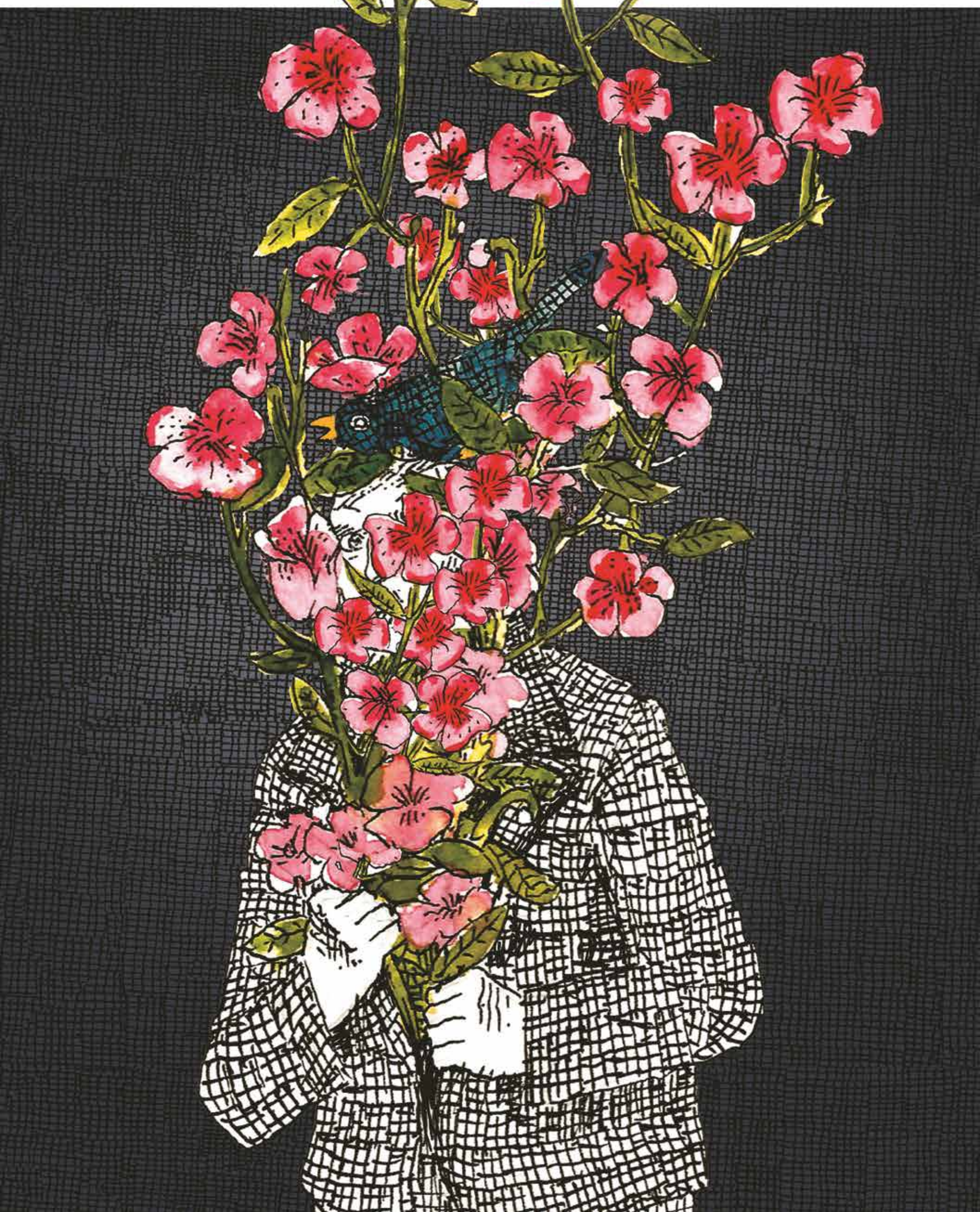
Desde Abril de 2000

rascunho

208
Ago. 2017

O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL

ARTE: MARCO JACOBSEN



translato

EDUARDO FERREIRA

PASSEIO EM BUDAPESTE

Budapeste. Não a cidade, mas o romance de Chico Buarque. E o filme homônimo, de Walter Carvalho. Depois, novamente, a cidade. Cidade partida em duas; duas partes unidas pela ponte. Penso no texto e sua tradução. Penso em sua tradução, o filme. Buda e Peste. O escritor anônimo de Chico Buarque. A compulsão por aprender um novo idioma, um novo texto. Apreendê-lo até torná-lo totalmente seu, sem que ninguém possa dizer que não é seu desde o início. Nem mesmo ela, húngara, de língua materna húngara.

Assim é Budapeste, a cidade. Dividida pelo Danúbio e pela história, unida pela política. Entre Buda e Peste, a ponte. A tradução. A vontade de conquista, de chegar ao outro lado do rio, de tornar sua a outra margem. A tradução como instrumento de invasão.

Assim é Budapeste, o romance. E o filme, sua tradução. O escritor anônimo, gênio enrustido, operário das letras explorado. A cidade estrangeira como refúgio. Uma cidade que honra o autor oculto. O homem sem rosto. A estátua de capuz. O tradutor.

O autor oculto sonha em mudar de vida. Muda de vida. Muda de mulher. Muda de cidade. De uma cidade partida a outra. Muda de país. Muda de pátria. Muda de língua.

A transição é longa, mas ele é tenaz. O amor pelas letras e pela nova mulher o conduz. A nova cidade é fria e dividida. De Budapeste vê o rio. Horas a olhar o rio, de uma margem. Da outra margem. De cima da ponte. O rio é também a língua, que passa, corre, atravessa, divide. Uma língua em cada margem. O autor oculto quer dominar as duas.

E as domina. Faz a transição completa. Transforma-se em outro para escrever em outra língua. Muda tudo. Escreve um novo texto. Já fora sucesso no Rio, agora o mesmo fará em Budapeste. Como escritor oculto, de novo. Não lê seu nome na capa. Mas sente o doce sabor do sucesso, que lhe sabe efêmero como antes.

É como o tradutor, que tampouco vê seu nome na capa. Tampouco vê-se reconhecido pelo texto que, afinal, ele mesmo escreveu. Palavra por palavra. Desvendando palavra a palavra a língua estrangeira. Também fez toda a transição. Também atravessou a ponte e foi de Buda a Peste, do Rio a Budapeste. Trilhou todo o percurso. Chegou à outra margem. Construiu com o próprio suor a ponte que leva o leitor à outra margem. A ponte necessária, de José Paulo Paes.

É isso que impressiona em Budapeste. A ponte que une o que o rio separa. A vida toda dedicada a escrever o texto que levará a assinatura do outro, ainda que o outro já nem esteja para assiná-lo. Já nem queira mais assiná-lo e sequer o reconheça como seu. Pois o texto já é outro, na tradução.

É isso que impressiona em Budapeste. O esforço sobre-humano de quem deixa a própria língua para trás e começa a até sonhar na língua da outra. E quem poderia culpá-lo? Basta ler o livro, basta ver o filme. Ou fazer um passeio em Budapeste.

É isso, no fundo, que impressiona quem vê Budapeste. A metamorfose de um escritor que se transforma, ele mesmo, em língua estrangeira. Para nunca mais ser estrangeiro. Ainda que o sotaque de uma região distante lhe pregue uma peça.

No fim, já nem lembro mais se li mesmo o livro ou se só vi o filme. Em Budapeste, com certeza, jamais estive. Na memória ficou o filme e alguns textos esparsos. Na memória se me apagou o texto original. Só me ficou sua tradução, o filme; e o sonho de quem queria transportar-se para outra língua. E provar-se, para si mesmo, para a nova cidade, para a nova língua; provar que nela pode ser tão oculto como o fora em sua própria.

rodapé

RINALDO DE FERNANDES

AS PASSAGENS BENJAMINIANAS: LEITURAS (2)

Passagens, de Walter Benjamin, conforme Willi Bolle, constituem "uma referência obrigatória nos estudos interdisciplinares de Literatura, História, Geografia, Ciências Sociais e Filosofia". A gênese de **Passagens**, o ponto de partida para a sua construção, foi o romance **O camponês de Paris** (1926), do surrealista Louis Aragon. **O camponês de Paris**, conforme ainda Bolle, relembra "as 'passagens' ou galerias de compras na Paris do século 19, que ofereciam ao consumidor burguês um ambiente que reunia as atrações da rua e o conforto do seu lar". Observa também Bolle que "a capacidade visionária de Benjamin de estudar a metrópole moderna a partir dessas construções é atestada pela enorme importância que têm as lojas de departamentos e os shopping centers nas nossas cidades contemporâneas". Na entrevista à *Folha de S. Paulo*, citada na coluna anterior, Willi Bolle argumenta que as passagens daquele tempo deram origem aos atuais shopping centers: "As passagens do século 19 enquanto 'templos do capital mercantil' são precursoras dos shopping centers de fins do século 20 e início do nosso século. Ambos são espaços reservados para aquela parte da população que tem dinheiro; são o lugar para fazer compras, tomar refeições, encontrar pessoas e desfrutar de entretenimentos, numa atmosfera de proteção e segurança. Ao mesmo tempo, são espaços vedados aos pobres, lugares de exclusão social, documentos de uma sociedade dividida". O método de Benjamin, em **Passagens**, seria estudar Paris como "paradigma da metrópole moderna", e no enfoque de sua obra caberá necessariamente uma abordagem interdisciplinar, "abrangendo História, Geografia, Sociologia, Antropologia, Literatura e Mídia". Willi Bolle, por fim, propõe relações "entre a metrópole de Paris, no século 19, e a metrópole de Berlim, durante a República de Weimar e o nazismo, além de afinidades e diferenças com megacidades da América Latina nos tempos atuais, como São Paulo, Buenos Aires e Cidade do México [...]".

rascunho
O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL

desde 8 de abril de 2000

Rascunho é uma publicação mensal da Editora Letras & Livros Ltda.

Caixa Postal 18821
CEP: 80430-970
Curitiba - PR

RASCUNHO@RASCUNHO.COM.BR
WWW.RASCUNHO.COM.BR
TWITTER.COM/@JORNALRASCUNHO
FACEBOOK.COM/JORNAL.RASCUNHO
INSTAGRAM.COM/JORNALRASCUNHO

EDITOR
Rogério Pereira

EDITOR-ASSISTENTE
Samarone Dias

MÍDIAS SOCIAIS
Lívia Costa

COLUNISTAS
Eduardo Ferreira
Fernando Monteiro
João Cezar de Castro Rocha
Jonatan Silva
José Castello
Nelson de Oliveira
Raimundo Carrero
Rinaldo de Fernandes
Rogério Pereira
Tércia Montenegro
Wilberth Salgueiro

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO
Adriana Lisboa
André Argolo
André Caramuru Aubert
Claudia Nina
Cristiane Bouger
Daniel Falkemback
Edson Cruz
Eduardo Langagne
Franz Wright
Gabriela Silva
Gisele Eberspächer
Haron Gamal
Kátia Bandeira de Mello-Gerlach
Luiz Horácio
Marcos Hidemi de Lima
Wandersson Hidayck
Wladimir Saldanha

ILUSTRADORES
Bruno Schier
Dê Almeida
Fábio Abreu
Fabiano Vianna
Fábio Abreu
Igor Oliver
Marco Jacobsen
Matheus Vigliar
Osvalter

DESIGN
Thapcom.com

IMPRESSÃO
Press Alternativa

6
Entrevista
Afonso Cruz

15
Inquérito
Micheliny Verunschk

16
Ensaio
A Bíblia e a literatura

31
Poemas
Franz Wright

vidraça

JONATAN SILVA

Duas perdas

A escritora Elvira Vigna — autora dos livros **Como se estivéssemos em palimpsesto de putas** (2016), **Por escrito** (2014), **Nada a dizer** (2010), entre outros — faleceu em 10 de julho, aos 69 anos. Diagnosticada em 2012 com carcinoma micropapilar invasivo, um câncer de mama, a autora preferiu que a doença não viesse a público. A escolha se deu porque a autora temia "ser excluída das atividades profissionais que dependessem de convite". [Leia sobre Elvira na coluna de Fernando Monteiro, página 23]. No mesmo dia, morreu a psicóloga, professora e escritora Ecléa Bosi, conhecida pelo seu trabalho com a psicologia social e pela dedicação ao estudo da memória, conquistando em 2009 o Prêmio Internacional Ars Latina. Ecléa tinha 81 anos e publicou **Velhos amigos** (2003) e **Memória e sociedade** (1984).

FIM DO SILÊNCIO

DIVULGAÇÃO

Apos duas décadas, a indiana Arundhati Roy, autora do festejado **O deus das pequenas coisas** (1997), retorna à literatura com o romance **O ministério da felicidade absoluta**, que narra a história de Anjum, uma mulher transexual na Índia. A obra é um espelho que reflete a beleza e os conflitos do país. Apontando as contradições e as injustiças da sociedade indiana, Arundhati constrói uma importante ponte entre o passado e o futuro, colocando os holofotes sobre "pessoas que foram destruídas pelo mundo no qual vivem e em seguida resgatadas por atos de amor e esperança".

CAJARANA DE PAPEL

A editora curitibana Arte & Letra inaugura no segundo semestre o selo Cajarana, que nasce com a proposta de facilitar e estreitar os caminhos entre leitores e novos autores. Segundo Otavio Linhares, que idealizou o projeto ao lado dos irmãos Thiago e Fred Tizzot, o selo significa também a possibilidade a escritores estreantes de terem a sua obra distribuída em âmbito nacional. O primeiro fruto dessa nova safra deve estar no varejo até outubro.

NOVIDADES À VISTA

Além do selo Cajarana, a Arte & Letra prepara uma série de lançamentos para os próximos meses. Estão previstos: **A peça intocada**, de Luci Colin, e **Sexta-feira da semana passada**, do icônico Manoel Carlos Karam. As novidades estrangeiras são **A leitora incomum**, da inglesa Virginia Woolf; **As lembranças do porvir**, da mexicana Elena Garro; e Azul, do nicaraguense Rubén Darío. Pelo selo Encrenca, serão publicados o livro de poesias **Melodias migratórias**, da irlandesa Moya Cannon, e a novela **Nova Holanda**, de Sérgio Rubens Sossella.

AS GARRAS DO LOBO

DIVULGAÇÃO

O cantor e escritor Lobão está de volta às prateleiras com **Guia politicamente incorreto dos anos 80 pelo rock**, publicado pela Leya. Como fez em sua autobiografia **50 anos a mil** (2010) e **Manifesto do nada na terra do nunca** (2013), transforma a obra em um tanque de guerra contra seus desafetos, sem poupar Caetano Veloso, Chico Buarque, Roberto Carlos e até mesmo o seu contemporâneo Herbert Viana.

UMA DÉCADA

Os gaúchos da Não Editora celebraram no começo de julho os 10 anos do lançamento do projeto **Ficção de polpa**. A coleção traz histórias de terror, crime, aventura e ficção científica. Foram lançados cinco volumes com relatos temáticos. Já participaram da empreitada os escritores Antônio Xerxenesky, Cardoso, Stanley G. Weinbaum e Carlos Orsi.

BREVES

• A Zahar completa 60 anos em 2017. Para celebrar a data, a casa planeja eventos, promoções e um livro sobre seu fundador, o editor Jorge Zahar.

• O selo Galera, da Record, publicou o livro **O Melhor guia de k-pop real oficial**, dos YouTubers Hugo Francioni e Pedro Pereira. Como o título indica, a obra é um mapa sobre a cultura pop e a produção musical atual na Coreia do Sul.

• O governo de São Paulo prevê R$ 1,56 milhão para iniciativas voltas à literatura e à leitura. De acordo com a Secretaria de Cultura, serão selecionados 56 projetos que poderão receber até R$ 40 mil para a criação, publicação ou investimento em obras literárias.

• Pela primeira vez, desde 2015, o varejo de livros cresce acima da inflação. De acordo com o Sindicato Nacional dos Editores de Livros, de janeiro a junho deste ano, as vendas subiram 6,81%, em comparação com o mesmo período de 2016.

• As inscrições para o Prêmio Paraná de Literatura vão até 31 de agosto para livros inéditos nas categorias Romance, Conto e Poesia. Os vencedores receberão R$ 30 mil e terão a obra publicada com tiragem de mil exemplares. Pelo site bpp.pr.gov.br.

eu, o leitor

cartas@rascunho.com.br

JUNHO SENSACIONAL

Que edição é essa [junho #206]? As pessoas do meu convívio ficaram curiosos ao me ver lendo um jornal com tanto entusiasmo, velocidade. A edição de junho superou todas as expectativas. Texto profundo e reflexivo de Fernando Monteiro: *Afinal, estamos escrevendo para quem? (final)*. Texto informativo e de muito conhecimento com Nelson de Oliveira: *Maupassant: O domínio do mínimo*. Critica maravilhosa do livro *Céu subterrâneo*, de Paulo Rosenbaum, obra que entrou para minha lista de "livros do rascunho". E que texto maravilhoso de Raimundo Carrero: *Língua portuguesa e criação literária*. Ah! A entrevista encantadora com Ronaldo Correia de Brito. E claro, a coluna que corro para ler é a de José Castello, o camarada não é um conhecedor simples da literatura, é muito mais, pois nunca li algo dele desfazendo de uma literatura ou autor, me encanto com a humildade dele expressa em seus textos. É um jornal não só para leitor e escritor, mas para acadêmicos e quem ama a arte pela arte, a arte por amor. Mas essa edição superou tudo e todos, de qualidade, informação e PRAZER — prazer em ler, divertir e compreender como a literatura faz diferença na nossa vida.

Patrícia Brito • Teixeira de Freitas (BA)

BRAVO, WILBERTH!

Quero parabenizar Wilberth Salgueiro pelo excelente texto *Como é bom ser camaleão, de Chacal*, o melhor da edição 207, um dos melhores que já li no **Rascunho**. Que trecho sensacional: "A figura do camaleão no poema de Chacal aponta para um tipo de resistência pouco considerada nos ensaios crítico-teóricos acerca da poesia marginal: o disfarce, como resistência. Com facilidade, esse disfarce pode se confundir com 'alienação' ou 'covardia', ao não reconhecer ou não enfrentar abertamente o inimigo. Mas fingir-se de pedra na presença do inimigo é já, de algum modo, reconhecê-lo e enfrentá-lo. A arte do fingimento como tática de sobrevivência: não reside aí, nessa espécie de mimese, uma razão de ser da própria arte?". Bravo, Wilberth!

Emmanuel Mirdad • Salvador (BA)

arte da capa: MARCO JACOBSEN

a literatura na poltrona

JOSÉ CASTELLO

Ilustração: **Igor Oliver**

A VIDA ÍNTIMA DE BRAGA

Em uma crônica do ano de 1967, *Meu professor Bandeira*, Rubem Braga rememora sua descoberta da literatura. Aos 15 anos de idade, seu poeta preferido era o parnasiano Olavo Bilac. Foi um rapaz esquivo, quase não tinha amigos, e Bilac — apesar de ser um homem típico do século 19 — se tornou sua mais constante companhia. "Seu livro era como um amigo íntimo que me fazia confissões e ouvia as minhas", Braga rememora. Só se livrou do fantasma de Bilac quando, em torno dos 18 anos, lhe caiu nas mãos, por acaso, **Libertinagem**, livro que Manuel Bandeira acabava de publicar. "Minha adesão a Bandeira foi imediata e completa", ele relembra. "Os versos de Bandeira passaram a fazer parte de minha vida íntima."

Leio as memórias de Rubem Braga em **O poeta e outras crônicas de literatura e vida**, coletânea organizada por Gustavo Henrique Tuna para a Global Editora. Nas crônicas de Braga, de fato, repetidas vezes literatura e vida se confundem, tornando-se quase a mesma coisa. Por isso me parece estranho que o cronista chame Manuel Bandeira de "professor". Algumas perguntas me acossam. Será que uma paixão se ensina? Em uma paixão, mesmo a literária, vivemos uma aprendizagem ou, ao contrário, experimentamos algo que se aproxima do hipnotismo e do desconhecimento? É possível pensar em aprendizagem quando se trata de literatura? Mas talvez não: minhas próprias memórias de menino me recordam que grandes mestres, de fato, são aqueles que promovem em nós uma adesão íntima, embora misteriosa — e por isso mesmo paixão —, às suas palavras. Essas palavras deixam de ser alheias; delas nos apropriamos, na verdade de nós as devoramos; e elas passam a fazer parte de nosso mundo interior. Tornam-se um segundo esqueleto, invisível, que, mesmo que não tenhamos consciência disso, nos sustenta de pé.

Inevitável aqui abrir espaço para uma lembrança pessoal, já que elas estão sempre a se intrometer no que lemos. Ainda hoje ouço em algum canto da mente a voz nítida de Manoel Maurício de Albuquerque, meu primeiro grande mestre, nos bancos escolares dos jesuítas, que morreu subitamente, no ano de 1981, em uma livraria do centro do Rio de Janeiro. Não só ouço a voz de Manoel: sei que me apropriei dessa voz, que eu a devorei, e que ainda hoje, em algum vão muito secreto de meu espírito, ela me constitui. Mais grave: em alguma medida, um resto de seu eco se estende em minha própria voz. Penso em Manoel Maurício e acho que entendo um pouco melhor o feitiço que Bandeira representou para Braga. Essas primeiras vozes — como já lá atrás, muito atrás, a voz materna — pavimentam nosso caminho ao longo da existência. Não apenas nosso caminho: elas definem aquilo que chegamos a ser.

O livro organizado por Tuna reúne crônicas quase todas dedicadas a escritores de que Braga, de uma forma ou de outro, se alimentou. Escritores que ele devorou. Ou que o devoraram? Não são apenas vozes que grudam, são imagens também. Pensando em José Lins do Rego, por exemplo, Rubem Braga nos diz: "Nenhum escritor do Brasil é mais simples e legítimo do que esse que fez de sua infância um mundo de sonhos para todos nós". Imagens, sonhos, visões: muitas vezes, essa transmissão — esse fascínio —, embora se tratem de escritores, se faz em silêncio. Zé Lins teve, de fato, o dom de fazer, de seus sonhos, os nossos sonhos — assim como alguém de minha geração não consegue recordar as fantasias da infância sem que nelas logo se intrometam as narrativas de Monteiro Lobato. Realidade e irrealidade se embaralham. O que é do outro passa a ser meu, e o que é meu, visto na perspectiva do tempo, se torna um pouco alheio. Só podia mesmo ser assim: a ideia do Eu só é possível quando pensamos na existência do Outro.

O tempo afetivo, além disso, não tem a forma linear dos calendários. Não se imagine nada de grandioso: o que fica, o que gruda, Braga nos mostra, são, sobretudo, as miudezas misteriosas, que mal percebemos e que, ainda assim, formam nosso espírito. "São tudo coisas vulgares em si mesmas, e ainda mais o seriam para o leitor, que as não viu, nem viveu", comenta Braga, agora em uma crônica dedicada a Graciliano Ramos. Elas também não são o resultado da ação de grandes personagens, como ele lembra, já falando do jornalista Orlando Dantas, diretor do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, um dos jornais em que trabalhou. "Dantas tinha defeitos e limitações como todo mundo os tem, e eu devo ter bem maiores." Essas memórias formadoras incluem coisas sem importância também.

Falando de sua amizade com Antonio de Alcântara Machado, um dos fundadores da *Revista de Antropofagia*, Braga faz uma breve meditação a respeito dos caminhos retorcidos, mas nem por isso menos intensos, que constroem os vínculos afetivos. "Ficamos amigos, embora sem qualquer intimidade, em parte devido à minha timidez, em parte à diferença de idade, que era de uns doze anos". Foi Machado quem convidou Braga para escrever no vespertino carioca *Diário da Noite*. "Eu topei, embora com um grave prejuízo financeiro, de que ele nem teve notícia." Um dia, sempre desligado, Braga soube que Alcântara Machado adoecera, mas não deu muita importância. Pouco depois, lhe avisaram de sua morte. Nem isso, contudo, emprestou qualquer solenidade ao laço afetivo entre eles, que se caracterizava pela absoluta informalidade. "Sua morte foi para mim uma surpresa excessivamente estúpida: não me animei sequer a ir a seu enterro." Também a memória não se importa com protocolos, ou regras de conduta. As lembranças se perpetuam de modo desorganizado e irregular, e por isso mesmo verdadeiro.

Lembranças e afetos costuram uma grande colcha que encobre, mas também fortalece, a existência. Se muitas coisas escapam da memória, se muitos afetos ficam perdidos para sempre, os que permanecem, por mais triviais que pareçam, compõem a estrutura interior que nos sustenta. A literatura se mistura a tudo isso; na verdade, serve de amálgama, de cola a diluir e ligar tantas imagens perdidas. Braga tinha consciência de que a literatura não só espelha a existência, como a constitui. Sabia que, ao longo da vida, e muito além dos livros, todos nós construímos nossas próprias ficções íntimas.

Prêmio Sesc de Literatura

Conheça os novos autores do Prêmio Sesc de Literatura.

"É um marco em minha vida. Publicar este livro me permitiu compartilhar o maravilhoso mundo amazônico em que vivo e que flutua dentro de mim."

João Meirelles,
AUTOR DA COLETÂNEA DE CONTOS
O ABRIDOR DE LETRAS.

"A maior angústia de um escritor inédito é não se fazer ouvido, manter os seus originais na gaveta, sem encontrar um editor. O Prêmio é o reconhecimento desse trabalho,

José Almeida Júnior,
AUTOR DO ROMANCE ÚLTIMA HORA.

Se você também tem um livro na gaveta, não perca a próxima edição do Prêmio Sesc de Literatura. Acompanhe pelo site: www.sesc.com.br/premiosesc.

Sesc

entrevista

AFONSO CRUZ

Assassino e *santo*

KÁTIA BANDEIRA DE MELLO-GERLACH | NOVA YORK (EUA)

DIVULGAÇÃO

Do seu canto no Alentejo, a região cuja única sombra vem do céu e que abriga imensos monumentos megalíticos, Afonso Cruz revela-nos algumas das facetas de artista-criador. Como definir o inventor? Das pedras à obra, sem fugir à circularidade eterna em torno de um mistério central, cria-se a partir de qualquer coisa. Portanto, imagino Cruz a passar de um laboratório a outro, munido de elementos simples como água, malte, lúpulo e fermento para atingir o resultado de "Reinheitsgebot" (princípios da lei da pureza) na fabricação em sua microcervejaria ou na elaboração de livros e desenhos.

Em um trabalho que não comporta limites estéticos ou técnicos, Afonso Cruz alcança o leitor com sua prosa marcada por um sentimentalismo sem hipérboles, a reavivar sentidos dormentes. Impulsionados pela força do pensamento intuitivo como rota imagética e até mesmo espiritual, os livros de Cruz percorrem os universos infantil, infantojuvenil e adulto, havendo sido agraciados com prêmios, dos quais se destacam o Castelo Branco (2010), União Europeia (2012), Time Out/Melhor Livro (2012), Sociedade Portuguesa dos Autores (2014), dentre outros. No Brasil, seus livros mais recentes são os romances **Flores** e **O pintor debaixo do lava-loiças**.

Nascido em Figueira da Foz, o autor tem formação em Belas Artes e é, além de escritor, ilustrador, cineasta, músico da banda The Soaked Lamb e pai de dois meninos.

• Os títulos dos seus livros são sempre originais e marcantes. Você começa ou termina por eles?

Depende, por vezes tenho o título ao início, outras só surge no final. Mas tento que sejam títulos apelativos. Para quem não conhece o autor, é tudo o que temos: uma frase, por vezes uma palavra. É importante que tenha algum impacto e, que, por vezes, seja iluminador do conteúdo.

• Em *Flores*, você desenvolve uma biosfera de personagens inusitados, identifica-se com algum ou alguns deles?

Com todos. Um escritor escreve sempre a partir da sua experiência. Manoel de Barros dizia que "não saio de dentro de mim nem para pescar". E Horácio que "nada do que é humano me é alheio". Eu parto de mim, evidentemente, e todas as personagens sou eu de algum ângulo. Mesmo os assassinos. Mesmo os santos.

• Na Alta Amazônia, localizada no Equador, os moradores de Ávila se reúnem para relatar as suas experiências com outros tipos de seres no contexto diário e estas conversas se dão enquanto bebem cerveja de mandioca com os parentes e vizinhos. O ritual em torno da cerveja facilita os canais de comunicação? O seu livro *Jesus Cristo bebia cerveja* trata desta magia?

O álcool é uma maneira de sociabilizar. Como tantas outras. As drogas sempre fizeram parte da nossa religiosidade antes de serem meramente recreativas. Mas, sem dúvida que, algumas delas, promovem o contacto social. A cerveja também. Mas, mais do que isso, é uma forma de conhecimento. Pelo menos, o seu fabrico. Uma pessoa faz cerveja e fica mais sábia.

• Os sonhos penetram na realidade e vice versa — a isso chamaríamos de imaginação? As crianças e os jovens são diferentes dos adultos nestas danças, nestes sonhos combinatórios?

Os adultos estão mais enferrujados no que respeita à fantasia. Benjamin tem uma frase notável, de que a primeira experiência que a criança tem do mundo não é a de que "os adultos são mais fortes, mas sua incapacidade de magia". Dito isto, acho que a realidade e os sonhos são mais ou menos o mesmo tecido e resta-nos

aprender a tecer essa imaginação conjunta. Porque a realidade que conhecemos não passa da concretização de sonhos.

• *O pintor debaixo do lava-loiças* é um livro que foi transportado em você de um tempo para outro tempo?

De alguma maneira, sim. Uma memória de infância que me contaminou, que me agarrou pelos cabelos e me obrigou a escrevê-la. Creio que somos camadas de tempos e que vamos passando uma chama olímpica. Vamos fazendo o possível para que o fogo não se apague, de geração em geração. Quando escrevi **O pintor debaixo do lava-loiças** estive a escrever a história dos meus avós que esconderam um pintor judeu na sua cozinha durante a perseguição nazista, mas, mais do que isso, estou a perpetuar a memória. A minha, a deles, a nossa. Porque todos os dias há pintores debaixo de lava-loiças.

• Quais são os melhores mundos possíveis?

Epicuro achava que era um jardim com amigos. Eu concordo com ele.

• O mundo carece de novas enciclopédias? Podem elas provocar uma reviravolta dos significados?

O mundo precisa de enciclopédias falsas, para perceber que as verdades que nos assolam, não passam de coisas relativas. Acho importante questionar. E nada melhor do que a ficção para o fazer. É da ficção que nasce toda a nossa realidade: as cadeiras onde nos sentamos, os copos por onde bebemos, as tesouras, os martelos, etc., em tempos, foram ficção, imaginação. Hoje, são a realidade, a trivialidade. Mas foi preciso imaginar, criar, pelo menos nas nossas cabeças, enciclopédias inventadas.

• A biblioteca é capaz de conter o universo?

Sim, porque, apesar de os livros serem finitos, as interpretações de cada livro são infinitas. Dependem dos leitores.

• Você tem um livro de ilustrações, *Capital*, baseado no original por Marx. Um menino recebe um cofrinho, um porquinho de louça, com um corte nas costas para que possa engordar com capital. Entretanto, há quem diga que o capitalismo seria uma invenção prussiana de mil gavetas e mil espelhos, uma desculpa para não encararmos os verdadeiros males humanos. Será?

O capitalismo é muito mais antigo. Existe desde que apareceu a sedentarização. Os nómadas não acumulavam, não tinham propriedade privada nem trabalho alienado. Mas o livro **Capital** é sobre a inversão das prioridades. Não se vive pelo prazer de viver, mas pelo acúmulo e consequente prazer futuro. Prazer, que, provavelmente, nunca virá a acontecer. As coisas mais importantes da vida não são capitalizáveis: o amor, a amizade. Não há nada mais longe do dinheiro do que as coisas que realmente nos importam. Um amigo que é pago para ser nosso amigo não é amigo. O capital anula o que mais importa nas nossas vidas.

• A verdadeira revolução seria abolirmos as palavras?

A verdadeira revolução seria sairmos para a rua. Mas com as palavras certas.

• Em *Sobre literatura*, Umberto Eco menciona que "O simbólico torna-se um efeito de sentido produzido pelo texto, e a tal título qualquer imagem, palavra, objeto pode assumir a valência de um símbolo". Deve ser esta a intenção do escritor, produzir símbolos a serem decodificados pelo leitor? Ou existiria um plano mais acima, ou plano nenhum?

Depende dos autores. Eu gosto que o autor tenha ideias e não dependa exclusivamente do leitor. Essa dependência faz com que um livro seja tão relevante como borras de chá. Há bons livros assim, mas parece-me de alguma maneira aleatório. Não tenho nada contra a aleatoriedade, mas isso significa que olhar para as nuvens ou para um livro é igual. Para mim, não é, acho que um autor deve ser mais do que borras de chá.

• Também Eco sugere que "Borges superou a intertextualidade para antecipar a época da hipertextualidade, na qual não somente um livro fala do outro, mas também se pode, do interior de um livro, penetrar em um outro". Como funciona este processo para você?

De todas as maneiras possíveis. Faço o que posso para que as minhas personagens percorrem livros diferentes, com referências diferentes. Esse é o grande trunfo da literatura. Pode fazer magia. No mundo de todos os dias, eu só posso pôr um litro de água numa garrafa de água de um litro. Com a literatura posso fazer o impossível. Com a ironia consigo dizer que uma pessoa é bonita e isso significar que ela é feia. Corresponde a dois litros de água dentro de uma garrafa de um litro. A metáfora, por exemplo, consegue feitos mais surpreendentes.

• No estranho jogo, existe na literatura uma história de influências ignoradas? Isso importa?

Importa. Algumas pessoas irão reparar. Acontece-me com frequência.

• De que modo as suas andanças pelo mundo afetaram a sua criação artística até agora?

De todas as maneiras possíveis. As experiências, quaisquer que sejam, são fundamentais para o nosso crescimento e para a consequente partilha. Todas as ideias são viagens. Saímos do nosso ponto de vista fixo e andamos à volta de um objecto ou conceito. Não há forma de conhecimento que não seja uma viagem. Umas literais, outras subjectivas.

> "Eu parto de mim, evidentemente, e todas as personagens sou eu de algum ângulo. Mesmo os assassinos. Mesmo os santos.

> "Acho importante questionar. E nada melhor do que a ficção para o fazer. É da ficção que nasce toda a nossa realidade.

• Acontece de considerar fictícias histórias que outros consideram verdadeiras, e vice versa?

Na literatura é irrelevante. Interessa-me o conteúdo e não é importante se aconteceu ou não. **Crime e castigo** ensina-me tanto quanto um ensaio de filosofia ou o jornal do dia.

• Raimundo Carrero em seu livro *Minha alma é a irmã de Deus* recomenda a leitura daquele romance em determinados horários. No seu caso, você teria recomendações de horários ou sazonais para alguns dos seus livros?

Não recomendaria horários. A leitura, para mim, é um espaço de liberdade. É tão válida à noite quanto de manhã, tão boa ao final da tarde quanto a fazer cambalhotas.

• Os seus livros acabam por dizer o que têm a dizer?

Nunca. Espero sempre que sejam, como Umberto Eco dizia, obras abertas. Só assim, sujeitas a constantes interpretações, podem continuar vivas.

• Discute-se que vivemos em sociedades polarizadas. Os seus livros ocorrem em cenários diversos e nota-se a influência oriental. É compatível dividir a humanidade entre Ocidente e Oriente?

De alguma maneira, sim. Vivemos de costas voltadas e é difícil compreender o outro. Precisamos de viagens, sejam literárias, jornalísticas, ou outras, mas a perspectiva será sempre uma ferramenta essencial para a paz. É importante que os escritores tenham esse papel, de ponte entre culturas, porque isso é pacificador.

• Em seu fascinante livro, *A boneca de Kokoshka*, ainda inédito no Brasil, o protagonista constrói uma boneca para quando o amor acaba. No caso da escrita, os livros equivalem ao papel da boneca no enredo original?

Pode acontecer, porque os livros podem ser tudo. Mas mais do que papel. A educação cria seres humanos. Faz com que o papel da cultura ganhe outras dimensões e crie seres humanos. Sem cultura, não é possível.

• Você é um autor multimídia, com experiência em desenho gráfico, ilustração, música. Devemos pensar que o escritor do século 21 deve se habilitar em diversas áreas para alcançar o público? O futuro do livro (e do escritor) depende de convergências?

Sempre houve autores polifacéticos. Não creio que seja uma tendência moderna. Alguns serão mais especializados, outros menos. No final, haverá uma balança qualquer a pesar as duas tendências. Muito provavelmente, o resultado será um empate.

>>> LEIA resenha de Flores na página 8.

A solidão do *esquecimento*

Flores é construído a partir da crise de um relacionamento e da necessidade da memória como resgate da identidade

GABRIELA SILVA | PORTO ALEGRE – RS

Ganhador do Prêmio Fernando Namora (por unanimidade), **Flores** é a história de Manuel Ulme, homem já idoso, acometido por um aneurisma e que se preocupa em demasia com os problemas do mundo. As notícias dos jornais lhe tiram o sono, incomodam seus dias e ele acumula preocupações em relação à humanidade. Não sabe o que fazer e sente-se perturbado não poder fazer nada. Por causa do aneurisma, perde boa parte da memória: não lembra da infância, do primeiro beijo, de ter visto uma mulher nua. Traz consigo, no pescoço, uma chave presa a uma corrente prateada.

É da história de Ulme que emerge a própria história do narrador-protagonista: um jornalista, casado, pai de uma filha e infeliz com a vida. Da morte do pai, que inicia o romance, começam os pensamentos que o levam à figura do vizinho idoso e solitário. Clarisse e Beatriz — a esposa e a filha — representam uma relação quase sem gestos de amor ou diálogos. Três vidas solitárias compartilhadas na mesma casa. O cotidiano cada vez mais sobrecarregado pelo cansaço, pelo desalento e pelo apagamento do sonho e do desejo — "Tenho a certeza de que a vida morre com a rotina e não com a morte, e que o hábito nos petrifica (...)", além de uma enxaqueca que era terrível (mas o alento era que, como exemplo, ele tinha Lewis Carroll que sofria também fortes dores de cabeça e que foi depois de uma crise que escreveu **Alice no país das maravilhas**).

Começa a pesquisar Manuel Ulme. Vai até a aldeia em que havia crescido, descobre personagens como Dona Eugênia, que tem boas lembranças do menino, ou o padre que não fala tão bem assim de Ulme. É então que conhece a história das irmãs Flores: Margarida (paixão de Manuel), Dália e Violeta.

Clarisse vai para a casa da mãe, acompanhada de Beatriz. Um homem tenta atropelar algumas vezes o senhor Ulme. O corpo dá sinais de cansaço e falta de cuidado — cresce uma barriga que esteticamente não lhe favorece. Samadhi, a jornalista conhecida que se torna uma amante de poucos encontros. O chapéu sobre a cama — superstição herdada do pai — que lhe causava um extremo desconforto, as conversas que eram universos ficcionais inteiros em frente ao espelho do banheiro, todos esses acontecimentos estavam agora nos dias do narrador que também não sentia mais o amor e o desejo do primeiro beijo dado em Clarisse — ambos eram incapazes de afetos genuínos e de repararem na beleza metida na rotina: "Toco levemente os lábios dela e sabe-me à rotina, às finanças, ao barulho da máquina de lavar roupa. Beijamo-nos como quem faz a cama".

Degeneração

Das investigações do narrador e da proximidade com Ulme, nasce uma amizade, que se estende a Beatriz. Com o passar dos dias, Ulme descobre que tem degeneração de uma parte do cérebro, uma sequência de paralisias, que o levariam à morte: primeiro as pernas, a fala, os movimentos e sorriso, mas a cabeça sempre lúcida, mesmo sem recordar a infância, porém consciente, até o dia em que ele morreria.

Margarida Flores, a paixão da juventude, havia se tornado cantora de fado, vivera os anos do Salazarismo com medo e a fugir. Com a Revolução dos Cravos e a liberdade de expressão, encontrara uma nova vida. Julgava, por intermédio do que lhe havia dito a irmã, que Ulme a havia denunciado à polícia da época da ditadura. Trazia por ele um ódio tremendo. E por conta disso, havia contratado um ex-bombeiro para lhe servir de segurança — e que era o motorista responsável pelas tentativas de atropelamento de Ulme.

As corridas pela manhã não fizeram a barriga do protagonista diminuir, mas a vida começava a melhorar: voltara a falar com Clarisse e Beatriz — que agora passava alguns dias com ele; conseguira descobrir coisas sobre Ulme e conhecera Sara — a enfermeira que cuidava do vizinho. Embora os dias de Manuel fossem perdendo a força, compunham um cotidiano de convivência interessante.

O tempo se estreitava para Ulme, a vida se abria para o narrador. Um golem se escondia atrás da porta que a chave — pendurada na corrente prateada — abria. Era a criatura feita das tragédias do mundo, dos recortes de jornais e revistas que traziam as notícias que causavam a destruição do humano, do amor fraternal que deveria unir todos os homens e não separá-los.

"Entremos mais dentro da espessura", diz o senhor Ulme o tempo todo: "Revelar-se o eterno no mundo, quando estas palavras são pronunciadas, a morte não existe". Essa é a chave do romance de Afonso Cruz. Uma narrativa que se engendra a partir da crise de um relacionamento, da morte de um pai e da necessidade da memória como resgate da identidade. A memória perdida de Ulme também é a do narrador-protagonista. "Porque viver não tem nada a ver com isso que as pessoas fazem todos os dias, viver é precisamente o oposto, é aquilo que não fazemos todos os dias."

A literatura produzida por Afonso Cruz é repleta de entrecruzamentos com a música, a arte, a filosofia e a história. Desses materiais o autor encontra a substância com que constrói suas personagens, arquiteta suas vidas e conjuga-as de um modo que se tornam tão próximas do real, tão humanamente possíveis. A poética de Afonso Cruz desenvolve-se em torno da memória, da construção que somos a partir dessa memória, coletiva e individual. **Flores** também é um livro que conversa com outras obras do autor, como **A boneca de Kokoschka**, e que apresenta a figura de Isaac Dresner, o menino judeu que se torna livreiro.

É preciso mesmo "entrar na espessura", embrenhar-se no que somos para conhecer o outro. No silêncio do protagonista e na fala e memória de Ulme que se perdem, cria-se o diálogo com um universo de todos os homens do nosso tempo: a inquietação que nos resta diante da morte.

Flores
AFONSO CRUZ
Companhia das Letras
270 págs.

LEIA TAMBÉM

O pintor debaixo do lava-loiças
AFONSO CRUZ
Peirópolis
180 págs.

TRECHO

Flores

Acordei na manhã do dia seguinte com uma enorme enxaqueca, desde as têmporas até à nuca, a minha cabeça era uma beata a ser apagada por um sapato. Fiz um café, tomei dois analgésicos, mas não melhorou, tive vontade de chamar os bombeiros para apagar aquela dor, como é possível que caiba tanta dor em tão poucos centímetros cúbicos de crânio, enfim, quando penso nisso, percebo aquela coisa de que cada homem é um universo, se não fosse não caberia tanto sofrimento dentro da cabeça de cada um.

PAULO SOUSA COELHO

O AUTOR

AFONSO CRUZ

Nasceu em Figueira da Foz (Portugal), em 1971. É escritor, ilustrador, cineasta e músico português. Venceu o Grande Prêmio de Conto Camilo Castelo Branco (com **Enciclopédia da estória universal**, em 2010), ganhou o Prêmio Literário Maria Rosa Colaço de melhor livro infantojuvenil (com **Os livros que devoraram o meu pai**, em 2009), também o Prêmio SPA/RTP de melhor livro de literatura infantojuvenil (com **A contradição humana**, em 2011) e o Prêmio da União Europeia de Literatura (com **A boneca de Kokoschka**, em 2012). Em 2016, **Flores** recebeu o Prêmio Fernando Namora.

LightDirect

Para o Rascunho não encolher, contamos com o seu apoio.

Participe da nossa campanha de financiamento coletivo.

Em 2000, tínhamos um sonho: publicar um jornal de literatura encorpado e 100% independente. Nascia o Rascunho. 17 anos e 208 edições depois, o Rascunho tornou-se um dos mais importantes veículos culturais do Brasil. Mas para continuar existindo, o Rascunho precisa se fortalecer. Temos de reestruturar as áreas comercial e de assinaturas e turbinar nossas plataformas digitais. Para concretizar esses avanços, precisamos da sua ajuda. Acesse www.catarse.me, escolha sua recompensa e participe da nossa campanha de financiamento coletivo.
Rascunho. Porque a literatura brasileira merece uma análise com profundidade.

Acesse www.catarse.me e participe.

rascunho

Foto: Guilherme Pupo

Sempre o *mesmo rio*

Em **Do outro lado do rio**, situações opacas dos personagens possibilitam várias leituras da sociedade contemporânea

CLAUDIA NINA | RIO DE JANEIRO – RJ

O pretexto é contar os últimos anos de um dramaturgo famoso, Jerônimo Brickman, o J.B., em sua decomposição financeira, depois que uma inexplicável indenização recebida pelo Estado ameaça evaporar-se. O passado de ex-revolucionário, assim como o trabalho engajado e artístico somem na penumbra, desfazem-se na decomposição física de seu corpo redondo e apático. Ao redor, estão personagens que mal interagem — parecem igualmente apáticos e à espera, de frente para o mesmo rio — o Tietê — que passa carregando tralhas e desesperança.

São eles: Samara, sobrinha fútil ao lado de quem vive J.B.; a empregada Judite, que trabalha para eles, mas sem receber, suportando a angustiante expectativa do salário que nunca chega para pagar os estudos do filho; a jornalista Nina, à espera da grande chance de escrever o obituário de J.B., imersa em uma rotina sem alegria, além de Zeca, economista carioca, companheiro de Nina, que tenta sem nenhum sucesso se confundir com a paisagem. A interação entre os personagens é tão insossa quanto a relação de todos eles com o cenário que (não) os acolhe.

Várias leituras da sociedade se sobrepõem nas situações opacas em que cada um aceita viver. A elite, sempre decadente na forma de exclusão do outro — Samara dá festas, mas a empregada não recebe salário; os assalariados rondam ruas e esquinas em busca de ar em uma cidade sem afeto — "Não havia lugar para se sentir tão abandonado e desligado do mundo dos afetos quanto São Paulo, às margens do Tietê", pensa Nina. Ou então: "Atreva-se a pôr os pés aqui e você vai ver o que acontece, era o que a cidade dizia aos iniciados".

A ideia de que nunca se passa duas vezes pelo mesmo rio parece não significar grande coisa quando nenhuma transformação profunda se organiza debaixo daquelas águas; quando até o mau cheiro — "herança infecta, corrupta e sulfurosa transmitida de geração para geração havia muitas décadas" — sobrevive e resiste aos séculos. As marginais acompanham os trajetos, as não-escolhas, a apatia, a sonolência, a raiva e a morte (de fora ou de dentro) de pessoas que não estão dispostas a fazer nada diante do rio — sequer atravessá-lo — a não ser simplesmente: olhar e se deixar nublar.

DIVULGAÇÃO

O AUTOR

ROBSON VITURINO

Nasceu em São Paulo (SP), em 1979, e passou a infância e a adolescência no interior paulista, onde vive sua família. Em 2001, voltou a São Paulo, cidade onde mora e trabalha. Além de ficção, escreve resenhas e reportagens. Em 2012, recebeu o Grande Prêmio de Reportagem da Editora Globo por antecipar a derrocada do empresário Eike Batista. **Do outro lado do rio** é sua estreia na ficção.

Nada muda nunca, nem o olhar, nem o rio:

Várzea, progresso, autodestruição, novo progresso. O concreto formando o amálgama da agonia. Todos inscreviam uma linha na história da construção do eterno amanhã. Sonho e fúria sem fim sob a mira de tubos e antenas prateados.

Futuros incertos, tortos e vaporosos. O destino de Nina, como descrito com estas palavras, aplica-se aos demais. O que os salvaria é tão pouco. A jornalista, por exemplo, almeja conseguir escrever o tal obituário — despeja suas forças na empreitada. Os outros personagens nem sabem por que motivo estão de pé. O que está de fora — o rio, sua fuligem; a rua, seus desencontros — entra subitamente para dentro dos quartos, avança pelas janelas e se comunica com a solidão de cada um. Os cenários têm alma doente e cansada:

Os golpes de vento traziam para dentro da casa o tumulto, a fuligem e o vapor contaminado e putrefato. O céu era uma película densa, laminada, afugentando os olhos com seu brilho opaco. Esses ardiam irritados e sem lugar para ir que não fossem três ou quatro ipês, um amarelo e os outros lilás (...) Enfrentando o poder do sol, ilhotas de grama reviviam o verde em um oceano de chumbo.

Como viviam?

São Paulo parece, então, engolir quem chega, como o carioca Zeca, cujo futuro-destino de "mil projetos" vira literalmente fumaça: "O de Zeca era bastante difuso, uma profusão de fios soltos que formavam uma imagem incerta". Para Samara era o mesmo, pois ela "dizia que a cidade tornara-se intragável, a verdadeira cloaca do mundo. Não era possível viver em São Paulo". A pergunta que se faz é: como eles viviam antes?

O sentimento de abandono parece ser maior às margens do Tietê, pois ali a vida estava sempre de passagem, não fincara raízes.

Se realmente existisse algo que pudesse ser chamado de "desejo das coisas", seria possível dizer que tudo naquelas bandas desejava fugir e nunca mais voltar — pedras, grama, chorões, primaveras, tabiques, motéis, oficinas mecânicas, estádios de futebol, carrinhos de catadores de papelão, shopping centers, parquinhos, galpões, viadutos, praças, tudo parecia gritar desesperadamente por um novo metro quadrado na Terra.

J.B., que no passado fora um homem acostumado a roubar a cena, transforma-se apenas no sujeito à beira de uma janela, que observa a revoada de andorinhas enquanto tenta ressurgir como artista, mas a alma pesa mais do que o corpo. O cheiro de velhice impregnava a casa, não havia mais nada que ninguém pudesse fazer.

As cortinas, a escrivaninha, a poltrona onde ele costumava ler, as estantes repletas de livros, o abajur — tudo cheirava a morte, decomposição, decrepitude, como se no ar não houvesse mais nenhuma súplica pela vida, tampouco a chance de um fim com dignidade.

Algumas cenas de violência riscam o céu sob o qual vivem Samara e J.B. O narrador é forte e consegue a proeza de não decidir pelo leitor qual emoção ele terá, o que é um acerto, pois consegue ser cru e ao mesmo tempo capaz de transmitir o desnorteamento de almas, corpos e corações que não sabem muito bem onde estão. Curioso que, em um determinado momento, Zeca se recorda de uma lenda sobre uma visita de Faulkner ao Brasil em 1954. Em São Paulo, participando de uma comitiva de escritores americanos, e já com alguns litros na veia para estimular a miragem alcoólica, ele abre a janela do hotel e diz: "Que diabos estou fazendo em Chicago?".

O lugar do não-encontro, do abandono e das desilusões pode ser qualquer um, talvez a geografia nem esteja tomando conhecimento da desordem interna de todos. E, de repente, o Tietê também pode ser qualquer rio, que vai eternamente sofrer a inexistência de uma terceira margem.

Do outro lado do rio
ROBSON VITURINO
Nós
192 págs.

TRECHO

Do outro lado do rio

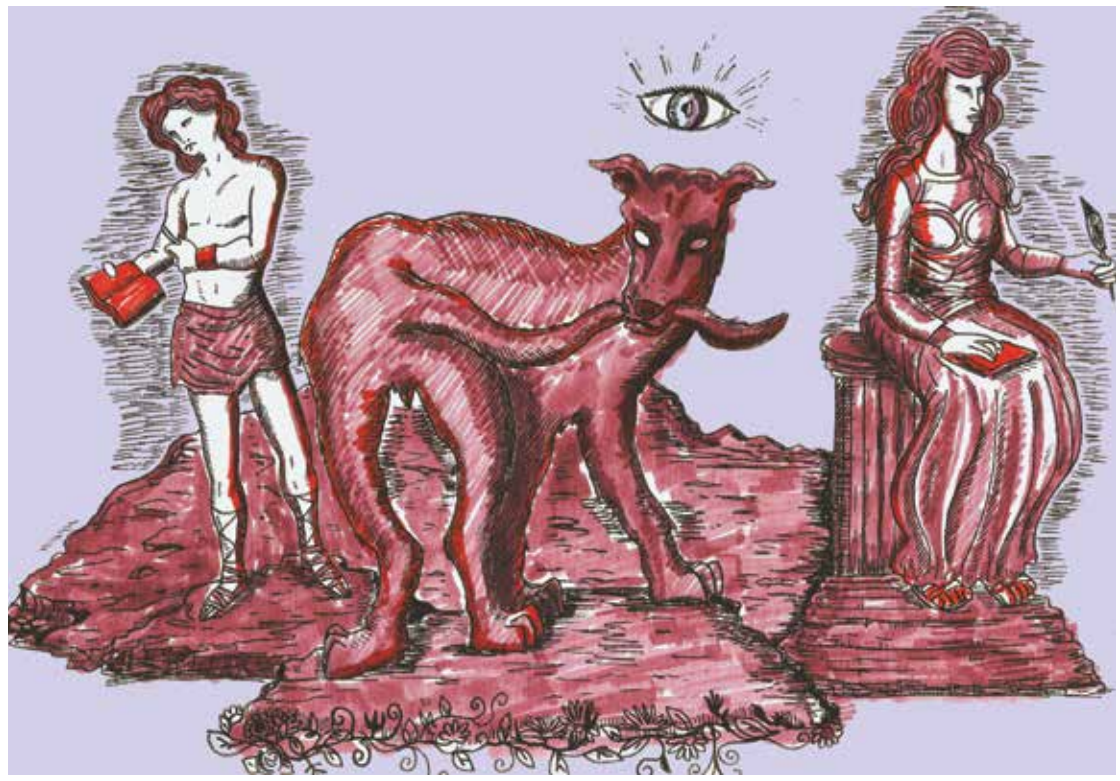
Algo cheirava a morte, pensava Samara ao ver J.B. pela casa. Seria a decomposição do seu corpo? Os órgãos estavam lá, operando sua máquina gorducha, o sangue continuava correndo, as células e os neurônios, bem ou mal, seguiam trabalhando. Mas, aos poucos, sua alma ia embora, partia para o panteão dos artistas de formas arredondadas.

simetrias dissonantes

NELSON DE OLIVEIRA

QUE TIPO DE LEITOR VOCÊ QUER SER?

ilustração: **Dê Almeida**



1. Sábio

Tempo é um recurso limitado. O tempo de vida e de leitura de todos os seres humanos é finito. O leitor do tipo sábio é alguém que administra bem esse recurso, não acumulando conhecimento sobre um único gênero literário ou uma única escola literária ou um único autor, mas procurando apreender a essência da arte literária por meio de leituras diversificadas, dos vivos e dos mortos, a fim de se conhecer e conhecer melhor seu momento histórico. Obviamente, sábios são raríssimos.

2. Erudito

Alguém que se aprofunda e se especializada num único gênero ou numa única escola literária ou num único autor, vivo ou morto, a ponto de conhecer, acumular e comentar longamente os detalhes literários e históricos de seu objeto de estudo. Esse é o perfil majoritário do leitor profissional, do pesquisador acadêmico. Obviamente, eruditos são menos raros que sábios.

3. Descompromissado

Alguém que lê um pouco de tudo, mais dos vivos que dos mortos, raramente os clássicos, sem a obrigação de um planejamento rigoroso, seguindo as ondulações do gosto geral, do mercado editorial e da vida social literária. Obviamente, descompromissados existem em maior quantidade do que todos os eruditos e sábios reunidos.

• • •

Que tipo de escritor você quer ser?

1. Deus

Alguém que inventou uma nova maneira de se expressar em prosa ou verso, nadando contra a corrente literária hegemônica de seu tempo. Obviamente, deuses são raríssimos. E seu talento original, excetuando-se pouquíssimas exceções, só é reconhecido pelas gerações posteriores.

2. Semideus

Alguém que aprendeu com um deus e aperfeiçoou sua nova maneira de se expressar em prosa ou verso, e ajudou a difundir esse conhecimento, legitimando-o. Obviamente, semideuses são menos raros que deuses. O talento de boa parte é reconhecido imediatamente. Publicam pelas melhores editoras, ganham prêmios, são traduzidos etc. Apesar de ser menos intensa que a obra de um deus, a obra de um semideus também sobrevive à morte do autor.

3. Humano

Alguém que realiza com inegável talento o estilo literário prestigiado pela maioria dos formadores de opinião (outros escritores humanos, editores, críticos, professores, divulgadores etc.). Obviamente, humanos existem em maior quantidade do que todos os semideuses e deuses reunidos. O talento dos humanos é festejado imediatamente. Publicam pelas melhores editoras, ganham prêmios, são traduzidos etc. Mas a obra de um humano quase nunca sobrevive à morte do autor.

• • •

[Não deviam servir vinho a ficcionistas, é um perigo. A hierarquia acima surgiu num almoço de amigos-escritores, em que falamos de mercado editorial, prêmios, críticos e editores, Proust, Joyce e Kafka, debochamos da vaidade da chamada *autoficção* (quem escreve autoficção precisa compreender que está correndo na mesma pista que Proust, que inventou esse negócio), classificamos Bolaño e Foster Wallace como bons humanos (iguais a muitos outros), reafirmamos que a única saída possível da crise criativa mundial é a ficção científica, única pista de corrida em que não há (ainda) Shakespeares nem Cervantes nem Prousts, Joyces e Kafkas, brindamos e nos divertimos, fizemos novas listas e classificações, sempre abençoados por Ezra Pound, é claro. Como eu disse, não deviam servir vinho a ficcionistas. In vino veritas.]

• • •

O nome do monstro

Literatura não é apenas a arte do absurdo. É, antes de tudo, a arte do inútil. A ela só se dedica o rebotalho da humanidade. Principalmente nos dias que correm, em que já não é mais possível falar sequer de literatura didática, à maneira de Homero e Dante. Prosa e poesia a serviço da ética e do intelecto? Nevermore. Baudelaire e Joyce desbancaram a literatura *a serviço de*. Deus está morto — Nietzsche. Se Deus está morto, tudo é permitido — Dostoievski. Se tudo é permitido, vamos ao pacto — Klaus Mann (depois de Goethe). Literatura é o pacto xamânico com o diabo, sendo o pandemônio o último reduto do pensamento cognitivo. Literatura é morder o próprio rabo — em público. E há senhores que fazem isso há tanto tempo — às favas o pudor! — que já passaram a embolsar, sem enrubescer, altas somas de dinheiro pelo espetáculo. Literatura é pão e circo, instante em que o grotesco deixa de ser obsceno. Consequentemente, o pior vício que um escritor pode alimentar chama-se Crença na Educação pela Arte. *Autoengano* também é um bom nome pra essa impostura desumana. Literatura não passa de vaidade, na melhor acepção da palavra. Ainda mais quando o escritor faz pose de humilde diante das câmeras de tevê. Não se deixem enganar por tipologias de muitas faces. (Não se deixem enganar nem por mim!) De escritor há apenas DOIS TIPOS: o jovem e o velho. Segundo o senso comum (Nelson Rodrigues), o grande pecado do jovem escritor é não ter paciência de esperar pela senilidade. Quando velho, no entanto, há escritores que lançam mão de truques francamente juvenis. Também há escritores jovens que fazem pose de escritor maduro (entenda-se aqui *sábio*): cara de poucos amigos, cheia de empáfia, prenhe de profundidade filosófica. O escritor jovem *sempre* entende de literatura, mesmo quando não entende. Por isso não tem vergonha de opinar sobre os rumos da literatura de seu país, ora na imprensa, ora nas faculdades de Letras. O escritor velho, ao invés, mal se lembra das vinte e tantas regras de acentuação. Exceto os que se consideram jovens. O escritor jovem é apaixonado pelo escritor maduro que não dá entrevistas (o mesmo que desdenha de toda a raça humana e não perde a oportunidade de achincalhar os escritores que não pensam como ele). No entanto, o escritor jovem que idolatra o escritor misantropo costuma adular meio mundo e dar entrevistas sempre que pode. E nelas não perde a oportunidade de achincalhar os escritores que não professam sua fé — que não são apaixonados pelo escritor misantropo, não desdenham da raça humana e deixam passar todas as oportunidades de achincalhar os escritores que não pensam como ele. Levando-se em consideração tão-só a qualidade, há mais uma vez (malditas tipologias) dois tipos de escritor: o medíocre e o genial. O escritor medíocre é fácil de reconhecer. Basta ler duas linhas, dois versos, e lá está ele: inteiro, acabado, cheio de viço. Em cada sílaba, a mesmice juramentada. Já o escritor genial não é fácil de reconhecer. Dele não basta ler duas linhas, dois versos. Cada página, um ponto de interrogação. Será que é? Será que não é? Titubeamos linha após linha, verso após verso. Aborrecidos, deixamos sua obra de lado. Dias depois, quando tornamos a ele, mais uma vez a insegurança. Será? Trocamos impressões com os amigos — tão indecisos quanto nós — e… SIM! Trata-se de vinho, não de água. Soltamos foguetes e transformamos o novo gênio em patrimônio da humanidade. Mas por que o barulho? A genialidade é um acidente biológico que não deve ser perseguido a qualquer preço. Tanto o escritor medíocre quanto o genial procuram com sua obra granjear a estima da tribo. Por isso gastam apenas parte do tempo escrevendo. A outra parte, usam para desocupar as estantes, a fim de colocar no lugar das obras do passado a sua obra. Algumas destas novas obras injetam sangue puro na cultura. A maioria, não. Mas quem se importa? Amor e morte, sexo e assassinato — os mesmos cinco ou dez textos primordiais têm sido reescritos e descartados há milênios. Descartados não, devorados. O nome do monstro? LITERATURA.

DIVULGAÇÃO

Cidades *partidas*

Entre Paris e São João do Meriti, personagem se vê duplicado num jogo entre a **vida real e a virtual**

HARON GAMAL | RIO DE JANEIRO – RJ

O mundo atual, com seu componente predominante de virtualidade, acrescentando a intensa presença das redes sociais, torna difícil e perigoso ao pesquisador chegar a qualquer tipo de conclusão quando o tema é a análise do contemporâneo. Cada sondagem neste universo volátil e escorregadio pode-se apresentar enganosa. Eis algumas questões: o mundo mudou a partir do surgimento da internet? Qual o real papel da internet e das redes sociais no complexo da cultura, incluindo aqui o fazer humano em toda sua plenitude? A internet deu poder a determinados segmentos da sociedade? Tais perguntas, que apontam trilhas sinuosas e muitas vezes plenas de obstáculos, são difíceis de responder. Quando se encontram respostas, acaba-se por transitar no senso comum.

Márcio-André, em **Leonardo contra Paris**, parte de algumas destas questões. Seu personagem principal, Leonardo Pontevedra, leva uma vida dupla, a real e a virtual. Já no início do romance, situando-se ao nível da realidade, ele pertence à elite carioca, mora no Leblon, sua ex-namorada é uma pianista de renome internacional. Ele viaja exaustivamente ao exterior e, através de um artifício que revela no desenrolar da narrativa, consegue publicar um livro. No entanto, como num passe de mágica, sua vida muda como da água para o vinho, ou melhor, do vinho para água. Leonardo afirma aos amigos que recebeu um convite para lecionar na Sorbonne, em Paris. Para despedir-se, dá uma grandiosa festa convidando o maior número possível de celebridades, amigos, conhecidos, e todos aqueles que sempre o estão elogiando. No dia seguinte, um dos que estiveram presentes na festa o conduz ao aeroporto. Leonardo desce do automóvel e faz seu amigo ir embora dali mesmo, nada de despedias, ele pede. Só que, na verdade, Pontevedra não vai a Paris, não existe o tal convite, tudo não passava de uma burlesca invenção. O personagem toma um táxi no mesmo local em que saltou, na entrada do terminal dois do Aeroporto Internacional do Galeão, e vai para São João de Meriti, onde lhe resta um velho sobrado que pertenceu ao seu avô.

Por meio de sua página no Facebook, ele começa a contar sua falsa estada em Paris. Apresenta informações sobre a cidade, fotos, encontros, jantares com autoridades, como o reitor e o chefe de departamento da faculdade onde supostamente leciona, fala de seu curso, dos temas das aulas etc. Tudo vai muito bem até que ele descobre um duplo, outro Leonardo Pontevedra, que está em carne e osso em Paris, alguém que assumiu o seu lugar, um homem que usufrui tudo o que ele narra na sua página. A mentira tornou-se realidade. Este segundo Leonardo realmente leciona na Sorbonne, é elogiado por todos, aparecem notas na imprensa sobre o seu sucesso na França, e até passa a viver com a ex-namorada do primeiro. O Facebook transformou a mentira em realidade. Como, a partir de então, o "verdadeiro" Leonardo vai controlar o seu duplo? Inicia-se uma luta feroz entre criador e criatura. Esta é a questão principal do livro, que vai repercutir em quase todos os acontecimentos.

A cidade de São João de Meriti aparece plena no livro, com seu quinhão de humanidade e com força poética. Talvez se pense que seja mais fácil escrever romances ambientados em Paris, cidade mais convidativa ao ambiente de cultura, poesia e arte. Escrever sobre subúrbios, periferias, locais quase sem apelo poético, e transformá-los em literatura, talvez seja o desafio daqueles que se pretendem bons autores. A São João de Meriti, que faz divisa com o Rio de Janeiro através do fétido Rio Pavuna, não aparece no livro por mero acaso nem para que o autor desenvolva uma romance de periferia em que as questões capitais sejam a violência, o tráfico de drogas ou o abandono das autoridades pelo local. A cidade que vem à luz arrasta uma força de vida que, muitas vezes, não existe nos bairros abastados da zona sul carioca. Trata-se de uma cidade viva, com pessoas de alma, que buscam razões para estarem no mundo, embora literatura e arte quase não estejam entre seus primeiros objetivos.

Criação literária

Outro ponto que se destaca na obra é a questão da criação literária. Leonardo Pontevedra é autor de um livro que ganhou vários prêmios. Ele dá a receita: *[...], caso quisesse, nem precisava ter publicado um livro para ter alcançado o prestígio como escritor. Na nossa era, em que contar um fato desvincula-se do fato em si mesmo, não é necessário ser efetivamente nada para se chegar a alguma coisa. É preciso ter os amigos certos — isso é o mais importante — e dizer a eles dos seus feitos, fictícios ou não. Eles mesmos convencerão os outros de suas capacidades e, quando todos acreditarem, nem mesmo eles colocarão em dúvida, porque todos estarão falando do que você fez.*

O ato de ser um artista estaria intimamente relacionado à amizade, sobretudo, com jornalistas. A repetição do que eles dizem, através das redes sociais, e mesmo das páginas de literatura sobre seu sucesso, verdadeiro ou não, seria uma poderosa ferramenta de convencimento. Quem sabe criar e manter um perfil no Facebook, cultivar muitos amigos ou seguidores, estaria mais próximo do sucesso. A qualidade literária não vem ao caso.

A questão do duplo, neste romance, não se resume a Leonardo e seu sósia, que frequenta as rodas literárias da Sorbonne. No decorrer do livro, descobrimos alguns segredos do avô do personagem, primeiro proprietário do sobrado onde Leonardo agora reside. Entre esses segredos há um personagem cujo nome é Afrânio. Ele, pouco a pouco, vai descendo na escala social, tornando-se, na velhice, um morador de rua, ou mesmo um mendigo. Leonardo descobre que este possui um diário onde está registrada a própria vida, incluindo a relação do homem com o avô. Nestes papéis, que Leonardo paga caro para furtar, o protagonista descobre uma espécie de manipulação perversa, da parte de Afrânio. Leonardo sai em busca de vingança, mas o que descobre é algo inteiramente inesperado.

Em meio a muitos personagens interessantes e peripécias que o romance nos apresenta, há a presença da biblioteca pública de São João de Meriti, local que Leonardo passa a frequentar logo que se muda para a cidade. Ali, ele desenvolve uma oficina de literatura. Neste momento, é possível observar não apenas a metaliteratura, mas que, onde quer que seja, há pessoas interessadas em poesia, em literatura. A imagem da biblioteca perdura como um oásis em meio à desolação, ao abandono do poder público pela periferia, proporcionando a ponta de humanidade que atua como contraponto na história. Resta uma questão: qual o lugar da periferia no universo literário?

Ao iniciar a leitura deste livro, talvez algum leitor desavisado pense que acompanhará Leonardo nas suas *flâneries* por Paris. De certa forma isto não deixa de acontecer, mas o que perdura é (guardada as devidas proporções) o mesmo que descobrimos quando acompanhamos as histórias de Dostoievski. Desfilam lugares e personagens na aparência nada poético, mas que, pouco a pouco, passam a pulsar uma humanidade que jamais imaginávamos, a ponto de suas fragilidades tornaram-se tão comoventes, que se convertem na gênese da poesia.

O AUTOR

MARCIO-ANDRÉ DE SOUZA HAZ

Nasceu em 1978 no Rio de Janeiro (RJ). Autor traduzido para mais de vinte idiomas, sua obra inclui poesia, ensaio, performance, arte digital e cinema. Publicou **Intradoxos** (2007), **Ensaios radiativos** (2008) e **Poemas apócrifos de Paul Valéry** (2014), este último finalista do Prêmio Jabuti e semifinalista do Prêmio Oceanos. Recebeu bolsa da Fundação Biblioteca Nacional 2008 pelo ensaio **Poética das casas**. Como cineasta, dirigiu produções internacionais como *Artaud em Compostela*, *Man in the crowd*, *El concepto de ironia* e *Cosy for two at Kuleshov St*.

Leonardo contra Paris
MÁRCIO-ANDRÉ
Confraria do Vento
127 págs.

TRECHO

Leonardo contra Paris

Mas, apesar de geográfica e economicamente dependente da "cidade maravilhosa" em sua condição de município dormitório, Meriti guardava os elementos essenciais a qualquer cidade: seus ambientes noturnos clássicos, seus grupos musicais, seus saraus de poesia popular e bares de rock, seus personagens notáveis, seus estudantes enchendo os barezinhos ao redor das universidades particulares, seus pontos de encontro e até culturais.

palavra por palavra

RAIMUNDO CARRERO

CENAS E PERSONAGENS COM SIMPLICIDADE

ilustração: **Matheus Vigliar**

No meu livro **A preparação do escritor** (2008), defendo a ideia da simplicidade como sofisticação para a obra literária de ficção, de forma que o leitor seja seduzido pela sutileza da escrita e da montagem da novela, do romance e do conto, envolvido pela habilidade do escritor e não pela grandiloquência da escrita, em cenas e personagens que se mostram violentos, apaixonados sem controle e situações-limite.

Alguns escritores que mostram esta incrível habilidade: Machado de Assis, Clarice Lispector e Graciliano Ramos, no Brasil; Flaubert, na França; Steinbeck e Hemingway, nos Estados Unidos. Há em **Retrato do artista quando jovem**, de Joyce, uma cena que me apaixona profundamente. Esclareço, todavia, que Steinbeck não é um autor da minha preferência, mas guardo dele o exemplo de cena exemplar, de uma força incrível, apaixonante pela simplicidade. Nesta cena, em **As vinhas da ira**, a família protagonista atravessa a Califórnia com fome e com sede à noite a fim de descansar nas ruínas de uma casa. Salas e quartos abandonados, em miséria e escuridão. O menino mais novo corre por todos os lados até que encontra, num dos quartos, um homem cadavérico e sujo, morrendo de fome. Acontece que a mãe deu à luz há pouco tempo e tem uma criança de colo. É a única salvação. O pai, portanto, pede a ela que alimente o desconhecido com o leite dos seios. Embora faminto e à beira da morte, o homem não aceita. Embora sem uma palavra, o moribundo recusa-se. Não está certo mamar numa mulher desconhecida. A família insiste. Depois de algum tempo de relutância, o miserável é, finalmente, alimentado. E, pelo óbvio, escapa da morte.

A cena é dramática, claro. Mas o que importa, na verdade, é o equilíbrio do texto, a harmonia com o que o autor conduz as palavras sem excessos de adjetivos e advérbios, a simplicidade da montagem, fazendo com que ação dos personagens destaque os movimentos e eles vivam as circunstâncias, sem a intervenção do narrador. Aliás, um alerta definitivo: o narrador não deve nunca se transformar em autor para se meter no texto com interferências desastrosas através de palavras inúteis. Deixe sempre que os personagens atuem e que as palavras digam apenas o que precisam dizer. Escolha bem os verbos e a clareza será plena. Os verbos não querem companhia. Nem os verbos nem os substantivos.

Emoção literária

Nunca vou esquecer a manhã do domingo da década de 1970 quando Ariano Suassuna interrompeu uma conversa na residência senhorial de Casa Forte, no Recife, para ler uma cena do romance **Retrato do artista quando jovem**, em meio a um debate sobre a estética do romance contemporâneo:

Ele estava longe de tudo e de todos, sozinho. Desligado de tudo, feliz, rente ao coração selvagem da vida. Estava sozinho e era jovem, cheio de vontade e tinha um coração selvagem; estava sozinho num meio dum ermo de ar bravio, entre águas salobras, entre a colheita marítima de conchas, entre emaranhados e redemoinhos, entre claridades embaçadas de cinzento, entre figuras de crianças e de raparigas vestidas de alegria, e de luz, entre vozes infantis e joviais que enchiam o ar. Uma rapariga apareceu diante dele, sozinha e quieta. Contemplando o mar. Era como se magicamente tivesse sido transformada na semelhança mesma duma estranha e bela ave marinha. Suas longas pernas, esguias e nuas, eram delicadas como as de um grou. E eram claras até onde a esmeralda da água do mar as rodeava, marcando a sua carne. As coxas, rijas, duma coloração suave como a do marfim, estavam à mostra quase até os quadris, onde as alvas franjas do seu calção eram como penugem de alva e macia pluma. A orla azul clara do seu saiote ajustava-se garridamente em torno da sua cintura, abotoando-se atrás. O peito era o de um pássaro, macio e leve, tão leve e tão macio como o de um pombo de penas negras. Mas os seus cabelos compridos era de menina; e de garota, tocada pelo deslumbramento duma beleza mortal, era a sua face.

Dessa forma, percebe-se mais do que uma cena, uma melodia, em que os instrumentos se unem para enlevar um momento ou uma circunstância. Simplicidade com sofisticação. Sem dúvida.

Noutra cena, desta vez de Hemingway, encontro uma espécie de sinfonia mortal, na qual o narrador descreve a morte da amada com especial equilíbrio e com igual harmonia. Dois parágrafos exemplares:

Parece que as hemorragias se sucederam e os médicos não puderam suturá-las. Entrei no quarto e ali fiquei até vê-la fechar os olhos. Já estava inconsciente. Não demorou muito a passar.

Mas depois que as expulsei dali, fechei a porta e acendi a luz, a situação em nada melhorou. Era como se eu estivesse me despedindo de uma estátua. Saí. Fui para a rua. E regressei ao hotel a pé, lentamente sem dar atenção à chuva.

Todo escritor, independentemente de escolas, tendências e gostos, deve se preocupar com a harmonia, a leveza e a graça das cenas, mesmo quando tratam de situações tão diferentes como o nascimento da paixão ou da morte — diferentes no sentido da escrita. Não importa: o que está em julgamento é a qualidade literária. E literatura se faz com palavras e ritmo.

sob a pele das palavras

WILBERTH SALGUEIRO

LUA À VISTA, DE PAULO LEMINSKI

REPRODUÇÃO

lua à vista
brilhavas assim
sobre auschwitz?

Na seção *Desarranjos florais*, de **Distraídos venceremos** (1987), Paulo Leminski publicou os versos acima. Com sete palavras e uma interrogação, com estrutura semelhante a um haicai, o poeta relembra a assombrosa catástrofe que foi a Segunda Guerra Mundial, sobretudo, mas não só, quanto ao genocídio dos judeus promovido por Hitler e sua comparsaria, com fúria na década de 40 do século 20, embora os campos de concentração existissem desde os anos 30.

O poema de Leminski é uma espécie de literatura de testemunho: a imagem central e contundente do poema — ao perguntar à Lua se seu brilho é o mesmo sempre, independentemente das situações e dos valores que, de longe, ilumina — abala a ideia de neutralidade do artefato poético. A universalidade do horror impregna a aparentemente leve estrutura do poema de poucas sílabas e sem título. Mesmo décadas depois, tendo nascido apenas um ano antes do término da guerra, em 1944; mesmo num país, distante da Alemanha e da Europa, encravado noutro continente e com agruras próprias; mesmo sem nunca ter colocado os pés na Polônia, região onde se encontra Auschwitz e de onde, com orgulho, gostava de dizer, provinham suas origens, o poeta dispõe o que tem para perquirir a história: palavras arranjadas. Por elas, desrecalca-se um passado violento e bárbaro, que não se quer nunca mais. Mas passado que jamais se foi — e não ter ido embora faz desse fantasma pretérito um espanto constante e um perigo real no nosso cotidiano: se Auschwitz virou um museu de lições, espaço agora aberto à visitação turística, as guerras e os genocídios se perpetuam, não só de forma assaz visível (Iraque, Nigéria, Síria, Palestina, Afeganistão, Rio de Janeiro), mas também de forma "menos ofensiva" à sociedade (mendicância, fome, tráfico, trânsito, corrupção, miséria), ainda que tão cruel quanto sua face exposta.

Aqui, a Lua — além de sua literalidade fanopeica: satélite a brilhar — ocupa, metonimicamente, o próprio papel da poesia. Como se a questão posta fosse: poesia, não vais fazer nada diante do que testemunha? Vais posar de vestal, etérea e eterna, enquanto a peste se alastra? Vais continuar enfeitando o mundo, musa longínqua, cúmplice de crimes? Desse impasse — a irredutibilidade de a poesia "acontecer" sem compromisso com mais nada a não ser consigo mesma *vs* a imperiosidade de exercer função social relevante no sentido de atuar em direção à justiça *no* mundo; em síntese, o caráter autotélico da poesia diante da urgência da ação ética —, desse impasse deriva a célebre afirmação de Adorno: "Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas".

Por um processo algo esdrúxulo de personificação, a Lua atravessa séculos e séculos no nosso imaginário ocidental como um modelo bastante heroicizado: bela, misteriosa, inatingível, inspiradora, poderosa. A Lua cheia, em especial, suposto "personagem" do poema leminskiano, multiplica para si esses atributos mitificadores. Até o século 20, antes da desromantização de certos clichês, a Lua rivalizou com flores, mar, nuvens, pássaros, ondas, olhos, coração etc., entre os signos que mais encharcaram o estro dos poetas. Ainda hoje, a Lua cheia paira, monstruosa, imperial, sobre a imaginação massiva e pasteurizante da estética do idêntico.

Depois de 1949, quando escreveu a polêmica afirmação em *Crítica à cultura e à sociedade*, Adorno retorna a ela ainda, em 1962, no ensaio *Engagement*, e em 1967, em **Dialética negativa**. O filósofo endurece e chama à responsabilidade a produção de qualquer gesto lírico e cultural — responsabilidade comprometida crítica e criativamente, que não ofenda os mortos: "Toda cultura após Auschwitz, inclusive a crítica urgente a ela, é lixo". Tanto quanto na afirmativa primeira, também a reflexão teórica, histórica, filosófica se põe na berlinda: o pensamento moralmente responsável deve ter na sua formulação a dimensão mesma do envolvimento ético. É com essa indignação que, em forma comprimida, Leminski ecoa: "lua à vista/ brilhavas assim/ sobre auschwitz?".

O abalo que Leminski realiza na imagem pura, mítica, quase unânime em torno do signo "**lua**" ganha ressonância na fala de Italo Calvino que, em **Seis propostas para o próximo milênio**, diz: "Desde que surgiu nos versos dos poetas, a Lua teve sempre o poder de comunicar uma sensação de leveza, de suspensão, de silencioso e calmo encantamento". Contra esse milenar encantamento que se encantoa bem longe dos problemas humanos, Leminski investe, sem amaciar. A expressão "**à vista**" reforça a ideia de "Lua cheia", dada a maior luminosidade que tal estado proporciona. Não espanta — pela alta beleza da Lua que se exibe, ancestral — a absurda quantidade de obras que viram e veem no astro um mote inspirador.

O uso da segunda pessoa, "[tu] **brilhavas**", confirma o tom sério e cerimonioso do poema, como se o verbo quisesse, pelo tratamento protocolar que incorpora, manter uma distância semelhante à que o satélite tem do nosso planeta. Os sentidos de "brilhar" não escondem segredos: fulgurar, luzir, sobressair, seduzir pertencem ao campo afim das possibilidades semânticas. Sendo "**assim**" um dêitico, isto é, algo que se liga "ao momento e ao contexto situacional da enunciação, sem os quais o sentido da frase frequentemente fica incompleto" (Houaiss), tal termo se vincula aos elementos anteriores ("lua", "à vista", "brilhavas"). O "assim", desse modo, intensifica a grandeza e a beleza da Lua e de seu brilho, expondo o contraste entre a beleza mitopoética da Lua e o massacre histórico de Auschwitz.

Ainda o dicionário informa que "**sobre**" em geral "assinala situação de superioridade em relação a um limite concreto no espaço", como, por exemplo, a Lua em relação a Auschwitz. Estar "sobre", pois, ratifica literalmente o *status* do satélite e, de certo modo, embora incomparáveis, ratifica a hierarquia de um elemento (a Lua: universal, mítica, etérea, natural e distante) sobre outro (Auschwitz: particular, histórico, concreto, cultural e entregue à própria sorte). Há, hoje, farto material sobre "**auschwitz**". Possivelmente, o *insight* do poeta para escolher "auschwitz", e não outro símbolo da ação do mal, deve ter aliado a solidariedade mundial em relação à memória dos mortos e à dor dos sobreviventes dos campos de concentração mais o fato de o poeta reconhecer-se como tendo um "coração de polaco", relembrando que Auschwitz se localiza em território polonês: "meu coração de polaco voltou/ coração que meu avô/ trouxe de longe pra mim/ um coração esmagado/ um coração pisoteado/ um coração de poeta".

No final de seu artigo *Arte in-útil, arte livre*, em **Anseios crípticos**, Leminski dirá: "Para Adorno, a grandeza da arte está em sua capacidade de resistir ao estatuto de mercadoria, em situar-se no mundo como um 'objeto não identificado'. Em sua recusa de assumir a forma universal da mercadoria, a arte, a obra de arte é a manifestação, em seus momentos mais puros e radicais, de uma negatividade". Em síntese, o que o poema de Leminski faz é contestar a imagem estereotipada da lua e, assim, todo o senso comum e o conformismo daqueles que a tal coisificação romantizada se rendem. Por extensão, o poema rememora a barbárie da *Shoah*, do genocídio, do holocausto que Auschwitz, para sempre, representará. E rememora para que, em respeito aos milhões que morreram e morrem, um poema como este não precise se repetir. No entanto, o retorno — em forma de pergunta — mostra que o trauma permanece e que a barbárie está próxima, entre nós, cinzenta, cada vez mais à vista.

inquérito

MICHELINY VERUNSCHK

PENSAR À EXAUSTÃO

DIVULGAÇÃO

O peso do coração de um homem
MICHELINY VERUNSCHK
Patuá
125 págs.

Micheliny Verunschk é poeta e romancista. Acaba de lançar o romance **O peso do coração de um homem**, pela Patuá. Também publicou **Aqui, no coração do inferno**, que está entre os finalistas do Prêmio Rio de Janeiro de Literatura. Em 2015, Micheliny recebeu o Prêmio São Paulo com **Nossa Teresa – vida e morte de uma santa suicida**, na categoria autor estreante acima de 40 anos. Como poeta, é autora de **Geografia íntima do deserto**, **O observador e o nada** e **A cartografia da noite**. É doutoranda em Comunicação e Semiótica e mestre em Literatura e Crítica Literária.

• Quando se deu conta de que queria ser escritora?

Eu escrevo desde que tinha entre 8 e 10 anos. Nunca pensei efetivamente em ser outra coisa. No entanto, foi lá pelos 23, 24 anos que decidi levar mais a sério a questão e comecei a escrever o que viria a ser meu primeiro livro, **Geografia íntima do deserto**, publicado aos 31.

• Quais são suas manias e obsessões literárias?

A morte, o ritmo, a multiplicidade de vozes. Mas a maior obsessão, sem dúvida, é conseguir construir na narrativa uma simultaneidade de tempos, em temporalidades que colidem, que se desdobram.

• Que leitura é imprescindível no seu dia a dia?

Poesia. Sempre.

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

A única coisa que recomendaria ao Temer é vergonha na cara.

• Quais são as circunstâncias ideais para escrever?

Eu não acredito em circunstâncias ideais. Quem quer ou quem precisa escrever, senta e escreve, seja onde for. Há poucos anos morei num apartamento minúsculo e meu escritório era a mesa da cozinha. Nela nasceram minha tese de doutorado, meus dois últimos romances e os dois livros de poesia que publicarei ainda neste ano.

• Quais são as circunstâncias ideais de leitura?

Meia hora sem interrupções, no mínimo. Mas também serve um trajeto de ônibus coletivo.

• O que considera um dia de trabalho produtivo?

Escrever um parágrafo bem resolvido por dia. Uma vitória nem sempre possível.

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

Resolver alguma questão que parecia insolúvel, e isso serve para a poesia e para a prosa. Resolver um problema de ritmo, de forma, de conteúdo, e ficar satisfeita com o resultado, é o que me dá mais prazer. Imagino que seja o mesmo prazer que um matemático ou um cientista sentem ao resolver uma equação.

• Qual o maior inimigo de um escritor?

Sentir-se genial.

• O que mais lhe incomoda no meio literário?

Certa imposição de ver e ser visto não exatamente pelo que você escreve, mas pelo que você representa no mercado.

• Um autor em quem se deveria prestar mais atenção.

Ehre, poeta que circula mais no Tumblr.

• Um livro imprescindível e um descartável.

A educação pela pedra, de João Cabral de Melo Neto, é imprescindível. Citar **Anônima intimidade**, do golpista Michel Temer, aqui é quase um sacrilégio para com a memória de Cabral.

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

O lugar-comum.

• Que assunto nunca entraria em sua literatura?

Nunca pensei nisso. Acho que é possível escrever sobre tudo.

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

Não acredito em inspiração. Mas acredito em coisas que te movem: imagens, sons, palavras, lugares. A imagem de garrafas de cervejas quebradas no meio da rua, que por um momento me lembraram baratas, é certamente um desses lugares inusitados.

• Quando a inspiração não vem...

Vou cuidar das plantas, brincar com os filhos, fazer outra coisa. Há tempo para tudo, diz o Eclesiastes.

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

Elena Ferrante.

• O que é um bom leitor?

O leitor que está atento.

• O que te dá medo?

Não conseguir escrever.

• O que te faz feliz?

Tanta coisa! Dentre tantas, pegar o livro depois de pronto, recém-saído da gráfica.

• Qual dúvida ou certeza guiam seu trabalho?

Parafraseando Belchior, "a certeza de que tenho coisas novas, coisas novas pra dizer".

• Qual a sua maior preocupação ao escrever?

Que aquele que for ler tenha a certeza de que procurei construir um mundo, seja no poema, seja na narrativa. E que esse mundo foi pensado à exaustão.

• A literatura tem alguma obrigação?

Apenas de estar incontestavelmente ao lado do ser humano.

• Qual o limite da ficção?

A ficção não tem limites. É um perigo. Mas não tem.

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

Não levaria a ninguém, porque cairia mortinha, infartada. Quando eu morava no interior morria de medo de topar com algum leão fugido de circo, porque se topasse, ele nem teria trabalho de me pegar. Eu, ploft!, cairia, e ele nhac!, me devoraria. É o mesmo medo, de ET e de leão fugido de circo. Mas se ainda assim o ET me fizesse dizer alguma coisa (sei lá das tecnologias deles) eu diria: procure Maria Valéria Rezende.

• O que você espera da eternidade?

Hahahaha. A eternidade é muito longa.

A Bíblia e a literatura

O caráter literário do **texto bíblico** sob a ótica de Northrop Frye e Erich Auerbach

WANDERSSON HIDAYCK | RECIFE – PE

ilustração: **Fábio Abreu**

A **Bíblia** "não é literária nem não literária", afirma Northrop Frye, em seu estudo **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura** (1982). Ou seja, ela possui marcas da literatura, mas não deve ser encarada como tal em sua totalidade.

Em suas passagens poéticas, a **Bíblia** é mais fiel à poesia do que é à história em suas passagens históricas. Ainda assim, não se pode considerar a **Bíblia** como um grande poema: além de longos trechos não serem poéticos, há passagens que esbarram no problema da ficcionalização (como as parábolas de Jesus, com criação de personagens por um outro "personagem", o próprio Jesus).

O sentido histórico, por sua vez, não é claramente delimitado no relato bíblico, e, quando há, está a serviço da "profundidade ou significado espirituais". Erich Auerbach, no **Mimesis** (1946), diz algo parecido: "a intenção religiosa condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica". Ele acrescenta que o narrador precisava acreditar na verdade objetiva da história que estava contando, já que a **Bíblia** não visa à realidade, mas à Verdade.

De acordo com o crítico canadense (em referência a Aristóteles), em vez de relatos históricos particulares, a narrativa poética bíblica é de caráter universal. E a história pela qual se interessa a **Bíblia** é a *heilsgeschichte*, a história da salvação com repetições das sequências míticas; e não a *weltgeschichte*, a história do mundo, na qual nada se repete. No relato bíblico, essas duas modalidades históricas ocorrem no mesmo tempo e espaço, mas constituem perspectivas diversas sobre a vida e jamais coincidem.

Assim, a mitologia da **Bíblia** não se relaciona com o real, mas com o possível. E, enquanto programa de ação para uma sociedade, não ignorando a história, pode ir de encontro a esta. É o caso dos mitos de libertação, como o da alforria de Israel das mãos opressoras dos egípcios. Depois de concluído esse relato na *weltgeschichte*, ele continua na *heilsgeschichte*, na forma do Egito simbólico, que pode oprimir, por exemplo, os negros escravizados na América do Norte no século 19. O relato bíblico sobrevive em encorajamento e promessa de salvação. Pode-se dizer que o mito central da **Bíblia**, a perdição do homem pelo pecado e futura redenção por meio do Messias (o herói da narrativa), é um mito de libertação, já que trata de algo a que a história do mundo não atribui credibilidade.

> Os objetivos de cada texto são diferentes: o relato da **Bíblia** não se interessa pelo encantamento sensorial; a **Odisseia**, sim. Homero quer agradar o leitor, nutrir seu comportamento narrativo; a **Bíblia** pretende ser o texto de autoridade absoluta.

Northrop Frye aponta que é comum a tentativa de explicação dos mitos bíblicos por meio de interesses contemporâneos de explicação, critérios de verdade exteriores à **Bíblia**, típicos da linguagem descritiva (contemporânea, clara separação entre sujeito e objeto) e negados pelo próprio fundamento do texto sagrado. O chamado *populismo cristão anti-intelectual* reivindica a verdade literal do texto bíblico, refutada pelo crítico canadense, para quem "a **Bíblia** não podia dar importância menor ainda, pois não dava nenhuma, ao fato de alguém achar ou não uma arca no Monte Ararat: tais 'provas' pertencem a uma mentalidade muito diversa daquela, seja qual for, que concebeu algo como o Livro de Gênesis".

Três estágios

Com a finalidade de descrever o contexto histórico da linguagem empregada na **Bíblia**, Frye, baseado no estudo de Vico sobre as idades de um ciclo histórico, comenta os tipos de expressão verbal em três estágios da linguagem: hieroglífico, hierático e demótico. O *Velho Testamento* foi escrito, em grande parte, no primeiro estágio, poético. Anterior a Platão, essa fase se caracteriza pela primazia da metáfora e a identidade entre o homem e a natureza;

desse modo, as palavras, agrupadas em afirmações epigramáticas ou oraculares, eram revestidas de uma energia dinâmica própria, e as concepções hoje tidas como abstratas eram exatamente físicas, imanentes. No relato do *Gênesis*, por exemplo, as palavras exercem poder de criação — "E disse Deus: Haja luz; e houve luz" (1:3).

O teor epigramático do *Velho Testamento* também foi observado por Auerbach no ensaio *A cicatriz de Ulisses*, no livro **Mimesis**. O autor demonstra como o laconismo do relato do sacrifício de Isac, no capítulo 22 do *Gênesis*, possui um propósito significante. Nessa narrativa épica, somente as palavras dos interlocutores — Abraão, Deus, Isac e o anjo — são manifestas. O estilo é simples e direto. Na presença do divino, apenas os gestos essenciais de obediência de Abraão são descritos sucintamente, como se o servo de Deus controlasse suas manifestações vitais. Diferentemente da narrativa homérica, observada por Auerbach na primeira parte do ensaio, nessa passagem bíblica, como em várias outras, os sentidos são ocultos, advindos de um Deus solitário e sem forma que surge do desconhecido.

A narrativa da **Odisseia** apresenta cada acontecimento em um plano específico, explicitando todos os detalhes necessários à visualização da cena bem como à compreensão do caráter de cada personagem envolvido, sempre determinado e sem profundidade. Na **Bíblia**, porém, a multiplicidade da vida psíquica é latente, e o silêncio e os segundos planos da narração ocasionam uma tensão no texto. Os objetivos de cada texto são diferentes: o relato da **Bíblia** não se interessa pelo encantamento sensorial; a **Odisseia**, sim. Homero quer agradar o leitor, nutrir seu comportamento narrativo; a **Bíblia** pretende ser o texto de autoridade absoluta.

Na segunda fase da linguagem, que tem início em Platão e se estende até o século 16, a metonímia é a base da língua escrita, produzida por uma elite; já existem abstrações, e as metáforas estão a serviço de conceitos numa prosa contínua. Um único Deus era o receptor de toda a analogia verbal. E, por Ele ser perfeito, as premissas tinham de ser lógicas, lineares, irrefutáveis.

Como resistência ao aspecto transcendente da linguagem dessa fase, a partir do século 16 e, principalmente, do 18, firma-se a linguagem demótica, que, com sua produção horizontalizada, não favorece, em suas formas extremas, o desenvolvimento de questões religiosas, já que a palavra aponta para o mundo objetivo dela separado. Acentua-se, assim, a dicotomia entre ilusão e realidade: o objetivo tido como real; o subjetivo, como irreal; a fé não é mais lugar-comum. Nessa era, a ciência ocupa em definitivo o lugar da mitologia. Frye chega a dizer que "é impossível ler a **Bíblia** desse modo", devido ao caráter metafórico e retórico do texto sagrado.

Uma das elocuções mais importantes do *Novo Testamento* — "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus" (João 1:1) — é uma demonstração clara de metonímia. Ainda assim, segundo Frye, a segunda parte da **Bíblia** se mantém próxima do *Velho Testamento* no que diz respeito ao emprego da linguagem, pois não contém argumentações racionais, nem proliferação de uso funcional de abstração.

O idioma linguístico do texto bíblico, *kerygma* ("proclamação"), mesmo que influenciado pelas características das três fases, não coincide com nenhuma delas. Esse idioma é marcadamente oratório, com destaque para os aspectos metafórico e empenhado, que se misturam e ocasionam o que se denomina de *revelação*.

Reiteração, figura

Frye chama a atenção para o aspecto reiterativo do mito na **Bíblia**, o que origina unidades estruturais, os arquétipos. No livro de Juízes, por exemplo, a ênfase recai na estrutura: conteúdos diversos são narrados em uma forma repetitiva mítica, para atingir o interesse moral. Importa mais o esboço da história que o conteúdo desta.

Assim como, nos *Evangelhos*, a prioridade não é biografar a vida de Jesus, mas apontar o que, nela, observa-se como cumprimento das profecias relacionadas ao Messias no *Antigo Testamento* — "E neles se cumpre a profecia de Isaías, que diz: Ouvindo, ouvireis, mas não compreendereis, e, vendo, vereis, mas não percebereis" (Mateus 13:14). A esses esboços antecipadores do que iria ocorrer no *Novo Testamento* Frye denomina *tipos*. Eles fazem da **Bíblia** um livro tipológico por excelência, pela abundância de reiterações.

Em Auerbach, a qualidade reiterativa do texto bíblico é atribuída ao conceito de *figura*, que dá nome a um de seus ensaios (1944). Após traçar um panorama das alusões ao termo na antiguidade e seus respectivos significados, Auerbach se detém no uso dessa palavra no mundo cristão, pelos padres da Igreja, que iniciam uma nova abordagem desse conceito, de Tertuliano a Santo Agostinho, e observa na **Divina comédia** o método da figuração. Nesse contexto, a figura é real e histórica e anuncia um acontecimento com as mesmas características. Similaridades ou um acordo concretizam a relação entre a figura e o que ela preenche. E a identificação do "cumprimento" da figura depende de intenções interpretativas, que reconheçam em um evento a prefiguração de outro.

Tertuliano, em seu **Adversus Marcionem**, estabeleceu o personagem bíblico Josué, do *Antigo Testamento*, como uma prefiguração de Jesus Cristo: Josué guiou os israelitas em direção à Terra Prometida, e Jesus guiaria o povo de Deus à eternidade; Josué-Jesus é, assim, a figura do eterno Salvador. O mesmo procedimento associativo foi feito pelo autor cristão com outros personagens

Bíblia
NOVO TESTAMENTO:
OS QUATRO EVANGELHOS
Trad.: Frederico Lourenço
Companhia das Letras

Percebemos, assim, que tanto Frye como Auerbach dispensam um enfoque literário ao texto bíblico. E ambos levam em consideração o aspecto religioso desse texto, tanto em sua recepção como no contexto de produção.

e passagens da **Bíblia**. É importante destacar que o que Tertuliano chamava de *figura* não pode ser confundido com alegoria, que diferem uma da outra pelo peso histórico. A alegoria geralmente representa virtudes ou fenômenos históricos genéricos; a figura representa acontecimentos históricos definidos.

Avesso ao espiritualismo, Tertuliano atribuía ao *Velho Testamento* um significado literal e histórico, assim como as figuras também eram fatos concretos. No processo de figuração, o espírito só tem lugar como intelecto para promover a compreensão. As referências aos significados são abstratas, mas o preenchimento da figura, para o que ela se direciona, é carnal, uma realidade histórica.

Auerbach comenta que a partir do século 4, entre os escritores cristãos, a noção de significação profunda foi atrelada ao conceito de *figura*. Foi assim em Lactâncio, que identificava as figuras como fatos pequenos que indicavam fatos futuros muito maiores. Filo e Orígenes, por sua vez, foram exemplos de autores que deram uma explicação alegórica às figuras, com a finalidade de espiritualizar o caráter histórico do *Antigo Testamento*.

Já em Santo Agostinho, *figura* adquire, principalmente, a noção de prefiguração. Ele chegou a advertir os fiéis que evitassem a interpretação alegórica para que, em suas palavras, "não venhais a erguer um edifício como que no ar". O *Antigo Testamento*, para o filósofo, é um conjunto de promessas temporais, já o *Novo Testamento* abarca as promessas eternas, sendo o último o preenchimento do primeiro. E duas grandes promessas perpassam as duas partes da **Bíblia**, primeiro ocultamente, depois de modo explícito. Os acontecimentos bíblicos, no pensamento de Agostinho, transcorriam no plano da eternidade, que pertence a Deus, no qual as figuras não estão restritas ao passado nem ao futuro.

Entre os primeiros entusiastas da Igreja cristã, as noções de figura e preenchimento nas Escrituras Sagradas foram importantes para a doutrinação. As epístolas escritas por Paulo estão repletas de interpretações figurais. Nesse caso, com o objetivo de contrapor a lei à fé, que seria o verdadeiro meio de salvação, retirando o caráter normativo do *Antigo Testamento* e enaltecendo o sacrifício definitivo de Jesus Cristo. Assim, Paulo atenuava o peso histórico do *Velho Testamento* e o atualizava em dramaticidade concreta, afirmando que somente o *Novo Testamento* possui significação definitiva.

As formas figurais também se contrapõem às formas míticas ou simbólicas. Embora ambas tenham a finalidade interpretativa, a figura se relaciona à interpretação da história, e o mito é uma interpretação direta da vida e da natureza. Por isso, os mitos se dão em culturas em que a relação entre homem e natureza é mais direta e o peso da história é menor.

Ao contrário da visão histórica moderna, na qual os acontecimentos são carregados de autossuficiência, na interpretação figural os fatos são garantidos e definidos pelo propósito divino. "Pois cada modelo futuro, embora incompleto como história, já está preenchido por Deus e já existe eternamente em Sua providência", nas palavras de Auerbach.

Percebemos, assim, que tanto Frye como Auerbach dispensam um enfoque literário ao texto bíblico. E ambos levam em consideração o aspecto religioso desse texto, tanto em sua recepção como no contexto de produção. Entretanto, o olhar deles para a **Bíblia** não é dogmático, eles não fazem uma crítica religiosa. A crítica é literária, mas sem ignorar o fato de que a literariedade da **Bíblia** é um aspecto tênue devido ao propósito primeiro da confecção dessa obra: ser mensagem do Deus cristão para a humanidade. Essa postura, isenta de adequação religiosa, mas ciente do caráter religioso do texto, acarreta seriedade e importância profunda aos estudos dos dois críticos.

Muitas *vidas*

Rio-Paris-Rio narra com lirismo envolvente histórias de amor, política, lutas e sobrevivência em tempos sombrios

LUIZ HORÁCIO | PORTO ALEGRE – RS

Rio-Paris-Rio
LUCIANA HIDALGO
Rocco
160 págs.

REPRODUÇÃO

Rio-Paris-Rio não é uma história de amor, não é uma história sobre os tempos da ditadura ou de lutas políticas na França e no Brasil. **Rio-Paris-Rio** é uma história de vida, de vidas e seus desdobramentos. Com um detalhe fundamental, narrada por quem conhece o ofício, conhece os cenários. Amor, política, lutas, sobrevivência são atores, ora protagonistas ora coadjuvantes, que atuam em situações nas quais o viver vale a pena. Pouco importa se nas ruas, nos palcos ou nas páginas dos livros.

Rio-Paris-Rio beira a antropologia, esta ciência que se ocupa dos costumes, das crenças, dos hábitos comuns e dos hábitos sutis das pessoas. Fica evidente, embora apresentada de maneira rápida, a diversidade cultural que envolve a narrativa, e a antropologia tem por objeto estudar o homem, o ser biológico, o social e o cultural. Algumas vezes o estuda em partes. Assim o faz Luciana Hidalgo.

A história de Maria e Arthur, do Brasil e da França, do Rio e de Paris, a minha e a sua, é narrada com lirismo envolvente, um lirismo avesso à alienação e que é capaz de amenizar a aridez das vidas estrangeiras — o que não diminui de maneira nenhuma a intensidade. A intensa sutileza da autora que não edulcora a relação dos jovens, tampouco suas aspirações políticas, um anseio ao mesmo tempo bastante politizado embora pintado com as tintas da ingenuidade. Tão ingênuo que um brasileiro participa aos gritos, palavras de ordem, de uma manifestação em Paris, reivindicando o que não lhe diz respeito. Na verdade nem sabe ao certo do que se trata; sem desconfiar de que sua presença e performance não alterarão em nada a situação. Seja no exterior, seja no Brasil, o povo não passa de grito, geralmente gritos dispersos. O protesto uníssono jamais será uma mercadoria ao alcance de todas as mãos em todas as estações do ano. Requer preparo.

Jovens procurando sua identidade, não apenas como referência, mas como conteúdo. O eu em constante transformação ao assimilar o que lhe chega, identidade e liberdade. Conforme Emmanuel Levinas: "Liberdade implica saber que a liberdade está em perigo". Mas nem tudo é permitido ao estrangeiro, e por vezes é justo onde a liberdade corre mais perigo, o lugar de se encontrar consigo mesmo.

No início de **Rio-Paris-Rio**, Maria assiste à aula na Sorbonne onde estuda Filosofia. O professor lê um trecho de **Discurso do método**, de René Descartes e uma frase ficará gravada na mente da estudante: "Minha intenção não é ensinar o método que cada um deve seguir para conduzir a sua razão, mas apenas mostrar como eu me esforcei para conduzir a minha".

Maria entende e buscará construir o seu método, o método que será seu guia em terra estrangeira. E a aluna leva Descartes a sério, em seu quarto um X riscado no chão denuncia as proporções indiscutíveis definindo aquele ponto como o centro do cômodo, o lugar onde ela costuma sentar. Seu quarto, seu lugar seguro, reina paz e harmonia. O exterior guarda os problemas, a desorganização. O caos vive próximo, habita um apartamento do mesmo prédio onde mora Marechal, outro brasileiro que se refugiou para não cair nas mãos pesadas dos militares. Como vive e o que o faz viver? Lidera um grupo em condições iguais a sua, oprimidos por regimes iguais ao de seu país. Certa noite, ao retornar ao seu apartamento, após o expediente na bilheteria do cinema, Maria é surpreendida por uma festa cuja origem é o apartamento de Marechal, mas não se restringe aos limites do modesto lugar e alcança o corredor do prédio. Em meio a esse burburinho é que Maria e Arthur se encontram e se apaixonam. Ambos cariocas, no entanto o que o levou, ou seria o obrigou?, a Paris foram as convicções políticas de seu pai. Não adiantarei mais acerca deste aspecto para não azedar sua viagem pela história, atento leitor.

Alternativas

Qual é o propósito do X no chão do quarto de Maria? Simplesmente estar no centro, ser o ponto de convergência das ações, estar no comando, ou quem sabe apenas determinar o lugar da resistência? Outra hipótese: definir o ponto de partida? Talvez nenhuma das alternativas acima. Maria senta-se sobre o X e consome o tempo olhando para o teto. O alto, naquele cômodo plenamente alcançável, mas o limite de Maria estará definido?

Maria é neta de militar e bastião da ditadura no Brasil, pela manhã assiste às aulas de filosofia na Sorbonne e à noite desempenha a função de bilheteira num cinema. Embora a suposta integração, afinal de contas ela trabalha e estuda naquela cidade, Maria sabe e sente-se uma representante dos "em trânsito", onde a inadequação ao humor francês de riso duvidoso, o acento a denunciar a fala de quem não é daquele lugar, e que em algumas situações será considerada além de estrangeira, naturalmente, uma intrusa.

Maria está no centro, anseia por referências, Arthur está solto, o que não impede o encontro. Encontro, o que nem sempre coincide com integração, harmonia.

Qual é o limite de Maria? A volta ao Brasil. Quem sabe. O Brasil da ditadura? Um Brasil diferente? E Arthur, terá limites? Mal sabem que os limites não costumam ser escolhas; e sim imposições. Maria e Arthur, afora a nacionalidade e a saudade do Brasil, quase nada os aproxima. Tamanha diferença, porém, não é o bastante para afastá-los. Ela pragmática, cartesiana; ele artista de rua, poeta. O desarranjo causado por Arthur retira Maria do equilíbrio do seu X. Maria sai do quarto, se torna uma ativista durante os protestos de Maio de 68. Maria e Arthur, o centro e o satélite, ambos carregam segredos escondidos no Brasil, o que poderá afastá-los definitivamente. Acentuo o definitivamente porque ao longo da narrativa Arthur vai e volta.

Rio-Paris-Rio é uma narrativa muito próxima à vida, sem com isso se assemelhar aos boletins de ocorrência que costumam invadir a literatura brasileira. Quase documento de uma época, dada a superficialidade que ora assola a sociedade brasileira, pode ser um exemplo contundente do que foi o período da ditadura. Tempos em que os ditadores costumavam usar uniforme e faziam questão de serem facilmente identificáveis. Mudou a época, aperfeiçoaram-se os disfarces...

A bela e precisa história de Luciana Hidalgo, que começa com Descartes, leva-me a concluir com palavras de Foucault na introdução de **A arqueologia do saber**.

Por trás da história desordenada dos governos, das guerras e da fome, desenham-se histórias, quase imóveis ao olhar — histórias com um suave declive: história dos caminhos marítimos, história do trigo ou das minas de ouro, história da seca e da irrigação, história da rotação das culturas, história do equilíbrio obtido pela espécie humana entre a fome e a proliferação.

Rio-Paris-Rio é um daqueles livros sem fim, uma daquelas histórias que nos seguirão ou que nos estimularão a persegui-las.

A AUTORA

LUCIANA HIDALGO

É doutora em literatura comparada (UERJ), com um pós-doutorado na Université Paris III — Sorbonne Nouvelle, e autora do romance *O passeador*, da biografia *Arthur Bispo do Rosario — O senhor do labirinto* e do ensaio **Literatura da urgência — Lima Barreto no domínio da loucura**. Por estes dois últimos livros, ganhou o prêmio Jabuti, nas categorias Reportagem e Teoria/Crítica literária.

TRECHO

Rio-Paris-Rio

Sem perguntas estapafúrdias, restam questões concretas. Eles questionam se no fundo no fundo não estariam embriagados de uma liberdade que um dia os levará ao impasse. Impasse, em francês, quer dizer rua sem saída, explica Arthur a Maria, esta respondendo com um muxoxo. É claro que ela conhece o significado, encantada com a palavra que ao mesmo tempo remete ao espaço urbano e à agonia do encurralado.

tudo é narrativa

TÉRCIA MONTENEGRO

A BELEZA CONVULSIVA

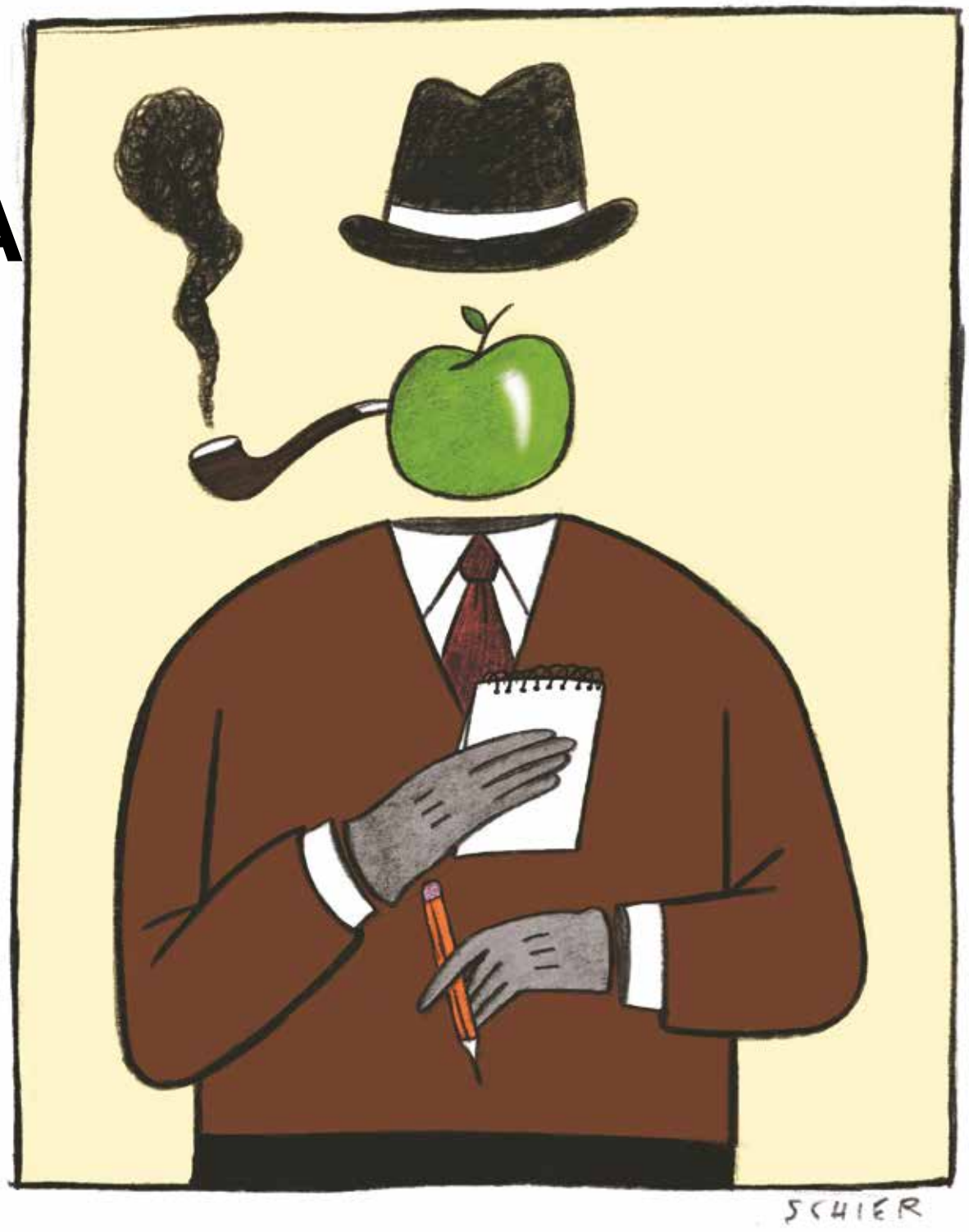


ilustração: **Bruno Schier**

Dentre tantas declarações da história da arte, uma das minhas preferidas é aquela que André Breton deixou no seu livro **Nadja**: "A beleza, ou será convulsiva, ou não será". Esse princípio estético condensa o impacto — ou o espanto — imprescindível à condição surreal, mas também, numa escala maior, aponta para o mecanismo que ativa a essência do ato criador.

A convulsividade, em tal caso obviamente metafórico, tanto indica o simples ímpeto do imprevisto, da chama explosiva, do absurdo — quanto pode sugerir um desespero confuso. A realidade, de qualquer maneira, fixa limites e constâncias que podem passar uma ideia de segurança. Quando o surrealista se desvincula destes elementos, o lado sombrio — do desamparo que a liberdade proporciona — também entra em xeque.

Não por acaso, a vida de muitos artistas dessa época parece ter tido componentes trágicos: Frida Kahlo sofreu um acidente que iria marcá-la para sempre; Magritte e Dalí tiveram surtos de depressão; Leonora Carrigton envolveu-se em relacionamentos destrutivos; Giacometti enfrentou a solidão e o exílio, enquanto criava suas figuras anoréxicas; Dora Maar viveu a tortura de ser ao mesmo tempo artista e companheira de Picasso, situação que quase lhe custou a sanidade...

Mas a liberdade era o troféu máximo das vanguardas europeias do início do século 20 — mesmo que isso significasse atravessar as fronteiras do desvario. Breton, no seu conhecido Manifesto do Surrealismo, ressaltava: "Não será o temor da loucura que nos forçará a hastear a bandeira da imaginação a meio mastro". Inclusive o repúdio à condição do louco era questionado: "Cada um sabe, com efeito, que os loucos só devem seu internamento a um pequeno número de atos legalmente repreensíveis, e que, na falta destes atos, sua liberdade (o que se vê de sua liberdade) não estaria em jogo. Que eles sejam, numa medida qualquer, vítimas de sua imaginação, estou pronto a concordar (...), mas o profundo desprendimento de que eles dão testemunho em relação à crítica que lhes fazemos, quiçá aos corretivos diversos que lhes são infligidos, permite supor que eles sentem um grande conforto na imaginação, que eles se comprazem bastante com seu delírio".

O prazer de ultrapassar barreiras e criar era, *voilà*, a convulsão surrealista. Para explorar a psique em suas possibilidades mais extravagantes e autênticas, nada foi tão bom quanto o método da escrita automática. Lançar ao papel o que viesse à mente, sem permissão para a autocensura revisionista, significava não apenas produzir com flexibilidade. Significava produzir *aquilo que o inconsciente do artista queria*. A um só tempo, através desta técnica os surrealistas recusavam as pressões comerciais da arte, elevando o individualismo à potência mais alta, e também estabeleciam um curioso nexo com uma área do conhecimento que começava a se expandir: a psicanálise.

Os livros de Freud, especialmente **A interpretação dos sonhos**, tiveram um grande impacto na época. O princípio da "isenção da lógica" e do "acesso a uma realidade superior, maravilhosa" parecia garantido pela via do inconsciente. E Freud celebrava um tipo de *automatismo* pelas associações livres que o paciente podia elaborar, revelando à "atenção flutuante" do psicanalista o que o superego normalmente não lhe permitia admitir. Através de recalques, chistes, sonhos ou atos falhos, elementos do inconsciente emergiriam para a consciência.

A proximidade de interesses fez com que o Surrealismo se declarasse como uma espécie de voz artística da psicanálise, embora o criador desta última não quisesse reconhecer tal diálogo. Ao que consta, um dos mais escandalosos pintores da vanguarda, Salvador Dalí, tentou visitar Freud em Londres, em 1938 — mas o encontro não se revelou frutífero. O "pai da psicanálise" estava bastante debilitado pelo câncer que viria a matá-lo, e se medicava pesadamente. É de se crer, entretanto, que, ainda que Freud gozasse de plena saúde, não iria aceitar a espetacularização de sua teoria sob a irreverência daliniana...

De qualquer maneira, a ideia de uma conversa entre o criador da psicanálise e o mais icônico dos surrealistas inspirou o dramaturgo britânico Terry Johnson a escrever o texto **Histeria**. A comédia ganhou em 2016 adaptação brasileira no teatro Tuca, com tradução e direção de Jô Soares e os atores Cassio Scapin e Pedro Paulo Rangel nos papéis principais. O traço humorístico desta produção não causa estranheza: o próprio Freud havia demonstrado que a comicidade tem importante papel na economia psíquica — e, por outro lado, a vanguarda surreal alavancou o humor absurdo.

A escrita automática, por si, já lançava a possibilidade de gerar o *nonsense*, situação em que palavras ou expressões não têm sentido ou significado, ou indicam condutas ou ações tolas. Enquanto possibilidade expressiva, o Teatro do Absurdo teve em Alfred Jarry o seu precursor, com a peça *Ubu Rei*, que estreou em 1896. Alfred Jarry chegou a criar um mundo às avessas — o mundo da *Patofísica*, que invertia conceitos da física e metafísica, rejeitando a realidade vigente. Até hoje, em sua homenagem, o Collège de Pataphysique, na França, declara-se como uma "sociedade dedicada a pesquisas sábias e inúteis" e tem como figuras de inspiração Boris Vian, Marcel Duchamp, Raymond Queneau e James Joyce, dentre outros.

Todo procedimento de absurdidade e fuga do real gera o riso, ainda que intencionalmente esse não seja o primeiro objetivo. Henri Bergson recorda que o que faz rir é uma situação inesperada, "um tipo de absurdo realizado de forma concreta". Enquanto estética das "belas convulsões" e dos sonhos individuais, portanto, o Surrealismo pendula entre a denúncia anárquica de um tempo e a esperança que existe no humor e no fazer da arte. Por esses componentes, afirma-se como tendência válida para além de cercas cronológicas — razão pela qual ainda hoje encontramos quem, seja através do método criador, seja através da postura existencial, esteja filiado a uma tendência surreal.

Numa medida extensa, qualquer forma de ver o lado oculto das coisas (ou a *ficção da representação*) recupera o Surrealismo em suas reflexões fundadoras. Talvez esse movimento possa mesmo ser entendido para além de sua época, como uma estratégia — com inúmeras gradações — que o ser humano encontrou de salvar-se pelo deslocamento, escapando rumo ao inusitado.

Ouro de veio *esgotado*

Em **Menos teu nome**, Lucas dos Passos consegue fazer metalitetura e poesia coloquial-materialista sem ser previsível

WLADIMIR SALDANHA | SALVADOR – BA

Conta Paulo Vizioli, tradutor de Yeats, que quando o irlandês inseriu em um poema sobre Helena de Troia a referência ao estado "ofegante" de sua amada Maud Gonne após um passeio no parque, um leitor exigente, o escritor George Russell, viu nisso o exemplo de "como a boa poesia pode ser arruinada pela intrusão do transitório e do incidental". Mas seria justamente por aqueles arquejos de Maud Gonne que a poesia iria refazer-se, mais uma vez entre tantas, das inevitáveis recaídas na convenção.

Hoje, contudo, após a grande invasão do "transitório e do incidental" na arte da segunda metade do século 20, a questão se coloca em outros termos. A transgressão virou norma, e a poesia dita "do cotidiano" passeia em todos os parques. Difícil é extrair ouro desse veio esgotado, sem recair em epigonismo.

Em **Menos teu nome**, Lucas dos Passos vence a luta da previsibilidade. As primeiras seções do livro são metaliterárias, mas, se não chegam à dimensão ontológica que Merquior apontava em João Cabral, possuem o mérito de conjugar reflexão de linguagem com flagrante lírico: veja-se, por exemplo, *A delicadeza do chute*, que tanto pode ser um poema sobre futebol quanto sobre a própria arte do soneto — e ainda acena com a subjetividade sonegada pelo título geral, com o sobrenome do autor (Passos) apropriado em verso ("passo justo"), procedimento aliás frequente no livro.

A contraditória relação com o passado literário que Harold Bloom teorizou como "angústia da influência" não apenas ocorre largamente, como é de se esperar em uma estreia. Já no poema de abertura dá-se o que Bloom chama *tessera* ou complementação antitética — o novo poeta parte de seu cânone para estabelecer uma dialética, contraditá-lo:

> *mesmo que eu quisesse (e, acreditem,*
> *um dia eu quis), não poderia*
> *ser só joão ou contentar-me*
> *com a impura ana.*
>
> *ana traficava entorpecentes*
> *no peito e mantinha a britânica*
> *cabeça lúcida. joão,*
> *franzino, media a espessura*
> *das vidas pela sua ausência.*
>
> *artista de um poema sem vírgulas,*
> *ela fingia um verso frouxo,*
> *e ele via o horizonte pelo*
> *seu avesso, seu oco: insosso.*
>
> *certo dia, os dois se meteram*
> *numa fresta de minha estante e*
> *geraram, sem que eu percebesse,*
> *errante, simétrica, joana.*

Ser de linguagem, uma leitura retrospectiva do livro, com atenção a epígrafes e outras pistas, desvela que essa *Joana* é um somatório inusitado de João Cabral e Ana Cristina Cesar. Do primeiro, traz a mimese estilística da seca ("vidas pela ausência"), de matriz antilírica ("horizonte pelo/ seu avesso"), o que encontra correlato até na figura empírica do poeta ("franzino"); da segunda, a "britânica/ cabeça lúcida" (referência ao período de residência Ana C. na Inglaterra, e sua atividade de tradução), com o "poema sem vírgulas" que "fingia um verso frouxo" — menção à suposta atitude calculada da autora em relação à poesia marginal.

Encontro amoroso

Após bons poemas com aquela ambiguidade entre metaliteratura e lirismo a que referimos, a angústia da influência volta com força na segunda seção do livro, *Enredo e sombra para a tarde.* Agora vem sob forma de outra das "razões corretivas" enunciadas por Bloom: a *apophrades* ou "retorno dos mortos". Uma série de oito poemas, apenas numerados, faz pensar em encontro amoroso ("e nossos os corpos se fundem"), mas necrólatra ("morta ressuscita e ressoa") e algo narcísico ("as mãos se ocupam do prazer/ solitário"), de que restará apenas "em derrota úmida/ a secreção inconsciente".

Essa amada de "mil estupros tardios", ao contrário de Ana Cristina Cesar — que, como se sabe, jogou-se de uma janela em Copacabana — contempla os "dois três" que "saltam/ do parapeito" e reclama "da falta de paz momentânea/ com os olhos suados salvos/ instantes de desolação". É ainda *Joana*, portanto: não se suicida, antes observa o caos com certa distância cabralina. O poeta se converte em seu amante, a quem não escapa a *manhã* que corre "em dolorosos *rios*" — dois signos importantes para Cabral, revistos em potência de dor.

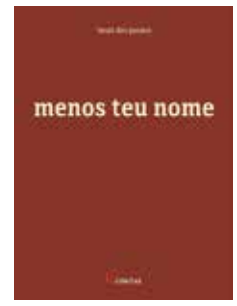
Inventiva no campo formal, pelo uso invulgar de parônimos (quando a poesia marginal abusara do trocadilho), rimas toantes (que em Cabral chegam a cansar) e cavalgamentos de corte certeiro (um recurso banalizado pela poesia práxis), no campo temático a escrita de Lucas dos Passos caminha rente, sem desviar-se do materialismo — seja ele o "corporal" de Ana Cristina Cesar, seja o "mineral" do mestre pernambucano. O sentido último de suas antíteses é a síntese totalizante. Assim, não admira que afirme, como arremate da segunda seção: "nos corpos estão nossas covas". Isso antecipa o que será o final do próprio livro, quando, no soneto *Malone morre* (título de Beckett, em famosa tradução de Leminski), não se divisa qualquer horizonte metafísico — "E depois? Depois nada" —, niilismo que atinge toda memória, literatura inclusive: "o passado só volta demolido"; "vida e livro só deixam a falida/ crônica de uma morte anunciada".

Tudo isso faz muito sentido na já cansada linhagem coloquial-materialista que domina a poesia brasileira, pelo menos desde Drummond até Cabral e pósteros, com largo respaldo na crítica universitária. Contudo, ao menos no plano "demasiado humano" da literatura, o próprio Lucas dos Passos é a contraprova de sua tese: os mortos vivem na constante recriação que lhes fazem os autores vivos: se o título (**Menos teu nome**) é de Leminski, se João Cabral e Ana Cristina fundem-se em *Joana*, há também Drummond na quinta seção do livro, *Mal das coisas,* em um poema como *Recusa da poesia*, de revisitado *gauchismo*. Antes, na quarta seção, *Em teu nome,* quando o poeta faz lírica amorosa propriamente dita, há temas colhidos em Machado de Assis, Miguel Marvilla e enxertos de outras vozes. Voltando à expressão do autor: "mil estupros tardios".

O acaso é o tema central da última seção do livro, *Um ano,* quando se articulam as linhas anteriores — metaliteratura, sensibilização da "poesia de coisas" e lirismo do cotidiano — para espreitar a desordem ínsita no fluxo do tempo. A cada mês correspondem três sonetos, como se cada peça cobrisse um período de aproximadamente dez dias. O *tour de force* brinca muito com a estrutura da forma fixa, compondo sonetos em dísticos, duas quadras, tercetos iniciais etc. — o que deixa claro a marca de um poeta como Paulo Henriques Britto na dicção de Lucas dos Passos. Nem poderia ser diferente: Britto, com seu materialismo feliz e invenção formal, é o poeta contemporâneo mais bem realizado na linhagem que Lucas pretende para si.

O círculo parece fechado, não fosse pela concessão política em dois poemas do mês de agosto. É quando o autor deixa de lado a ensaiada "metafísica do acaso" e adere ao laudatório, referindo-se diretamente ao episódio do *impeachment*-golpe: "Mas, se a Dilma cair, observe bem,/ esteja certa de que cai bem tarde:/ como segurou tão viva e ativa/ quem teve suas penas militares?". Diante do passo em falso, valem pouco as rimas toantes de Cabral (tarde/militares), e menos ainda o recurso à interrogação do título — *De ocasião?* —, para transferir ao outro — o mestre ou o leitor — a datação do poeta.

Se o fluxo das coisas é arbitrário, se o acaso preside o tempo, todo dirigismo cai por terra, à esquerda ou à direita. O poeta mantém um olho vigilante para a própria criação, e chega a se indagar: "Como nosso esforço de errar o mundo/ pode condicionar o que é ambíguo/ para não ser equívoco e — arrisco,/ com olhos bem fechados, surdo-mudo?". Muito menos poderá a crítica responder a essa pergunta: voltando ao caso de Yeats, diga-se apenas que certas damas ofegantes ainda desmerecem Helena de Troia.



Menos teu nome
LUCAS DOS PASSOS
Cousa
106 págs.

O AUTOR

LUCAS DOS PASSOS

Nasceu em 1989, em Vila Velha, e reside em Vitória (ES). Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, com tese sobre Paulo Leminski, atua como professor do ensino superior. **Menos teu nome** é seu primeiro livro, contemplado em 2015 por edital da Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo.

TRECHO

Menos teu nome

Num traçado em versos, em quatro linhas,
domina a sorte redonda, sem pena,
insurgindo-se nos hipersensíveis
segundos em que sobe ao ar, solene.

Uma dança falsa, uma louca dúvida,
com olhos em sobrancelhas alertas
(derrubando o inimigo que lhe cerca),
experimenta uma jogada lúcida —

rápido arremate: um drible que irrite,
que ensine o chão, formule um falso assunto.
E antes que o pé se precipite

(como a arisca andorinha pega o alpiste):
o passo justo, um toque que não assuste
o tempo: e a delicadeza do chute.

(A delicadeza do chute)

A beleza salvará o mundo, A beleza salvará o mundo, A beleza salvará o mundo. O título do livro de Tzvetan Todorov, como raios solares avisam que é dia, abraça este planeta que habitamos e espera um abraço de volta. A beleza salvará o mundo, A beleza salvará o mundo, um mantra, uma reza, um desejo que vem do fígado da Terra, como vem das entranhas e não do coração de uma pessoa o amor por outra pessoa, e no lugar dos deuses um punhado de humanos corresponde. É um começo. Mas essa beleza, desentranhada meio do cosmo e meio da gente, realmente pode salvar todo mundo, um dia?

Será no dia, talvez, em que saibamos, enfim, o que significa beleza? Será no tempo em que entendamos que a casa dos sete bilhões e meio de humanos é uma só e a mesma? Será quando pudermos definir o que é, além da beleza, o amor — esses conceitos disformes que em cada um tem uma cor? Se a beleza não salvar o mundo, o que salvará (e do que exatamente)?

É um mantra, é uma reza, mas não há um único mantra nem uma só reza. Há milhares de línguas, em redução, na população que cresce e é cada vez menos vária. Há muitas crenças para deuses sob medida a cada certeza, enquanto a beleza, sem nome e sem cara, demora a salvar esse mundo.

A beleza, esse espanto tranquilo que não termina. Admiração profunda, no exato oposto do que alguns de nós entendem por raso. E o que esses alguns chamam de raso os demais não chamam de nada, porque o raso é um não-pensamento, a não-reflexão. É um passeio, não exploração.

A arte é a exploração da beleza? Como cabe na arte a realidade? A arte é um dedo na ferida, é uma livre indignação? Por que não chamamos de realidade o telejornal e arte de fabulação, ainda que pela fabulação se possa adentrar mais na verdade? A beleza é certamente uma procura. E juro que passei as páginas do livro **Mulheres de passagem** procurando. Colhi dúvidas. E penso que o escritor M. A. Amaral Rezende não por acaso esconde seu primeiro nome em siglas, mantendo distância segura de intimidades, para poder justamente plantar com mais liberdade questionamentos, em seu exercício de asfaltar a beleza, nesse livro, com seu trator de realismo e violência.

Por princípio, acredito (duvidando) no texto da quarta capa: "M. A. Amaral Rezende metaboliza em literatura a difundida prática masculina da observação, cobiça e conquista do corpo da mulher. Uma prática ancestral que precede ou mesmo dispensa o amor, mas que não deixa de ser profundamente amorosa em sua devoção à beleza e ao arrebatamento que ela produz". A experiência da leitura aponta que se tentou mesmo transmitir o que é o livro em sua essência.

Contos, talvez, sobre *mulheres*

Novo livro de **M. A. Amaral Rezende** é um amontoado de textos que se repetem; e nada mais

ANDRÉ ARGOLO | SÃO PAULO – SP

Mulheres de passagem é uma coletânea de contos, apesar do que escreve o próprio autor no texto inicial: "contos talvez". São 32 textos, mais a *Preliminar*, como batizou o pequeno prefácio. Alguns são curtos, de uma página e pouco, outros avançam bem mais. Estão divididos em sete partes. Entre elas, há unidade aparente mais pelos títulos do que pelas histórias. São todas em primeira pessoa e o narrador, um homem. Não fica claro se o mesmo homem, mas tudo indica que sim, porque os 32 contos têm o mesmo tom. É um homem que fala de mulheres pelo o que observa de seus corpos, que conta sobre os desejos e relações sexuais que vive com elas, que em vários dos contos as mata de diferentes maneiras, que não constrói, pelo menos com palavras no texto e sugestões do que não é escrito, amor, sequer compaixão.

O texto da quarta capa combina com a leitura do livro, quando explicita a intenção do autor em demonstrar ou denunciar o machismo clássico, a coisificação da mulher pelo homem através dos tempos e certamente ainda hoje, em 2017. No entanto, essa outra intenção de revelar amor por trás do desejo apenas do corpo e até do desprezo que leva aos assassinatos, essa intenção não se construiu claramente. O livro não inaugura um olhar sobre essa questão tão antiga e presente. O livro explicita o que já se conhece. Mas há quem possa achar a beleza entre as trepadas, as vontades de trepar e os corpos sem vida ao longo das páginas.

A beleza, aos olhos desse narrador masculino, macho pra caramba, que tem grana, viaja, dirige carros, a beleza é o que seu desejo sexual aponta e ele descreve assim: "Te ver deitada, ao lado da piscina, na cadeira longa branca, com as alças do sutiã desamarradas, por um tempo, até me reduziu a raiva pela noite anterior (*carta a uma mulher #1*)"; "Na última vez que te vi, de costas, gostei de teu vestido preto, com os botões da abertura central mal abotoados. Os arcos das alças faziam uma moldura curva para os ombros. Gostei deles, mais do que antes (*carta a uma mulher #2*)"; "As meninas daqui, da Ilha, são todas meio mulatas. Vai ser melhor ainda. Não haverá nenhuma marca dos biquínis anteriores (*Escrito sobre a cama #4*)"; "Gastara quase uma hora para selecioná-las no álbum de fotos. Ela era uma das mais caras, nível de preço de Londres (*Nua na cama*)"; "Quando Lúcia se inclinou, a alça do decote, muito solta, caiu de lado. Livrou um seio, cone longo, escuro na ponta, sem dobra inferior. Era todo queimado pelo sol, nem uma pequena marca de sombra sob a aréola (*Fim de ano, festa*)".

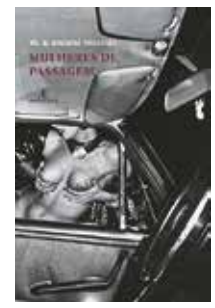
O narrador despe suas mulheres de passagem mas não as revela quase. E ele próprio se mostra mais pelo jeito como as vê, nu e cru. É o que acontece, sem muita novidade de um para o outro, de um para o outro, de um para o outro, nos 32 contos. O tom é de um homem que senta num bar, a cerveja pós-trabalho de um fim de tarde, e conta detalhadamente suas aventuras sexuais a um amigo, sem mudar de assunto, até a madrugada. Tende a cansar. Mas deve-se levar em conta que esse cansaço pode ser um efeito consciente, com significação em si.

Mortes

Da observação seca e pouco sentimental sobre as mulheres ou seus corpos, muitos contos chegam a descrições de diferentes mortes ou assassinatos dessas passageiras do livro. E esses são os trechos que sugerem maior fabulação e metáfora. O homem que as vê como objetos de decoração e prazer gosta das mortes delas ou diretamente as provoca. Há um momento desses na obra que se destaca literariamente, pela linguagem:

Na estrada, já bem depois do pôr do sol, no escuro, recuperei o fascínio por ela. Era impossível parar de olhá-la, nem para ver o carro que derrapava na curva molhada. Quando seu corpo se jogou contra mim, tentei ir direto à sua boca. Ela escapou, deformada. Achei que me procurava na cintura. Ainda tentei segurá-la. Também abaixei a cabeça sem parar de ver seu pescoço e seus ombros. Não tinham mais a alça do vestido sobre eles. Se soltara tanto que nem cobria os seios. Avancei nela. Se antes a esperava, agora, quando ela se dava, não me segurava mais. Enquanto a direção não esmagou seu rosto, torcendo-o para baixo, olhava, no mesmo fascínio do início, seu perfil. Voltava ao começo, à mesma luz em seu rosto. Ela viera para mim, pela primeira vez.

Voltemos a Todorov: "A exigência de beleza não basta, portanto, para ordenar uma existência humana. Só se pode generalizá-la se entendermos paralelamente o seu sentido, como fazia Dostoievski ao designar como 'beleza' o amor universal". O amor universal, o amor universal, o amor universal, em vez da beleza da moda que já cansou, do domínio violento do homem sobre a mulher, em vez da exploração vil do humano pelo humano, o amor universal e uma beleza redentora. Soa ingênuo? Que bom.



Mulheres de passagem
M. A. AMARAL REZENDE
Ateliê
192 págs.

O AUTOR

M. A. AMARAL REZENDE

É escritor, estudioso de pintura, fotógrafo e consultor de *branding*. Publicou além de **Mulheres de passagem** outros oito livros, como **Aumente sua renda**, **Todos os corpos, corpus**, **A gênese da pintura**, **Viagem a uma mulher** e **Uma lua em Paris**.

TRECHO

Mulheres de passagem

Sobraram cinco balas na arma. Se mirasse, uma bastaria. Não entendi por que não continuei. Também, não entendi por que você não foi à polícia. Concluí, depois, que você me preferia solto, por crueldade. Me obrigava a viver com as outras. Começara desde aquela cena no quarto, quando quebrei teu apartamento. A diferença é que ali a culpa era tua. Você não tinha que se irritar com minha brincadeira no carro. Não tinha que explodir quando tentei te comer, sem conversa, depois de dizer que gozava mais em sonho que em você.

O olhar *mágico*

A aventura literária de **Vicente Franz Cecim**, o poeta gnóstico da Amazônia brasileira

EDSON CRUZ | SÃO PAULO – SP

O universo do escritor Vicente Franz Cecim ainda está para ser desvendado. No início dos anos de 1980, chamaram atenção para sua obra alguns críticos que hoje nos são referenciais. Nomes como Benedito Nunes e Leo Gilson Ribeiro. De Leo Gilson, nosso grande crítico, leitor generoso e onívoro, lemos algo escrito em janeiro de 1981 e que já apontava sabiamente para o colosso que se tornaria a escritura de Cecim.

Cecim iniciara pouco antes, com seus dois primeiros livros, **A asa e a serpente** e **Os animais da terra**, uma trajetória literária única e onírica, com suas metáforas plurivalentes e alegorias abrangentes que demonstravam, no dizer de Leo Gilson, um autor com potencial comprovado para se tornar "um mestre da prosa no Brasil".

Em 1979, a partir de seu primeiro livro, Cecim começa a transfiguração de seu ambiente de nascimento e vivência amazônica (Belém do Pará) para o que, aos poucos, vai se transformando, na sequência de seus livros, em uma região imaginária (Andara), uma grande metáfora da existência que Cecim urde com sua linguagem encantatória — reconfigurando as fronteiras entre a prosa e a poesia — ao abraçar o mundo natural e o que está além dele, ou talvez, aquém a tudo que seja maculado pelas aparências.

Cecim tece desde então seu ambicioso projeto, um mesmo livro/obra que não tem paralelo na literatura brasileira e nem se encaixa nas possíveis categorias e gêneros que a taxonomia literária julga necessário recorrer. O que ele faz é uma alquimia da escritura de intensa força poética, poesia em estado de latência transfigurada, com muitas entradas e nenhuma saída.

Sua escrita não é de fácil leitura e apreensão. Exige disponibilidade de tempo e, principalmente, de espírito. Certa predisposição para se expor a um texto que passeia entre o tratado místico e a parábola, anotados com uma disposição gráfica que flerta com o experimentalismo.

— Ouves, essa Voz em nós, Orino? oÓo?
seu Nome inominável
Ó
Vermelho em nós silenciosamente, ó

Escrevo estas palavras em Manaus, na nossa Amazônia, embebido de suor e umidade, lendo as *páginasSSerpentes* de Cecim que me conduzem *à Semente invisível do visível*. É o melhor lugar para lê-lo e entendê-lo. Aqui, parece não haver fronteiras claras entre o que é realidade e o que é sonho. E sentimos isso no corpo, que primeiro definha febril e depois se fortalece exalando só espírito.

O texto de Cecim deixa claro pelo menos uma coisa: a literatura de ficção produzida com a intenção de ser amazônica pecou, com as devidas exceções, pelo paisagismo e pela representação esquemática e retórica da natureza. Não é o caso de Cecim. Sua Andara é a Amazônia "vista com olhos mágicos", algo da literatura oral da região que nutriu os olhos de seu espírito volante. Espírito imantado por grandes textos filosóficos, místicos e gnósticos de nossa grande tradição literária que ele soube beber e sintetizar na seiva de seu ser.

E os dias passavam indo para parte alguma
Viessem: o anoitecer dos dias, viessem: o amanhecer das noites,
e viessem as nesgas de luz,
nos crepúsculos, as auroras, nas auroras os crepúsculos, e as cintilações que às vezes se dão incendiando mas sem chamas as teias Negras velando os olhos dos cegos
Viessem, voltassem. Como se passassem

Alfabeto humano

Como já indicou o poeta Carlos Nejar, Cecim inventa um alfabeto humano e busca na linguagem "o escuro da semente". Esta poderia ser a clave fundamental para acessar sua obra, perceber que ela é, antes de tudo, um exercício alquímico de linguagem. *Quem semeará Andara?* A linguagem. *Andara, Asa da Voz. Que Revoada em ti não cessa?* A linguagem. Com ela, a revoada não cessa, a escritura não cessa, só a linguagem diz onde cala a literatura.

Ó Escritura que não cessa, só tu falas onde cala a literatura
Que Ave negra assim girando em círculos em ti
Não temer.
Por que eles temem: teus vícios tuas repetições

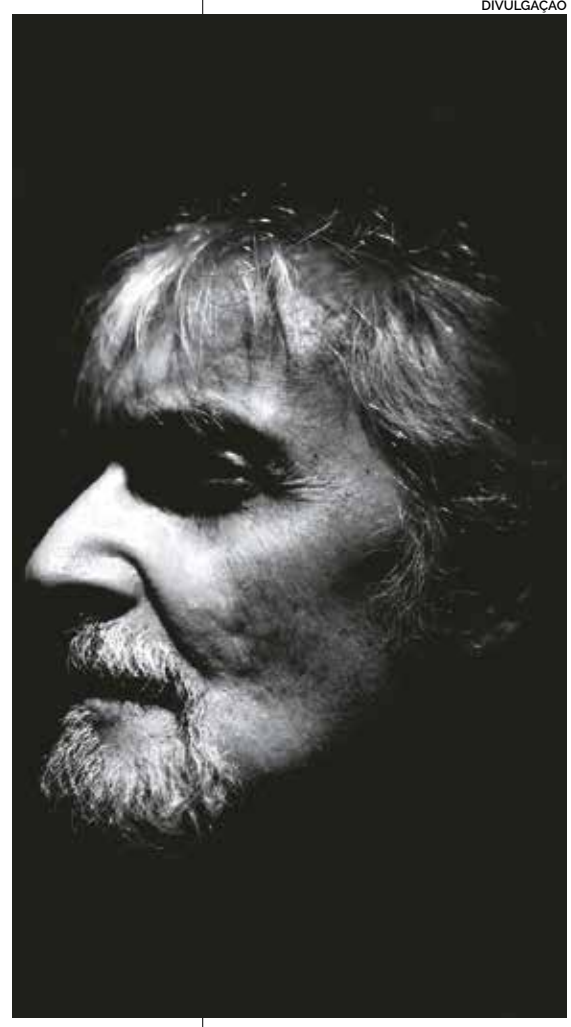
tudo isso que adeja
e busca enquanto os nossos pés vão indo para a Penumbra, assim em sonhos?

A viagem a Andara não tem fim porque é uma viagem metafísica que, embora feita com palavras, vazios, silêncios e as imagens que este arsenal engendra, só se pode apreender em sua real tessitura quando lemos seus livros todos como uma partitura em coda suspensa caminhando para o abismo.

Vicente Franz Cecim revela força imagética em seu ambicioso projeto de escritura de um mesmo livro que se revela único.

K O escuro da semente
VICENTE FRANZ CECIM
LetraSelvagem
384 págs.

DIVULGAÇÃO



O AUTOR

VICENTE FRANZ CECIM

Nasceu e vive em Belém do Pará, Amazônia brasileira. Em 1979, com **A asa e a serpente**, iniciou a obra imaginária **Viagem a Andara oOlivro invisível**, transfiguração da Amazônia em Andara. Em 1980, veio o segundo livro de Andara, **Os animais da terra**, que recebeu o Prêmio Revelação de Autor da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Em 1981, **A noite do Curau**, primeira versão do terceiro livro de Andara, **Os jardins e a noite**, recebeu Menção Especial no Prêmio Plural, no México. Em 1988, **Viagem a Andara**, reunindo os sete primeiros livros de Andara, recebeu o Grande Prêmio da Crítica da APCA. Em 1995, Cecim publica **Silencioso como o paraíso**, reunindo mais quatro livros de Andara. Em 2001, publicou em Portugal **Ó Serdespanto**, com dois novos livros de Andara. Em 2004 relançou, em versões finais, transcriadas, os sete primeiros livros de Andara reunidos nos volumes **A asa e a serpente** e **Terra da sombra e do não**. Em 2006, sai a edição brasileira de *Ó serdespanto* (Bertrand Brasil). Em 2008 e 2014 lançou as novas iconescrituras **oÓ: Desnutrir a pedra** e **Breve é a febre da terra** (Prêmio Haroldo Maranhão de romance).

Ah, Orino,
esses são os livros visíveis de Andaras em que
como fantasmas de Andara podemos nos ver,
mas até de nós se oculta o livro invisível que
esse Vicente nãoescreve

ah ele sem asas querendo ser alado, mas é só
um homenzinho de nada na Vida, o Vale, pesando sob
a Asa Asa
Mas para ele não é assim. E ele diz
— Tudo vem como sombra do Um e para o
Um volta como sombra
Aqui. Na breve Residência, a vida,
imersos, nesta luz cheia de penumbras em que
somos e não-somos, pois permanecemos sendo lá no
Um enquanto aqui até parece que somos,
as sombras estão no Vários,
e se tornam coisas
Eu te daria a pedrinha branca, ó k, onde escrito
o Nome que Ninguém conhece

Outro procedimento característico de sua escritura é a forma lúdica de narração. Algo que já foi apontado por nosso filósofo/crítico essencial, Benedito Nunes. Sua narração "passa, sem recorrer a elos verbais explícitos, de um plano a outro, pela simples exibição, quase cinematográfica, à maneira de uma sequência de tomadas que se encadeiam por sucessivos cortes". Sem dúvida, tais procedimentos de escrita, Cecim traz de sua experiência com o cinema. Antes de seus primeiros livros, havia feito em super-8 o ciclo de filmes *kinemAndara*. Ou seja, Andara já se prenunciava. Nos anos 2000 volta a filmar com seu filho Bruno Cecim, e a partir daí acumula vários títulos e produções. Sua pungente peregrinação até o túmulo de Kafka, que resultou no filme *K+afka*, nos revela um pouco de sua genealogia, sua "peregrinação álmica".

O Nome somente o nominável pelo Espanto, ó k

O tropo da viagem, da peregrinação, da travessia, perpassa toda a obra de Cecim: a saída de um espaço encantado em busca de um espaço sagrado. E, durante a travessia, a criação de inúmeros outros mundos cheios de espanto.

A gente tem é saudade de voltar a não ser nada

Com sua criação e peregrinação por Andara, Cecim concebe seu arquétipo mítico e, como um Odisseu moderno, busca voltar para casa e descobre no caminho que nunca saiu dela, nunca saiu de si, do escuro, d'*o umanO*, da *ó Oniausência*. O misterioso e maravilhoso da vida espanta (o *myoho*, como cantam os budistas japoneses, a própria Lei da vida), e é dessa capacidade de se espantar que nasce toda grande poesia e toda a obra de Cecim. Sua escritura, o processo de edificação desta obra — seus livros visíveis e invisíveis — são a atuação de seu *Ó Serdespanto* em busca incessante.

fora de sequência

FERNANDO MONTEIRO

RENATO PARADA

ELVIRA (1)

A notícia me atinge, nesta segunda-feira (dia 10 de julho de 2017), como um murro grosso, brutal, da PM paulista. Talvez ainda como um tiro, mas não de bala de borracha, não de nada de plástico na realidade nada plástica na qual estamos vivendo, agora, num Brasil desconhecido, despertado para o ódio — um Brasil que devia fazer mal, muito mal, principalmente à Elvira.

Olha, isso é muito ruim: perder uma escritora do porte de Elvira Vigna, justo quando começava a quebrar o "muro" que levantaram em torno dela, o cerrado muro das lamentações dos medíocres que não suportam ver uma pessoa viva, muito viva, na inteligência e na bondade — irônica — que queria até nos salvar (?) pela Literatura, ainda.

A literatura brasileira está bem?

Não, ela não está bem. Vamos por partes, Estripador, e retrospectivamente, se me permitem.

Nós começamos nas alturas. Não estou falando de Zé de Alencar ("mais importante do que Joyce" — conforme ensinado em aula armorial, pelo professor Ariano Armorial Vilar Suassuna), porque a nossa literatura realmente se inaugura — quanto à relevância capaz de antecipar parte da modernidade pelo menos literária — com um mulato chamado Machado de Assis (Joaquim Nabuco pedia que se evitasse referir-se a Machado pela cor da pele que, para ele, o "Belo Quincas" do Pernambuco da Casa-Grande, era "como se fosse branca", olha só incrível como podemos ser racistas e "abolicionista" ao mesmo tempo! Bem, retomando o fio de meada: a gente deveria ter podido manter o rumo dado por Machado nesse começo, tão magnífico, pela mão tisnada de um mulato, de um mulato-**mulato** (sim, ó Nabuco das alvuras das Sinhazinhas brincando "upa-upa-cavalinho!" no lombo das negrinhas descalças)...

Foi Assis o nosso *santo* a benzer talvez até de ressentimentos inconfessáveis a literatura apenas engatinhando no trópico onde as filhas dos portugueses se abanavam entre as pernas, quando ninguém estava olhando (e, uma vez ou outra, talvez quando havia alguém olhando sim, ó "Capitolina" imortal do negão Machado).

Estou tentando falar do berço de ouro (Machado) de nossas letras douradas bordadas sobre as poltronas acadêmicas ou sobre as espreguiçadeiras modernosas do que às vezes se pretende passar por crítica "antiacadêmica".

O pontapé inicial do grande romance brasileiro foi dado, auspiciosamente, por um gênio moderno como poucas literaturas tiveram, no início de um primeiro tempo. Assis, o goleador, o goleiro e o gandula ao mesmo tempo, é a divindade tutelar do *game* "Literatura" — jogo que ainda não terminou, enquanto aqui estamos ainda consultando bússolas adoidadas, nas quais o "Norte" e o "Sul" que ele traçou estão apagados daquela boa medida flaubertiana desenhada com compasso que traça, no ar, o arabesco abstrato de um Stendhal que tivesse o vigor extraordinário de um Sterne viajando de Matacavalos para o centro do Rio de tinta que se apaga.

Se eu fosse professor de Estética ou de Literatura, começaria por ensinar esse *pentiment* aos alunos — e a sorte grande de ter tido Machado na base do traçado, de pés descalços e mão enluvada, no começo de tudo. Nunca admiraremos o suficiente o "homem-de-cor" que nos legou a herança da prosa-pena da época (não da sua poesia pesada) como quem abandona um guardanapo usado, num fim de tarde onde foi servido chá de grandeza, em verdes terraços.

Pois muito bem. Estávamos falando da sorte grande que se perdeu num cassino, ou do jogo de azar do Brasil perdulário que foi, pouco a pouco, perdendo o rumo dado pelos aéreos (no melhor sentido) instrumentos machadianos, com a alta qualidade prosseguindo nas águas também primaciais de Euclides da Cunha (a sua obra-prima é tão grandiosa que já acolheu o mediano Vargas Llosa, um húngaro e dois argentinos, todos enfiados no mesmo camisão do Conselheiro — o que soa quase pornográfico).

Eis, então, uma literatura que começa com pelo menos dois mestres criadores de obras de alta voltagem literária — o que torna mais incompreensível, ainda, que ela esteja produzindo, agora, galeras de escritores ligados na monotonia do Mercado das grandes editoras.

Foi tão ruim assim? Caiu de cem metros de altura? Não, a queda foi gradual, progressiva e paulatina — e paulificante também (o que espero que este texto de homenagem à Elvira Vigna não se torne, viajando como eu viajo sempre que escrevo sobre coisas que ocupam lugares fixos na cabeça dos professores). Andando com o *travelling* ao contrário, Afrânio Peixoto pode ser visto a copiar, em seguida, o modelo do romance francês de segunda (ou de terceira?), à maneira dos diluidores de Balzac ou daqueles dois anões descartáveis, Paul Bourget e Marcel Prévost. Foram as tutelares "divindades" de cartório que Afrânio escolheu para si, enquanto se preparava, na forja, o espírito sombrio de Lima Barreto (CEM ANOS neste ano) olhando para além daquela cerca, vendo a estranheza dos destinos adultos, nos subúrbios do mesmo Rio de Machado... embora isso não tenha sido suficiente para emancipar o seu olhar (ainda assim, original) de influências conflitantes demais para lhe darem sossego e ânimo de seguir o próprio faro — independentemente — para o pequeno e o não-relevante, tomados como temas, à Bartleby, na melhor linhagem das obsessões de Kafka, Svevo e Joyce.

Outro Barreto (Paulo), escrevendo sob o pseudônimo de João do Rio, enveredaria por dentro das noites — elegantes e deselegantes —, em busca de novas estranhezas como que captadas através de espelho *art nouveau*, até morrer, como Lima, às vésperas do Modernismo que só *modernizaria* a nossa poesia, inicialmente (de 1922 a 1928).

O que eu estou querendo ressaltar é que, desde o brilhante começo, a nossa ficção foi perdendo a força inicial, da raiz "psicológica" (vá lá a palavra!) e apesar dos esforços díspares — em tantas e tão diversas direções — de Dyonélio Machado, no Sul, de Cornélio Pena, em São Paulo, e do mineiro Lúcio Cardoso, no mundo fixo tanto do submundo urbano quanto dos porões dos velhos solares que se tornarão o emblema da sua obra (juntamente com a de Pena).

>>> CONTINUA NA PRÓXIMA EDIÇÃO

São coisas *nossas*

Conversas de botequim apresenta contos baseados em letras de música compostas por Noel Rosa

MARCOS HIDEMI DE LIMA | PATO BRANCO – PR

Neste ano dos oitenta anos da morte do compositor carioca Noel Rosa (1910-1937), a leitura de contos que levam os títulos de algumas de suas canções é uma boa maneira de homenageá-lo, ainda mais que o time de vinte autores dessa coletânea conta com bambas do meio musical e escritores reconhecidos.

Segundo os organizadores, foi proposto a cada um dos vinte participantes selecionar uma canção de Noel, "composta com ou sem parceiros, e a partir dela criar uma narrativa ficcional". Escolhas feitas (dezoito sambas, um samba-choro e uma toada), os autores viram-se livres para escrever guiados somente pelo "critério afetivo" provocado pela letra da canção, criando as conexões que quisessem.

Os contos não têm o fito de parafrasear o que Noel escreveu nas letras de suas composições. Na orelha do livro, o professor de Literatura da PUC-Rio Fred Coelho salienta que a leitura dos contos "Não [é] para procurar fidelidades, ao contrário, mas justamente para perceber como os autores souberam dialogar criativamente com palavras que já trazem, na sua origem impecável, narrativas completas".

Até parece que algumas personagens que surgem nos contos saíram das crônicas musicais de Noel, se bem que repaginadas para os dias atuais. Se nas canções do Poeta da Vila circulam o garçom, o malandro, a "mulata fuzarqueira", o "rapaz folgado", o "tipo zero", nos contos as personagens pertencem à contemporaneidade: o pastor e político atormentado pelo irmão de sua congregação religiosa que o atazana com o horário de verão (*Por causa da hora*, de Flávio Izhaki), a jovem que pensa na ex-namorada enquanto ouve cantadas de um pedreiro (Henrique Rodrigues em *Mulher indigesta*), o espírito de um pai recém-falecido que "baixa" no casamento da filha e revela aos presentes o passado nada recomendável da sogra (*Fita amarela*, de Socorro Acioli) ou *Festa do céu* (Veronica Stigger), que emprega a linguagem bíblica para dialogar com a toada de Noel.

Oscilando entre o humor e a melancolia, *Dama do cabaré*, de Luisa Geisler, aborda a questão da opção sexual do jovem que "Tinha saído do armário duas semanas antes e queria provar pro meu irmão e pros amigos dele que tudo estava bem". Ironia corrosiva está em *Filosofia*, de Luci Collin. O conto mostra uma típica filha da burguesia a criticar o ex-companheiro, um pobre professor de filosofia: "E o cara desperdiça a chance de se socializar, sei lá, de conseguir uns contatos, comer umas coisas diferentes". Percebe-se que a narrativa mantém a crítica ácida à gente "que cultiva a hipocrisia" do samba de Noel e André Filho.

Os contos acima mencionados apresentam uma perspectiva bem-humorada ou irônica das personagens retratadas. Outros, porém, tendem a um recorte violento e trágico da vida, endossando as observações de Beatriz Resende (**Contemporâneos,** 2008), que detecta na produção ficcional contemporânea três dominantes: a presentificação (obsessão com o tempo presente), a presença do trágico (a fatalidade existencial do homem) e a violência que ronda as grandes cidades.

Tais dominantes estão presentes em *Voltaste* (Ana Paula Lisboa), conto que aproveita a moldura trágica do samba noelino para dar o tom à estória de Jamila, que abandonara a filha com o pai e sete anos depois retorna e leva a menina consigo. Tal fato leva o zeloso pai a uma ação desesperada.

Em *Quando o samba acabou* (Fernando Molica), a dramaticidade marca a estória de Maninho, famoso partideiro, suplantado no improviso por um desafeto. De quebra, o oponente conquista a "Rosa, formosa e perigosa" por quem Maninho se enfeitiçara. Resta ao improvisador o descrédito por onde circula e uma decisão semelhante ao que há no samba noelino.

Violência e tragédia também entram na composição de *Século do progresso* (Raphael Vidal), conto que estabelece um diálogo com o triângulo amoroso vivido por Euclides da Cunha, a esposa Anna Ribeiro e Dilermano de Assis. Com uma pitada de humor e ritmo de choro, Sergio Leo, em *Tarzan, o filho do alfaiate*, apresenta um moço desmilinguido, frequentador da Lapa, "mais procurado pelos agiotas que por mulheres interesseiras", cuja vida insossa pouco se altera depois de uma cirurgia para ter um peitoral com "volume de halterofilista amador".

Uma caixa de supermercado que descobre ser soropositiva (*Três apitos*) é a temática de Marcelo Moutinho. Se no samba o apito da fábrica de botões Hachiya trazia a Noel recordações da namorada que lá trabalhava, no conto, a jovem observa que "Um apito soaria a cada horário programado. E eu nunca mais desligaria o telefone". O apito, no caso, era um aplicativo baixado da internet para lembrá-la de tomar os medicamentos contra o HIV.

Noel personagem

Mulato bamba (Nei Lopes) é o único conto do livro em que Noel é personagem. Na narrativa, o compositor convive com duas pessoas chamadas Doca, ambas valentes. A primeira é clara alusão à Madame Satã, famoso homossexual e tema do samba que dá título ao conto. A segunda, uma mulher "supervisora de uma casa suspeita", "da pá virada", "dona de um currículo complicado", por quem "Noel se enrabichou".

Algumas formas de violência ainda persistem noutros contos. No forte *Pra que mentir?*, Cíntia Moscovich foca-se em Emerita, uma jovem com corpo ainda "infantil, pouco peito, pouca bunda", sodomizada pelo padrasto. No breve *Boa viagem* (Ivana Arruda Leite), uma mulher, depois de abandonada pelo marido, mostra-se arrependida de ter perdido oportunidades de obter vantagem no trabalho cedendo o corpo a um ou outro patrão que a assediava.

Maria Esther Maciel mostra em *Último desejo* uma mulher às turras com o marido bêbado e desempregado. Ela quase confessa ao vizinho de apartamento o último desejo que o marido lhe pedira. O fim da narrativa surpreende por certo tom machadiano.

Não só tiradas humoradas ou violência fornecem temáticas para os contos de **Conversas de botequim.** Dois deles ocupam-se da figura do idoso, outros focam os desvalidos e miseráveis da sociedade. Em *Feitiço da Vila*, Aldir Blanc ocupa-se em tom poético e fantástico da morte de um velho senhor de alma carioca. *Com que roupa* (Alexandre Marques Rodrigues) também se detém num idoso, porém doente, "o rosto rugoso, as bochechas estufadas, a barriga é uma saliência, os olhos estão baços, os cabelos brancos, a boca desdentada".

A miséria de uma existência sem sentido é captada em *Pela décima vez* (Manuela Oiticica). O conselho de alguém que não vai ser ouvido dá o tom da narrativa: "Para de bicar as baratas, pendura logo essa conta e vai chorar na cama que é lugar quente". Em *Gago apaixonado* (Marcelino Freire), um sujeito abandonado por uma mulher identifica-se com um mendigo, confessa-lhe suas agruras, pois "mendigo que é mendigo lê pensamento. Vasculha nossas sujidades". Para compreender as personagens de ambos os contos, é válido ouvir o samba *João Ninguém*.

O distanciamento entre duas amigas é o tema de Rafael Gallo em *Feitio de oração*. Saudosa de um tempo de liberdade, a narradora evoca a amiga que sabia "lidar com os homens habilmente". As opções de vida de uma e outra — "Eu vim para o lado celestial, este convento, e você rumou para o outro lado" — revelam a saudade e certa intimidade que houvera entre as duas.

Como se pode constatar, alguns autores escolheram grandes sucessos do compositor de Vila Isabel, outros optaram por canções menos conhecidas do público. E cada um, a seu modo, criou narrativas que enveredam por interessantes releituras nas quais vibram permanentemente a verve de Noel.

Em todos os contos desta coletânea, humor, violência e gente marginalizada são os principais ingredientes, evidenciando certa atmosfera carioca que tanto pode ser a atual quanto a da década de 1930. De certa forma, os escritores mantiveram em seus textos as "coisas nossas" de que Noel falava em suas canções. Nesse sentido, as narrativas de **Conversas de botequim** captam o espírito da Cidade Maravilhosa numa forma semelhante àquela obtida pela ótica de cronista que havia em Noel.

Conversas de botequim
ORG.: HENRIQUE RODRIGUES E MARCELO MOUTINHO
Mórula
160 págs.

OS ORGANIZADORES

HENRIQUE RODRIGUES

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1975. Doutor em Letras pela PUC-Rio. Trabalha na gestão de projetos literários no Sesc Nacional. Tem 11 livros publicados e participou de várias antologias literárias. É o organizador das antologias de contos sobre canções do Legião Urbana e dos Beatles **Como se não houvesse amanhã** (2010) e **O livro branco** (2012).

MARCELO MOUTINHO

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1972. Organizou as antologias **O meu lugar** (coautoria com Luiz Antonio Simas, 2015), **Dicionário amoroso da língua portuguesa** (2009), **Contos sobre tela** (2006), **Prosas cariocas** (coautoria com Flavio Izhaki, 2004) e a seleta de ensaios **Canções do Rio: a cidade em letra e música** (2010). É autor de **Ferrugem** (2017), **Na dobra do dia** (2015), **A palavra ausente** (2011), **Somos todos iguais nesta noite** (2006) e **Memória dos barcos** (2001).

FERRAN SENDRA

O AUTOR

LAURENT BINET

Nascido em 1972, em Paris, tem a literatura como seu objetivo desde a graduação em Letras Modernas, formação que o levou trabalhar em escolas e universidades francesas. Seu romance de estreia é **HHhH** (2010), ganhador do prêmio Goncourt de revelações e traduzido para outros países, como o Brasil. Também escreveu sobre política e sua vida profissional.

À procura da *linguagem*

Em novo romance, **Laurent Binet** nos apresenta uma narrativa policialesca e filosófica sobre Barthes e suas relações

DANIEL FALKEMBACK | CURITIBA – PR

É fato: no dia 26 de março de 1980, Roland Barthes faleceu no hospital de la Pitié-Salpêtrière, em Paris, em decorrência de seu atropelamento por um furgão cerca de um mês antes. Uma morte repentina que, além de acabar com a vida do crítico literário e semiólogo francês, também encerrou sua participação vigorosa no cenário intelectual da época. Esse acontecimento poderia ficar por aí, mas o que ocorre no pós-vida, para além do que nos dizem religiões e mitologias, é feito por quem resta. Barthes sofreu um acidente de trânsito, mas não faltou gente que especulasse sobre as relações desse evento com sua vida pregressa. Há até mesmo quem diga que, por seus escritos, pode-se dizer que ele já sabia que estava para morrer. O problema é que, diante dessa perda, muitos ficaram atordoados.

À parte dessas elucubrações, também há as homenagens. Além daquelas oficiais ou mais cerimoniosas, existem as mais inusitadas. Por exemplo, em 2015, pelo centenário de nascimento do escritor, a Hermès, a segunda maior marca de luxo do mundo, lançou um cachecol nomeado Barthes. Com certeza, ao teórico francês essa homenagem seria fonte de um bom ensaio sobre os signos presentes nesse produto da moda, objeto de suas análises em **Mitologias** (1957) e **Sistema da moda** (1967). Outra celebração que suscitou curiosidade em 2015 foi o lançamento do premiado **Quem matou Roland Barthes?**, de Laurent Binet. E por que tanto interesse por essa obra em especial? O título da tradução brasileira e o que disse no parágrafo anterior já nos dão a resposta: ninguém matou Barthes, ao menos não de propósito.

É evidente que o título nos remete ao romance policial, como se fôssemos acompanhar uma investigação que busca o assassino do crítico francês. Como homenagem é no mínimo inusitada, mas não deixa de ser criativa e inovadora, aspecto predominante na produção do autor nascido em 1972 e que, desde o lançamento de **HHhH**, em 2010, tornou-se premiado e reconhecido em seu país e fora dele. Em seu primeiro romance, Binet se aventurou pela ficção histórica, por um testemunho da atuação da SS, o serviço secreto nazista. Talvez essa seja uma das razões para que também seu mais novo romance seja visto como histórico, como atesta até mesmo a catalogação bibliográfica de sua edição brasileira. A motivação é compreensível, afinal, além de Roland Barthes, lemos muitos nomes do pensamento francês em alta em 1980, algo patente como uso de dados históricos. No entanto, à parte do fato do acidente de trânsito, nada ali é de fato verificável ou pelo menos presente na historiografia ou em memórias pessoais.

Paródia

Talvez **Quem matou Roland Barthes?** queira justamente nos propor essa reflexão: poderíamos de fato saber o que aquelas pessoas pensavam ou pensariam dos acontecimentos narrados no romance? Nesse sentido, é uma ficção histórica de alta qualidade, renovadora do gênero, mantendo-se no limite tênue entre a paródia, herdada tanto do romance latino-americano quanto da própria ficção francesa, como Frédérick Tristan. A história ali figura, porém é a princípio só a origem de um romance filosófico ou intelectual, como uma história das ideias. Binet não parte do pressuposto que todos conhecem a obra barthesiana; apresenta-a aos poucos para o desenvolvimento do enredo. Realiza isso também para justificar ações de personagens, de modo que o leitor se situe bem na teia de relacionamentos por trás dessa produção acadêmica. Portanto, Michel Foucault no romance não é sua filosofia, mas uma projeção do filósofo e do indivíduo em si, ou melhor, do imaginário que temos dele. Por essas imagens se constrói a sátira: Foucault ironiza a todo tempo Bayard, policial encarregado da investigação, por sua posição na sociedade. Isso também vale para outras personagens, como Philippe Sollers, arrogante demais para pensar nos outros, e Valéry Giscard d'Estaing, o presidente francês à época, figura menosprezada mas ainda poderosa.

A primeira parte do romance, focada na investigação ainda em Paris, transcorre por esse viés satírico, mas mantém, ao mesmo tempo, o registro policialesco, com uma ironia metaliterária. Bayard, o policial, parece estar já cansado de seu trabalho desde o início, em grande parte devido à sua aversão à intelectualidade esquerdista francesa. Além disso, vê-se inapto para lidar com a carga de trabalho, não somente por desconhecer Barthes, mas também por ter dificuldades para se concentrar nessa única empreitada, considerada prioritária pelo governo. Deve descobrir quem planejou a morte do crítico literário e por que os documentos que carregava sumiram no momento do atropelamento. Nesses papéis, estariam ideias talvez perigosas, que, elaboradas a partir da teoria das seis funções da linguagem de Roman Jakobson, proporiam uma sétima função, nova e perigosa (daí o título original, **La Septième Fonction du langage**).

Humor

Para que consiga verificar se a suspeita de que não tenha sido de fato um acidente é infundada ou não, decide abordar todos os que conheciam ou teriam visto recentemente o falecido, inclusive michês. No entanto, logo sua distância daquele círculo se torna um empecilho, razão pela qual aborda e intima Simon, doutorando em linguística e professor em Vincennes, para ajudá-lo. Este incorpora, no romance, um estereótipo de semiólogo: detecta signos em tudo a seu redor e, com agilidade, decodifica toda uma realidade de modo preciso e surpreendente, um exagero que traz também humor à narrativa, além de ser um meio para apresentar a ciência à qual se dedicou Barthes.

Embora tenha seu lado filosófico, de história das ideias, **Quem matou Roland Barthes?** não cansa de maneira alguma o leitor com um amontoado de teorias. Elas surgem aos poucos ao longo do romance, de acordo com a necessidade, sempre ligadas às personagens que se pronunciam sobre as relações que circundam a vítima. O espaço da narrativa também muda aos poucos, conforme a investigação demanda o deslocamento para outros lugares, como a Itália e os Estados Unidos, o que agrega o elemento da viagem à criação. Ao longo do livro, o leitor poderá perceber que a trama policial, de Bayard e Simon, se torna secundária diante da sátira e do humor derivados de personagens tão distintas em interação, não se reduzindo às imaginadas dificuldades de comunicação entre o investigador e o professor. Esses embates entre eles e também com intelectuais e até mesmo membros da inteligência do leste europeu nos aproximam também de um contexto político que a França (e não só ela) revive hoje: as incertezas diante dos representantes da direita e da esquerda em época pré-eleitoral, no caso, antes da votação que alçaria François Mitterrand ao poder como primeiro presidente socialista do país.

Finalmente, pode-se dizer que **Quem matou Roland Barthes?** consolida o percurso literário de Binet, muito distinto de outros autores franceses contemporâneos, atento para sua realidade, sua formação enquanto leitor, o que é confirmado por esse novo romance. Após a morte de Barthes, a França deixou de representar a tendência majoritária na filosofia e nas ciências humanas em nível mundial, mas restam sua história e suas ideias, que são revistas e, na medida certa, satirizadas pelo romancista, de uma geração que cresceu ainda sob a influência dessas personalidades. Como homenagem ao crítico literário em seus 100 anos, essa idade imaginária, projetada por aqueles que o têm como referência, a obra de Binet é um meio eficaz de se evitar a simples cerimônia e prolongar pela literatura a existência de todo um pensamento.

Quem matou Roland Barthes?
LAURENT BINET
Trad.: Rosa Freire d'Aguiar
Companhia das Letras
416 págs.

TRECHO

Quem matou Roland Barthes?

Roland Barthes jaz no meio-fio, inerte, mas um assobio rouco escapa de seu corpo, e enquanto seu espírito mergulha na inconsciência, provavelmente atravessado por haikus turbilhonantes, alexandrinos racinianos e aforismos pascalianos, ele ouve — talvez seja a última coisa que ouvirá, é o que ele pensa (é o que ele pensa, com toda certeza) — os gritos de um homem apavorado.

nossa américa, nosso tempo

JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA

BOAVENTURA, POETA

A poesia do português **Boaventura de Sousa Santos** em quatro eixos e dois ou três princípios

Passo a passo

Primeiro passo: driblar o lugar-comum.
Eis que o sociólogo escreve poesia.

(Nas horas de lazer?)

Ou: eis que um dos mais importantes pensadores contemporâneos — entenda-se em qualquer latitude ou idioma — *também* publica livros de poemas.

(Como encontra tempo?)

Ainda: um dos mais destacados teóricos da proposta de uma globalização contra-hegemônica ocasionalmente comete versos.

(Por quê?)

Ora, pelo contrário, por que supor um vínculo necessário entre o pensador Sousa Santos e o poeta Boaventura? Esqueçamos, ainda que movidos por questões táticas (nos tempos céleres que correm, a estratégia parece um projeto distante) o preconceito da identidade.

Para dizê-lo de forma um tanto brutal: não há precisão alguma — poética, política ou hermenêutica — de encontrar pontes ocultas ou pontos oblíquos de contato entre o poeta Sousa Santos e o sociólogo Boaventura.

Muito mais instigante seria imaginar, se me permitem a expressão, um estrabismo criativo: cada qual olha o mundo de um modo diverso, às vezes coincidindo, mas não necessariamente.

Tal é a proposta (precária) dessa antologia (primeira) **En los límites de la palabra**, lançada no México em abril e agora aqui no Brasil.

(Se formos bem-sucedidos no reconhecimento da *poesia* de Boaventura, outras antologias virão.)

Propomos, portanto, identificar quatro eixos dominantes no exercício poético de Boaventura de Sousa Santos.

A eles — pois.

Autorretratos

Os versos de *Autorretrato* anunciam um dos eixos definidores da poesia de Boaventura:

Este retrato tem barulho de escada rolante
que se cala em movimento.

(...)

sou um homem casado
com dois ou três princípios
que não têm fim.

Assim dispostas, a primeira e a última estrofes guardam um movimento interno cuja dinâmica importa como veio subterrâneo que acompanha boa parte da poesia de Boaventura.

Vejamos.

O silêncio muito particular da "escada rolante" oculta o processo que a torna funcional. Isto é, somente se sua engrenagem deslizar sem ruído, ela realiza sua função. Ora, quem confiaria numa escada rolante se as molas que a impulsionam gritassem a cada giro de seu passo a passo imóvel? Ampliada a metáfora, trata-se do mundo contemporâneo como um todo que se explicita nesses dois versos, pois, sem sabê-lo (e precisamente por isso mesmo), somos partícipes de uma miríade de ações que se baseiam no anonimato de seus modos de armar.

Pelo contrário, o esboço de um autorretrato supõe atentar para o "barulho de escada rolante"; agora, o inaudível se torna tema poético, pois é preciso desnaturalizar o sujeito sobre o qual se fala. Aliás, o sujeito mesmo da fala, que menos se define do que abre múltiplos caminhos no verso final: "que não têm fim".

Os princípios não têm fim por que sempre são reiterados na equivalência fiel à precisão dos numerais "dois ou três"? Ou, justamente o oposto, por que a imprecisão que se insinua na mesma cifra "dois *ou* três" pode dar origem a uma revisão das próprias ideias que, sem dúvida, "não têm fim"?

Gesto radical de desnaturalização que retorna com força em *Autorretrato de um retrato*, poema em prosa no qual o uso da terceira pessoa aprofunda o gesto:

Não usa heterónimos e mesmo do ortónimo só usa metade para economizar a identidade Chega a escrever poemas com dez por cento de si

Curioso procedimento; pessoano às avessas, que, em lugar de multiplicar identidades, subtrai da própria a percentagem necessária para afirmar-se.

Sublinhe-se a radicalidade.

Fernando Pessoa se desdobrava em heterônimos. No entanto, alguns deles muito bem recortados, com dicções definidas e temas obsessivos. Em alguns casos, mesmo com mapa astral esboçado. Um ser em si mesmo — pois.

No caso dos autorretratos de Boaventura, o impulso de "economizar a identidade" aciona um dispositivo contraditório.

Outra vez.

De um lado, essa inesperada dieta do *self* aponta para uma precariedade ontológica, enumerada numa série de negativas — "Não dispõe de mapas"; "Não sabe calcular os riscos cada passo ou é metade ou o dobro doutro"; "Lembra-se mas não se recorda".

De outro, esse impasse identitário abre caminho para uma experiência permanente de eus diferentes: o *self* do poeta é um laboratório de eus possíveis. Daí, a força da imagem:

Os seus órgãos não esperam por ele Homens fornicam dentro dele as mulheres que lhe pertencem Homens gritam de gozo por baixo das mulheres deitadas a seu lado

Precariedade, pois, metamorfoseada em autêntico *embarras du choix* de identidades sempre à mão porque nunca referidas a um *self* autocentrado e autônomo — a figura mesma do tédio infinito!

Autorretratos de Boaventura como se fossem um retrato de Francis Bacon: a dissonância como moldura de um projeto em transformação permanente. Afinal, nos versos do poeta, em *Quarenta e quatro*:

nunca leio obituários
odeio molduras a fazerem de retrato

Isso: autorretratos: imagens contraditórias; no fundo, formas de descentrar-se.

Afirmação (paulatina) do poeta

Eis um tema delicado.

Leiamos o poeta Boaventura "duvidar" de sua poesia em *Repetitório*. Mais uma vez, reúno o alfa e o ômega do poema:

Não sou poeta. Concordo que o passado o presente e o futuro são eternos mas as minhas afinidades com os poetas ficam por aí.
(...)
Há mais poetas que javalis. Se deus não foi feliz com a criação não me compete corrigi-la. Apesar de nada ter em comum com os poetas partilho com eles o essencial.

Nenhuma cicatriz de Ulisses seria possível nesse cenário em que poetas são mais numerosos que javalis. Estaria aberta a temporada de caça aos versejadores de plantão? Pelo menos, Ericleia alguma poderia reconhecer a identidade do poeta Boaventura. O que não deixa de ser uma vantagem, pois o anonimato deliberado, como o anacronismo do Pierre Menard borgiano, é um dos efeitos almejados por esse não poeta. É o que lemos em *Autorretrato de um retrato*:

Gostava de ser famoso fazendo o contrário de quem é famoso

E quem sabe, ele também *gostava de ser poeta fazendo o contrário de quem é poeta*?

Explico-me.

Melhor: cito:

Não ser poeta tem a vantagem de não me preocupar com o futuro da poesia. Sou incapaz de imaginar que o meu regresso a casa tenha algo a ver com ela.

As pontas se atam: a precariedade do *self* dá as mãos à incerteza do poeta. Nos dois casos, não dispor de mapas, subtrair metade (ou mesmo mais) da identidade, pintar-se com tintas de um Francis Bacon, enfim, todos esses gestos asseguram uma grande liberdade — seja existencial, poética ou epistemológica.

E se acompanharmos a sombra de Homero: Ítaca alguma à espreita. Isto é, estar à deriva é a posição justa para quem deseja navegar. Desse modo, como se encarnasse seu duplo outro, o não poeta Boaventura saberia como agir:

Serei obrigado a transformar-me
Num alpinista do chão

Forma certa de alçar voo.
Isso por um lado.

Por outro, essa resistência a considerar-se poeta, me evoca uma tela de Tiziano; quadro incontornável na história da arte.

(Escrevo *história da arte* e hesito. O sabor natural da expressão esconde uma multidão de operações intelectuais que legitimam escolhas e sobretudo autorizam exclusões. Escrevo *história da arte* e hesito porque penso na instalação de Luis Camnitzer, *Lección de Historia del Arte*, *n° 6*.)

Recordo — ainda assim — o autorretrato de Tiziano, datado de 1562, e que se encontra no Museo del Prado.[1] Nele, o pintor se retrata de perfil, traço pouco comum à época, e, sobretudo, reúne, numa diagonal que atravessa a tela à esquerda, símbolos de nobreza — um cordão de ouro, além do rico traje que ostenta — com o ofício que lhe assegurou a distinção — o pincel, que empunha com a consciência de sua maestria.

Em outras palavras, *ser* pintor nem sempre foi o equivalente de *ser alguém* na hierárquica sociedade de corte. Aceder ao estatuto de artista, ou seja, afirmar o caráter especial de um ofício, reconhecendo o traço único de um de seus praticantes, demandou um longo e lento processo de afirmação. Ora, por isso mesmo, "Este *Autorretrato* fue propiedad de Rubens, quien debía sentirse identificado con la imagen que Tiziano proyectó de sí mismo, aunando profesión pictórica y reconocimiento social".[2]

Sugiro que o percurso de Boaventura guarda uma afinidade estrutural com esse momento da arte pictórica. Ele precisou conquistar palmo a palmo o território da poesia; o êxito não foi imediato, mas se impôs livro a livro — mais: poema a poema, considerando-se em primeiro lugar aqueles que deixou no meio do caminho, como descobrimos no

Epigrama 37:

escrevo devagar
muito devagar

assim
é quase impossível enganar-me
a respeito do que não escrevo

Claro!

Exatamente como o Velázquez inventado por José Ortega y Gasset. Para o filósofo, o pintor afirmou a nobreza de seu mister... pintando sempre menos. Ora, se o gesto pictórico era, em si mesmo, ideal de nobreza, como vulgarizá-lo proliferando o número de telas?

Lugares são precisos

O percurso que conduziu da precariedade do *self* à afirmação do (não) poeta incluiu muitas paradas e sobretudo paisagens. A imaginação de Sousa Santos transforma sistematicamente lugares em provocações e imagens.

Recorde-se, por exemplo, o título do livro de poemas lançado em 1989, **Madison e outros lugares**. Ou do livro seguinte, este saído em 1995, **Viagem ao centro da pele**. Ora, o deslocamento geográfico, portanto, a viagem, isto é, o acesso potencial a mundos outros, é tema constitutivo da poesia de Boaventura. Afinal, pelo avesso, o sedentarismo — físico, emocional, cognitivo — é território a ser evitado com atenção. Caso contrário, como evitar o impasse delineado em *State Street*?

A ausência
é estar aqui
sem que nada me falte.

Verso-programa: "sem que nada me falte" — não pode haver impasse maior para Sousa Santos. Sua apreensão das palavras e das coisas demanda a incompletude como método, tornando a *ausência* e a *falta* objetivos, nunca obstáculos. Mas não se trata de uma estética do fragmento, porém da impossibilidade de constituir *uma estética*, vale dizer, de acomodar inquietações e inseguranças sob o guarda-chuva de uma bandeira qualquer.

(Por isso, a sua é uma *escrita INKZ*.)

Tudo se passa como se arrumar constantemente malas para novos voos favorecesse, desde sempre, o gesto mais importante: desfazê-las.

Peça a peça.

Viajar sempre é o modo certeiro de nunca *ser o mesmo*, tampouco de *estar de todo em lugar algum*.

Vocação viajeira que recorda a pintura de Wilfredo Lam em seus deslocamentos permanentes.

(Wilfredo Lam — um artista que me fascina cada vez mais, embora por vezes tenha a sensação de apreender sua obra sempre um pouco menos do que gostaria.)

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

Literalmente.

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

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

Boaventura pertence à família dos andarilhos.

Poeta-viajante, a transformar locais vários e experiências múltiplas em formas de enunciação. No entanto, não se confunda o ato de viajar com puro movimento de corpos. À roda da biblioteca, Boaventura também costuma transitar e, sobretudo, registrar os roteiros em seus poemas.

Os exemplos são legião: vejamos dois ou três.

Consultemos *Para John Hollander, um verso livre*:

Assim o verso livre ou sem memória
comete a consistência
de estar junto de tudo o que lhe resta
associado a uma porção indecisa
de traições

O vocabulário que estrutura os versos — "sem", "resta", "indecisa" — remete à concepção de poesia do autor: só faz sentido escrever se, após a escrita, o poema permanece incompleto; em alguma medida, insuficiente. Posso radicalizar a intuição: poema (seu) algum, para Boaventura, jamais será considerado encerrado. Projeto próximo ao desejo de Leonardo da Vinci de retocar infinitamente suas telas — sonho tornado realidade pela invenção da pintura a óleo. Por isso, seu mais célebre afresco, *A última ceia*, localizado no modesto refeitório da Igreja de Santa Maria delle Grazie, em Milano, provavelmente concluído em 1498, vive hoje em estado de permanente restauro. Em mais um de seus experimentos, Leonardo imaginou um afresco que permitisse revisões e retoques. O resultado elevou à potência máxima a estética da incompletude de Leonardo.

(Contudo, nem sempre se pode desrespeitar impunemente a etimologia...)

Aliás, o motivo da ausência (constitutiva) é reiterado em *Agrestes de João Cabral de Melo Neto*:

Não havia quintas
casarões
criados
colheitas
costumes.

A imaginação de Sousa Santos transforma sistematicamente lugares em provocações e imagens.

Por isso mesmo — melhor: só por isso — a poesia é possível — melhor: precisa. Em meio à série de negativas, o (não) poeta encontra seu lugar próprio de fala.

Já em *Poema ou crítica* surge o esboço de um ato de leitura muito especial, que converte esse conjunto de lacunas numa forma de escrita dominada por um ritmo particular:

Este leitor de corpo acima
ilustra os malefícios
dos conceitos apressados

O elogio da lentidão se desdobra na noção própria da visão poética de Boaventura, encapsulada no *Desfácio* de **Escrita INKZ**. Esse manifesto poético advoga um sentido específico para a "incapacidade".

Eis a proposta:

A Escrita INKZ não é poesia nem é prosa, não é pintura nem escultura, nem arquitectura. É uma arte incapaz. Não se sustenta nem se completa por si própria. Abre espaços para as manifestações artísticas dos outros, sejam eles artistas legais ou indocumentados, formais ou informais, oficiais ou não-oficiais.

Compreenda-se: sem dúvida, *escrita inkz* porque em si mesma incompleta — estruturalmente, pois. No entanto, aqui, a incompletude não é sinônimo de *incapacidade de escrita* no sentido usual da palavra, pois ela designa um ato determinado e não a impossibilidade de realizar isto ou aquilo.

A noção se esclarece na sequência:

A Escrita INKZ é uma escrita de títulos. Os objectos de arte a que se refere não existem. É tarefa dos leitores fazê-la existir.

Machado de Assis celebrou os livros omissos precisamente porque exigiam que os leitores suprissem as lacunas deixadas pelo, digamos, *autor inkz*. William Shakespeare — sempre ele! — já havia dito (quase) tudo ao apelar para a imaginação dos espectadores do *The Globe* para convocar em cena a grandiosidade de batalhas que o acanhado palco não podia reproduzir.

Mas qual a dificuldade?

Recorde-se **Henry V**. O coro, no prólogo do terceiro ato, deu a deixa:

(...) Still be kind.
And eke out our performance with your mind.

Nas artes plásticas contemporâneas, o *gesto inkz* evoca o *participador*, tal como teorizado por Hélio Oiticia, com seus parangolés e penetráveis, e Lygia Clark, com seus bichos e estruturas. Vale dizer, em lugar do espectador tradicional, cujo papel é confinado pelo ato de contemplação de uma *obra acabada*, o participador empresta seu corpo para ativar a potência de uma obra, por isso mesmo, estruturalmente *inacabada*.

No vocabulário de Sousa Santos: *obra inkz*.[3]

(Vocabulário-obra favorecido pelo hábito de admirar paisagens muitas e diversas.)

Persona-King: repetição e diferença

Estação final, e logo breve, deste roteiro improvisado.

A poesia de Sousa Santos por vezes incorpora um olhar radicalmente outro e que, nesta antologia, possui lugar de destaque.

De fato um olhar radicalmente outro.

Refiro-me a um personagem conceitual: King, o cão.

Persona-King — melhor dito.

Essa incorporação autoriza exercícios paroxísticos de descentramento. Isto é, modos de *colocar-se no lugar dos outros*.

O ponto é sutil: se vejo bem, sua poesia não comunga do desejo de Arthur Rimbaud. O *eu* (de Sousa Santos não) *é um outro*, porque, como vimos, ele não chega a configurar-se num *self*; o poeta é *inkz*; e na viagem o que mais importa é a travessia.

Pelo contrário — metade de si e dez por cento do que não se configura de todo, dez por cento, não mais —, esse *eu* é por demais precário para *ser outro*. E, afinal, por que almejar tamanha arrogância?

Daí: *colocar-se no lugar dos outros*, e, na medida das possibilidades abertas por uma imaginação solidária, compartilhar seus impasses e projetar mundos alternativos — sempre juntos, mas diversos.

Nos versos cortantes de *Rap Global*:

estás perdido
e teu indicador
e o teu polegar
vivem há décadas
lado a lado
não se conhecem
nunca se falaram
apresenta-os porra (...).

Forma brutal de vivenciar a atual poesia de Boaventura de Sousa Santos.

O que poderia ser mais adequado?

NOTAS

1. Eis uma boa fonte para consulta: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/abc62514-eb24-4c67-9843-8a8505fe1b61. Acesso em 24 de abril de 2017. Uma bela análise da tela encontra-se no catálogo da exposição realizada no Museo Nacional del Prado, em 2003: *Tiziano*, Miguel Falomir (org.), Madrid, Museo Macional del Prado, 2003, p. 272: "(...) al asir el pincel, quiso dejar constância que debia su encumbramiento a su pericia como pintor". Tiziano foi cavaleiro da "Espuela de Oro".

2. Idem.

3. O próprio Boaventura ampliou o campo das artes abrangido pela *ótica inkz*: "os romances-INKZ de José Saramago, a música-INKZ de António Pinho Vargas, as esculturas INKZ de Pedro Cabrita Reis, as fotografias-INKZ de Jorge Molder, as pinturas-INKZ de Paula Rego ou os poemas-INKZ de Alberto Pimenta".

Felicidade em tempos de crise

Com estrutura complexa, romance do português **David Machado** narra a vida de personagens a lidar com a incerteza

GISELE EBERSPÄCHER | CURITIBA – PR

A internet está repleta de ditas notícias sobre felicidade. Desde um top 10 de lugares para ser mais feliz no mundo até os maiores segredos para alcançar esse desejado estado de espírito. O tema, porém, é bem menos presente na literatura e uma busca mostra que a palavra tem ocorrência maior na estante de autoajuda. Começando por **Triste de fim de Policarpo Quaresma**, de Lima Barreto, aposto que sua estante é muito mais triste que feliz.

Índice médio de felicidade, do português David Machado, quase destoa disso — começando pela capa amarelo vibrante com uma kombi (e um quê de *Pequena Miss Sunshine*). O personagem principal, Daniel, tem um otimismo que chega a ser incômodo, que é ao mesmo tempo um misto de cegueira e ingenuidade e uma crença que o futuro guarda algo melhor — afinal, nada poderia dar errado na sua vida.

Daniel tinha o caminho perfeito traçado para sua vida, um plano descrito passo a passo em um caderno. Esposa, filhos, emprego bom, amigos. Até que uma crise econômica chega e leva embora seu trabalho em uma agência de turismo, setor supérfluo em uma sociedade com fome. O que no começo parece só uma vírgula se tornam longas reticências…

Aos poucos, Daniel perde sua referência. Sua esposa e seus filhos se mudam para o interior enquanto ele continua na capital para buscar um novo emprego. Almodôvar, um de seus melhores amigos, é preso, em circunstâncias mal explicadas, e se recusa a falar com ele. Outro amigo se recusa a sair de casa. Diferentes aspectos da sua vida desmoronam aos poucos.

O otimismo de Daniel fica explícito principalmente pelo seu índice médio de felicidade. O conceito lhe é apresentado pelo amigo Xavier (aquele que não sai de casa): "na verdade, baseia-se num questionário com uma única pergunta: numa escala de 0 a 10, quão satisfeito se sente com a vida no seu todo?". A partir disso, é possível fazer uma média de felicidade de um país, uma lista que é citada no próprio livro.

E a ideia de Xavier vai ainda além. Para ele, não basta apenas ser capaz de contabilizar esse número (nem de pensar em tudo que deve ser levado em conta para esse cálculo), mas de usar esse número como base para uma vida melhor — "um homem muda-se para o país onde o Índice de Felicidade humano é igual ao seu, começou ele. Encontrando-se rodeado por pessoas que são, pelo menos em média, felizes na mesma medida que ele, o homem sentir-se-á mais integrado nessa nova comunidade, mais realizado com aquilo que é".

Daniel começa então a pensar sobre qual seria seu índice. Mesmo sem emprego e longe da família, sua primeira resposta é 8,0.

Em entrevista ao jornalista Alexandre Lucchese, no jornal *Zero Hora*, David Machado explicou:

Índice médio de felicidade
DAVID MACHADO
Dublinense
320 págs.

O AUTOR

DAVID MACHADO

Nasceu em Lisboa, em 1978. **Índice médio de felicidade** é seu terceiro romance e venceu o Prêmio da União Europeia para a Literatura. O livro foi adaptado para o cinema e o filme deve ser lançado ainda em 2017. Seus primeiros livros são **O fabuloso teatro gigante** e **Deixem falar as pedras**. Além de escritor, é tradutor de autores como Adolfo Bioy Casares e Mario Benedetti.

TRECHO

Índice médio de felicidade

Foi isso, essa falta de futuro, que me assustou. Como é que ele consegue não pensar no futuro? Como é que amanhã, ou no mês que vem, ou daqui a dez anos, não lhe pesa no espírito? Como é que uma pessoa pode acordar todas as manhãs e não sentir qualquer esperança ou receio daquilo que está para acontecer? Eu não sabia falar com uma pessoa assim.

Minha intenção principal era falar sobre o tema da felicidade. Sempre me considerei uma pessoa feliz, e, nos últimos anos, surgiu a questão do que seria capaz de me tornar alguém menos feliz, pois já passei por momentos ruins suficientes, mas resisto com meu índice de felicidade mais ou menos intacto. Parto de um homem que sempre se sentiu mais ou menos satisfeito com sua vida, com escolhas organizadas em relação ao futuro, e o que precisa acontecer para que ele seja abalado. Enquanto escrevia, fui criando obstáculos, para ver quando esse personagem tombaria.

Um dos aspectos interessantes da obra é que, além de falar sobre si mesmo e sua resposta em relação à crise econômica do país, Daniel apresenta alguns personagens mais jovens, que têm outras maneiras de lidar com a situação. Vasco, filho de Almodôvar, começa a se envolver com venda de drogas, roubos e outros delitos. Flor, filha de Daniel, sublinha as palavras negativas que lê em matérias de jornal. Mateus, o filho mais novo, se esconde em um mundo de jogos digitais.

Uma das reviravoltas da narrativa acontece quando um site criado por Daniel, Xavier e Almodôvar encontra uma usuária. A ideia inicial deles era criar uma plataforma na qual as pessoas pudessem oferecer e pedir ajuda, criando assim uma comunidade de troca de favores para melhorar o mundo. Depois que entrou no ar, o projeto nunca foi para frente (sendo acessado apenas por alguns usuários com interesses pornográficos) até que uma senhora paraplégica de Genebra pede ajuda para viajar e visitar seu irmão que está internado em um hospital de Marselha.

Perante a ausência de ofertas de ajuda, Daniel e Xavier resolvem agir. Forma-se uma aliança improvável e uma *road trip* que revela mais sobre os personagens do que eles esperavam.

O diálogo

"Antes de mais, repara, Almodôvar, tu não estavas cá." David Machado começa o livro com uma espécie de acusação de Daniel para seu melhor amigo, ausente física e afetivamente daquele que o personagem considera um dos piores momentos de sua vida.

Mais do que um relato ou uma confissão, Machado propõe uma estrutura complexa. Narrado em primeira pessoa, temos a voz do otimismo confuso de Daniel contando para seu amigo os acontecimentos e dificuldades que esse perdeu por estar na prisão.

Mas não acaba aí: em itálico, o leitor se depara com as supostas respostas de Almodôvar, quase como um amigo imaginário ou a voz da consciência da Daniel. A partir disso, o que poderia ser um monólogo se torna uma espécie de diálogo. Daniel reclama da ausência e do afastamento de Almodôvar (que se recusa a receber visitas), confessa seus sentimentos e se defende das escolhas quando se sente julgado.

Almodôvar é um personagem construído pela sua ausência. Nós leitores não o conhecemos, mal sabemos o que fez para ser preso. Conhecemos porém o vazio que deixou na vida do filho, da esposa e dos amigos. E ele não é a única ausência. Existe a ausência de empregos, família, amigos, lar e esperança.

De certa forma, o que vemos são personagens lidando com a mudança do tempo e a perda de certas ilusões que tinham com a vida e com o futuro. "As coisas ficaram muito difíceis muito depressa", diz Daniel. E não são muitos que podem discordar.

O ESPAÇO NEGATIVO

CRISTIANE BOUGER

ilustração: **Fabiano Vianna**

Todas as coisas estavam ali dispostas. As peculiaridades em seus devidos lugares, o silêncio habitando o espaço entre objetos. Por um momento a paisagem pareceu estar suspensa naquela tarde sem nuvem, como se desprovida de continuidade em qualquer direção no tempo. Som algum — fosse de pássaro ou folha, carro ou avião — se ouviu naquele instante solto de relógios. A luz atravessava os galhos da figueira e adentrava a janela iluminando o envelope sobre a mesa de imbuia. Sobre o papel pardo, duas fileiras de selos com escudaria medieval. A cada lado do brasão, um leão azul cobalto diante do seu duplo. Ornamentos monárquicos em vermelho e sépia adornam os leões, cintilando com a luz aveludada do fim da tarde.

Ela observa o envelope.

Sete anos haviam transcorrido até que o livreiro austríaco pudesse localizá-la. Agora o caderno de couro repousa sobre a mesa, abrindo um corte no tempo e anunciando o prelúdio de infinita contemplação a revigorar o íntimo de Clarice. Sem oscilar o gesto, ela abre o envelope e desembrulha o caderno protegido pelo tecido de algodão. Seus olhos reencontram as nuances do marrom e as pequenas marcas que o uso e o tempo imprimiram sobre a sua superfície macia. O cheiro do couro a atravessa, indelével. A memória acelera os sentidos atualizando fragrâncias, pontes e olhos estrangeiros — a livraria, um filme sem legendas, o casal tcheco em Istambul. Pelos nós dos cadarços de couro cru que amarram capa e contracapa, era possível reconhecer o trabalho meticuloso de um artesão com orgulho do seu ofício. Foi o que Clarice deduzira na tarde em que comprara o caderno, com a certeza de haver encontrado o presente perfeito para Antônia. Na parte inferior da contracapa repousava a assinatura de *K. Franta*, marcada com um carimbo de pressão.

Ela aproxima o caderno do rosto. Quer respirá-lo, sentir sua pulsação aderir ao invólucro que guarda a caligrafia tão querida. Sem pressa ela folheia as páginas com despretensiosa antecipação, lendo apenas palavras soltas na escrita flutuante de Antônia. Nenhuma palavra, nem mesmo uma sílaba ou artigo, toca as linhas das páginas. Clarice se vê absorta em uma fração de tempo suspenso, insubstanciável. Com os olhos fixos na caligrafia, percebe uma ansiedade quase controlável, um misto de entusiasmo e economia da própria expectativa. E qual criança que guarda o presente para fitá-lo em hora menos afoita, preenchendo-se da mesma alegria por duas vezes, ela aguardará o anoitecer para ler o caderno de Antônia. Observará agora apenas o contorno das letras, a parte superior dos *tes* sempre soltas a sobrevoarem *erres* e *enes*, como revoada de pássaros migrando pensamentos a cada página. Em seus traços a lápis, uma criança com longos cabelos ao vento, um tuareg, o perfil de um pássaro... Todos carregam expressões distintas, como personagens com promessas não reveladas. Na página ao lado, diagramas de mapas celestes, uma lista de sinônimos e um poema abandonado. Clarice olha em direção à janela, de onde vem o canto sem resposta de um pássaro na figueira. Ela coloca o caderno sobre a cômoda. Irá preparar a sua xícara de café, ainda suspensa na caligrafia.

• • •

O caderno nas mãos e os olhos a atravessar o tempo. Um desejo lúdico e abstrato emana de Clarice ao reconhecer nas palavras de Antônia a expectativa e o ardor pelo novo. O perfume da alfazema no criado-mudo mistura-se agora à geografia dos Balcãs e do Tanger, enquanto ela observa a pressão da caneta sobre as folhas e a topografia que a escrita negra criou na gramatura do papel. Topografia revelada pelo detalhismo do seu olhar e pela cumplicidade com Antônia.

Clarice conhece bem estes espaços entre as letras, sua vazão e excedência. Entre os fluxos e camadas de sentido que pulsam naquela escrita, havia ainda uma série de informações não racionalizadas, mas preenchidas da existência a transbordar nos espaços negativos da caligrafia. Clarice sabia ler os espaços silenciosos, reconhecer a precisão dos começos em *ges* e *erres* alongados, presunçosos de uma espacialidade dilatada; mas também a suspensão das pontuações, declarando o vazio opaco e a sensação de impotência que marcavam a expressão no rosto de Antônia em dias menos calorosos.

Sempre fora assim. Antônia e Clarice criavam uma silenciosa cumplicidade sobre as particularidades de todas as coisas. Não havia espaço pequeno ou ação ordinária que subjugassem. Na disposição dos sabores sobre os pratos que preparavam ou nos desenhos com giz revelando a intimidade heroica e cômica do amor, teciam um pacto diário de detalhes que reafirmavam sua comunhão e o estado de querer-se bem.

Ler Antônia era como compartilhar não apenas do que os seus olhos viram, mas também de como absorveram as paisagens e os afetos. E ao finalizar um parágrafo ou chegar à síntese de um pensamento, Clarice voltava a se surpreender com a materialidade daquele caderno em suas mãos. Seu peso e sua textura tangíveis guardando todo o intangível na fina linha de uma escrita. Passava então, a contemplar a unidade precisa e íntima da caligrafia, divagando sobre sua capacidade de sobrepujar a morte. A escrita como prova da existência que ancorou ali o seu nome; não mais uma existência na cadeia de eventos, mas o registro de uma unidade de pensamento articulada em uma fração do tempo que nos supera e ultrapassa. Mas o que nos escapa também se inscreve em nós.

A ausência irreversível faz a lágrima escorrer pelo rosto de Clarice. Por que a ausência tanto nos aflige? Não seria a ausência um paralelo ao espaço negativo no qual repousa a escrita que contemplava ainda há pouco com leveza? Espaços não preenchidos onde se derrama o que não fora dito... não seria a nossa existência tão repleta destes espaços de ausência? E esta ausência, tão repleta de preenchimentos —u m paradoxo, sim. Um paradoxo que acompanha a nossa existência e a relação com tudo o que nos escapa. Que será, afinal, o tempo para o que cessa de mover-se?

Nas mãos de Clarice esta escrita passa a ressoar uma tessitura distinta, maleável. Torna-se não apenas o instante em que os olhos fixaram na retina cada uma daquelas apreensões, mas todo um conjunto de fibras formando um tecido complexo e vasto de reconstruções de acontecimentos e percepções que precedem o momento em que a ponta da caneta toca o papel e desliza marcando a sua superfície. Nas palavras escolhidas por Antônia e nos momentos que registrou havia a experiência viva e articulada de toda a sua existência. Na cadência da sua forma de transmitir pensamentos e também nas páginas abandonadas. Os espaços negativos — como são preenchidos em seu aparente vazio. Como são apenas aparentes, as ausências.

A noite avança. Clarice está prestes a adormecer com o caderno sobre o seu ventre, seus pensamentos entrelaçados aos de Antônia. Ao aroma de alfazema misturam-se o cheiro do couro e os *efes* esvoaçantes. Sob o céu marroquino, a criança de longos cabelos desenha azulejos geométricos. Leões em traços medievais adornam os seus cabelos. Inequívoco, o timbre da voz de Antônia: ela a convida para descer do carro e molhar os pés no mar.

E como é próprio do instinto e do entressonho, Clarice concentra-se na voz, temendo um dia esquecê-la.

CRISTIANE BOUGER

Nasceu em 1977, em Curitiba (PR). Foi editora colaboradora do *Movement Research Performance Journal* (2006–2012, Nova York); escritora residente da *Performa Magazine* (2012-2013, Nova York). Em 2009, recebeu o prêmio de poesia da Brazilian Endowment for the Arts (EUA). Tem textos publicados nas revistas *Bacamarte* (2016) e *Bólide* (2014) e integrou a antologia **Fantasma civil**, da XX Bienal Internacional de Curitiba (2013).

EDUARDO LANGAGNE

tradução: **Adriana Lisboa**

Piedras

no tenemos la casa todavía.
tenemos piedras; algunas.
trozos de pan, algo de vino tenemos
pero la casa no;
sin embargo tenemos oscuridad,
porque luz no tenemos todavía;
tenemos algunas lágrimas y besos.
otras cosas igualmente ridículas tenemos,
pero la casa no. quizá
paredes que se levantan muy despacio,
mas no tenemos casa todavía
donde encontrar el frío, la soledad,
la lluvia,
pero arriba,
un cielo como sábana tenemos
y abajo un infierno delicioso
por donde deambulamos
recogiendo piedras.
"hoy no me llevas, muerte, calavera,
no me voy, no quiero ir.
hoy no voy ni entrego mi barco de papel,
mi brazo, mi guitarra, hoy no,
hoy solamente tiro piedras,
poemas,
muchas piedras contra tu rostro
— no niego, dulce rostro —
tiro piedras,

me arranco el corazón y te lo arrojo.
hoy no, muerte, hoy no voy, no quiero,
necesito hacer la casa."
y estoy vivo
cuando arrojo palabras, muchas palabras.
fuego.

Pedras

ainda não temos a casa,
temos pedras; algumas.
temos pedaços de pão, um pouco de vinho,
mas a casa não;
temos contudo penumbra,
porque luz não temos ainda;
temos algumas lágrimas e beijos,
temos outras coisas igualmente ridículas,
mas a casa não. talvez
paredes que se levantam muito depressa,
porém ainda não temos casa
onde encontrar o frio, a solidão,
a chuva,
mas lá em cima
temos um céu como um lençol
e embaixo um inferno delicioso
por onde vagueamos
catando pedras.
"hoje não me levas, morte, caveira,
hoje não vou, não quero ir.
hoje não vou nem entrego meu barco de papel,
meu braço, meu violão, não hoje,
hoje só atiro pedras,
poemas,
muitas pedras no teu rosto
— não nego, doce rosto —
atiro pedras,
arranco meu coração e lanço-o sobre ti.
hoje não, morte, hoje não vou, não quero,
preciso fazer a casa."
e estou vivo
quando lanço palavras, muitas palavras.
fogo.

El proverbio árabe

Siempre vuelve el proverbio ancestral
del árbol, el libro y el hijo.

En un lugar vacío del desierto
— Rub al-Jali su nombre —,
la sentencia se hizo célebre.

Ahí los dátilos crecen
con los pies en el agua
y la cabeza en el fuego.

Los dátiles son dedos,
muestran la ruta de las dudas;
señalan la procesión de los camellos:
ven avanzar jorobas o dunas ondulantes.

La palmera solitaria sobrevive:
dátiles secos a sus pies.

Hacer crecer una palmera
que ofrezca frutos renovados.
Imaginar la palmera que rumora.

Se escuchan los secretos alojados en la arena;
los dispersa la estación del viento.

Aquí un espejismo:
Leer a vida que aún no hemo escrito.
Otros podrán vivir sus páginas
mientras hojean la propia.

Aquí un oasis:
El libro dicta los silencios
y escucha los lamentos del árbol de Teneré:
quejumbrosa pulpa de papel.

Tener un libro: un libro.

Plantar un árbol para dar sombra al hijo;
tener un hijo que imagine como un libro.
Escribir un libro.

El oficio

Tengo una mesa.
Puedo escribir *tengo una mesa*.
Tengo una silla.
Puedo escribir *tengo una silla*.
Aún más:
tengo papel y tinta.
Puedo escribir sobre el papel, con esta tinta.

Pero la poesía no está en lo que ya tengo.
La poesía me dice
que está en lo que me falta.

O provérbio árabe

Volta sempre o provérbio ancestral
da árvore, do livro e do filho.

Num lugar vazio do deserto
— chama-se Rub al-Jali —,
a sentença se fez célebre.

Ali as tâmaras crescem
com os pés na água
e a cabeça no fogo.

As tâmaras são dedos,
mostram a rota das dúvidas;
indicam a procissão dos camelos:
veem avançar corcovas ou dunas ondulantes.

A palmeira solitária sobrevive:
tâmaras secas a seus pés.

Fazer crescer uma palmeira
que ofereça frutos renovados.
Imaginar a palmeira que sussurra.

Escutam-se os segredos alojados na areia;
dispersa-os a estação do vento.

Aqui uma miragem:
Ler a vida que ainda não escrevemos.
Outros poderão viver suas páginas
enquanto folheiam a própria.

Aqui um oásis:
O livro dita os silêncios
e escuta os lamentos da árvore de Ténéré:
queixosa polpa de papel.

Ter um livro: um livro.

Plantar uma árvore para dar sombra ao filho;
ter um filho que imagine como um livro.
Escrever um livro.

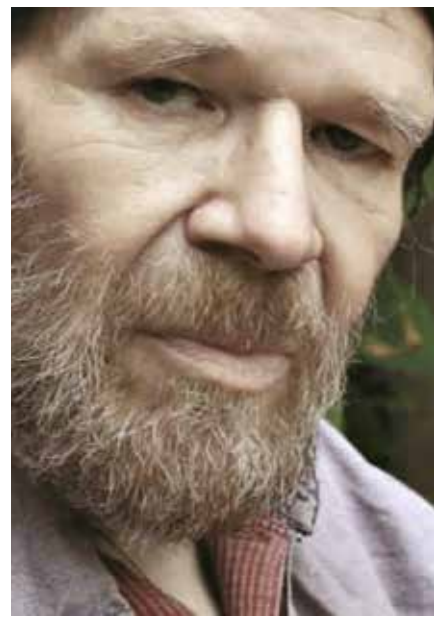
O ofício

Tenho uma mesa.
Posso escrever *tenho uma mesa.*
Tenho uma cadeira.
Posso escrever *tenho uma cadeira.*
E mais:
tenho papel e tinta.
Posso escrever sobre o papel, com esta tinta.

Mas a poesia não está no que já tenho.
A poesia me diz
que está no que me falta.

EDUARDO LANGAGNE

Nasceu no México, em 1952. Poeta e tradutor, publicou, entre outros livros, **Donde habita el cangrejo** (Prêmio Casa de las Américas), **Contos para una exposición** (Prêmio de Poesia Aguascalientes) e **Verdad posible** (Prêmio José Lezama Lima/Casa de las Américas). Sua obra foi incluída em dezenas de antologias no México e no exterior.



FRANZ WRIGHT

tradução e seleção: **André Caramuru Aubert**

Os poemas de Franz Wright (1953-2015), marcados pela melancolia e por uma espiritualidade muito próprias, falam principalmente de tempo/espaço, de perdas e da morte. Filho de James Wright (ver **Rascunho** #195, de julho/2016), Franz, ao ganhar o Pulitzer de poesia em 2004, estabeleceu o único caso, até hoje, em que pai e filho receberam o prêmio na mesma categoria (James ganhou em 1972).

Year one

I was still standing
on a northern corner.

Moonlit winter clouds the color of desperation of wolves.

Proof
of Your existence? There is nothing
but.

Ano um

Eu ainda estava parado
num canto ao norte.

Nuvens iluminadas pela lua de inverno da cor da desesperança dos lobos.

Prova
de Sua existência? Nada além
disso.

How you will know me

For days
like this, sepia
shades
a good coat

impermeable to the cold of this world, of a
capaciousness to house that which can only
be named one's absolute and indivisible (un-
beholdable in its minuteness and hugeness)
nonentity, before it is at last unveiled.

In my forty-eight year, on the thirteenth
day of the second month, as I was wander-
ing among the exiles along the river Charles
under general anesthesia, a small gray cross
smudged on my forehead, the heavens were
opened, like a book, like an apple cut in half,
and I saw I don't remember what

Blizzard permitting
her ship should appear
about four in the morning
like a poet's
lonely fame.

De como serei conhecido

Para dias
como este, de tons
de sépia
um bom casaco

impermeável ao frio deste mundo, capaz de
abrigar o que só pode ser nomeado como ab-
soluto e indivisível (inacessível em grandeza e
minúcia) na sua não-existência, antes de ser
por fim revelado.

No meu quadragésimo oitavo ano, no décimo
terceiro dia do segundo mês, enquanto vagava
entre os desterrados ao longo do rio Charles
sob anestesia geral, uma pequena cruz cinzen-
ta manchada em minha testa, os céus se abri-
ram, como um livro, como uma maçã cortada
ao meio, e vi algo de que não me lembro

Se a nevasca deixar
o navio dela vai aparecer
lá pelas quatro da manhã
igual à fama solitária
do poeta.

Homage

There are a few things I will miss,
a girl with no shirt on
lighting a cigarette

and brushing her hair in the mirror;
the sound of a mailbox
opening, somewhere,

and closing at two in the morning
of the first snow,
and the words for them.

Deferência

Há algumas poucas coisas de que sentirei falta,
uma garota sem camisa
acendendo um cigarro

e escovando o cabelo no espelho;
o som da caixa de correio
abrindo em algum lugar,

e fechando às duas da manhã
da primeira nevasca,
e das palavras para elas.

Based on a prayer of Rabi'a al-Adawiyya

God, if I speak my love to you in fear of hell, incinerate me in it;
if I speak my love to you in hope of heaven, close it in my face.
But if I speak to you simply because you exist, cease
withholding from me your
neverending beauty.

Baseado em uma prece de Rabi'a al-Adawiyya[1]

Deus, se pronuncio meu amor por você por medo do inferno, incinere-me nele;
se pronuncio meu amor por ansiar pelo paraíso, feche-o em minha face.
Mas se com você eu falo apenas porque você existe, pare
de esconder de mim sua
infinita beleza.

Sitting up late with my father, 1977

White fire of winter stars —
what he's thinking at fifty
I finally know.

He thinks, so the blizzards will come
and I will be healed;
we'll talk

when you grow up
and I am dead.

White distant emerald fire of winter stars.

Sentado até tarde com meu pai, 1977

Fogo branco das estrelas de inverno —
no que ele está pensando aos cinquenta anos
até que enfim descobri.

Ele pensa, e então chegarão as nevascas
e serei curado;
conversamos

quando você crescer
e eu estiver morto.

Branco e distante fogo esmeralda das estrelas de inverno.

Leia mais em www.rascunho.com.br

NOTA

1. Rabi'a al-Adawiyya (714/718-801) foi uma poeta persa ligada ao sufismo, uma variante particularmente mística do islamismo.

Getz

NOTÍCIA NA PONTA DO DEDO.
ARGUMENTO NA PONTA DA LÍNGUA.

ACESSO EM QUALQUER LUGAR

ATUALIZAÇÃO EM TEMPO REAL

NOTIFICAÇÕES DAS NOTÍCIAS MAIS IMPORTANTES

RESUMO DIÁRIO DE NOTÍCIAS

GEOLOCALIZAÇÃO

GUIA CULTURAL

BAIXE AGORA: GAZETA DO POVO

GET IT ON Google Play

Download on the App Store