

A VOCÊ QUE ESTENDEU
A MÃO AO RASCUNHO,
MUITO OBRIGADO.



Graças a você e a mais de 800 pessoas de todos os estados do Brasil, o Rascunho segue fortalecido, pronto para crescer e continuar sendo o jornal de literatura do Brasil. Muito obrigado por apoiar nossa campanha de financiamento coletivo.

Adalberto De Queiroz	Andrea Ribeiro de Paula	Cássia Alberton Schuster	Eduardo Andrade	Geraldo Lima Teixeira
Adônis D. T.	Andrea Severina da Silva	Celina Portocarrero	Eduardo Baggio	Geraldo Pereira de Barros
Adriana Armony	Andressa Maira Pinto Parra	Celso Aparecido Da Silva Sousa	Eduardo Bueno de Oliveira	Gerlane Araujo Moura Luz
Adriana de Sousa P. Corgozinho	Ane Caroline	Celso Kallarrari de Souza Silva	Eduardo Lacerda	Ghislaine Pelat Alves de Lima
Adriana Lisboa	Angela Alhanati Marins	Celso Ribeiro	Eduardo Peretto Scapini	Giancarlo dos Santos Dias Reis
Adriane	Ângela dos santos Meira	Cesar Américo Barreira Cardoso	Eduardo Villela	Giovani Hobold
Adriane Garcia	Angélica Ribeiro	Christian Cândido	Eduardo Zomkowski	Giovanna Olivetti Rodrigues
Adriano Codato	Anita Deak	Christian L M Schwartz	Égide Guareschi	Gisele Brito de Carvalho
Adriano Espínola	Anita Lemos Dubeux	Christian von Koenig	Elisandro Dalcin	Giulia Caruso
Alberto Marques Dos Santos	Anna Luíza Magalhães	Cia Dragão Voador	Elizabeth D'Angelo Serra	Giulli Villa Nova
Aldineide Felipe Pereira	Anna Olga Prudente de Oliveira	Cíntia Andrade Ribeiro Nogueira	Eloise Porto	Glayson Vinícius R. Braga
Alessandra Anyzewski	Antônio Brito	Cíntia Soares Warmling	Elton Moreira Quadros	Gléssia Juliany Brasiliano Veras
Alessandra Garcia	Antonio Campanile Neto	Clarice Regina Muller	Emanuel Franca de Brito	Godofredo De Oliveira Neto
Alessandra Moretti	Antonio Carlos Hohlfeldt	Clarissa Ferrari Veloso	Emelly Beidac	Graziela M. Dias
Alex Xavier	Antonio Carlos Torrens	Cláudia Almeida Cló	Emilie Geneviève Audigier	Graziella Beting
Alexandra Herkenhoff	Antonio Chaves Sampaio Filho	Claudia da Silveira Alves	Enid Yatsuda Frederico	Gregório dos Reis Filho
Alexandra Lopes da Cunha	Antonio de Pádua Chaves	Cláudia de Vargas	Erica Meira Marostica	Greice Klem
Alexandra Vieira de Almeida	Antonio Peterson N. do Vale	Francisquez Coronet	Érika Letícia de O. Rodrigues	Hannah Rocco Salgueiro
Alexandre Brandão	Arnaldo Teodoro Gomes Júnior	Claudia Lage	Estevão Azevedo	Helio Guimaraes
Alexandre De Mari	Arthur Lauriano do Carmo	Claudia Ptrlh	Eugenia C.G. de Jesus Zerbini	Heloisa Beatriz Goulart Jahn
Alexandre Florez Chaves	Augusto Gomes	Claudine	Eugenio Marcel Soares	Heloisa Domont
Alexandre Hubner	Bárbara Nogueira A. Caetano	Claudiney Ferreira	Eugénio urbani neto	Heloiza Barbosa
Alexandre Marino	Barbara Ruggiero Nor	Claudio Galperin	Ewerton Martins Ribeiro	Hemanuela Araújo Paixao
Alexandre Pavan	Barbara Wehmuth Raulino	Cláudio Muniz M. Cavalcanti	Fábio Nadson B. Mascarenhas	Henrique Barbosa Justini
Alexandre Ribeiro da Silva	Beatriz Arruda	Clayton de Souza	Fabiola Machado	Henrique Marques Samyn
Alexandre Staut	Beatriz Bracher	Cora Regina Sampaio Vieira	Fabiola Mattozo	Henrique Nunes
Aline Belle Legramandi	Beatriz Leal Craveiro	Crisoston Terto Vilas Boas	Fahya Kury Cassins	Henrique Balbi
Aline Brogin	Beatriz Zaidan	Cristhiano Aguiar	Fania Benchimol	Homero de Oliveira Costa
Aline Nishiyamamoto	Belisa Monteiro	Cristiane Grando	Fatima Beatriz G. Monteiro Volpi	Homero Gomes
Allex Leilla	Bernadete Warmling	Cristiano Monteiro Martinez	Faustino Rodrigues	Homero Teixeira de Carvalho
Aloysio Quintão Bello de Oliveira	Bernardo Gonzaga Duarte	Cristina Borges da Silva	Felipe Cunha	Huendel Viana
Amanda Costa	Bernardo Macedo Linhares	Cristina Bresser	Felipe Kanarek Brunel	Hugo Afonso de Almeida Souza
Amanda da Silva Reis	Bethe Ferreira	Cristina Krause	Fellipe Ernesto Barros	Hugo César Rocha de Paiva
Amanda Machado e Marina M.	Bonie Santos	Cristina Lucia de Almeida	Femanda Aparecida R. Meireles	Humberto Conzo Junior
Amanda Ortiz Perpetuo	Brenda de Oliveira Santa Rosa	Cristina Oliveira	Femanda Cury Cabral	Humberto Pereira Figueira
Amanda Vaz	Bruna de Andrade B. Fonseca	Cristina Parga	Femanda de Paula Vasconcelos	Humberto Retondario Neto
Amilcar Bettega Barbosa	Bruna Ferreira Santos	Cristina Souza	Femanda Lobo Lucio	Iacyr Anderson Freitas
Ana Amália Alves	Bruna Lima da Cruz	Cristina Yukie Miyaki	Femanda Magalhaes	Ian Fraser Lima
Ana Amorim	Bruno Cavalcante	Cunha de Leiradella	Femanda Wojcik	Ianê Mello
Ana Camila Vinholes Tessmer	Bruno Gaudêncio	D'Angela Tabosa	Femando Carneiro	Iany Patricia dos Santos Rangel
Ana Carolina Guerini Machado	Bruno Maciel dos Santos	Dagmar de Oliveira Braga	Femando Ferreira Jr	Iara Pinheiro
Ana Carolina Lirani Mazarini	Bruno Novaes B. Cavalcanti	Daise de Oliveira Rodrigues	Femando Franco Filho	Iara Sydenstricker
Ana Carolina Maoski	Caco Ishak	Daniel Falkemback	Filipe Augusto Sekimoto	Ibrahim Cesar N. de Souza
Ana Carolina Ribeiro de Moraes	Caetano W. Galindo	Daniel Gil	Filipe Cavadas	Ingrid Menezes Madeira
Ana Claudia Costa dos Santos	Camila Cavalcante	Daniel Lima Monfrini	Flávia L. dos S. Souza Rodrigues	Irinêo Baptista Netto
Ana Cláudia Duarte	Camila de Souza	Daniela Moraes	Flavia Martins Dias da Silva	Isabel Guittis
Ana Flavia Bonini	Camila dos Santos Magalhães	Daniela Saboya	Flavia Rode	Isabela Dantas
Ana Laura Amaral	Camila Lozecky	Daniele Pechi de Paula	Flávio Carneiro	Isabela Motta Noronha
Ana Luíza Badaro Braga	Camila Melluso Ferreira	Daniele Ramos	Flávio de Araújo	Isis Batista Goncalves
Ana Luíza Beato Cardoso	Camila Navarro	Danielle Gouvea Costa Resende	Flavio I.	Ismael Cittadin
Ana Maria Lopes	Camila Santos de Armas	Danielle Mendes Sales	Flávio Otávio	Ismar dos Reis Magalhães
Ana Maria Santeiro	Camilla X. Duarte	Danielle Nunes Lucio	Flavio Ribeiro Bettega	Issaaf Karhawi
Ana Martins Marques	Carla Bessa	Danilo Bueno	Flavio Rubens M. de Queiroz	Izabel Maria Rodrigues de Lima
Ana Paula Arendt	Carla Funato de Mendonca	Davi Cartes Alves	Francine Femandes Weiss Riciéri	Jaciara de Jesus Lemos Oliveira
Ana Paula Cavalcanti Ramalho	Carla Maria M. P. Monteiro	Davi Santana de Lara	Francisco Cândido de S. Ferreira	Jacques Fux
Ana Paula Gabellini	Carla Marques Alves Barusso	Dayane Manfrere	Francisco Fernando M. Junior	Jean Dal Bo
Ana Paula Peloso e Silva Matos	Carlos Alberto Moraes	Débora Côte Real	Francisco Figueiredo	Jefferson Zorzi Costa
Ana Paula Pereira Neves	Carlos Machado	Debora Finamore	Francisco Pereira	Jessica da Silva Oliveira
Anabelle Retondario	Carlos Rasquinho Bruder	Debora Viana	Gabriel Amato Bruno de Lima	Jéssica de Jesus Pinto
Anderson Amorim Beltrami	Carlos Trovão	Deise Rose S. C. Costa Moze	Gabriel dos Santos Birkhann	Jessica Moraes de Souza
Anderson Brigido Costa	Carmem Hofstetter	Deisily de Quadros	Gabriel Gomes	Joao Alberto Rocha Guimaraes Jr
Anderson Costa Taveira	Carmen Oliveira	Delbra Cristina alves	Gabriel Pogginelli Benamor	João Bezerra Magalhães Neto
Anderson de Souza	Carol Fabrig	Delbrai Augusto Sá	Gabriela Garcia Amal Guenther	João de Deus Duarte R. Filho
Andre Helal	Carol Martins da Rocha	Denise Stefanoni Combinato	Gabriela Guimarães Gazzinelli	João Filho
Andre Luis Dalcantara Schmitt	Carol Monteiro	Dhayana de Castro Oliveira	Gabriela N. Silva	João Leal Medeiros Hakme
André Luís Rovea Timm	Carola A. Saavedra Hurtado	Diniz Bortolotto	Gabriela Paes	Joao Nilson P. de Alencar
André Rebelo Peixoto	Carolina Cadavid	Duanne Ribeiro	Gabriella Balestrero B. Balbino	João Pedro Pompeu Melhado
André Sposito Mendes	Carolina de Araujo Martins	Edgar da Silva Aristimunho	Gabrielle B. S. Araújo	João Victor da Silva Simião
André Tezza Consentino	Carolina Escobar Lenoir	Edison Jose Costa	GCP Comércio de Alimentos	Jorge Ialanji Filholini
Andrea de Castro M. Bahiense	Carolina Peters	Edna Vieira Rocha de Rezende	George Alves Belisario	José Antonio Assis
Andrea Iensen Mazza	Caroline Lafonte	Edson Braz Edhimais	Geraldo dos Santos Matos Lima	José Douglas Felix de Sá
Andréa Karla Ferraz	Carvalho Junior	Eduardo A. A. Almeida	Geraldo Lavigne de Lemos	José Eduardo Silva Gonçalves



Desde Abril de 2000

rascunho

212
Dez. 2017

O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL



 **translato**
EDUARDO FERREIRA

TRADUÇÃO MAL TRADUZIDA

“Não vê que as palavras ficam deturpadas em esperanto como em tradução mal traduzida?” O texto não é sobre tradução, mas sobre Brasília. Clarice fala do caráter particular da então nova capital: sua estranheza diante do Rio. E então lhe pede que “não entre numa de falar esperanto”.

Em esperanto as palavras são deturpadas, retiradas de seu ambiente natural e reconstruídas, com critérios determinados, em outro cenário, artificial. Como Brasília se construiu como cenário artificial para abrigar a capital da modernidade.

Não sei se não há aqui injustiça contra o esperanto. Não sei se todas as palavras ficam deturpadas nessa língua. Não a conheço. Mas podemos aceitar, sem maior resistência, que as palavras ficam deturpadas, sim, em tradução mal traduzida. Palavras retiradas de seu contexto original, distorcidas, jogadas em cenário exótico. Deturpam-se naturalmente. Veem-se mal, deslocadas. Seus sentidos se desorientam. Desorientam o leitor.

Tradução mal traduzida é bem assim. O texto torto que desorienta mesmo quem nunca sequer sonhou com o original. Tá na cara que é tradução, e das piores. A redação rígida, que aprisiona o

pensamento. A escritura estranha que mata os motores dos sentidos. Literatura que deixa de sugerir e de disparar devaneios.

Clarice certamente sabe o que é tradução bem traduzida. Traduziu ela mesma dezenas de livros para o português. Conhece o ofício. Deduzo, apenas deduzo, porque não sei se li ou não uma de suas traduções, que deveria traduzir bem. Por quê? Porque escrevia bem e com originalidade. Sim, mas escrever bem, embora condição necessária, não é condição suficiente para traduzir bem. Mas Clarice é Clarice. Trata-se de um axioma.

Sabendo o que é tradução bem traduzida, sabia também o que é tradução mal traduzida. Algo assim como um texto com palavras deturpadas. Nem digo, agora, em esperanto. A língua figurava ali, suponho, mais para fazer o vínculo com Brasília, por sua artificialidade, do que propriamente por suas qualidades intrínsecas — positivas ou negativas.

Clarice também conhecia bem as asperezas e os obstáculos que se colocam diante do tradutor. As dificuldades de alcançar a expressão, no texto traduzido, daquilo que parece tão pleno, tão íntegro e tão belo no original.

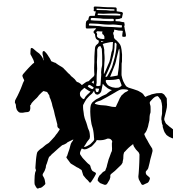
Num texto de 1970 intitulado *Traduction tardive* (tenho

apenas uma tradução em francês da coletânea de crônicas **A descoberta do mundo**, na qual se inclui essa breve escritura), Clarice recorda, com certo remorso, que deixara de traduzir a epígrafe que inscrevera no romance **A paixão segundo G. H.**. Trata-se de uma frase de Bernard Berenson. No original de *Traduction tardive*, Clarice a traduz enfim ao português, seis anos depois da publicação do livro.

Mas a tradução não lhe agrada totalmente. Termina a curta crônica com a expressão da decepção, de uma decepção que atinge, em maior ou menor grau, todo tradutor e todo leitor de tradução: “En anglais cette phrase est plus achevée, et également plus belle”. A frase original? Mostro apenas a tradução, aquela que não lhe agradara totalmente, que lhe deixara uma sombra de dúvida. Não poderia haver tradução melhor? Não que fosse tradução mal traduzida. Longe disso. Com Clarice não se brinca.

Mas voltemos ao texto e registremos apenas a tradução, que, afinal, é o que nos toca mais de perto. Não a tradução de Clarice, mas a de Jacques e Teresa Thiériot: “Une vie complète est peut-être celle qui se termine par une identification si totale avec le non-moi qu’il ne reste aucun moi pour mourir”.

A tradução perfeita talvez seja assim, talvez seja um dia assim. Com desbragada licença poética, eu diria que a tradução perfeita seria aquela que se identifica plenamente com a negação do Verbo. Que dela não se possa dizer mais nada, a não ser que é simplesmente original. 🗨



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

Livia Costa

COLONISTAS

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

André Argolo

André Caramuru Aubert

Antonio Cescatto

Haron Gamal

Iara Pinheiro

Jonatan Silva

Márcia Lígia Guidin

Vivian Schlesinger

William Bronk

Yuri Al'Hanati

ILUSTRADORES

Carolina Vigna

Conde Baltazar

Dê Almeida

Fábio Abreu

FP Rodrigues

Igor Oliver

Kleverson Mariano

Matheus Vigliar

Tereza Yamashita

DESIGN

Thapcom.com

IMPRESSÃO

Press Alternativa

 **rodapé**

RINALDO DE FERNANDES

AS PASSAGENS BENJAMINIANAS: LEITURAS (6)

Vanessa Madrona Moreira Salles observa ainda, no ensaio *A metrópole moderna, o olhar surrealista: considerações benjaminianas*, que “em **Passagens**, Benjamin descreve a consciência da metrópole através de uma diversidade perceptiva. Compreender a cidade é colocar-se diante de um caleidoscópio,

de onde não se veem somente belas imagens. A visão caleidoscópica implica em ação do observador, que agita os fragmentos coloridos formando novas constelações de formas, criando mosaicos. Na metrópole [...] vários são os transeuntes que percorrem as ruas da cidade, que cultivam fantasmagorias do espaço e do tempo. Cada

um anuncia uma forma de visualidade”. Alexis Martin, num texto de 1855, citado por Walter Benjamin, anota, acerca dos transeuntes da cidade: “O industrial passa sobre o asfalto apreciando sua qualidade; o velho procura-o com cuidado, seguindo por ele tanto quanto possível e fazendo alegremente ressoar nele sua bengala, lembrando-se com orgulho que viu construir as primeiras calçadas; o poeta [...] anda pelo asfalto indiferente e pensativo, mastigando versos; o corretor da bolsa o percorre calculando as oportunidades da última alta da farinha; e o desatento, escorrega”. (*apud* Vanessa Madrona). Para Walter Benjamin, “a percepção da cidade implica em interpretar não apenas os signos explícitos, mas, especialmente, ater-se aos dejetos, ao efêmero, ao desprezado” (cf. Vanessa Madrona). 🗨

6

Entrevista

James Wood

13

Inquérito

Marina Colasanti

14

Ensaio

A Clarice de Benjamin Moser

27

Poemas

William Bronk

vidraça
JONATAN SILVA**A morte de Neruda**

FOTOS: DIVULGAÇÃO



Considerado um dos nomes mais importantes poetas latino-americanos, o chileno Pablo Neruda (1904–1973) voltou aos holofotes no último mês. Dezesesseis especialistas internacionais que, a pedido da Justiça do Chile, analisaram os restos mortais do poeta afirmaram que a *causa mortis* do autor de **Vinte poemas de amor e uma canção desesperada** não foi câncer. A teoria de que Neruda havia sido vítima do regime de Pinochet, que instaurou a ditadura militar em 1973, talvez seja comprovada. Segundo Manuel Araya, motorista e assistente de Neruda, o estado de saúde do poeta piorou depois que recebeu uma injeção no abdômen.

INTOXICAÇÃO

O pedido de exumação do corpo, realizado em 2013, confirma que Neruda teve uma intoxicação causada por uma bactéria. Para Rodolfo Reyes, sobrinho e advogado do escritor, não resta dúvida quanto à fraude da certidão de óbito. “Com certeza, vamos ter mais clareza sobre a sua morte, vai mudar a história em relação à morte de Neruda”, afirmou. Ainda assim, alguns dos estudiosos que participaram do caso alertam para o cuidado necessário em relação à análise. “É preciso ser muito prudente e pensar que estamos analisando amostras degradadas com uma antiguidade significativa, e que isso sempre vai significar uma limitação às possíveis conclusões obtidas”, comentou Aurelio Luna Maldonado, especialista da Universidade de Murcia.

LUTO

Morreu no último dia 10 de novembro o cientista político e escritor Moniz Bandeira, aos 81 anos, na Alemanha. A morte aconteceu pouco depois de lançar as versões ampliadas de **O ano vermelho – a Revolução Russa e seus reflexos no Brasil** e **Lênin – vida e obra**. Dono de uma vasta obra, capaz de esmiuçar a história brasileira, Moniz foi um dos principais intelectuais do século 21. Em 2014 e 2015, foi indicado ao Prêmio Nobel de Literatura.

ASSÉDIO SEXUAL

As acusações de assédio sexual chegaram ao mundo literário. O editor Eddie Berganza, da DC Comics, foi afastado de suas funções após três mulheres alegarem terem sido vítimas de abuso. Responsável por supervisionar publicações como **Super-homem** e **Mulher Maravilha**, Berganza é acusado por Liz Gehrlein Marsham de tentar beijá-la à força em um bar em dezembro do ano passado. Histórias semelhantes são contadas por Joan Hilty e por outra mulher, que preferiu ficar anônima. Em resposta à reportagem, publicada originalmente no BuzzFeed, a DC afirmou que cultiva um “ambiente de trabalho de dignidade e respeito, que é seguro e livre de qualquer espécie de assédio”.

REVOLUÇÕES POR MINUTO

A Companhia das Letras acaba de lançar uma nova edição de **Doutor Jivago**, considerada a obra máxima em prosa do russo Boris Pasternak. Com tradução de Sônia Branco e Aurora Fornoni Bernardini, o livro chegou a ser proibido na Rússia, sendo liberado somente em 1987. **Doutor Jivago**, cuja adaptação cinematográfica é considerada um clássico, narra a Revolução Russa – que neste ano completa seu centenário – pelos olhos do médico e poeta Iúri Andréievitch Jivago. O amor do médico por Lara é considerado um ato de resistência contra o governo que chegava ao poder após dismantelar o czarismo.

CARREIRA ANALISADA

O jornalista Claudio Dirani analisa cada um dos discos solo de Paul McCartney, após passar anos garimpando a respeito do ex-beatle. Publicado pela Sonora Editora, selo idealizado pelo pesquisador Marcelo Fróes, **Paul McCartney em discos e canções** é um guia inédito e fundamental para entender a obra de Paul, dissecando faixa por faixa em cada uma de suas mais de 600 páginas.

CLARICE TRADUTORA

O selo Fantástica Rocco publica **Os crimes da rua Morgue**, publicado originalmente em 1841, por Edgar Allan Poe e considerado a pedra-fundamental da literatura policial. A edição tem tradução de Clarice Lispector, que também traduziu – sob o pseudônimo de Mary Westmacott, os livros de Agatha Christie. Além do texto que dá título ao volume, o livro traz os contos *A máscara da morte rubra*, *O gato preto* e *Ligeia*.

BREVES

- Estreia neste mês o documentário poético **Cora Coralina – Todas as vidas**, misturando ficção e realidade para contar a vida de uma das poetas mais importantes do Brasil.
- A Alfabeta, selo da Companhia das Letras, lançou recentemente a obra-prima de Sinclair Lewis, **Não vai acontecer aqui**, uma resposta ao espectro do fascismo que rondava os regimes livres na década de 1935.



• A Belas Letras lançou em novembro a continuação de **Dez (quase) amores**, best-seller de Claudia Tajes (foto), publicado em 2000. **Dez (quase) amores +10** mostra a vida de Maria Ana após chegar aos 40 anos, entre um casamento e um divórcio.

• A MundaRéu acaba de lançar **Andaimes**, espécie de livro de memórias de Mario Benedetti (1920-2009). Escrito pelo autor de **Montevideanos** entre 1994 e 1996, o livro está dividido em 75 capítulos relativamente curtos.

eu, o leitor

cartas@rascunho.com.br

ASSINANTE FELIZ

Sou assinante do **Rascunho** desde março. Conheci o jornal por indicação de alguns canais literários. Parabéns toda a equipe pela excelência do conteúdo. Considero o **Rascunho** a melhor publicação do gênero no Brasil, e, apesar do pouco tempo de assinatura, já tenho um carinho todo especial por ele. Aguardando ansiosamente todo começo de mês pelas novas edições.

Fábio Benedito • Taubaté – SP

AINDA O GURGEL

As críticas dos leitores [outubro #210 e novembro #211] à crítica de Rodrigo Gurgel ao *Raízes do Brasil* [setembro #209] são o exemplo perfeito de uma atitude corriqueira dos leitores brasileiros: não interagir com as ideias ou com a argumentação expostas pelo autor, mas deixar-se afetar exageradamente pelo tom que emprega em seu discurso. Quando tomam como objeto de análise certa tiete da *intelligentsia* então, não podem deixar de se indignar e reverberar sua afetação indignada ou sua indignação afetada. Ainda que as ideias e a argumentação tenham fundamento na realidade, ou por isto mesmo, sentem-se no dever de empreender uma crítica impressionista e sentida contra aquele que leu, analisou e não temeu expor suas conclusões. A partir das críticas fui reler o texto de Gurgel e encontrei ali o tom vigoroso de um intelectual de fato, fazendo o seu melhor sem amarras ou titubeios. Não pude deixar de sentir certo orgulho de ainda no Brasil termos pessoas capazes de alcançar tão importante tom.

Francivaldo Lourenço • Praia Grande – SP

BIENAL DE PE

Estou atrasada na leitura das minhas edições do **Rascunho**, mas ao folhear a edição de novembro, a coluna do Fernando Monteiro me chamou atenção por se referir à Bienal Internacional de Pernambuco. Sou daquele Estado (de Limoeiro), mas moro atualmente em São Vicente (SP). Quero dizer ao Fernando que entendi perfeitamente a atitude dele, e que apesar de não ter havido (não vi nada escrito na matéria) um pedido de desculpas, eu o desculpo como pernambucana que sou. Ultimamente, não dá para engolir os nossos representantes que estão no governo.

Kamila Monteiro • São Vicente – SP

arte da capa:
CONDE
BALTAZAR



a literatura na poltrona

JOSÉ CASTELLO

FULGURAÇÃO DA DESORDEM

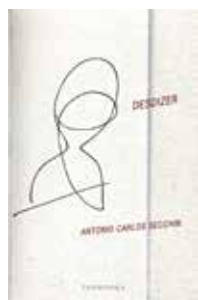
Além da obsessão pela ruptura e pelo anti-normativo — heranças obsoletas de um século que passou e que já tiveram sua hora de brilhar —, onde pode estar a poesia contemporânea? O que dela esperar? A resposta ao presente não deve ser dada de costas, com o saudosismo inútil do século que se foi, mas de frente. Onde essa nova poesia relampeja e brilha? Esse é o grande desafio, hoje, dos poetas: encontrar o timbre e o sentimento de seu tempo. Nem no passado perdido, tampouco em um futuro invisível, mas aqui, nesse agora supervisível e superexposto em que nos encontramos. Aqui, exatamente aqui, aonde, depois de tudo, e seja como for, nós chegamos.

O poeta e crítico Antonio Carlos Secchin aceita o desafio e sai em busca dessa urgência do presente. Um presente desordenado e até insuportável, que só com muito esforço e persistência habitamos; um presente que parece fora de si, deslocado de seu centro, ou, o que talvez seja ainda pior (mas talvez não seja): parece desprovido de um centro. Em uma brecha da memória, de repente, uma voz ecoa dentro de mim: “Eu lhe digo que não é tão mal assim”. A voz pertence a Jean, o personagem de **O hipopótamo**, de Eugène Ionesco — um autor (“do absurdo”) que, no Brasil de hoje, se torna subitamente atual. Já que chegamos até aqui, já que escolhemos esse caminho, há de ter sido, apesar de tudo, por alguma (boa ou má) razão. Mas de Ionesco e de seu “Hipopótamo” eu tratarei outro dia; o que me interessa aqui e agora é **Desdizer**, de Antonio Carlos Secchin.

Detenho-me em particular — eu que aprecio os pensamentos breves e cortantes — nos *Aforismos* (página 113 em diante), retirados de dois livros anteriores, **Poesia e desordem** (Topbooks), de 1996, e **Escritos sobre poesia & alguma ficção** (Editora da UERJ), de 2003. Meditações velozes, nas quais a carga poética se concentra em seu ponto máxima, se encapsula em si mesma, contém-se com grande esforço, lutando contra o temor de explodir. “A poesia representa a fulguração da desordem”, inicia Secchin, nos deixando, desde logo, diante do mais difícil. A fulguração é isto: uma claridade muito intensa, tão intensa que, em vez de mostrar, embriaga e cega. Assim nos deixa a desordem de nossos miseráveis dias:



Ilustração: Igor Oliver

**Desdizer**

ANTONIO CARLOS SECCHIN

Topbooks

211 págs.

atoradoados e cegos. Assim todos nos sentimos, tateando no escuro, em busca de um ponto de apoio, de um abrigo. E, no entanto, como essa luz fulminante nos atrai! Como ela nos transforma em pequenas mariposas diante da claridade inalcançável.

Sabemos, porém, que o mau caminho do bom senso “nada promete além de rituais para deus nenhum”. Não é só o bom senso que nos falha: faltamos também o senso, isto é, a direção. Falta-nos um caminho e é este que o poeta (o corajoso Secchin) se propõe, mais uma vez, a construir. Não com a retórica vazia dos estetas — linguagem opaca, que entorpece e barra hoje a mente de tantos poetas —, mas com o sangue dos poetas vivos, que não precisam de boas ideias nem de intenções sensatas para ser. Que apenas são.

Contudo, desprezar o sentido, aceitar o turbilhão, não significa acolher o caos — até porque ele é um caminho que não leva a parte alguma. Alerta-nos Secchin, com razão: “A poesia não pretende ser espelho do caos, hipótese em que tudo, isto é, nada, seria poético”. Nem a formalização extrema, com suas ideias encouraçadas; tampouco o vazamento cruel de todos os impulsos. Há algo a construir — poesia, devemos usar a palavra ainda — que nos contenha sem nos sufocar. Há uma esperança, apesar de todo o caos, e por isso Secchin escreve: “Nossa liberdade passa não apenas pelas palavras em que nos reconhecemos, mas, sobretudo, pelas palavras com as quais aprendemos a nos transformar”.

Trabalhar o caos, porém, não é aderir a ele, mas revertê-lo em transformação. Não temer a transformação — porque isso seria temer a própria poesia. Não se esquivar das novas formas, contanto que elas venham de dentro de nós, e não de vozes alheias. Aceitar a escuridão inevitável que o caos inclui, e que na verdade o define. Diz Secchin: “A poesia é igualmente um espaço de sombras, tentativa de perceber o escuro no escuro”. Mas, mesmo na noite extrema, “o poeta não deixa de ser um iluminado”. É com esse paradoxo — é dentro dele — que o poeta deve se mover. Aceitar-se, diz Secchin, como “um iluminado de sombras”. Essas sombras, ele nos lembra, não refletem apenas o país despedaçado em que pisamos. Mais uma vez: não vêm só de fora, mas as carregamos dentro de nós. Lembrando Drummond, nos alerta Secchin: “herança não é apenas aquilo que recebemos, mas aquilo de que não conseguimos nos livrar”.

Há na palavra (há em nós mesmos) um núcleo duro, uma voz original, de que não escapamos, porque ela nos constitui. Trabalhar essa herança (destino?) é, enfim, encontrar seu próprio caminho, em vez de repetir, copiar, macaquear o alheio. Já de nada nos servem as belas palavras de ordem que ecoam desde o século passado: “A antiordem foi moderna no modernismo; repeti-la ainda hoje, sob a capa da vanguarda, é iludir o leitor, ao dar-lhe o passado de presente”. A dificuldade é esta: agarrar (suportar) o presente. É o presente que nos enlouquece; mas ele é também, como nas

terapias, a matéria-prima da qual devemos nos arrancar.

Matéria da poesia, que deve nos arremessar direto no coração do leitor. Propõe Secchin o poema como “um objeto legível”, isto é, um objeto que saiba sair de si e se lançar sobre o mundo. Um instrumento afiado (Cabralalaria em uma faca) que perfure o mundo. Como lembra Secchin, ao trabalhar com paciência e afinco a superfície textual, nem por isso João Cabral desejava “restituir-lhe a superfície sem mácula”; queria, ao contrário, “limpá-la da limpeza excessiva”. Alguma imperfeição, algum resto — alguma sombra — sempre nela restará, e não só como sobra, mas como matéria essencial da própria escrita.

É preciso ainda, nos diz Secchin, desistir da ideia onipotente de “ver tudo”, projeto que, em seu limite, pode significar a morte de todas as palavras. “O risco é que muitos poetas acabam mudos de tanto ver”. Mais uma vez: incluir as sombras, aceitar os defeitos e as incorreções; em vez de se lamentar de sua escrita incompreensível (caos), dela fazer a escrita possível. A opção pelo agora coloca em cena o possível. E só porque inclui o possível, a poesia conserva seu caráter de invenção e de descoberta. Anota Secchin: “Se eu já soubesse o que o poema diria, não precisaria escrevê-lo”. É na escrita suja e sombria, é na luta sangrenta com as palavras que, resplandecendo na desordem, um poeta se faz. 🖋️

Os livros vencedores do Prêmio Sesc de Literatura 2017 já estão nas livrarias.



Última Hora, de José Almeida Júnior - uma narrativa histórica que tem como pano de fundo o jornal carioca de Samuel Wainer

O abridor de letras, de João Meirelles - coletânea de contos que trata da relação do homem e o desconhecido na Amazônia.



Prêmio Sesc de
Literatura

Você também pode ter seu livro publicado. Em janeiro, o concurso estará com inscrições abertas para a edição 2018.

Acompanhe pelo site: www.sesc.com.br/premiosesc

Parceria

Realização

 facebook.com/premiosescdeliteratura



entrevista 

JAMES WOOD



Enquanto o tempo SOU EU

ANDRÉ ARGOLO | SÃO PAULO – SP

TRADUÇÃO: VIVIAN SCHLESINGER

“ Se eu morrer, morre comigo/ um certo modo de ver” — trecho do poema *Desfile*, do livro *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade.

Otto Lara Resende, em crônica famosa que cita esses mesmos versos, disse que “o poeta é só isto: um certo modo de ver”. E o crítico literário, não seria também fundamentalmente isto, um certo modo de ler? O inglês de 52 anos, radicado desde os anos 90 nos Estados Unidos, James Wood conta nesta entrevista que pode ser mais ou menos isso, sim, um modo de ler os livros e a vida enquanto o tempo não cumpre seu poderoso e inalcançável julgamento. Parece poderoso demais alguém que faz o papel do tempo, enquanto o próprio tempo não se faz. A conversa acabou esbarrando nesse tema, o tempo, algumas vezes, de formas diferentes. A preocupação de Wood, por exemplo, em sua definição de engajamento na literatura, é que os escritores criem sobre temas contemporâneos relevantes — cita e elogia os que andam fazendo isso: somos este tempo aqui, não outro. Assim como em seus ensaios, suas respostas são repletas de citações, que tornam a entrevista uma espécie de aula, dessas aulas que a gente até discorda do professor aqui e ali, mas volta pra casa sentindo que valeu. Apesar do recurso das citações, o “modo de ver” de James Wood não soa a repetição, mas a valiosa soma. No Brasil, a Editora Sesi-SP publicou recentemente dois de seus livros: **Como funciona a ficção** e **A coisa mais próxima da vida**.

• **Sobre sua experiência como leitor de ficção: como difere a sua leitura aos vinte anos de idade da atual?**

Quando volto a algo que li pela última vez na juventude, é como se voltasse ao país em que nasci, depois de muitos anos vivendo em outras terras. Há o amor antigo, a profunda familiaridade, a paixão juvenil, e nada mudou; ao mesmo tempo, tudo mudou! Vejo meu velho país com novos olhos, mais sábios, e posso comparar minha terra de origem a todos os outros lugares onde estive. Assim é com os livros. Estou mais sábio, sei mais, e minha capacidade de comparar — que no fundo é tudo que um crítico dispõe — é igualmente maior.

• **Qual é o julgamento mais poderoso de uma obra literária, o crítico ou o tempo?**

Você conhece a maravilhosa frase de Kafka: “Há infinita esperança — mas não para nós”. O julgamento mais poderoso de uma obra literária é certamente o tempo; mas não saberemos, durante nossas vidas, como o tempo a julgou. É sempre a próxima geração que irá descobrir se o julgamento mais poderoso foi o crítico ou o tempo. Então, para adaptar Kafka, “há o julgamento do tempo, mas não para nós”. É esse espaço, essa ausência do tempo que o crítico ocupa, para fazer o trabalho de julgamento do tempo enquanto estamos vivos.

• **“Literatura engajada” é um termo que ainda tem propósito nos nossos tempos?**

Sim, por que não? Mas depende da sua definição de “engajada”. O termo não precisa restringir-se a compromisso político. Com certeza, a novela de Tolstói (um de meus livros favoritos) *A morte de Ivan Ilitch* é uma obra de literatura engajada: é como uma parábola ou as escrituras. Ela existe para nos ensinar uma lição sobre como viver, e como morrer. Como devemos viver?, pergunta Tolstói, e responde, dogmático: “É *assim* que se deve viver”. Ele não fica encabulado de nos ensinar. Recentemente li um maravilhoso romance da autora alemã Jenny Erpenbeck, chamado *Gehen, Ging, Gegangen* (literalmente *Ir, Foi, Ida*, ainda sem tradução ao português). É sobre refugiados africanos recém-chegados na Alemanha, e baseado em uma série de entrevistas que Erpenbeck fez com 13 refugiados africanos (de países como Níger, Gana e Líbia) a quem ela cita e reconhece nominalmente nos agradecimentos. O romance de Erpenbeck é como a novela de Tolstói, na questão de não se furtar a nos dizer como devemos viver: devemos nos abrir ao Outro. Assim como Rilke, ela diz que devemos mudar as nossas vidas. Pense como o mundo é diverso e conturbado, e como apenas pequena parte dele (comparativamente) foi descrita na ficção contemporânea. Quantos romances, na tradição literária europeia

e latino-americana, já se atracaram, de fato, com o Islã radical como um tema? Quantas tentativas de retratos ficcionais verdadeiramente convincentes de terroristas jihadistas foram feitas? Ou mesmo, quantos bons romances (fora o de Erpenbeck) foram escritos sobre as migrações em massa que estão ocorrendo da África para a Europa? Existe a possibilidade aqui para o escritor trazer as notícias (o que o romance sempre fez) e investigar sobre como deveríamos viver (o que o romance também sempre fez). Essa seria minha definição de literatura engajada ou comprometida.

• **Com que frequência você lê poesia? Se você tem esse hábito, que poetas você mais lê?**

Passei minha adolescência lendo muito mais poesia do que prosa, era e é meu primeiro amor. É por isso que gosto tanto de frases, por isso gosto de me deter sobre palavras e estilo. Estou sempre tentando ouvir a música de um romance, o que Barthes chamou de “farfalhar do estilo”. Mas Virginia Woolf, sabiamente, diz que romancistas não escrevem apenas frases, escrevem parágrafos e capítulos. Existe algo chamado forma ficcional, e a música da forma ficcional precisa de um romance inteiro para se fazer ouvir. É por isso que tento não transformar a frase em fetiche — ela é apenas uma das muitas unidades do romance. Se você é criado dentro da tradição literária inglesa como eu fui (nasci no Reino Unido, e passei meus primeiros trinta anos lá), o grande precursor de tudo (como Cervantes na tradição espanhola, ou Pushkin na russa) é Shakespeare. Antes da chegada do romance inglês, há Shakespeare, poeta e dramaturgo; Shakespeare é o poeta cujas palavras você escuta no palco e lê na escola, e é a poesia de Shakespeare que ainda amo. **Rei Lear** e **Macbeth** são pedra angular para mim. Também leio Emily Dickinson e Osip Mandelstam.

• **Os grandes personagens da literatura (como Don Quixote, Cândido) já foram criados ou estão apenas escondidos?**

Gosto da premissa desta pergunta — se eu a entendi corretamente! Há um livro maravilhoso do crítico americano Harold Bloom, **Shakespeare: a invenção do humano** (Objetiva, 2000), onde ele argumenta, essencialmente, que Shakespeare criou boa parte do que acreditamos significar ser humano. (Eu certamente juntaria Cervantes a esta lista, e Dostoiévski, também). Talvez esta seja uma ideia um tanto romântica ou clássica do artista-criador, mas eu gosto dela! Knut Hamsun afirma, em seu romance **Mysteries** (literalmente, **Mistérios**, ainda sem tradução ao português), que Shakespeare inventou a consciência... Uma das razões que tornam emocionante o ato de ensinar literatura é que você vê jovens descobrindo, pela primeira vez, um autor nomear sentimentos que eles conhecem instintivamente, mas que eles próprios ainda não foram capazes de nominar tão bem. Quando meus alunos leem pela primeira vez **Notas do subsolo** ou o romance de Hamsun, **Fome**, é como se uma bomba

acabasse de explodir. Eles não sabiam até então que a literatura podia fazer isto, estavam vivendo como o “Homem do Subsolo”, de Dostoiévski, tinham pensamentos rebeldes de “Homem do Subsolo” (todos os adolescentes são “Pessoas do Subsolo”, de qualquer forma!), mas somente ao ler Dostoiévski é que percebem o que eram, na verdade, esses pensamentos. O ensaísta americano Emerson diz, de maneira belíssima, que os grandes autores nos mostram “nossos próprios pensamentos rejeitados; eles retornam a nós com uma certa majestade distanciada”. Então talvez o mais preciso seria dizer que os grandes autores nomeiam, ou revelam, de forma brilhante, algo que já existe no comportamento humano. (No caso de Dostoiévski e de Nietzsche, ressentimento; no caso de Shakespeare, consciência; no caso de Cervantes, fantasia.)

• **Coetzee é idolatrado aqui no Brasil — afinal de contas, ele recebeu um Prêmio Nobel. Mas você tem algumas reservas sobre sua literatura. Quais são elas?**

Ele é com certeza um escritor espantoso, mas não me emociona tanto quanto alguns outros autores. Há uma certa frieza no estilo. E eu adoro humor, enquanto Coetzee praticamente não tem senso de humor — essa é a grande diferença entre seu grande modelo, Beckett, e sua própria escrita.

• **Em sua entrevista à Folha de S. Paulo, há algumas semanas, você referiu-se ao desejo de ser editor. Como seria isso?**

Eu gosto da tradição, popular na era modernista, de cerca de 1900 a 1940, de autores publicarem seu próprio trabalho, ou conseguirem que seus amigos o publicassem por eles. Há algo atraente em um texto radical, que só pode ser apreciado por poucas pessoas, sendo publicado em números limitados. Virginia Woolf e seu marido fundaram uma pequena editora chamada Hogarth Press, e a usaram para publicar lindas edições dos romances de Woolf, assim como livros que eles gostavam e que ninguém mais queria publicar. Hoje, quando publicar é algo tão comercial e está se tornando, cada vez mais, um monopólio controlado por poucas corporações globais gigantes, há algo emocionante na ideia de simplesmente fazê-lo você mesmo. Como ficar em casa em vez de ir a um [hotel] Hilton...

• **A população mundial aumenta muito rapidamente — já somos mais do que 7,5 bilhões de pessoas. Você acha que o número de leitores de literatura aumenta proporcionalmente? Se não, por que não?**

Acho que as notícias são mistas. Por um lado, para uns poucos afortunados (romancistas mais do que poetas, vencedores de prêmios mais do que os que não vencem), há um novo mercado global. Então se você é alguém como Coetzee ou Toni Morrison ou Kazuo Ishiguro (todos eles bons escritores), você pode vender muitos exemplares e alcançar milhares, talvez milhões de leitores. Ao menos, essas pessoas compram

esses livros e sentem que é importante tê-los na sua mesinha de cabeceira. Por outro lado, o número de leitores da literatura séria provavelmente está diminuindo. O romance está perdendo qualquer centralidade que um dia possa ter tido na cultura. Todos — não só os jovens — estão mais dispersivos; a tela substituiu a janela; o *tweet* substituiu o texto. Por quinhentos anos o mundo do livro — e a ideia do mundo *como* livro — estava no centro da existência civilizada. Mas claramente isso desapareceu. O mundo do computador — e o mundo *como* computador — é agora predominante. Pensamos no conhecimento, na mente, como computadorizados; não pensamos em páginas do texto, mas em unidades de algoritmo. Há enormes benefícios, e enormes custos. No decorrer dos próximos cinquenta anos veremos exatamente quais são os custos, no sentido literário.

• **O que você conhece da literatura brasileira que tenha de algum modo chamado sua atenção?**

Sempre adorei a obra de Machado de Assis, desde que alguém me disse que eu poderia encontrar uma versão brasileira do conto de Tchekhov *Enfermaria nº 6* (em inglês, o livro de Machado é conhecido como **O psiquiatra**, mas em português me parece que o título é **Memórias Póstumas de Brás Cubas**). Machado é um autor maravilhoso — adoro a narração não confiável de **Dom Casmurro**. Também admiro o trabalho de Clarice Lispector, especialmente seu primeiro romance, **Perto do coração selvagem**.

• **Qual é sua opinião sobre o Prêmio Nobel de Literatura? E sobre prêmios literários em geral? Como seria um prêmio ideal para literatura?**

Em geral, não gosto de prêmios literários. Saul Bellow — que recebeu muitos prêmios literários americanos, e claro, também o Nobel — costumava ironizar: “Imagine se o que disséssemos sobre Tolstói fosse: ‘Ele recebeu todos os prêmios!’” (Tolstói, notoriamente, não recebeu o Prêmio Nobel). Você pode fazer essa brincadeira com muitos grandes escritores: “Cervantes: ele recebeu todos os prêmios”. “Shakespeare: ele recebeu todos os prêmios.” Bellow queria dizer, na verdade, que até 1920, mais ou menos, escritores não pensavam em prêmios (com exceção, talvez, dos autores de tragédias gregas, dois mil anos atrás) e que escritores sérios não deveriam se importar com prêmios. Eles são um fenômeno moderno, e em certo sentido, pós-moderno. (De novo, com exceção à tragédia grega da antiguidade.) E acima de tudo, os prêmios agora são um braço do capitalismo — eles existem para promover o patrocinador comercial (o melhor exemplo disto é o Man Booker Prize, que existe para promover o nome de Man, um fundo de investimentos), e existem para criar um “agito” capitalista. E são muito eficientes na criação do “agito”: o Man Booker Prize gosta de se vangloriar, em seu website, de dobrar ou triplicar a venda dos (livros dos) premiados. O que não gosto nos prêmios é

que se tornaram uma forma de crítica: são as listas de finalistas que selecionam o que as pessoas leem, e elas é que fazem as carreiras literárias. No Reino Unido há pessoas que só leem seis romances por ano: os seis finalistas do Man Booker Prize. É loucura. Em termos literários, os prêmios não significam nada.

• **Onde você considera que é possível encontrar jornalismo sobre literatura? E como confiar que será feito da maneira correta? Você acredita que promoção é o que mais se vê, em vez de jornalismo?**

Nesse assunto estou mais otimista do que pessimista. É verdade que imprensa sobre livros está diminuindo. Recebi minha educação, como adolescente, lendo resenhas nos jornais ingleses, e elas eram escritas em alto nível. Atualmente as resenhas são mais curtas, menos especializadas, e muitas vezes se assemelham à promoção. Mas há muito trabalho interessante online. Não posso mentir que leio tudo na internet, mas há certos blogs literários que sigo, e certos autores. O *Los Angeles Review of Books*, por exemplo, é todo online, e seus colaboradores recebem quase nada de remuneração. Mas por ser online, os colaboradores têm espaço para escrever ensaios do tamanho que quiserem — 5.000, 6.000 palavras. Escrevem por paixão, interesse, amor. Isso é estimulante.

• **A experiência de escrever um romance (*The Book Against God*, sem tradução no Brasil) mudou a maneira de ler e analisar outros romances?**

Menos do que se imaginaria. Claro, foi útil para demonstrar para mim como é difícil escrever um romance decente! Mas eu já sabia disso! O que aprendi: a forma é muito importante. Achei fácil escrever as frases (no fim das contas, passo minha vida escrevendo frases); mas achei a forma ficcional muito difícil, mesmo. Lembro-me, um dia, faltando pouco para terminar de escrever meu romance, eu estava ajoelhado no chão do meu dormitório onde havia distribuído a maior parte dos capítulos. Percebi que fora o primeiro e o último capítulos, eu poderia ordenar os capítulos em qualquer ordem que quisesse. E isso não foi uma coisa boa! Parecia um fracasso da lógica narrativa, da necessidade narrativa. Aí entendi que um grande romancista como Tolstói é grande em parte porque tinha excelente senso espacial da forma, e conseguia manter essa ideia espacial da forma do livro na cabeça. Ele podia enxergar o formato do livro, como um arquiteto pode enxergar um prédio que ainda é apenas um esboço. Eu não.

• **Segundo William Wadsworth — diretor da Escola de Arte na Universidade de Columbia — há nos Estados Unidos mais de 300 cursos de escrita criativa (diferentes níveis) entre graduação e pós-graduação. O que você acha deste cenário?**

É um tanto aterrorizante, não? 🍷

O que *pulsa* em detalhes é o todo

A mescla de memória, atenção aos detalhes e erudição faz de ensaios de **James Wood** leitura imprescindível

ANDRÉ ARGOLO | SÃO PAULO – SP

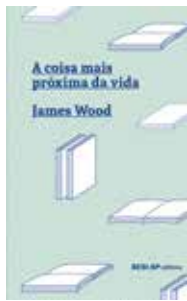
Outro dia o escritor João Anzanello Carrascoza comentava sobre o livro **Como funciona a ficção**, de James Wood. Estava empolgado com as ideias do autor, crítico literário. O assunto surgiu no saguão do aeroporto de Congonhas, porque perguntou do livro que eu tinha na mão e contei que estava lendo para resenhar **A coisa mais próxima da vida**. Carrascoza lembrou das ideias de Wood sobre a importância do detalhe no romance, algo que a contemporaneidade um pouco atropelou, em nome do dinamismo ou o quê. Pode ser que não esteja sendo exatamente fiel a essa conversa e até colocando imprecisamente comentários na boca de Carrascoza. Tudo bem, li que a crítica é também literatura.

O papo com João me influenciou sim. E esse detalhe sobre o tamanho dos detalhes na literatura saltou adiante nas percepções dos quatro ensaios, todos palestras apresentadas entre 2013 e 2014, antes de virarem livro. Nesses textos, Wood parece colocar em prática o que prega — além de difícil, isso é raro. Então quando ele afirma, com a ajuda de variados exemplos, que os detalhes é que dão vida às obras de ficção, ele mesmo recheia os ensaios com causos da vida pessoal, passagens de livros marcantes e personagens — principalmente personagens.

Penso nos detalhes como nada menos que fragmentos de vida que destacam do friso da forma, implorando-nos para serem tocados. Os detalhes não são, é claro, apenas fragmentos de vida: eles representam essa fusão mágica, em que a máxima quantidade de artifício literário (o gênio do escritor para a seleção e a criação imaginativa) produz um simulacro da máxima quantidade de vida não literária ou real, um processo por meio do qual o artifício é então, de fato, convertido em vida (ficcional, ou seja, nova).

Vá! Não pesquei na prosa de Wood o trecho mais representativo da clareza com que se expressa. Mas é tão legal! Traz outro João escritor para essa conversa, um que já citei em outras resenhas aqui do **Rascunho**: João Carlos Marinho, autor do clássico infantojuvenil **O gênio do crime**. Tem uma gravação em vídeo no YouTube (eu mesmo a fiz) em que diz que o mais importante na longevidade de uma obra não é a linguagem. Ela importa, mas fundamental é a vida do livro. A vida pulsa nos detalhes, e Wood dá como exemplo um conto de Tchekhov chamado *O beijo*. Esse é o assunto do segundo ensaio do livro: *Observação séria*.

Nesse ensaio, veja como ele faz o que diz, como uma perseguição por coerência: engata em lembranças de sua infância na Inglaterra, evocando a mentalidade da época de seus pais, o clima da escola, com regras duras, opressão. “O diretor da escola só tinha provavelmente cinquenta e poucos anos, mas nos parecia uma figura fantásticamente antiga. Ele era um clérigo solteiro e usava o uniforme de seu ofício: um paletó preto, camisa preta sem botão e um grosso colarinho clerical branco.” O tal diretor aplicava punições a travessuras e desobediências com as costas de uma escova de madeira e os pais do pequeno James em



A coisa mais próxima da vida

JAMES WOOD

Trad.: Célia Euvaldo
Sesi-SP Editora
128 págs.



LEIA TAMBÉM

Como funciona a ficção

JAMES WOOD

Trad.: Denise Bottmann
Sesi-SP Editora
232 págs.



O AUTOR

JAMES WOOD

Nasceu em Durham, Inglaterra, em 1965. Mudou-se para os Estados Unidos na década de 90. Escreve para a revista *The New Yorker* e é professor de crítica literária na Universidade Harvard. Em 2009, venceu o National Magazine Award, na categoria resenhas e críticas.

vez de se revoltarem perguntavam o que ele tinha feito. Wood não deseja a seus filhos uma infância como a dele, mas queria que eles tivessem atenção aos detalhes, esses resumos concentrados da experiência com início e fim indeterminados (ou não sabidos previamente) chamada vida.

As ideias, como é próprio do gênero ensaio, se costuram para frente e para trás. No primeiro texto, *Por quê?*, que começa com a descrição do que acontece no enterro de um amigo, Wood trata do poder da Literatura fazer caber a vida, ao mesmo tempo em que a vida não cabe, excede. “...daí a caracterização que John Donne faz de nossa vida, em seu sermão do século XVII sobre o livro de Jó, como uma sentença já escrita por Deus: ‘Nossa vida é não mais do que um parêntese’ (...) A ficção realiza o feito notável de nos permitir tanto expandir como contrair os parênteses.” No começo, lembrando do enterro, chamou-lhe atenção como amigos recordavam o morto por passagens específicas, muitas delas divertidas, numa busca de resumir a importância do que se foi por suas vivências. Os discursos nos enterros podem facilmente ser tolos, mas a literatura, quando dá certo, pulsa nessa frequência.

Eu ia correndo à vida. Aos sete, a gente é assim. Pula de um doce pra um brinquedo. De um brinquedo pra uma tristeza. Tudo rápido, no demorado da infância. O pai chegava, Olha o que eu trouxe pra você?, e abria a mão: um punhado de balas Chita! O mundo, então, era aquele sabor em minha boca, eu concentrado em mastigar, querendo outra, e mais outra, satisfeito de estar ali, fiel ao meu instante.

Esse começo do romance **Aos 7 e aos 40**, João Carrascoza fez pulsar exatamente pelo detalhe (bombado por precisa dose de lirismo), o momento de o pai dar bala ao filho; detalhe = vida. Por isso você estava feliz no aeroporto, falando de Wood, né? Esse cara valoriza suas buscas, João.

Retrô

James Wood dá sinais ao longo dos ensaios que sente falta não de inovações, mas de escritas que valorizem o que faz dos clássicos, clássicos. Grandes personagens, por exemplo, descrições e criação, em vez de realismo.

É o que a literatura tem em comum com a pintura, o desenho, a fotografia. Poderíamos dizer, segundo John Berger, que os leigos meramente veem enquanto os artistas olham. Num ensaio sobre o desenho, Berger escreve que “Desenhar é olhar, examinando a estrutura das experiências. O desenho de uma árvore nos mostra não uma árvore, mas uma árvore sendo olhada” (...) Berger está dizendo duas coisas. Primeiro, assim como o artista se empenha — e por muitas horas — em examinar aquela árvore, do mesmo modo a pessoa que olha atentamente para o desenho ou lê uma descrição

de uma árvore na página aprende a se empenhar, também; aprende a transformar o ato de ver em olhar. Segundo, Berger está afirmando que todo bom desenho de uma árvore tem uma relação com todo bom desenho anterior de uma árvore, uma vez que os artistas aprendem olhando o mundo e olhando o que outros artistas fizeram com o mundo.

Esse trecho eu li quase no mesmo dia em que assisti a uma gravação em vídeo do escritor Ariano Suassuna falando de arte e lembrando, se não me engano, o pintor Degas. Segundo ele, o pintor viu numa exposição um homem rir de uma tela sua. Perguntou do que o homem ria e era porque a mulher no quadro tinha a barriga verde, que mulheres não tinham barriga verde na verdade. Segundo Suassuna, Degas explicou que aquilo não era uma mulher, mas que era um quadro.

Com esses casos, chegamos também ao terceiro ensaio, *Fazer uso de tudo*. Wood analisa a própria função da crítica literária. Compara as análises feitas por acadêmicos e por escritores. Defende o olhar do escritor sobre a literatura, afirmando que a crítica é também uma construção literária. “Eu chamaria a esse tipo de crítica uma maneira de escrever *através* dos livros, não só sobre eles. Esse ‘escrever através’ se dá muitas vezes pelo uso da linguagem da metáfora e de símiles que a própria literatura utiliza. É um reconhecimento de que a crítica literária é única porque aquele que a exerce tem o grande privilégio de fazê-lo no mesmo meio que está descrevendo. (Pobre do crítico de música, do triste crítico de arte!).”

No quarto ensaio, *Desabrigo secular*, o tema provocador dos pensamentos de James Wood é o exílio — tanto o forçado por questões político-violentas quando a mudança por questões particulares, aparentemente menos violentas (muitas vezes apenas aparentemente). Também nesse a conexão com a literatura se dá pela transformação das memórias e apreensão dos detalhes, que em descrições bem construídas têm o poder de fazer caber as vivências mais significativas, fazer pulsar essa coisa tão próxima da vida. 🖊

Coloque
a **sua obra**
em **evidência**

VII

Prêmios
Literários

Cidade
de **Manaus**

Inscrições abertas até
28 de fevereiro de 2018

Consulte edital e outras informações no site:

concultura.manaus.am.gov.br

Informações:
(92) 3632-1807

con
cultura
Conselho Municipal de Política Cultural



★ simetrias dissonantes
NELSON DE OLIVEIRA

HOJE ACORDEI MUITO TRISTE, COM SAUDADE DO TREMA

Não aguento mais escrever *aguento*. Não suporto mais escrever cinquenta, eloquente, linguíca, pinguim, tranquilo, sequestro.

Confesso que, no ensino médio, levei certo tempo pra compreender & memorizar o macete do trema. Mas quando finalmente assimilei, percebi a beleza sutil desse sinal diacrítico, e tomava o maior cuidado ao usá-lo. Até me envaidecia, ao perceber que, em cartas & e-mails, a maioria das pessoas nem se importava, mas eu sim.

O Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa pode ter trazido muitos benefícios aos países que falam & escrevem nesse idioma, mas jamais perdorei as autoridades lusófonas pela morte do trema.

Nem pela supressão do acento agudo na palavra *pára* (verbo).

Nem pela supressão do acento circunflexo no substantivo *pêlo* (o pêlo do gato, do braço etc. precisa muito do circunflexo).

Do caderno de Sofia Soft

Ninguém distribui moedas de ouro, pois todos, até os bilionários, sempre acham que têm pouco. Mas opinião a galera distribui aos montes.

Da série Resgatando obras
Adaptação do funcionário Ruam. Já ouviram falar desse livro?

Tenho certeza que não.

É um romance bem curto, tem cento e vinte páginas, com muito espaço em branco. Foi escrito por Mauro Chaves (de quem sei pouco) e publicado em 1975, pela editora Perspectiva.

Não fiquei sabendo de sua existência num jornal ou numa revista de grande circulação. Fiquei sabendo quase por acaso, num blogue, entre outras indicações de leitura.

Comprei meu exemplar na Estante Virtual.

Não perdoo nossa gloriosa crítica especializada, que enche páginas & páginas de digressões perfunctórias, por jamais ter indicado essa preciosidade obscura.

Que esse livro provocativo & inventivo seja sistematicamente ignorado pelos nossos formadores de opinião, esse fato lamentável apenas confirma a indigência de nossa cultura literária.

No Brasil, a verdadeira literatura marginal é a ficção científica.

Justificativa: o adjetivo *marginal*, na expressão *literatura marginal*, refere-se a que marginalidade? À marginalidade socioeconômica (uma literatura produzida pela parcela mais pobre da sociedade) ou à marginalidade estética (uma literatura desprezada pelas autoridades culturais)?

Durante muito tempo, a literatura produzida pela parcela mais pobre da sociedade também era desprezada pelas autoridades culturais. Mas isso mudou na virada do século, com o sucesso comercial de **Cidade de Deus**, de Paulo Lins, e **Capão peccado**, de Ferréz. Hoje, a periferia e a favela são temas constantes não apenas na literatura, mas também na canção, na tevê e no cinema brasileiros. Essa literatura produzida pela parcela mais pobre da sociedade, expressando seus dramas & suas tragédias particulares, já foi acolhida & legitimada pelas autoridades culturais. Uma vitória muito bem-vinda, por sinal.

Enquanto isso, apesar do número cada vez maior de ficcionistas talentosos & obras inquietantes, a ficção científica brasuca continua sofrendo da mais injusta & estúpida invisibilidade. Isso não significa que o leitor brasileiro não goste de ficção científica. Obras estrangeiras — clássicas ou contemporâneas — não fazem feio nas livrarias. E os

filmes e as séries também costumam ser apreciados por centenas de milhares de nós.

Significa apenas que o brasileiro — leitor, editor, crítico, professor acadêmico — prefere não prestigiar a produção brasuca de ficção científica, por acreditar que “se é coisa de brasileiro só pode ser ruim”. O notório *complexo de virra-lata*, de que falava Nelson Rodrigues, vence mais uma vez.

Adaptação do funcionário Ruam é uma distopia insólita, um pesadelo muito mais aberrante do que o celebrado **Não verás país nenhum**, de Ignácio de Loyola Brandão. Nesse breve romance futurista narrado em forma de relatório por uma Unidade de Computação, nosso país encontra-se sob o regime totalitário do Grande Sistema comandado pela Potestade Brasileína.

O funcionário Ruam, antes um seguidor fervoroso do supremo líder — uma figura misteriosa criada talvez apenas para promover os interesses financeiros internacionais —, aos poucos vai rejeitando as falsas verdades da propaganda oficial e se aproximando dos párias políticos do Departamento de Contestação.

Se o enredo mirabolante já é espantoso por si só, o vocabulário usado pelos cidadãos dessa nova realidade é uma tecitura muito inventiva, que mistura italiano, francês & inglês. Exemplos: armitropa brasileína (tropa brasileira), batimento (edifício), batimento tribranchado (condomínio com três blocos), bundencoxar (essa

dispensa explicação), chanqueda (caído no chão), delatochoques e jusconfessores (métodos de tortura), erexcitado e sexerétil (essas também dispensam explicação), esterola (esteira rolante), funebrário (cemitério), granavenida (grande avenida), luzofe e luzon (luz apagada e acesa), novasciente (a par das últimas novas), punitransplanto (transplante punitivo de órgão), regalolho (olho arregalado), senjeitar (ficar meio sem jeito), temperômetro (termômetro), tubo de guar (garrafa de guaraná).

Do caderno de Sofia Soft

O pessimista diz: o universo não tem um propósito. O otimista diz: o universo tem um propósito, mas nosso cérebro é primitivo demais pra compreender qual. O pessimista diz o mesmo que o otimista, mas com menos palavras.

O futuro da privacidade

Se você curte a série *Black mirror*, vai curtir *O círculo*, porque esse longa-metragem (baseado num romance de Dave Eggers, que eu ainda não li) é exatamente isto: um competente episódio estendido de *BM*, sobre o fracasso da privacidade no mundo contemporâneo.

É verdade que, de modo geral, as adaptações audiovisuais tendem a reduzir a obra literária original, achatando os personagens & simplificando o enredo. Não li o livro, não sei dizer se isso aconteceu aqui. Parece que não.

Detalhe importante: o filme dirigido por James Ponsoldt oferece ao menos um desenlace bastante verossímil.

Quem me conhece sabe: sou o fiscal dos finais. O chato. O resmungão. E sou um dos mais severos, pra não dizer um dos mais implacáveis. Não tolero final vagabundo. E a indústria anglófona só sabe fazer final vagabundo, incoerente, destrambelhado, mentiroso, vexatório, enfim, VAGABUNDO, tipo o final dos filmes de super-herói.

Então, quando encontro um longa com ao menos um final aceitável, subo na pedra e anuncio: juntem as moedas, esse vale o preço do ingresso.

Determinismo versus livre-arbítrio

Embate clássico na filosofia e na teologia, esse tem sido meu tema predileto, atualmente. Pena que apareça tão pouco na literatura e no cinema.

Terminei de ler o conto *História de sua vida*, do qual saiu o longa-metragem *A chegada*, e fiquei surpreso com a reflexão sobre o eterno conflito entre determinismo & livre-arbítrio, reflexão ausente do filme (maravilhoso, mas por motivos diferentes).

Outro ponto positivo no conto de Ted Chiang é a questão inquietante: por que nossa linguagem escrita é escrava de nossa linguagem falada? Por que escrevemos linearmente, uma palavra depois da outra (tempo), em vez de compormos imensas mandalas verbais, muito mais expressivas (espaço)?

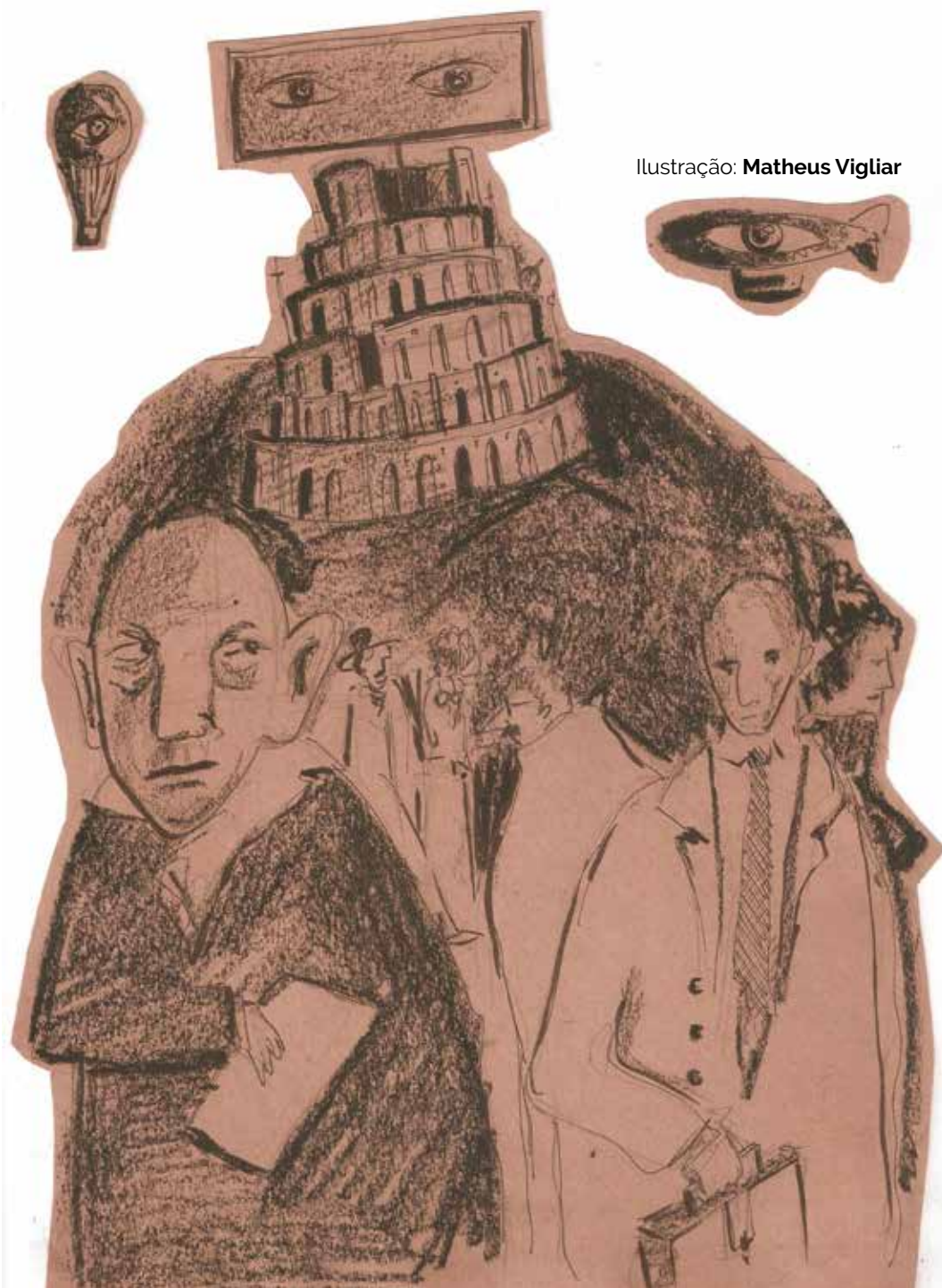









Ilustração: Matheus Vigliar

PARA CELEBRAR A FAMÍLIA, OS AMIGOS, A BOA ALIMENTAÇÃO E A NATUREZA



QUINTANA

ECOGASTRONOMIA CULTURAL

 Mesa gastronômica,  orgânicos,
 diversidade cultural,  produtos regionais,
 bar gastronômico,  cervejas artesanais
 abelhas nativas sem ferrão,  estação de
compostagem,  captação da água de chuva,
 exposições de arte,  biblioteca,
 oficinas culturais



AV. DO BATEL, 1440

(41) 3078-6044 • 3078-8944

 QUINTANAGASTRONOMIA.COM.BR  QUINTANAGASTRONOMIA@GMAIL.COM  [@QUINTANAGASTRONOMIA](https://www.facebook.com/QUINTANAGASTRONOMIA)

 sob a pele das palavras

WILBERTH SALGUEIRO

A morte é um mestre na Alemanha.
Paul Celan

A morte é um mestre em toda a parte?
A morte
é capaz de tantas artes,
dançando conforme a letra
de cada mote?
Tão numerosas assim
as suas manhas
aprendidas
em leste, oeste,
sul
e bandas do norte?

*Com certeza: um triplo
ou quádruplo
sim...*

*Um mestre que atua
para a minha admiração
e a tua
de modos diversos.
Nos trópicos,
por exemplo, tem rosto sombrio,
trágico,
mas colorido também,
berrante,
até festivo, nem um pouco restrito
a um só estilo —
grosseiro
quando for preciso,
tanto quanto
galante
disparando
alguns sorrisos.*

*A morte é um mestre,
sem dúvida —*

*e entre mais coisas
um mestre
de mil disfarces*

*— ou disfarce algum
o grande mestre utiliza:*

*um ator magnífico
apto a operar
com ene nuances
a partir
de uma única face,
tipo
que se transforma em tipos,
perito
em efetuar entrelaces.*

*Superior ao ponto
de não recusar
o Oscar deste ano,
do próximo
ou de qualquer outro,
sob vaias
afinal não letais
de críticos severos,
hiper-adornianos.*

*A morte,
grande intérprete
na neve
de palcos distantes,
no chão duro
deste meu agreste
e no mais
do mais do mais que enfim
ainda nos reste(m).*

A morte, em síntese: um mestre.

DER TOD IST EIN MEISTER AUS DEUTSCHLAND, DE LINO MACHADO

Lino Machado é carioca, radicado há décadas no Espírito Santo, tradutor, professor de literatura. Lançou dois livros de poemas, ambos premiados em concursos em terras capixabas: **Sob uma capa** (2010) e **Entre dois vetores** (2014). Estudioso de Sá-Carneiro, Haroldo de Campos, Carlos de Oliveira, Peirce e física quântica, tem publicado em sites, antologias, e tem um terceiro volume de versos, **Canônimo**, no prelo. Seu perfil de poeta se harmoniza a boa parte dos perfis de poetas na cena contemporânea, ou seja, escritores afinados — já desde o ofício de ensinar — com o instrumento que praticam. O poema em foco, com o título em alemão de imediato traduzido na epígrafe de Paul Celan, é exemplo desse momento pós-marginal, marcado na frase precisa de Ana Cristina Cesar, que distinguiu duas gerações: “agora eu sou profissional”.

O poema *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* retoma o célebre, e objeto de muitas análises, *Todesfuge* (**Fuga da morte**), de Paul Celan, publicado em 1952 (há uma versão anterior, de 1947, com o título *Tangosfuge*). O poema de Machado se distribui em dez estrofes (sendo a última um monóstico) e um total de 66 versos. O menor verso tem uma sílaba poética, o maior tem onze sílabas. A constante irregularidade — estrófica e frasal — salta à vista, como um dos primeiros disfarces. Essa mobilidade sintática e visual mal esconde os engenhos que dão liga ao poema em sua aparente dispersão. Aliás, a mobilidade mesma é constitutiva do poema, pois se trata de constatar o quanto a morte se adapta em qualquer canto que queira.

Morte e mestre (aparecem nove vezes no poema) são palavras que se assemelham e, em contraste, criam uma relação estreita: das seis letras de mestre, cinco estão em morte; ambas são paroxítonas e ecoam-se (MorTE / Mes-TRÉ) numa rima consonantal (à maneira de Emily Dickinson). As aproximações fonomórficas e semânticas se espriam ao longo do poema, absorvendo outras: os versos iniciais já coreografam essa dança: “A morTE é um mesTRE em Toda a parTE?/ A morTE/ é capaz de TanTas arTEs, / dan-

çando conforme a leTra/ de cada moTE?”. A sedução dos efeitos sonoros pacífica e amplifica aquilo que o poema pergunta: a morte, sendo um mestre, será mesmo capaz de atuar (arte, dança, letra, mote) em todos os lugares, tempos e contextos (em toda a parte)?

No poema de Machado, a morte vem da Alemanha, sai do poema de Celan e ganha o mundo, “leste, oeste,/ sul/ e bandas do norte”; “Nos trópicos,/ por exemplo, tem rosto sombrio,/ trágico”; na penúltima estrofe, um paralelo refaz o vínculo entre a morte alemã, europeia, e a morte brasileira, tropical, severina: “A morte,/ grande intérprete/ na neve/ de palcos distantes,/ no chão duro/ deste meu agreste”. Diferentemente do poeta prisioneiro do *Lager*, o poeta brasileiro, no século 21, responderá ao verso inicial — “A morte é um mestre em toda a parte?” — com uma reticente assertiva: “Com certeza: um triplo/ ou quádruplo/ sim...”. Duro e cruel, o poema diz que, sim, a morte atuou como “grande intérprete/ na neve/ de palcos distantes”, mas “ator magnífico”, incontestável “mestre/ de mil disfarces”, continua atuando no agreste, nos trópicos, em toda a parte e a todo instante, sob disfarces e entrelaces.

A oitava estrofe provoca: a morte é “Superior ao ponto/ de não recusar/ o Oscar deste ano,/ do próximo/ ou de qualquer outro,/ sob vaias/ afinal não letais/ de críticos severos,/ hiper-adornianos”. Aqui entra em cena o aspecto da espetacularização da morte pela indústria cultural (via cinema ou não). Não importa que a alusão do poema de Lino Machado seja ao filme *Guerra ao terror* (vencedor do Oscar de 2010) ou a outro filme: à morte, “ator magnífico”, as vaias não atingem, porque, afinal, a morte é não letal, a morte não morre. E também não importa, para a morte, que as vaias venham “de críticos severos,/ hiper-adornianos”. A morte paira, quer em perspectiva metafísica, quer em perspectiva histórica, acima dos homens.

Adorno fala, em **Dialética negativa**, da banalização e do esvaziamento com que a indústria cultural se apropria da morte. A morte é transfigurada em espetáculo, dá lucro, pacífica as consciências (a partir de catarses

aristotélicas, purgativas, não críticas) que, tranquilizadas, acabam por desrespeitar aquilo que apenas aparentemente parecem querer homenagear: os mortos. Em “Morrer, hoje”, registra, em tom aporético: “A morte nos campos de concentração tem um novo horror: desde Auschwitz, temer a morte significa temer algo pior do que a morte: o que poderia ainda existir nele que não tivesse morrido?”.

Celan e Machado recifram esse tema dolorido em versos. O drama e o trauma de um encontram eco e solidariedade em outro. Em Machado, o disfarce se faz na dança dos versos polimétricos, na disseminação de rimas (“quANdo for preciso,/ tANto quANto/ galANte/ disparANdo/ algUNs sorrisos”), nas imagens de representação (“mestre que **atua**/ para a minha admiração/ e **a tua**”, rosto sombrio e colorido, grosseiro e galante, ator magnífico, ene nuances, entrelaces, grande intérprete etc.), mas sobretudo no disfarce anagramático que liga “morte” e “mestre” e tem seu ápice numa palavra do penúltimo verso, que arremata a ideia de que a morte interpreta em quaisquer palcos que “ainda nos reste(m)”. Este “reste(m)” é um anagrama (logo, um disfarce) perfeito da palavra “mestre”, em que, por sua vez, se inscreve a “morte”. O poema, aliás, se abriga sob o disfarce-mor, no título do livro: **Sob uma capa**.

Mais do que um engenhoso jogo verbal, o poema emula a ideia de superioridade da morte, indiferente às vaias “de críticos severos,/ hiper-adornianos”. Para Adorno, a arte é memória da dor e pensamento de resistência, é um enigma, cujo conteúdo de verdade pode ser desentranhado por um olhar “severo”, objetivo, lançado às coisas, às pessoas, aos conceitos. Quando o poema transforma o “mestre” em “reste(m)”, parece afirmar que a morte é, sim, um mestre (mestre do mal, da dor, de violência, da finitude, de genocídios). Mas o poema afirma que também a arte, com seus enigmas, se perpetua. Já que a morte e a arte — mestres — atuam por toda a parte, uma atitude ética é tentar fazer com que o que reste de Auschwitz sejam poemas como esses, de Celan e Machado. A arte, em síntese: mestre da morte. 🎩

inquérito

MARINA COLASANTI

DIVULGAÇÃO



A ESCAFANDRISTA DA FORMA

Marina Colasanti acaba de completar 80 anos. O vigor e o entusiasmo pela literatura impressionam. Nascida em Asmara, na Eritreia (África), passou a infância na Líbia e na Itália. Em 1948, a família chegou ao Brasil em decorrência dos graves problemas vividos pela Europa após a Segunda Guerra. Já publicou mais de 50 livros, entre contos, poesia, prosa, literatura infantil e infantojuvenil. Acaba de receber o Prêmio Ibero-americano SM de Literatura Infantil. E concorre ao Hans Christian Andersen, cujo ganhador será revelado na Feira do Livro de Bolonha, em março de 2018.

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

Quando já o era. Cronista do *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, redatora e secretária de texto, já estava com um pé no estribo antes de começar meu primeiro livro.

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

Não as tenho. Trabalho em qualquer situação. Leio de forma bastante desbaratada, mas só literatura.

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

A do jornal.

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

I Fioretti, de Francisco de Assis. Poderia ajudá-lo a sair da dura casca da sua vaidade.

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

As que me permitem vestir traje de escafandrista.

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

Para mim, longas esperas em aeroportos, e voos. Na vida real não disponho dessa independência de tempo, nem de tão prolongado silêncio.

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

Aquele em que dei um passo à frente. E um passo pode ser aparentemente mínimo, como quando brincávamos de “mamãe quantos passos” e nos tocavam passos de formiga.

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

Encontrar uma forma nova de dizer antigas coisas. A busca do acerto. O acerto. Sentir-me capaz, peixe na água.

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

Cada escritor tem o seu.

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

O excesso de egos.

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

À poesia das mulheres, sempre preterida.

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

Descarto muitos. Não abro mão de nenhum dos que me formaram.

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

A superficialidade.

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

Minha literatura não é feita de assuntos. É feita de forma.

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

Meu ouvido está sintonizado com cantos inusitados.

• **Quando a inspiração não vem...**

Os deuses foram generosos comigo, não sofro desse mal.

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

Hesito entre dois da minha plena intimidade, Yasunari Kawabata e Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Traduzi ambos. Mas tomaria um vinho com o poeta Li Po.

• **O que é um bom leitor?**

Aquele que vive o que está lendo.

• **O que te dá medo?**

A ferocidade humana.

• **O que te faz feliz?**

O equilíbrio interior. E a retribuição amorosa.

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

Nem uma nem outra. O que guia meu trabalho é o desejo.

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

Depende do que estou escrevendo. Se ensaio, a articulação do pensamento oferecendo um novo ponto de vista. Se ficção, aderir à minha própria emoção. Nos dois, a forma.

• **A literatura tem alguma obrigação?**

Prefiro a palavra compromisso. Tem compromisso com a verticalidade.


• **Qual o limite da ficção?**

Não há limite para a ficção. Sobretudo se pensarmos que a realidade também é uma narrativa, por vezes grandemente ficcional.

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

Saia justa, porque não tenho e nunca tive líder, embora cumprindo com meus deveres eleitorais. Pensando no coletivo, lhe apresentaria a internet.

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

Não espero. Sou efêmera. 

Segundo Benjamin Moser, seu interesse por Clarice Lispector partiu do acaso. Quando ingressou na Universidade Brown, precisava estudar outra língua: “(...) estudar chinês era muito difícil. Mas eu tinha de fazer outro idioma e caí, totalmente por acaso, numa aula de português. E por aí foi. Eu não tinha nenhum outro motivo além de preencher minha grade de aulas. Eu tinha que estudar uma língua e foi essa. Deu no que deu”.

Diz ele que, quando leu **A hora da estrela** (1977), ficou tão entusiasmado que “queria fazer algo por aquela senhora, mas não imaginava como: tinha apenas 19 anos e via ali uma obra de nível mundial; e se as pessoas não sabiam disso, era culpa delas”.

Assim, pode-se supor que seu livro tenha nascido do fortuito e do impulso amoroso — que parece ser o maior problema da obra. Em inglês, saiu com o título **Why this world — a biography of Clarice Lispector** (2009). Aqui, foi publicado pela Cosac Naify (2009), com o título de **Clarice, uma biografia**. [Na capa, leia-se apenas: “Clarice-vírgula”].

Com arrojado trabalho de divulgação e distribuição, a obra tornou-se lá e cá um *best-seller*, tomada até como biografia “definitiva” — o que certamente não é. Mas obra e autor ganharam notoriedade: “Clarice-vírgula” ficou pop e levou novos leitores às obras de Lispector, o que foi muito bom.

A edição de 2017, herdada pela Companhia das Letras, é a mesma, acrescida de algumas fotos, porém quase nada é inédito para quem já viu a iconografia da autora.

Creio que nesta edição, o autor perdeu boa chance de ajustar problemas apontados na época pela crítica especializada ou não. Proficuo em entrevistas (em ótimo português), o autor até agora pareceu não se importar; ao contrário, ratifica seu método e seus “insights” como originais e visionários.

Tratando Lispector como ídolo, Moser afirma que, quando morreu, “Clarice (era), portadora de grande mistério, era uma figura mítica, ‘um ídolo extremo entre nós’; ‘uma mulher que fascinava os brasileiros’”. “Hoje, então”, prossegue, o biógrafo, “é vendida até em distribuidores automáticos de estações de metrô”.

A par da admiração e do gosto pelo majestoso — o que me parece de grande risco para qualquer biografia — as coisas não eram assim entre nós, brasileiros. A escritora era mais conhecida (dos anos 60 até a morte) em círculos intelectuais e universitários (sobretudo no Rio); suas obras não tinham grande tiragem, e havia (ainda há) quem achasse artificial seu vezo pelo mistério. Hoje, é mais lida, sim — Moser ajudou — e, tendo ido parar nas estantes, até navega pela internet em citações que nunca foram dela: seu nome valida até textos apócrifos.

É fato que Clarice ganhou maior visibilidade quando passou a escrever crônicas para o *Jornal do Brasil* (1967-1973). Então, leito-

Uma biografia POP

Nova edição de livro sobre vida e obra de **Clarice Lispector** segue repleta de equívocos defendidos por Benjamin Moser

MÁRCIA LÍGIA GUIDIN | SÃO PAULO - SP

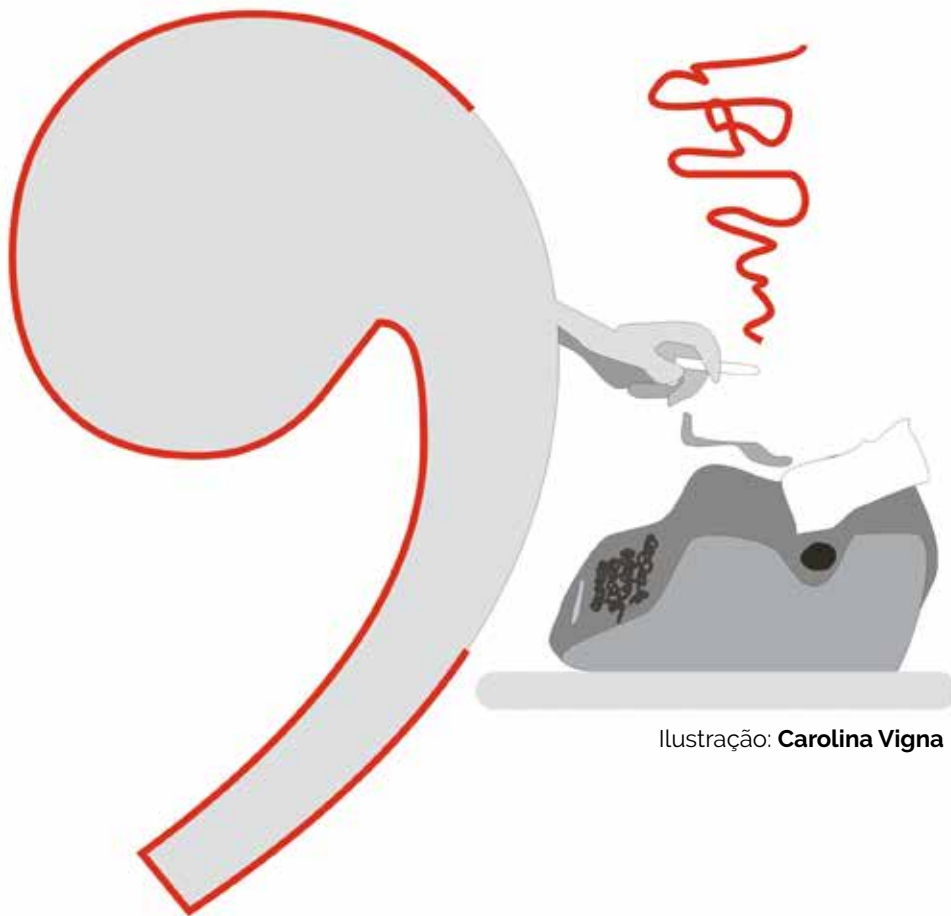


Ilustração: Carolina Vigna

res de jornal — não exatamente de seus livros — encontraram identificação; alguns lhe escreviam, cultivavam seus textos. Que eram ora criados para o jornal, ora apenas trechos de obras em processo de escrita, como aconteceu, por exemplo, com **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** (1969) e **Água viva** (1973). Assim, sua “popularidade” veio aos poucos — e mais ainda depois das peças de teatro, monólogos e reverências trazidas pela cultura de massa.

Quando saiu, a biografia de Moser causou mal-estar na vida literária-acadêmica brasileira, exaurida de tanto pesquisar Lispector, que (verdade seja dita), virou moda nos anos 80-90, logo após sua morte. Houve extensos trabalhos interpretativos e biográficos sobre a escritora. O essencial era (e ainda é) a biografia de Nádia Battella Gotlib: **Clarice, Uma vida que se conta**, de 1995, depois complementada pela mesma autora por uma **Fotobiografia** de mais de 800 imagens em 2008. Além destas obras seminais, surgiram teses e pequenas biografias — nem

sempre bem divulgadas ou editadas para um público amplo. Que pena pelos pesquisadores, que azar para editores.

Assim, o Brasil ficou com duas Clarices: a da vasta pesquisa acadêmico-científica; e a mais recente, pop e romanceada sob vertiginosas interpretações do biógrafo americano.

A questão não é enaltecer quem biografou antes, muito menos preferir o universo acadêmico ao mundo amplificado das mídias. Obviamente, cada biografia parte de um foco ou interesse específico. O de Moser (incontáveis são as entrevistas) sempre foi conhecer e “reconhecer-se” na autora por quem se apaixonou. A biografia de Nádia Gotlib desejou, como diz a autora, “entrelaçar vida e obra a partir da *leitura crítica* de textos e de dados biográficos, sem que *equivocadamente se estabeleçam mútuas relações de dependência*” (grifo meu).

Descontextualizar

No caso de Gotlib, deu certo trazer à biografia de Clarice sua

ficção — com muito cuidado, “sem mútuas dependências”. Sabe-se que a autora organizou durante anos seu material; no caso de Moser, a trilha estava aberta e documentada; ou seja, quase todos os caminhos levaram a dados e fontes. E, ao contrário de Gotlib, o biógrafo estabeleceu propositalmente relações de dependência entre vida e obra a partir de suas pré-convicções histórico-biográficas. Por isso, num percurso inverso, buscou e colocou às suas ideias inúmeros trechos da autora.

Isso me parece método grave e perigoso: de tão apartados de seu complexo e do intrincado contexto, os excertos funcionam apenas como autenticação das ideias de Moser. Quer dizer, a escritora, na articulação de sua própria biografia, é usada para validar o que pensa o biógrafo. Um exemplo:

A alma exposta em sua obra é a alma de uma mulher só, mas dentro dela encontramos toda a gama da experiência humana. (...) Por ter escrito tanto de sua experiência íntima, ela podia ser convincentemen-

te tudo para todo mundo, venerada por aqueles que encontravam em seu gênio expressivo um espelho da própria alma. Como ela disse, “eu sou vós mesmos”. (grifo meu)

Tal frase, retirada de **Um sopro de vida**, obra póstuma, mas escrita junto com **A hora da estrela**, é muito mais complexa do que o uso que se faz dela aqui. Não cabe análise neste momento, mas a obra donde Moser retirou a frase não quer, certamente, angariar leitores “espelhados na própria alma”, como sugere o biógrafo. Há distorções de leitura da obra.

Noutro trecho, falando sobre a cidade de Tchelchelnik, (Ucrânia), onde Lispector nasceu, Moser, como historiador que é, conta que os governantes poloneses da aldeia “possuíam haras que produziam cavalos valiosos (...), um ramo de negócios quase misteriosamente apropriado”. A seguir, pinça, sem pestanejar, outro trecho da escritora: “Eu diria: se pudesse ter escolhido **queria ter nascido cavalo**”. (grifo meu).

O leitor que deseja mais que fragmentos chega muitas vezes no limiar do *nonsense*. Comentando o famoso conto *Uma galinha*, Moser afirma que na frase “velho susto de sua espécie” está sugerido “o ancestral medo judaico de perseguição”. E na frase “resquícios da grande fuga” [da galinha, perseguida pelos telhados do bairro] remete à “desesperada fuga da Europa empreendida” pela mãe de Clarice. Tal apropriação simplória do texto literário ocorre na obra toda, e mina a confiança do leitor.

“Apud”: trilhando as trilhas

Além da descontextualização, Moser faz uso pouco ortodoxo das trilhas, como disse, já abertas por outros biógrafos. Aliás, bastariam as abundantes notas do autor para identificarmos as bases com que Moser montou seu livro.

Embora tenha feito também entrevistas com gente viva que conheceu Lispector, o biógrafo parece, não as ter enfrentado com maior prudência. Em vários casos, e na superfície, deu tais relatos como verdade. Um dos principais seria sobre o suposto estupro da mãe de Lispector, de que falo adiante. Além disso, incomoda muito a liberdade com que Moser cita depoimentos sem identificações: “um amigo disse...”, “uma amiga declarou...”.

No restante, o biógrafo acautou fontes e pesquisas já trazidas de outras obras. Delas, a biografia de Nádia Gotlib foi seu sustentáculo maior. (Nas notas, o livro de Gotlib é citado ao menos 55 vezes.) Ou seja, o biógrafo escolheu citar “apud”. O que é isso? Moser optou por trazer depoimentos, trechos, fatos, diretamente dos outros livros — e não de supostas fontes primárias e suas.

Para seu entusiasmado leitor, ok! Quem liga para isso? Do ponto de vista da pesquisa, a citação de segunda mão traz sempre mal-estar. Singelo exemplo: Quando intelectuais se reuniram para

protestar contra a violência aos estudantes, diante do governador do Rio, Moser cita um comentário do jornalista Zuenir Ventura:

A essa altura, **segundo o registro do jornalista Zuenir Ventura, que estava presente**, Clarice Lispector quase desmaiou. Ela passara o tempo todo tensa, morrendo de medo de que... (Zuenir Ventura e Carlos Scliar, **apud** Gotlib, **Clarice, uma vida que se conta**, op. cit., apud)

Na obra de Nádia Gotlib, lemos o seguinte texto:

Zuenir Ventura **conta** que, nessa altura, “Clarice Lispector quase desmaiou. Ela passara o tempo todo tensa, morrendo de medo de que ... (grifo meu)

Assim, em exercício facilitador, leio em Moser o que diz Zuenir, já citado por Nádia, etc. O mesmo ocorre com o uso de outras fontes importantes, como **Esboço para um possível retrato**, (1981) de Olga Borelli — companheira de Lispector nos seus últimos anos —, bem como outra biografia, **Eu sou uma pergunta** (1999), de Teresa Cristina Montero Ferreira.

Não posso falar em plágio, nem Moser nega ou esconde tais fontes. O problema é que a massa documental que compõe suas fontes é confortável demais para um biógrafo “definitivo”.

Alguns críticos já viram isso e foram incisivos. Benjamin Abdalla (2010) observa que títulos, subtítulos e mesmo a tonalidade são muito similares em Moser e Gotlib. Por sua vez, Vilma Arêas (2012) sentencia:

Não gosto nada [da biografia de Moser]. O único dado novo que ele trouxe foi a história da mãe. Ele chupou muita coisa da Nádia Gotlib. Moser é sedutor; (...) É jovem, interessante, mora na Holanda, deve ter um ótimo agente. O livro é bem escrito, mas tudo o que ele interpretou da Clarice está errado.

Digressões e fofocas

Ainda assim, a biografia de Moser leva alguns leitores a nutrido prazer. Quem quer, lê a biografia de Clarice como um romance. Para ilustrá-lo, entretanto, Moser também cometeu excessos em digressões e fatos secundários. Não me refiro às amplificações histórico-políticas com que o historiador bem narra a perseguição e extermínio de judeus na Ucrânia, o que explica o consequente exílio da família Lispector no Brasil quando Clarice tinha apenas dois anos.

Refiro-me a informações supérfluas, totalmente alheias à constituição da biografia. Você, leitor, fica sabendo que Jânio Quadros quase violentou Clarice num evento, rasgando sua roupa — e que ela, assustada, foi chorar com a amiga Maria Bonomi. Saberá também, que a primeira dama (1967-1969), Yolanda da Costa e Silva, gostava muito de cirurgias plásticas e de desfilar com rapazes mais jovens. Saberá que Rubem Braga, nosso cronista, padeceu de grande amor por Bluma Wainer, com quem teve um rumoroso *affair*. Grande amiga de Clarice e mu-

lher de Samuel Wainer (uma “judia da Bahia”, como diz o autor), Bluma morreu precocemente. Em seus incansáveis atributos a Lispector, Moser não as deixa de as comparar: “Bluma não era fotogênica e com seu narigão e seus dentes proeminentes dificilmente poderia ser considerada bonita”.

Ou então, desqualifica, diante de sua esfinge, o futuro marido diplomata: “O amor de Maury pela colega de escola de direito é temperado pela insegurança que a inteligência superior dela (de Clarice) lhe provoca”.

É grave um biógrafo não aplicar a sua obra o distanciamento crítico adequado, mesmo que traga consigo intensas convicções. Biografias, mais até do que obras ficcionais, dependem de um pacto com o leitor para gerar credibilidade.

A questão judaica

Como novidade, Moser defende a tese de que Clarice foi uma escritora judia (não brasileira nem cristã), que carregou na vida e na obra o peso do sofrimento de seu povo, de sua ancestralidade. A perseguição aos judeus da Ucrânia no século 20 teria sido essencial para constituir o que chama de “mistério” de Lispector. Seria interessante pensar na obra clariceana por esse viés. Mas o que seria promissor fica diluído na radicalização do biógrafo.

Explico: chegar a Alagoas aos dois anos, naturalizar-se brasileira, crescer em Maceió e Recife (em bairro de judeus), mudar-se para o Rio aos 14 anos, circular entre os mais expressivos escritores brasileiros, estudar direito — tudo o que, para nós, a constitui — seria para seu biógrafo um *me-ro acaso*: O Brasil não importa, e poderia ser qualquer outro país. A cena brasileira não teria ecoado. As mulheres de Clarice (de Joana, a primeira, a Macabéa, a última), seus contos, seus romances, até seus livros infantis carregariam consigo outras raízes, outras referências existenciais-político-ideológicas de quem nasceu “a milhares de quilômetros do Brasil, em meio a uma horripilante guerra civil, com a mãe condenada à morte por um ato de indizível violência...”. E a quem duvida, Moser insiste, enfático:

(...) o contexto que produziu Clarice era inimaginável para a maioria dos brasileiros — ao menos, certamente, para seus leitores de classe média.

Perceba-se que seu biógrafo, imponente tal dor ancestral à arte de Lispector, investe num perigoso determinismo que assola a força estética e morfológica de sua escrita. Trazendo “na alma” as marcas do sofrimento e do espírito hebreu de seus antepassados, a obra de Clarice seria, por força, o penhor dessa expiação. E ela a estrangeira, sempre.

É só a partir dessa perspectiva, comprovada por seus textos cheios de “enigmas” — que a biografia da escritora pode e deve ser compreendida. Ou seja, a ancestralidade

é mais forte que quaisquer outras marcas criadoras, incluindo-se aí a visão antípoda e precursora de Antonio Candido sobre Lispector, quando a percebe em 1944 como um intenso sinal do novo na literatura brasileira:

[Perto do coração selvagem é] tentativa impressionante para levar nossa língua canhestre a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito..

Moser abre mão de ver como esta escritora escolheu apostar numa escrita que, após os anos 40, teve a ousadia de dar as costas para o nosso regionalismo neonaturalista brasileiro e “escapar do ramerrão”. Para compreender Clarice Lispector, arrisco dizer, que se deve pensar muito menos na ancestralidade de seu povo e mais na literatura brasileira vigente à qual Clarice, em sua modernidade, e em bom português, dará vigorosamente as costas.

É muito difícil acatar a convicção radical desta obra, bem como esquecer as personagens de Clarice, ligadas a complexas questões do feminino e da feminilidade — e que seriam apenas alter egos da autora, como Moser nos propõe. Ora, Clarice também é Virginia Woolf, Katherine Mansfield e James Joyce.

Sob o risco da mera fantasia, tenho a impressão de que a própria Clarice insiste, com seu texto misturando-se ao de Moser, em negar a feição estrangeira que ele deseja mostrar. (Curioso: às vezes, ele próprio afirma o paradoxo).

1. “Uma vez esclarecida minha brasilidade...” (Clarice, em Moser, p. 10)
2. “A minha terra não me marcou em nada, a não ser pela herança sanguínea. Eu nunca pisei na Rússia”, disse Clarice Lispector. (Clarice, em Moser, p. 23)
3. “Nas fotos, ela parece tudo menos estrangeira.” (Moser, p. 21)
4. “Eu pertenço ao Brasil.” (Clarice, em Moser, p. 23)
5. “À vontade em casa, na praia de Copa, ostentava que o apego ao país era genuíno.” (Moser, p. 22)
6. “Sempre se indignou diante do fato de que havia quem relativizasse sua condição de brasileira, escreveu sua amiga mais próxima [Olga Borelli]. ‘Nascera na Rússia, é certo, mas aqui chegara aos dois meses de idade. Queria-se brasileira sob todos os aspectos. Eu enfim sou brasileira, ela declarou, pronto e ponto.’ (Olga Borelli, apud Moser, p. 78)

A mãe

Sua mãe, também nascida na Ucrânia em época de guerra civil, teria sido uma das muitas vítimas da perseguição aos judeus. O autor toma não como hipótese, mas como verdade, que Mania Lispector teria sido violentada no decorrer dos pogroms. E, por isso, teria contraído sífilis, que anos depois a mataria, já no Brasil. A inconsistência que dá o fato como certo, tenta justificá-lo num trecho bem conhecido em que a escritora, em crônica, diz que foi dada à luz (era a caçula de três irmãs) para tentar salvar a mãe de uma moléstia, como acreditavam os antigos. As certezas de Moser repelem a cautela: “É difícil saber quando Mania foi atacada.”

“(...) doença antiga e muito temida, e é surpreendente que Mania e Pinhkas tivessem corrido o risco do sexo, para não falar da gravidez, sabendo que ela estava infectada.”

“(...) em temperaturas que atingiam trinta graus abaixo de zero, Chaya Pinkhasovna Lispector nasceu, de **mãe sífilítica**, em 10 de dezembro e 1920.”

Pobre Clarice, teria carregado o remorso de não ter salvado sua mãe. Contra esse diagnóstico interpretativo, *alinho-me a muitas outras vozes*: não há nenhum documento ou depoimento real e identificado que prove a hipótese do estupro, muito menos a sífilis. Por via das dúvidas, o bom senso ficou apenas em nota de rodapé:

Outras fontes atribuem a paralisia de Mania a um choque traumático (possivelmente um espancamento) ocasionado pela violência do pogrom ou outras doenças. Não se conhecem depoimentos das filhas de Mania, Tania Kaufmann e Elisa Lispector, que confirmem a hipótese de estupro.

A figura das mães e o peso da orfandade são de fato recorrentes em Lispector, desde o primeiro romance, **Perto do coração selvagem**, mas acusar



Clarice, uma biografia

BENJAMIN MOSER

Trad.: José Geraldo Couto

Companhia das Letras

554 págs.

Mania da irresponsabilidade de engravidar sífilítica seria no mínimo inverossímil.

Prosseguindo na tortuosa convicção, ao comentar **A paixão segundo G. H.**, (e após lembrar que, em português “a palavra barata é feminina” — ?), Moser dirá:

Oculto sob a confrontação de G. H. com a barata agonizante está uma lembrança da mãe agonizante da própria Clarice Lispector. A identidade de sua mãe com a barata é um dos aspectos mais chocantes desse livro perturbador. No entanto, é difícil evitar a conclusão de que era isso o que Clarice pretendia: “Mãe, bendita sois entre as baratas”. (grifos meus)

Poucos estudiosos se dispuseram, antes de Moser, a pensar na presença do judaísmo em Clarice. Berta Waldman é uma delas, que lembra que Lispector em uma de suas últimas entrevistas diz: “Eu sou judia, você sabe, embora não acredite que o povo judeu seja o povo eleito por Deus. /.../ Eu enfim sou brasileira, pronto e ponto”.

Waldman afirma a presença judaica, mas também reflete que, além do cristianismo e judaísmo, as crenças populares — como cartomantes — poderiam sugerir sua integração no peculiar sincretismo tão brasileiro.

A hora da estrela

Ao final, ao falar de **A hora da estrela** (1977), Moser afirma que nessa obra repousa o “caráter explicitamente judaico e explicitamente brasileiro”. Se o leitor esperava a conciliação redentora da pátria de Lispector, a explicação é frágil: a protagonista vem de Alagoas, onde Clarice passara a primeira infância. E o nome da famosa Macabéa vem do episódio bíblico do macabeus, tendo Judas Macabeu sido um dos maiores heróis da história judaica.

Aqui o biógrafo está cansado, limita-se a resumir a obra, deixando de lado a complexa relação entre a autora, o narrador interposto e a pobre nordestina. Deixará de lado também o agônico processo de escrita desta última obra em folhas soltas, catalogadas em envelopes por Olga Borelli. Mas essa é outra história. Que não vai dizer que Clarice e Macabéa têm a mesma história. Senão para que serve a ficção? 📖

Que loucura!

Arco de virar réu, de Antonio Cestaro, é um romance de alta voltagem, sem a preocupação de agradar a ninguém

HARON GAMAL | RIO DE JANEIRO – RJ



DIVULGAÇÃO/ CESAR GODOY

Na boa literatura, algumas vezes, há escritores que não conseguem trilhar o caminho da normalidade, isto é, são pessoas que levaram uma vida desregrada, ultrapassando todos os limites estabelecidos pelas convenções sociais. Na língua portuguesa, o exemplo é Fernando Pessoa. Na francesa, temos um Baudelaire e um Rimbaud. Há autores que enlouqueceram, como Robert Walser. Outros se suicidaram, como Virginia Woolf e Paul Celan. É certo que vida e obra não se devem misturar mas, às vezes, quando falamos sobre livros de um desses autores, vem a pergunta difícil de responder: por que um escritor genial teve uma vida tão extravagante, por que alguns dos grandes escritores não são pessoas normais?

Arco de virar réu, de Antonio Cestaro, não responde a esta pergunta e, talvez, não apresente um autor com as características acima, mas é um romance em que o narrador vai, pouco a pouco, enlouquecendo. Marcelino Freire, na quarta capa do livro, diz: “O autor deste livro ficou louco”. Lemos o pequeno trecho do contista pernambucano e concluímos: sim, ficou louco, mas não o autor, o narrador. Talvez para o leitor não importe este pequeno detalhe, a diferença entre autor e narrador. Afinal, todo aquele que conta uma história é um tipo de autor, e o narrador faz parte deste circuito.

No início da narrativa, há, como epígrafe, o célebre início de **Anna Kariênina**, de Tolstói: “Todas as famílias felizes se parecem; cada família infeliz é infeliz à sua maneira”. A narrativa de Cestaro é em primeira pessoa, e o narrador já inicia sua história com uma cena de decadência, a imagem de uma casa corroída pelo tempo: “Eu dizia a ele que a dobradiça havia cedido ao peso do tempo e ao inabalável apetite de cupins de incontáveis gerações”. Logo saberemos sobre sua família. Ele é o primogênito, e desde o começo esteve na “mira das incumbências”. Ocupou compulsoriamente os deveres do pai, “que se lançou fácil num segundo casamento mesmo antes do nosso destino ser manchado de incertezas”. Há a mãe, a irmã caçula e um irmão que, pouco a pouco, apresenta sintomas de esquizofrenia.

Misturado a estes ingredientes, há a profissão do narrador: alguém que pesquisa a cultura Tupinambá: “Perpasso, através da biografia dos objetos, ocorrências regulares e tragédias”. Esta última palavra deve ser observada, porque vai permear toda a narrativa. Há a tragédia Tupinambá; a tragédia em relação a Pedro, irmão do narrador, que será um tipo de agente de corrosão da própria organização familiar; por último, a derradeira das tragédias, o enlouquecimento gradual do narrador-protagonista.

O AUTOR

ANTONIO CESTARO

Nasceu em 1965, em Maringá (PR). É editor, fundador do selo Tordesilhas, dedicado à literatura. Em 2012, estreou com o livro de crônicas **Uma porta para um quarto escuro**, ganhador do prêmio Jabuti na categoria de projeto gráfico. Em 2013, publicou **As artimanhas do Napoleão e outras batalhas cotidianas**, também de crônicas. **Arco de virar réu** é seu primeiro romance.

TRECHO

Arco de virar réu

Há tempos não contemplo o nascer do sol. Ignoro se é quarta, domingo, dia santo. Tudo o que acontece, entre um anoitecer e outro, não tem sido muito mais que uma longa e castigada espera. Pequenos prazeres se tornaram impossíveis, como o de segurar firme o binóculo para observar a fauna na sua intimidade no interior da mata.

Numa narrativa desenvolvida em quatro partes, com capítulos relativamente pequenos, Cestaro cria um romance de alta voltagem, não se preocupando, como todo bom autor, em agradar a ninguém. Seu livro apresenta boas questões.

Confinamento

A primeira delas é a derrocada da cultura tupinambá. Embora o autor não mergulhe a fundo nesta ramificação da cultura Tupi, o que fica para o leitor é o desaparecimento de uma rica manifestação pré-portuguesa que, mesclada *a posteriori* à cultura europeia no calor dos trópicos, não poderia gerar outra coisa senão o gradativo enlouquecimento. Podemos comprovar isto através da remanescente cultura indígena existente por todo o país. Não sobraram muitas referências de uma nação que poderia ser considerada prototípica do Brasil. Mas, através de sua herança simbólica, de suas guerras para preservar a terra, o que se observa são despojos de uma nação marginalizada, muito semelhante à marginalização e à discriminação imposta ao louco durante muitos séculos. O louco no romance de Cestaro, personificado primeiramente em Pedro, dirige-se, assim como aconteceu ao índio, cada vez mais para o interior do país, sempre no seu espaço de confinamento.

A segunda questão é a falência familiar. A ausência do pai e a tentativa de substituí-lo pelo filho mais velho não deixam de ser uma cisterna com suas fissuras, capaz de explodir mais adiante e arrastar boa parte de toda a família. Aliás, todas as famílias que desfilam neste romance têm o seu ponto de derrocada, inclusive a do narrador, que é corroída pela loucura de Pedro e, como se não bastasse, também pela de si próprio.

A questão mais premente no livro é a própria loucura. Na adolescência, ao ganhar um jogo de guerras, Pedro acaba por personificar toda a movimentação e possibilidade de destruição que os conflitos podem arrastar. Este personagem passa a ter comportamentos que envolvem a movimentação de generais, coronéis, tropas, estratégias de batalhas e conflitos finais.

O ponto de refluxo desta história complexa e instigante é a linguagem desenvolvida pelo irmão do narrador, uma mistura de poesia e prosa que eleva a construção linguística a níveis inesperados.

Deixem a minha voz passar livre e selem o meu tordilho, que irei ao acordo amanhã com o nascer do sol e não voltarei sem a certeza de que nossos roseirais serão poupados por pelo menos dez anos. Deixem na retaguarda as formigas da sala de banhos. Elas saberão o que fazer no fracasso do acordo.

Próximo ao final, a loucura já é do próprio narrador, que esmera nas observações sobre o mundo à sua volta: “Pedi à Dinalva que traga caneta e uma folha



Arco de virar réu
ANTONIO CESTARO
Tordesilhas
151 págs.

em branco para anotar a tragédia que deu o tom de melancolia na garganta do pássaro. As minhas mãos tremem e transferem para a caligrafia o inverno interior que ameaça esfriar o meu corpo para sempre”. Loucura e poesia jamais estiveram tão próximas.

Voltando ao mencionado no início, quando citei autores que conviveram com o desregramento, em **Arco de virar réu**, o narrador dá uma volta completa no labirinto criado pela esquizofrenia, mostrando, através da escrita, a necessidade de ordenar o caos, a vicissitude de maquiagem a falta com outra e ainda outra falta. O narrador, quando ainda ocupa o espaço da sanidade, vai com a mãe à procura do irmão, mas os passos de ambos não traçam a possibilidade de retorno. Tudo acontece como se eles quisessem resolver um problema que está bem acima do possível. A solução encontrada pelo personagem masculino é entrar no jogo e assumir o lugar do irmão — uma solução ainda que provisória, mas que se completa na busca da poesia.

Baudelaire, Rimbaud, Fernando Pessoa, Paul Celan e outros fizeram o mesmo caminho, senão o da loucura, o da tentativa de dela escapar, criando mundos que seriam admirados depois por muitos leitores. Mas estes não teriam régua para medir a dor de seus autores. Meçamos, aqui, ao ler **Arco de virar réu**, a dor que a literatura é capaz de testemunhar e de representar. 🍷

A MONTAGEM DO ROMANCE

A montagem de uma história exige muitos cálculos e habilidades narrativas. O romance compreende uma história com muitos personagens em sequência, e com muitos acontecimentos que, afinal, formam o enredo. Mas a novela tem um só episódio com muitos fatos — sequência de pequenos episódios que não se separam da linha central.

A equação, portanto, é feita assim: no romance, vários episódios paralelos formam a história; na novela, um só episódio conta o enredo; tudo isso nos remete à definição que Cortázar tinha daquilo que é romance e o que é conto — sendo que o conto é, muitas vezes, uma novela curta —, assim, o conto é uma luta de boxe que termina no primeiro round por nocaute e o romance é uma luta de boxe que termina no último round, por pontos.

O romance seduz o leitor a cada palavra, a cada frase, a cada parágrafo, a cada capítulo, até deixá-lo sem sentidos, inteiramente seduzido, com respiração tensa.

Cada ficcionista, porém, tem sua habilidade sedutora de forma a envolver completamente o leitor de acordo com o seu plano de montagem que, afinal, é o que mais importa na ficção. Tome-mos assim o exemplo de três monumentos literários da humanidade com montagens diferentes, embora com o mesmo tema: **Anna Kariênina**, de Tolstói; **Madame Bovary**, de Flaubert, e **Dom Casmurro**, de Machado de Assis. Como ocorre a montagem — ou a montagem inicial desses três grandes livros? Vejamos:

Anna Kariênina

O romance tem início com o que chamo de “caso emblemático”. De forma a colocar o leitor dentro do tema, mas não dentro do conflito. E usa uma frase que nos leva para a intimidade do texto: “Todas as famílias felizes se parecem entre si, as infelizes são infelizes à sua maneira”.

Havia grande confusão em casa de Oblonsky. A esposa acabava de saber das relações do marido com a preceptora francesa e comunicara-lhe que não podiam mais viver juntos. Durava havia três dias a situação, para tormento não só do casal, mas também dos demais membros da casa, e da criadagem. Todos se davam conta de que não havia mais razão para manter aquele convívio, sentindo que as pessoas que por acaso se encontrassem numa estalagem teriam talvez mais afinidades entre si.

No plano geral, o narrador mostra como do ponto de vista exterior o conflito atingiu e modificou o ambiente exterior:

Ela, a esposa, não saía dos seus aposentos; há três dias que o marido não parava em casa, as crianças corriam de um lado, como que perdidas, a preceptora francesa se indispusera com a governanta inglesa e escrevera a uma amiga pedindo que lhe arranjasse outra colocação; na véspera o cozinheiro abandonara a casa à hora do jantar; o cocheiro e a copeira tinham pedido que lhe fizessem as contas.

Em seguida, o narrador se detém no estado de espírito das personagens, embora com algumas informações sobre o estado geral da história, destacando o conflito interior, recorrendo a um sonho do personagem, que desloca o tema central:

“Como? Como era?”, pensou, lembrando-se do sonho que tivera, “como era aquilo?” Ah, já sei. Alabine dava um jantar em Darmstadt. Não. Não era em Darmstadt, era na América. Sim, no sonho Darmstadt ficava na América. Sim, Alabine servia um jantar em mesas de Cristal.

Ilustração: **FP Rodrigues**



Na verdade, o autor coloca sobre o narrador a responsabilidade de conduzir o texto, optando não pelos fatos, mas pela psicologia, de forma a criar a ambientação, ou o clima, considerando as consequências. “E as mesas cantavam *Il Mio Tesoro*, talvez não fosse *Il Mio Tesoro*, mas qualquer coisa melhor, e havia umas garrafinhas, que, afinal, eram mulheres”.

Dessa forma demonstra-se que o personagem tem a mente desorganizada no momento em que acorda, embora não suficientemente pelo drama.

Na sequência, o estado psicológico de Oblonsky ainda é trabalhado até que a mulher Daria faz sua aparição no romance com o rosto “abatido”. Ou seja, os personagens são colocados em oposição. Somente mais tarde é que o conflito central toma vulto.

Assim:

Os olhos de Stephane Arkadievitch brilharam alegremente e, sorrindo, ficou-se a cismar: “Sim, era muito bonito, estava muito bem”. E havia mais coisas magníficas, mas não podia descrevê-las nem por palavras nem em pensamentos, nem mesmo desperto como estava.

A metáfora em Madame Bovary

Em *Madame Bovary*, Flaubert lança mão de uma cena metafórica para definir o caráter do personagem Charles e, em consequência, o caráter da história, o que parece estranho, muito estranho porque não parece ter vínculos com a trama.

Estávamos em aula quando o diretor, seguido de um novato vestido modestamente e um servente sobraçando uma grande carteira. Os que dormiam despertaram e puseram-se de pé como se os tivessem surpreendido no trabalho.

O diretor fez um sinal para sentarmo-nos, depois, voltando-se para o diretor:

— Sr. Rogério — disse a meia-voz — eis um aluno que lhe recomendo. Vai para a quinta classe. Se a aplicação e o comportamento lhe forem bons, passará para os maiores, por causa da idade.

A um canto atrás da porta, mal podíamos ver o novato. Era um rapaz do campo, de quinze anos, mais ou menos, mais alto que qualquer de nós. Os cabelos rentes sobre a testa, como um sacristão de aldeia, um aspecto compenetrado e acanhadíssimo. Embora não fosse espadado, a jaqueta preta de botões pretos, muito apertada nas ombreiras, devia incomodá-lo bastante. Pela abertura das mangas, viam-se dois punhos vermelhos, acostumados à nudez. As pernas enfiadas em meias azuis saíam-lhe dumas calças amareladas, muito repuxadas pelos suspensórios. Calçava uns sapatos grosseiros, mal engraxados, reforçados com pregos.

Começou-se a recitar a lição. Ele era todo ouvidos, atento como a um sermão, sem ousar mesmo cruzar as pernas ou apoiar-se nos cotovelos.

E, às duas horas, com o toque da sineta, o professor teve de avisá-lo de que era preciso entrar na fila conosco.

Neste caso, observa-se uma aparente fuga do tema com as cenas, demonstrando, metaforicamente, o caráter de Charles, sem qualquer referência, mesmo de longe ao tema. Cabe ao leitor compreender e examinar o texto cuja história somente será identificada bem mais tarde.

Dom Casmurro

Machado de Assis também opta pela apresentação do personagem, mas em sentido inverso. Se Charles é apresentado na infância, Casmurro é apresentado na velhice, e o tema também não é referido. Veremos agora:

Uma noite dessas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso.

— Continue, disse eu acordando.

— Já acabei, murmurou ele.

— São muito bonitos.

Vi-lhe fazer um gesto para tirá-los outra vez do bolso, mas não passou do gesto; estava amuado. No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios e acabou alcunhando-me Dom Casmurro.

Destacamos, então, que embora trabalhando temas iguais, os autores criam estratégias diferentes para seduzir o leitor a estabelecer movimentos diferentes. 🍷

censura nunca mais

En vi a mulher preparando
 Outras pessoas
 O tempo para eu olhar para aquela pariga
A vida é amida de arte
É a parte que o eu me ensinou
 O sol que atravessa essa estrada
 Que nunca passou

Por isso essa força me leva a cantar
 Por isso essa força estranha no ar
 Por isso é que eu canto, não posso parar
 Por isso essa voz tamanha

tudo é narrativa
TÉRCIA MONTENEGRO

A ARTE SEQUESTRADA

158 artistas expõem em 15 espaços da cidade, sob a organização de 9 curadores: uma colaboração voluntária que fez a efervescência cultural em Fortaleza durante um mês. Foi belo, foi revigorante — além de marcante em termos históricos. Mas foi, acima de tudo, necessário. O Salão de Abril Sequestrado representou uma iniciativa da classe artística contra a inexplicável mudez da Prefeitura, que em 2017 deixou que os meses se desenrolassem, sem dar qualquer resposta à pergunta “Não vai ter Salão de Abril este ano?”. O compromisso, assumido desde 1964 pela administração pública, parecia ignorado pela atual gestão. Era grande o risco de que este — que é o mais antigo salão de artes em vigor no país — passasse a ser desconsiderado e, por conseguinte, fosse extinto.

Para quem não conhece a história deste evento artístico, cito o resumo produzido para o site oficial <http://www.salaodeabril.com.br/>:

Lançado em 1943, como iniciativa da Secretaria de Cultura da União Estadual dos Estudantes (UEE), o Salão de Abril foi encampado em seguida por artistas que atuavam na cidade nos anos 1940. Foi assim que, a partir da segunda edição do Salão, em 1946, a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) assumiu a sua realização, tornando-se a entidade responsável por sua continuidade até 1958. Faziam parte da SCAP artistas como Antônio Bandeira, Aldemir Martins, Barrica, o suíço Jean Pierre Chabloz, o jovem Estrigas, a sua futura mulher Nice Estrigas, Sérvulo Esmeraldo e, mais tarde, Dona Heloisa Juaçaba e muitos outros artistas que vieram em suas edições até os dias atuais.

Agora, totalmente fora das oficialidades, o Salão Sequestrado aconteceu como estratégia de salvamento — sem perder por isso o prumo das excelentes trocas estéticas. A organização costurou temas e propostas múltiplas, com uma eficiência impecável, num prazo quase impossível. E os espaços utilizados, dentre galerias e sedes culturais autônomas, envolveram também as afetividades urbanas. A Vila Vicentina, o Poço da Draga, o Parque do Cocó são locais que levantam questões muito sérias relativas à preservação do patrimônio paisagístico e das comunidades hoje, em Fortaleza. Envolver esses ambientes na pro-



Ilustração: Kleverson Mariano

posta do Salão reforçou o seu gesto político. Trata-se de defender, de modo amplo, o que está sendo ameaçado, o que por um triz pode ser condenado ao sumiço.

Não raramente, a técnica do descaso é adotada em nosso país: em vez de recusar claramente uma atitude ou compromisso — o que provocaria réplicas imediatas, polêmicas —, a pessoa simplesmente vai deixando correr o tempo, evitando o assunto, “matando no cansaço”, como se diz. Foi esse o destino empoeirado, aliás, que sofreu uma escultura produzida por Flávio de Carvalho, em homenagem a Garcia Lorca — e que depois viria igualmente a ser salva através de um sequestro. Em matéria assinada por Lais Modelli para a BBC Brasil, publicada em 30 de setembro, somos informados de que o monumento foi danificado em 1969 numa explosão misteriosa, possivelmente associada ao Comando de Caça aos Comunistas. As ruínas da obra foram levadas pela Prefeitura de São Paulo para um lugar desconhecido e, apesar de todos os esforços do artista

que a criou, nenhuma satisfação foi dada, acerca do seu paradeiro.

Esperava-se que a escultura simplesmente fosse esquecida, bem como a figura que ela homenageava — o poeta Lorca, até hoje um exemplo de resistência a governos repressores.

Entretanto, em 1979 o futuro cineasta Fernando Meirelles, que à época estudava na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU), descobriu o esconderijo da escultura num depósito. Com um grupo de amigos conspiradores, ele conseguiu raptar a obra de Flávio de Carvalho, que depois foi remontada e exposta no vão livre do Masp, até finalmente ser restituída ao local onde primeiro esteve, a Praça das Guianas.

Aqui, a similaridade do gesto de sequestro é uma feliz coincidência. Nos dois casos trata-se de uma captura não para ocultar algo; ao contrário, sequestrar a arte só pode ter por finalidade expandi-la, torná-la viável, tirá-la de qualquer congelamento. Mas, para além desse aspecto, há o sentido jurídico do termo: um sequestro para o cumprimento da tutela de

urgência, verdadeira medida cautelar para a asseguaração do direito.

Depois que o Sequestrado abriu suas atividades, o secretário Evaldo Lima prometeu, em entrevista concedida ao jornal *O Povo* no dia 29 de setembro, um Salão com mostra retrospectiva do acervo da Prefeitura, a acontecer no último mês de 2017. Como devo entregar este texto ao *Rascunho* com antecedência e você, leitor, já está dentro deste futuro dezembro, talvez seja interessante fazer uma pesquisa na internet para saber se esta promessa realmente se cumpriu. O que posso dizer, nesta perspectiva cética em que me encontro, é que a cidade está aguardando, assim como espera para os anos seguintes um compromisso público fortalecido na direção da arte e da cultura. Não deveria ser necessário lembrar que esses elementos são parte crucial na formação do pensamento e da própria humanidade — mas esta anda tão enxovalhada, que já bastante gente vai pensando que se trata de um luxo... O que ocorre em Fortaleza é só um sintoma do que devasta o país inteiro. 🖱

Sob a mira da escopeta

O ruído do tempo, de Julian Barnes, narra a saga do compositor soviético Dmitri Shostakovich amado e odiado pelo Estado

JONATAN SILVA | CURITIBA - PR

Julian Barnes — ao lado de Ian McEwan, Christopher Hitchens e Martin Amis — faz parte dos últimos grandes expoentes da literatura inglesa contemporânea. Umberto Eco, poucos meses antes de morrer, disse que Barnes é um “escritor de escritores” — a mesma pecha que gente do calibre de Enrique Vila-Matas e Macedônio Fernández Carrega.

Com uma prosa requintada e bem arranjada, Barnes navega entre gêneros e compõe um interessante quebra-cabeça narrativo. Seus textos cheios de humor e nuances foram comparados — por Marcelo Rezende, na *Folha de S. Paulo*, em 1994 — aos esquemas estilísticos criados pelo autor de *Ulysses*. “Eu nunca fui comparado com James Joyce antes, mas se você pensa assim eu é que não vou reclamar. Mas é claro que o humor dele era mais irlandês. E eu sou mais inglês”, comentou jocosamente à época.

O ruído do tempo, sua obra de *ficção* mais recente, se distancia com precisão de qualquer estereótipo joyceano ao retratar a vida de Dmitri Shostakovich (1906–1975), compositor russo amado e, posteriormente considerado *persona non grata*, pelo governo da União Soviética. O sucesso de sua Primeira Sinfonia, composta aos 19 anos, fez com que fosse alçado ao posto de herói nacional, sendo celebrado como gênio e exemplo para o povo, para depois ser perseguido — sistêmica e metodicamente — pelo regime. Ainda que o livro se alicerce imensamente na vida de Shostakovich, Barnes confessa que interpretou muito do que leu em biografias e outras obras sobre o compositor. Tãmanha ousadia — reunir realidade e imaginação em uma mesma página — cria um cenário de perfeição linguística, narrativa e, claro, plástica.

Julian Barnes é um artesão da palavra. Em *Altos voos e quedas livres*, consegue misturar balonismo e luto, fazendo do livro uma homenagem à esposa Pat, morta pouco tempo antes. Como André Gorz, em *Carta a D.*, Barnes celebra os anos junto à mulher amada, mas, ao contrário do colega sociólogo, prefere

continuar vivo. (Gorz e sua mulher, Dorine, cometeram suicídio em 2007, após ela viver por anos com uma doença sem cura.) Em **O ruído do tempo** a História — assim mesmo, com “h” maiúsculo — é somente um amparo para toda a construção literária. “Shostakovich foi um múltiplo narrador de sua própria vida, algumas histórias têm múltiplas versões, modificadas e ‘melhoradas’ ao longo dos anos”, explica na nota que encerra o livro. A chave para entender o percurso traçado pelo escritor está nessa frase que, apesar de muito singela e escondida, guarda um segredo fundamental: o poder das relações.

Sedução literária

Experiente e talentoso, Barnes sabe como poucos a maneira correta de conduzir o leitor, pegando-o pela mão para poder levá-lo ao altar sagrado em busca do sacrifício. Se McEwan manipula quem o lê, o autor de **O papagaio de Flaubert** é sedutor à moda antiga. De certa maneira, essa elegância, regada aos galanteios e floreios, faz jus ao que o escritor acreditar ser o mais memorável: “quando um casal, após os autógrafos, diz: ‘nós nos conhecemos por sua causa’”.

Por exemplo, **O sentido de um fim**, com o qual venceu o Booker Prize, (de)mo(n)stra o poderio de sua percepção frente às interações humanas. Dotado de poderosa sutileza, cria um cenário apocalíptico para um homem que, na velhice, deseja retornar à juventude. Barnes é capaz de extrair a essência daquilo que vê e transcrever com sensibilidade — sem apelar à pieguice.

Mesmo que tenha os holofotes em um único homem, **O ruído do tempo** é também uma reflexão sobre a arte e uma espiada na influência política sobre as coisas prosaicas. O dia a dia de Shostakovich é o ponto de partida para uma análise mais intensa a respeito das relações promíscuas que envolvem os interesses do *establishment*. Enquanto a arte serve para manter o *status quo*, não causa tremores ou dúvidas, não há por que mexer as peças do tabuleiro. As linhas tênues que separam

O AUTOR

JULIAN BARNES

Nasceu em 1946 na cidade de Leicester. Considerado um dos grandes intelectuais da Inglaterra, começou a sua carreira como lexicógrafo no Dicionário Oxford. É autor de **O papagaio de Flaubert**, **Arthur & George**, **O sentido de um fim**, **Mantendo o olho aberto**, **O pulso**, entre outros. Seus livros foram traduzidos para mais de 30 idiomas.



O ruído do tempo

JULIAN BARNES
Trad.: Lea Viveiros de Castro
Rocco
176 págs.



LEIA TAMBÉM

Mantendo o olho aberto

JULIAN BARNES
Trad.: Pedro Sussekind
Anfiteatro
264 págs.



a vanguarda e o *mainstream* estão em outro livro de Barnes publicado há pouco no Brasil, **Mantendo o olho aberto**.

Ainda que não exista uma conexão direta entre as obras, é quase impossível não notar o olhar atento do escritor para o fazer artístico. Considerando que sua infância, como explica na introdução deste último livro, foi praticamente vazia de arte, chega a ser prodigioso que Barnes viva — literalmente — dela. “[A arte] não só captura e transmite a excitação, o entusiasmo da vida. Às vezes, ela faz mais do que isso: ela é esse entusiasmo”, sentencia com certo prazer.

Por meio da narrativa, Barnes esmiúça aquilo que passou ao largo dos historiadores. Muito mais importante que a precisão factual, sua literatura se prende à estética da narrativa, ao mito que enleia seu personagem. Melhor que uma verdade insípida, é uma cheia de sabor. E Shostakovich é o ingrediente certo dessa receita. Os percursos de amor e ódio entre o compositor e Stálin — e as histórias quase borgeanas que surgem desse dualismo — fornecem um substrato interessante e fundamental. Segundo Barnes, Schosta, como era chamado na América, era interrogado pontualmente a cada 12 anos. 1936. 1948. 1960. Quando nada aconteceu em 1972, sentiu que algo estranho pairava no ar. A coação rítmica e sincronizada havia chegado ao fim, quebrando uma corrente que lhe dava certa segurança — já que sabia que não seria assassinado. A partir daquele “silêncio”, tudo estava suspenso.

Vale das trevas

Ironicamente, e de propósito, Barnes conduz seu protagonista pelo silêncio — como se a música fosse apenas a esfera visível de Shostakovich. Com alguma certeza, mais hipotética que empírica, a ausência de som deve ser o vale das trevas para qualquer pessoa ligada à música. Em outros momentos, o ruído é a fonte de um humor negro e reluzente: “A Primeira Sinfonia tinha feito todos os cachorros da vizinhança começarem a latir” ou “Ele próprio sofria de um medo

não capitalista a cada decolagem e aterrissagem”.

Essas nuances e oscilações fazem parte do cardápio de Barnes, que parece levar a cabo a lição deixada por Belchior: viver é melhor que sonhar. Shostakovich, diz o autor, é um “coelho aterrorizado” sob a mira da escopeta. Porém, o tiro nunca vem.

Sempre afeito às metáforas, em **O ruído do tempo**, Julian Barnes mergulha na realidade nua e crua de um personagem fascinante, tão fascinante que sua vida é mais interessante que a ficção — algo alcançado por Sylvia Plath e Oscar Wilde, por exemplo.

Em entrevista ao *El País*, em 2014, Barnes revelou que a metáfora é um artifício contra a falta de memória, entretanto, engana-se que a verossimilhança daquilo que se lembra e aquilo que *realmente* aconteceu seja seu maior objetivo. “Quando mais velho fico, menos me fio na memória. Não creio nela como uma representação da realidade. Quanto mais me equivoco, mais me dá obsessão. (...) Discuti muito isso com o meu irmão filósofo [Jonathan Barnes]”, comentou.

O ruído do tempo é uma ode às vicissitudes do tempo e do espaço e, também, um retrato interessante sobre um recorte político e social pouco prosaico. Barnes faz de seu livro uma espécie de memória recontada, interpretada e ressignificada. 📖

TRECHO

O ruído do tempo

Voltou a atenção para a orelha do chofer. No ocidente, o motorista era um empregado. Na União Soviética, era um membro de uma profissão digna e bem paga. Depois da guerra, muitos engenheiros com experiência militar tinham se tornado motoristas. Todos os tratavam com respeito.

A presença pesada da natureza na obra de Cormac McCarthy poderia, muito facilmente, sugerir um embate entre homem e cenário. O árido se alia ao inóspito para criar a hostilidade e a brutalidade com que o escritor norte-americano pinta suas narrativas. Mas McCarthy, escafandrista incansável da masculinidade insensata, é menos Defoe e mais Conrad. Seu espaço narrativo exótico e preenchido em muito pelo imaginário do leitor, ganha os contornos emocionais de seus personagens, que buscam a si na vastidão do continente, e o conflito ocorre, antes de tudo, do lado de dentro do peito.

Todos os belos cavalos, publicado originalmente em 1992 e relançado recentemente no Brasil, rivaliza vida e destino na figura do adolescente John Grady, herdeiro de uma fazenda falida que, no fim dos anos 40, foge de casa em seu cavalo ao descobrir as intenções de sua família, de vender a propriedade ao invés de passá-la a quem de direito. Na companhia de seu primo Lacey Rawlins, cruzam a fronteira do México sem um plano mais objetivo do que viver experiências e, acima de tudo, retomar as rédeas do próprio destino. Junta-se à dupla o menino Jimmy Blevins, tão encrenqueiro quanto inocente, que modifica drasticamente a trajetória dos viajantes iniciais. Ao que os jovens se apresentam de peito aberto lhes devolve em incomunicabilidade, violência e nos diversos ritos de passagem que pontuam o fabulário masculino. Independência, amor, assassinato, comprometimento e honra são os cinzéis que talham o protagonista na terra estranha.

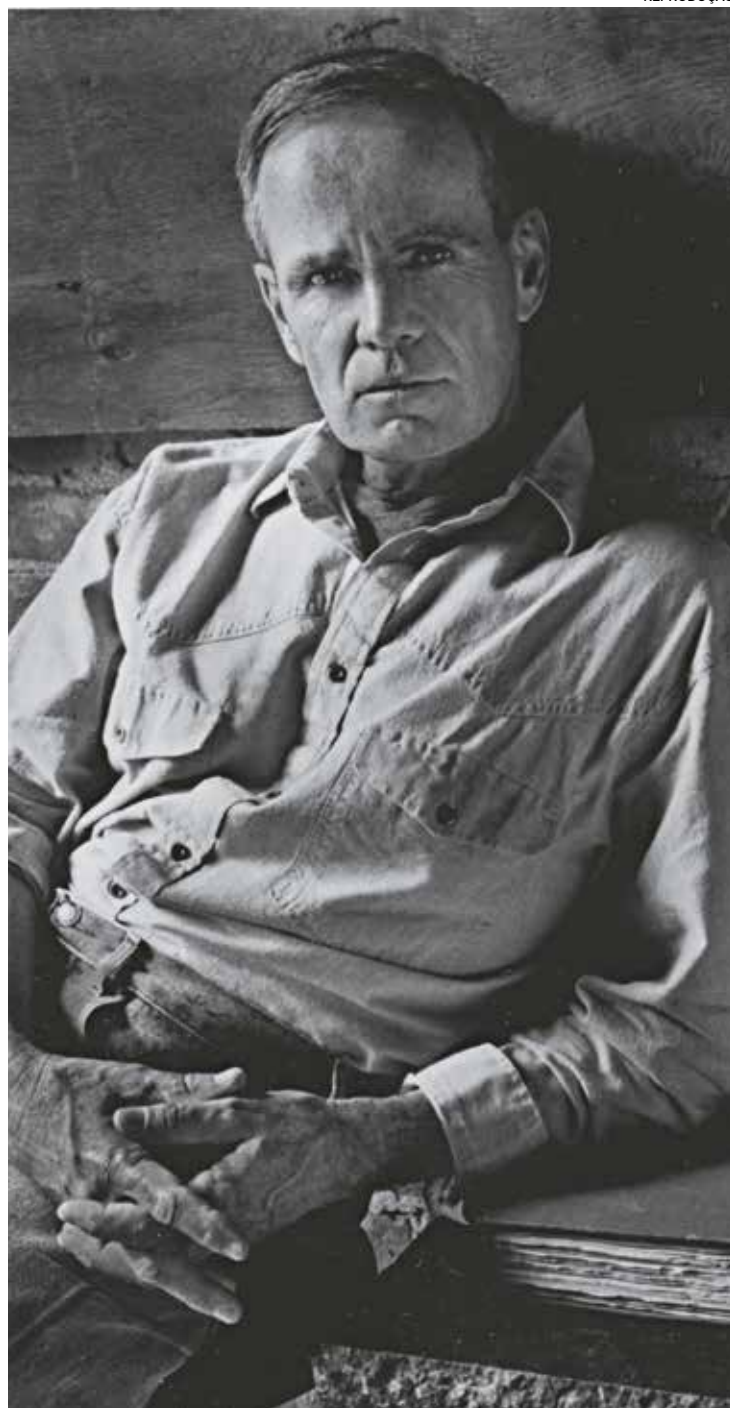
Mas é importante que se diga que, por maior que seja a transformação, John Grady não é uma tábula rasa. Personagem rousseauiano de moral bem constituída e repertório sólido, de uma erudição que beira o inverossímil, Grady é munido de ferramentas suficientes para triunfar sobre o espaço — como, aliás, outros personagens do escritor, como Anton Chigurh em **Onde os velhos não têm vez** e o juiz Holden em **Meridiano de sangue**. Sua paixão principal, entretanto, são os cavalos, de que se ocupa a maior parte do tempo, seja cavalgando, seja estudando em livros raças e métodos de criação. Sustentando uma existência quase romântica, Grady é, todo ele, um ideário de liberdade ocidental. Pesam a seu favor o desprendimento, a coragem, a pouca idade e a honradez com que enfrenta as situações no campo aberto à sua frente, repleto de mesetas, vegetação rasteira e encruzilhadas morais, que contrapõem coração e virtude, experiência e esperança, justiça e sobrevivência.

De modo que é fácil entender a aura onírica do romance e, mais uma vez, o espaço conradiano construído com arestas, preenchido por arquétipos e finalizado com a voz do escritor, inevitavelmente apaixonada pelo universo narrado. **Todos os belos cavalos** é um faroeste tardio que busca identificar e resgatar, como em boa parte

A filosofia telúrica do caubói

Todos os belos cavalos, de Cormac McCarthy, é uma jornada atemporal na busca da literatura que há na vida real

YURI AL'HANATI | CURITIBA - PR



REPRODUÇÃO

o autor

CORMAC MCCARTHY

Nasceu em Rhode Island, nos Estados Unidos, em 1933. Estreou na literatura com o romance **The Orchard Keeper**, de 1965. De lá pra cá, publicou mais nove romances e recebeu uma série de prêmios por eles, como o Pulitzer por **A estrada** (2006), o National Book Award por **Todos os belos cavalos** e o PEN/Saul Bellow Award for Achievement in American Fiction pelo conjunto da obra. Teve um livro adaptado para a TV — **The Gardener's Son** — e quatro para o cinema: **A estrada**, **Onde os fracos não têm vez** (vencedor de quatro Oscars, incluindo o de melhor filme), **Todos os belos cavalos** e **Child of God**. Seu livro **Meridiano de sangue** (1985) foi eleito pela revista *Time* como um dos cem melhores livros de língua inglesa desde 1923.

da bibliografia de McCarthy, traços da tradição pioneira perdida do povo estadunidense, que outrora se permitiu o não-pertencimento e a curiosidade no próprio solo, mas que hoje se ufana ao reclamar cegamente para si tudo o que existe.

Contraste de mundos

Grady, entretanto, é um dos últimos dos seus. A modernização do pós-guerra e a corrida tecnológica que o mundo polarizado haveria de travar não deixa espaço para o caubói aventureiro e romântico. McCarthy contrasta o mundo em mutação ao redor de sua personalidade insistentemente estática em diversas situações, mas não esconde uma predileção por seu pequeno herói. É assim, por exemplo, que narra John Grady voltando de uma festa onde flerta de maneira malsucedida com a filha do *hacendado* para o qual trabalha:

A um quilômetro e meio da cidade passou um carro cheio de rapazes a toda e ele levou o cavalo para o lado da estrada e o cavalo agitou-se e dançou na luz dos faróis e quando os rapazes passaram gritaram alguma coisa para ele e alguém jogou uma lata de cerveja vazia. O cavalo recuou e empinou e escoiceou e ele o conteve e falou-lhe como se nada tivesse acontecido e depois de um tempo tornaram a prosseguir. A nuvem de poeira que o carro deixara pairava à frente na estreita reta até onde ele podia ver rolando devagar sob a luz das estrelas como uma coisa enorme brotando da terra. Ele achou que o cavalo tinha se comportado bem e enquanto cavalgava dizia-lhe isso.

O carro, portanto, avança a toda velocidade, tresloucado na juventude que zomba e polui, enquanto o vaqueiro se atrapalha com as reações orgânicas do cavalo ao barulho e à modernidade, mas continua seu trote lento enquanto cuida emocionalmente do animal. Uma vida que rejeita a máquina para zelar pelo bicho.

Essa proximidade e compreensão com o universo vivo permite que o autor explore, de maneira mais sutil, a filosofia telúrica do homem do campo. Para além das noções de certo e errado, a McCarthy interessa discorrer sobre o lugar do homem no cosmos e sua posição relativa à da natureza — uma preocupação comum a todos eles, como demonstra ao colocar, em dado momento do livro, os primos americanos em diálogo metafísico com os fazendeiros mexicanos. Ali expressam seus amores pelos cavalos e a importância deles para desvendar os mistérios da vida.

Rawlins perguntou-lhe em seu espanhol estropiado se havia um céu para os cavalos mas ele balançou a cabeça e disse que o cavalo não precisava de céu. Por fim John Grady perguntou-lhe se não era verdade que se todos os cavalos desaparecessem da face da terra a alma do cavalo também pereceria pois não haveria nada com o que reabastecê-la mas o velho apenas disse que não tinha sentido falar em não haver cavalos no mundo porque Deus não ia permitir uma coisa dessa.



Todos os belos cavalos

CORMAC MCCARTHY

Trad.: Marcos Santarrita

Alfaguara

281 págs.

Nessa toada, espelham nos cavalos suas características humanas e inferem-lhe gostos e personalidades igualmente familiares. McCarthy, entretanto, não dota os animais de seu romance de tais traços — poderia muito bem fazê-lo, à moda de Tolstói ou Jack London, mas não o faz, e a beleza de suas palavras não tira a crueza de seu realismo. Os cavalos continuam sendo apenas cavalos, alheios aos dramas dos homens, que matam e morrem e vivenciam uma gama complexa de sentimentos por causa deles. Amoris como o mundo, fazem o cenário para o teatro dos deuses e representam, em seu esplendor, o encantamento cósmico ancestral que parece dizer algo sobre nós mesmos, razão pela qual uma história de caubóis ainda é capaz de fazer sentido nos dias de hoje.

Por fim, é imprescindível frisar que a escrita de Cormac McCarthy é um constante lembrete de que, com a sensibilidade necessária, realidade e literatura se avizinham sem estabelecer fronteiras. A paisagem devastadora, os personagens cativantes e o movimento equino, de tudo se faz poesia na obra do escritor, capaz de fazer germinar de lugares áridos e duros as mais belas construções da língua inglesa contemporânea. Não é raro que o escritor dê mostras de que a divisa do real se esfumaça diante da beleza do mundo, e quando o faz, é sempre a favor da fantasia confinada em nossos processos cotidianos. Quando Grady vê a sua amada cavalgando um cavalo na chuva o autor, como num sutil discurso indireto livre, traz à consciência de que aquilo era “cavalo de verdade, amazona de verdade, terra e céu de verdade e ainda assim um sonho no todo”, acaba por reafirmar seus votos como romancista, de sempre buscar extrair a matéria dos sonhos para fazer a vida ser maior do que o conjunto de leis físico-químicas que constroem a experiência. Fazer a vida valer a pena, enfim. Ler McCarthy é reafirmar que, apesar dos pesares, ela vale. 🐾

 fora de sequência

FERNANDO MONTEIRO

JOÃO GILBERTO E A NAU DOS INSENSATOS

Neste final de vida, tenho pensado muito no João Gilberto. Penso em João Gilberto principalmente com relação ao Brasil, ou melhor, de algum modo relacionado com uma certa brutalidade latente, um básico “piso” de grossa ignorância — agora livremente manifestada — que fingíamos não ver, não notar, não levar em conta em inúmeras situações e circunstâncias que, por exemplo, cercaram (sempre) a modernidade da Bossa Nova e do seu representante mais radical: o João da irritação própria e, acima de tudo, da alheia.

Quando esse movimento musical começou a congregar, no Rio — o mesmo Rio agora martirizado, entre outros, por um troncho rebento do jornalista e musicólogo Sérgio Cabral (pai) —, uma geração notavelmente moderna, uma parte do Brasil, em todo caso, parecia ansiar pela modernidade na música, na literatura, no teatro, na arquitetura e nas artes em geral. Experimente: viaje mentalmente para os anos a partir do final da década de 50, e verá jovens cineastas em obcecada busca do país, assim como o pernambucano Nelson Rodrigues começando a exorcizar os fantasmas de uma classe média que se sentia “burguesa” (depois do escravagismo às escâncaras da Casa Grande) e também encontrará artistas visuais radicais como nunca mais tivemos outra vez (e isso chega a ser sinistro, neste momento em que a Casa da Moeda resolve homenagear o pior artista brasileiro de todos os tempos, o mero Romero — desculpem o *trocacrilho* doentio)...

Sou pernambucano, e não posso ser indiferente à minha própria citação de dois conterrâneos que respectivamente me orgulham e me envergonham, Rodrigues e Britto, Rio e Miami, Vestido de Noiva e Mortalha da Pintura colorida como as caveiras de açúcar dos mexicanos neste Dia de Finados em que escrevo uma oração fúnebre pela parte no Brasil visivelmente gangrenada, necrosada, morta para o futuro, neste momento.

Bem, voltemos ao João. Gilberto “briga” com Pindorama desde que apareceu, carregando um violão que ele transformou quase num tipo de instrumento. O resto do mundo inteiro viria a perceber que o violão ficou datado em Antes e de Depois de João Gilberto Prado Pereira de Oliveira, mas o Brasil “profundo”, não.



Ilustração: Dê Almeida

O Pindorama da Casa Grande do outro Gilberto (também pernambucano) não era o Brasil realmente profundo que Heitor Villa-Lobos resgatou das profundezas do seu gênio em contato com a modinha, o choro, o lundu, o samba, Bach e o escambau.

O Pindorama da grossa Casca Grossa reagiria a Gilberto como quem gostaria de internar aquele baiano de Juazeiro disposto a unir as pontas de Villa-Lobos e alguma coisa que surgira — insustentável — no ar dos aviões de carreira que faziam a “ponte aérea” Rio-Brasília, “loucura” de um mineiro chamado Juscelino (que era controverso, moderno e, à sua maneira, sincero).

Eu me lembro do João Gilberto que vi, pela primeira vez, a doze anos de idade. Foi no amplo auditório da então recém-inaugurada TV Jornal do Commercio (Canal 2), nas comemorações de um ano da emissora de televisão pioneira no Nordeste.

Ali, no auditório gelado (o

ar funcionava maravilhosamente bem, as pessoas iam de casaco de frio em pleno verão), o gelo da recepção ao violonista e cantor chegava a superar o das máquinas importadas por F. Pessoa de Queiroz. Ele dedilhava daquela maneira pessoal, tranquila e inovadora, e cantava com a sua voz interiorizada, necessitada de microfone “minimalista” também... E — acreditem — havia, no auditório, aquela espécie de ódio quase geral em face da modernidade de um artista supremo, de um músico raro, de um cantor que amava as palavras e as pronunciava como se estivesse copulando secretamente com os versos. Isso iria seguir sendo o “modus” de recepção da sua arte, por parte dos brucutus.

Eu não vou repetir, aqui, que João Gilberto “sempre esteve à frente do Brasil” etc. etc.? Não. Isso já foi dito e continua a ser dito, pelos que entenderam João desde o primeiro gato suicida pulando da janela do apartamento de ensaios repetitivos do genial

Gilberto. Essa foi, igualmente, a primeira das lendas em torno dele: a piada de um gato preferindo morrer a continuar ouvindo a modernidade perfeccionista de JG.

A origem da piada (uma dentre muitas, no mesmo “diapasão” derrisório): o mesmo território de ignorância profunda que hoje se exhibe como uma quatrocentona paulista de 500 quilos cobertos de joias baratas. Ora, eu a conheço desde lá, no Recife, quando suas banhas se assentavam nas estofadas cadeiras de couro do belo auditório da “TV Jornal”...

Paulista, pernambucana, paranaense, mineira, gaúcha — não importa. Esse matronal monstro se traveste e vira um Moro carancudo, um jovem descerebrado do MBL, uma jovem juíza dizendo barbaridades antidemocráticas em horário nobre da TV Globo. São as mesmas pessoas — sempre. Desde pelo menos o século 18, elas integram a elite econômica que manteve o escravagismo até mais não poder e, diante da indignação (verdadeira? falsa?) internacional, “libertou” os escravos negros num papel brasonado da corte, assinado por uma princesa hesitante.

E João Gilberto?

Não, eu não perdi o fio da meada: João Gilberto me parece — sempre me pareceu — a modernidade que Pindorama rejeitou, segue rejeitando e prefere, escolhe, “ama” rejeitar. A maior parte de Pindorama, isto é, o “Brasil profundo” (que nunca foi profundo), o país orgulhosamente ignorante que não quer ler, não quer ouvir, não quer VER. Por isso, não devia ser nenhuma surpresa, para nós, exposições canceladas e/ou censuradas, panos pretos em quadros mornos do erotismo que também assusta Pindorama, assusta a matrona das banhas da Casa Grande das Banhas que odeia João desde que o ouviu cantando sobre um barquinho (“um barquinho ???” “KKkkkkkkkk”) ou sobre um “pato” que vinha cantando alegremente e, de repente, viria a ser transformado no triste pato da Fiesp espalhado pela Brasília dos sonhos semi-stalinistas de Niemeyer. Sim, é o patão/patrão que nos fez a todos de “patos” vítimas do golpe jurídico-parlamentar cujo lado “cultural” vem sendo revelar abertamente o Brasil Reacionário em grande, enorme parte, o torrão obscurantista, o grotão medieval no gosto brutal por tudo que *não* seja João Gilberto.

João e sua afoita música do futuro que se tornou passado: uma promessa dos anos sessenta que virou incultura e indiferença pela sorte do país nas mãos de fascistas larápios em plena ação neste momento em que você ouve Wesley Safadão ou Bruno e Marrone não “na marra”. Não. Você ouve, matrona morta, porque você gosta. O que você odeia mesmo é a modernidade — ainda — de João Gilberto, o nosso (verdadeiro) Gênio da Raça Mestiça que você também odeia. Aliás, tudo que você sabe, Senhora dos Golpes, é odiar. 🐾

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:



Em uma de suas famosas e polêmicas entrevistas para a imprensa americana, no início dos anos 30, no tempo em que se tornou a primeira pop-star das letras mundiais (depois da publicação do best-seller **A autobiografia de Alice B. Toklas**), Gertrude Stein foi perguntada sobre quais considerava os mais importantes romances do século 20. Sem pestanejar, ela citou dois livros que, mesmo hoje, são indiscutíveis no *hit parade* da literatura: **Ulysses**, de James Joyce, e **À la recherche du temps perdu**, de Marcel Proust. A surpresa veio com a terceira narrativa citada, **The making of americans**. Se apenas alguns poucos franceses (escritores, claro; frequentadores do salão de Gertrude Stein, sem dúvida) sabiam da existência do livro, para os americanos era uma completa surpresa. Quando entenderam que o livro fora escrito pela própria Gertrude Stein, tudo ficou fácil: ah, a megalomania! Pois o que era **A autobiografia de Alice B. Toklas** se não isso, um exercício paroxístico de megalomania? Claro, transformar radicalmente o ato da narrativa confessional, como ela fez ao utilizar não a primeira nem a terceira pessoa, mas uma outra pessoa, a de Alice, sua companheira, para falar de si mesma, era um gesto modernista genial. Ouvir as histórias da Paris modernista, uma delícia. E a coisa ficou por isso mesmo: mais um ato megalô da excêntrica escritora americana, cuja pátria, na verdade, era Paris. A autora da frase perturbadora, da qual todos debochavam para evitar a tentativa de explicá-la (sim, estou falando dela, “a rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa”), aprontava mais uma das suas. Ninguém ousou contestá-la.

Até um tempo atrás, seria praticamente impossível para qualquer cidadão civilizado, por maior que fosse o seu desejo de conhecer esse livro, fazê-lo. Ainda hoje, o livro deve estar disponível em pouquíssimas livrarias do mundo. Você poderia ir a Paris, por exemplo, atrás de **The making of americans**, e dar com os burros n’água, como dizem nossos queridos patrícios. Em 1996, eu estive na livraria da Sylvia Beach e não encontrei nada além de uma fotobiografia de Gertrude Stein. E olha que a Shakespeare and Company era a livraria das livrarias modernistas. Mas, felizmente, os tempos mudaram. Hoje, acessando um site de compras e pedindo Priority (gastando alguns dólares, claro, mas não mais do que gastaria em uma livraria do mundo), você pode ter **The making of americans** na sua casa, em poucos dias. Se isso não é um dos maiores milagres da modernidade, eu não sei o que é. Podemos, finalmente, ter uma opinião própria sobre qualquer obra, sem passar pelos filtros (bem-intencionados, claro, mas sempre censores) de outras pessoas. Quando essas pessoas estão dedicadas a definir o famoso *Paideia* poundiano, o qual in-

clui alguns mas exclui muitos (e muitas coisas desses alguns), a vida do pobre aspirante a escritor torna-se um inferno. Falo por mim. Pedir **The making of americans** foi uma das tarefas mais difíceis da minha experiência literária. Havia todo um consenso sobre Gertrude Stein a ser vencido. No Brasil, o filtro rigoroso dos poetas de vanguarda determinava que só havia uma Gertrude Stein a ser considerada: a mais radical. A de algumas peças de teatro. De alguns textos. E ponto. O resto era o resto. Mas fiz o que minha intuição mandou. Pedi o livro. Passei meses a lê-lo. Não era possível ler mais nada. Tornei-me catatônico. Só pensava naquilo. Um dia, conheci Décio Pignatari, que morou em Curitiba por um tempo. E lhe falei do meu interesse por Gertrude Stein, em geral, e por aquele livro, em particular. Ele me olhou espantado: “Você leu aquilo?”. Quem esteve diante de Décio Pignatari sabe que suas perguntas eram terríveis. Nem lembro o que respondi. Mas a conversa parou por aí.

Entre os grandes

Qual o mistério desse romance? A inclusão dentre entre os dois outros foi apenas mais um gesto de excentricidade da escritora? Sou obrigado a dizer que não. **The making of americans** foi escrito de 1900 (quando Gertrude Stein chegou a Paris, vinda da América) até 1909, aproximadamente. Proust começaria seu romance, que tomaria os doze últimos anos da sua vida, mais ou menos nesse período, enquanto a obra-prima de James Joyce seria escrita depois da Primeira Guerra Mundial e publicada em 1929. Gertrude Stein o escreveu de 1900, quando chegou a Paris, até 1909, quando deu por concluída a empreitada. Já havia escrito a maior parte da obra antes de conhecer um jovem pintor espanhol de nome Pablo e sobrenome, bem, você sabe (o que mostra como é ridículo definir como cubista a escritura de Gertrude Stein. Mais lógico seria dizer que Picasso tornou-se um steiniano, em especial se lembrarmos que os primeiros quadros realmente cubistas de Picasso, aqueles dos telhados de uma cidade da Espanha, foram mostrados em primeira mão para a dama dos salões da Rue de Fleurs, a qual, na ocasião, não teve dúvida em apontá-los como os marcos que, verdadeiramente, são).

Mas para entender **The making of americans** é preciso considerar outro fator: na literatura americana, não há mito maior do que aquele do tão falado “Grande Romance Americano”. Os americanos sempre aspiraram por isso. Ele, quem sabe, os colocaria no panteão das grandes literaturas europeias e russas. O romance de formação de um país. Mark Twain, com **Huckleberry Finn**, foi longe. Henry James e tantos outros fizeram a sua parte. Mas Gertrude Stein, além de nascer em outro tempo, era tão ambiciosa quanto Marcel Proust ou James

O romance monstruoso

The making of americans, de Gertrude Stein, é tão grandioso quanto desconhecido

ANTONIO CESCATTO | CURITIBA - PR



A AUTORA

GERTRUDE STEIN

Nasceu em 1874, em Pittsburgh (Estados Unidos) e morreu em Paris em 1946. Na capital francesa, manteve um círculo de amizade que contava como nomes como Pablo Picasso, Matisse, Georges Braque, Derain, Juan Gris, Apollinaire, Francis Picabia, Ezra Pound, Ernest Hemingway e James Joyce. Entre seus livros, estão **A autobiografia de Alice B. Toklas. Três vidas. Paris França. O que você está olhando.**

Joyce. Aos desbravadores modernistas, não bastava produzir um romance de qualidade. Era preciso ir além. Da mesma forma que o francês e o irlandês, Gertrude Stein transformaria o romance em objeto, não apenas em um instrumento para contar uma história. Mais que isso: o romance como objeto no qual o tempo acontece não apenas em sentido cronológico, mas enquanto está sendo escrito.

Vemos isso no caso de Marcel Proust. Seu objeto é a memória, em particular a memória de um jovem frágil e sensível, adulado pela mãe e temente ao pai, filho de uma aristocracia rural, que se torna frequentador da nobreza do período. O primeiro capítulo do romance mostra o jovem abrindo os olhos e mergulhando no instante. Acompanhamos o narrador até o momento em que um simples biscoito, oferecido junto com o chá, provoca uma fratura na consciência do tempo, abrindo-a para o campo pouco explorado das lembranças pessoais. São sete volumes em que a memória do personagem-escritor é a memória de todo um tempo, ou de instantes que se distendem até alcançar a nossa vida, como se o tempo, subitamente, fosse abolido.

Performer

James Joyce, por sua vez, utiliza uma estratégia de outra natureza. Aqui o tempo não se distende, mas, isto sim, se comprime. Leopold Bloom, o personagem principal, é um funcionário público, casado com Molly Bloom, vivendo uma vida rotineira e pacata — até certo ponto, claro. No livro acompanhamos um dia na vida de Bloom. A memória se exercita no atrito com o presente. Os estranhos acontecimentos que se sucedem são aberturas sucessivas por onde a memória se precipita, mas, dessa vez, não em frases límpidas, cristalinas e de beleza estonteante como as de Proust. Pelo contrário: aqui, a feiura, a grossura, a gíria, a linguagem fraturada e caótica da vida urbana salta dos bueiros, como se a grande cloaca da literatura viesse à tona subitamente. O escritor deixa de ser o condutor de uma sinfonia perfeita (mesmo que dodecafônica, como em Proust), para se tornar um *performer*, um mestre de obras da linguagem. Esta, a linguagem, torna-se matéria, tem cheiro, cor, transpira. É como se sentíssemos a presença do autor naquilo que lemos, seu modo de respirar, suas indecisões, seus chistes e mudanças de humor. Nas oscilações mais cotidianas e banais de Leopold Bloom está James Joyce, assim como nós, seus leitores

No romance de Gertrude Stein, também há uma aristocracia. Só que agora ela é americana, a família Ersland. Há, certamente, um anagrama sutil com o nome da autora. Ersland pode ser lido como *A terra de Gertrude Stein*, e não é difícil reconhecer nos personagens aqueles da história pessoal da escritora. Vemos a presença do pai de Gertrude Stein, um construtor de ferrovias e linhas urbanas, no patriarca da família Ersland. E Gertrude é implacável com ele, tanto quanto com a mãe Ersland. Martha Ersland é a mais nova de quatro filhos. Como Gertrude Stein. Mas as semelhanças factuais terminam aí. Não há uma história ou uma narrativa na obra. O método é impactante: um dos personagens é fo-

calizado e, através dele, Gertrude Stein procede a uma rigorosa, sensível e, muitas vezes, cruel descrição psicológica. E o que torna o exercício fascinante é exatamente o que entedia muitos leitores e os afasta das primeiras páginas: a repetição. No caso de Gertrude Stein, repetição é um modo de aproximação. Talvez o único possível, ela parece dizer. Os personagens não são definidos a partir de suas reações diante de um acontecimento dramático. Ao contrário, nada parece acontecer. Até que, de repente, acontece. E o que acontece é uma luz jogada sobre um aspecto revelador, e muitas luzes jogadas sobre muitos aspectos reveladores, e um jogo de luz e sombra contínuo jogado sobre aspectos desveladores e encobridores.

Foi Augusto de Campos, que definiu **The making of americans** como um romance “monstruoso”. Segundo o tradutor de Mallarmé, era impossível que alguém tivesse lido “aquilo”. Era isso que Décio Pignatari estava me dizendo naquele dia. Mas mesmo com toda essa ganga bruta de dois gigantes, eu nunca desisti de **The making of americans**. Ele tem me ajudado a atravessar longas pontes e caminhos. E me ajudado a entender o que existe de mais incompreensível e encantador no mundo: o ser humano.

Se entendermos o “monstruoso”, de que fala Augusto, como algo sobre-humano, faz sentido. Se entendermos esse “monstruoso” como uma “estrovenga”, então estamos diante de um preconceito vanguardista. Vivendo num lugar mítico chamado Olson, a família Ersland permanece isolada do mundo, circundada apenas pelos negros. São eles os mais importantes na formação de Martha e seus irmãos. Com um pai grandioso e seco como um rochedo de Yormite, uma mãe medrosa e impotente diante da força devoradora do patriarca, Martha-Gertrude enxerga nos negros a riqueza. Encanta-se com o modo como escandem as palavras. O sorriso fácil, a fala sonora, a presença iluminadora. É nesse ambiente que as crianças crescem. Perto dos escravos libertos. A miscigenação, contra a vontade puritana, estabelece-se. E dá-se, assim a formação da América. Gertrude Stein era da Pensilvânia. Do norte da América do Norte, portanto, que constituiu a civilização americana. Mas **The making of americans** foi escrito em Paris, nos primeiros anos do século 20. O que o coloca ao lado dos outros dois grandes romances do nosso tempo é exatamente a sua monstruosidade, a ambição do seu desafio. O livro permaneceu no ostracismo até o final da vida de Gertrude Stein. Talvez você encontre algumas leituras de trechos do livro no YouTube. No mais, silêncio. **The making of americans** repousa, o sono dos gigantes, esperando que o tempo propício surja, quando será lido e compreendido como, realmente, um dos três grandes romances do nosso tempo. Será que esse dia, um dia, chegará? 🍷

Dar forma e borrar a margem

Por meio de cartas, entrevistas e ensaios, **Frantumaglia** descortina um pouco da vida e obra da enigmática Elena Ferrante

IARA PINHEIRO | RIO DE JANEIRO – RJ

“Mas que livro seria? Uma espécie de epistolário? E por que deveríamos publicar minhas cartas? E por que as cartas que eu enviei para você por um ou outro motivo editorial, e não as cartas destinadas a amigos e parentes ou as cartas de amor ou de indignação política ou cultural, de maneira a ir realmente ao fundo da fatuidade? Por que sobretudo, acrescentar tanta falação minha aos dois romances?” É como Elena Ferrante questiona uma de suas editoras, Sandra Ozzola, quando recebe a proposta de reunir os fragmentos que dariam corpo à primeira edição de **Frantumaglia**, ainda em 2003.

Na época, em razão do lançamento do mais recente livro da autora, **Dias de abandono**, ela concedeu entrevista a uma publicação italiana, que perguntava sobre suas personagens, a relação destas com as respectivas mães, a herança de Nápoles, entre outros temas presentes nesta e na narrativa anterior, **Um amor incômodo**. As respostas, no entanto, ultrapassaram os limites das perguntas e tomaram forma de ensaio, onde, para falar sobre dor, Ferrante é remetida a uma palavra de sua mãe, em dialeto napolitano, rastro do seu passado que tanto ecoa em sua obra, e que não tem correspondente em italiano: “frantumaglia”. Esse termo volta a aparecer em outras entrevistas para falar do que acomete suas narradoras escritoras e para pensar sua própria escrita. Na ausência de uma tradução precisa, “frantumaglia” só pode ser definido com imagens, como a de “detritos em uma água lamacenta do cérebro” ou “uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu” ou ainda “o depósito do tempo sem a ordem de uma história”. É o emaranhando nebuloso e disforme, desmarginado para usar uma palavra da *Série napolitana*, e que, com a narrativa, ganha contorno.

Dar forma também é algo que reincide nesse mosaico de cartas e entrevistas. Em outro ponto desse ensaio, Ferrante conta sobre as lembranças da mãe trabalhando como costureira, como a Amalia de **Um amor incômodo**, e a atração que era para a menina de então ver os retalhos de tecido se unindo para receber o formato de



Frantumaglia

ELENA FERRANTE

Trad: Marcelo Lino

Intrinseca

413 págs.

vestidos, ainda mortos, que só ganhavam vida quando as clientes da mãe os vestiam. E não é à toa que ela responde em uma entrevista posterior que seria costureira se não fosse escritora. Esse talvez seja um dos aspectos mais interessantes de **Frantumaglia**: o entrelaçamento do passado desta que é pseudônimo com o material de suas narrativas. E mais, pensar na marca que sua própria mãe deixou, sendo a maternidade algo tão recorrente em suas histórias. “Minha mãe, com alfinetes, agulha e linha, daria forma ao tecido, a forma precisa de um corpo, ela era capaz de fazer corpos de tecido”, lembra. Afinal seria escrever dispar de costurar? Ao bordar de dia e desfazer o trabalho de noite, Penélope mantém Ulisses vivo. Unir as palavras para dar corpo a uma narrativa não seria também uma forma de costura?

A verdade das mentiras

As feridas da infância são apresentadas a partir de suas personagens, como motor da narrativa e ponto de partida criativo. Diante dessa desordem cronológica da dor da “frantumaglia”, há uma espécie de corte, de reordenação criadora para dar conta disso que parece exceder as palavras. E daí a escrita crua e a predileção por histórias que escapem de qualquer coerência. A raiz da escrita nas reminiscências é mais que uma questão de origem. Diz mesmo sobre o estilo da prosa de Ferrante. Ela se define como uma narradora, que prioriza a busca pela verdade, o que ela vê como a razão de existência da ficção. Na obra de Ferrante, a superfície mantém relações obscuras com os subterrâneos, seja do texto, do

próprio eu ou da cidade. E essa declaração também vai além da aparência. Não é suficiente para entendê-la uma compreensão engessada de verdade, que é muito diferente de verossimilhança. Trata-se aqui de “orquestrar mentiras que dizem, rigorosamente a verdade”. E o que é essa verdade? É ir até o que a escritora chama de fundo mais escuro, é “acertar as contas, mesmo que confusas e arriscadas, com aquela superabundância, em vez de me sentir segura dentro de uma esquematização que, como tal, acaba sempre excluindo uma boa quantidade de coisas verdadeiras porque são perturbadoras”.

Diante dessa recusa de esquematização, os fãs da escritora podem encontrar o ponto alto de **Frantumaglia** nos trechos que a própria censurou de seus romances, justamente porque acreditava que eles seriam muito óbvios ou sintéticos de alguma teoria ou leitura que a influenciaram profundamente, e, portanto, carentes de verdade. Um desses, retirado de **Dias de abandono**, relata o desconforto de Olga, a protagonista narradora, ao observar a filha de sete anos se masturbando. Cena desconcertante, pelo teor dessa verdade perturbadora que Ferrante nos fala, e tão relevante em tempos em que assistimos à tentativa de neutralização do corpo nu e em que a arte parece passível de regulação por parte de autoridades que dizem querer nos proteger de nós mesmos.

“A literatura se faz com o emaranhado”, uma das frases tão simples quanto potentes, que aparecem como resposta de questionamentos sobre o que a motiva escrever. Emaranhado que é sempre busca, percurso nunca resolvido, que tenta se aproximar de um mal-estar tão remoto quanto inatingível. “As feridas da existência são incuráveis e você escreve, reescreve a respeito esperando ser capaz, mais cedo ou mais tarde, de construir uma história que definitivamente dê conta daquilo”, é o que Ferrante responde quando perguntam se na verdade sua obra toda seria uma só história. E não é mesmo unidade que encontramos nas similaridades das narrativas, é uma espécie de circunscrição do que foge, do que escapa, das instabilidades do eu que extrapolam as margens.

A composição da narrativa a partir da dor da “frantumaglia” e as possibilidades de expansão das personagens têm ressonâncias que aparecem nas correspondências de Ferrante com Mario Martone, que dirigiu a adaptação fílmica de **Um amor incômodo**, e com Roberto Faenza, responsável pela releitura de **Dias de abandono**. Além de pensar a representação visual de uma história criada pela palavra e os desafios de adaptar uma narração em primeira pessoa e a posteriori, Ferrante faz uma sugestão que concerne essa forma oscilante e perturbadoramente honesta de suas criações. Nos comentários reticentes que faz nos roteiros



Ilustração: Tereza Yamashita

aparece um requisito apenas: “eu preferiria que o personagem mantivesse sua ambiguidade”.

A genealogia de um disfarce

A primeira edição brasileira de **Frantumaglia**, certamente motivada pelo sucesso da *Série napolitana*, corresponde à terceira italiana. A primeira, de 2003, decorre da riqueza da longa entrevista de Ferrante, que não permitia edições justamente porque o novo formato excedia muito o tanto de vida que uma simples entrevista poderia conter. A segunda contém a adição de alguns textos inéditos, como um ensaio em que relaciona o poder de um proprietário de unidades residenciais em Nápoles com Silvio Berlusconi, uma resenha sobre a adaptação fílmica de um conto de Joseph Conrad, que serve de gatilho para a autora pensar sobre o que chama de “livros de ninguém” e algumas entrevistas e conversas com leitores na ocasião do lançamento da sua terceira história, **A filha perdida**. A última edição abarca as entrevistas, dessa vez para jornalistas de diversos países, sobre a *Série napolitana*. E com essa expansão geográfica, o que já tinha sido discutido a exaustão pela mídia italiana volta a ganhar foco: o pseudônimo.

Mesmo para quem não leu os livros de Ferrante, **Frantumaglia** levanta questões pertinentes sobre o papel do autor no contemporâneo. Não são as raras as perguntas que insinuam que o mistério por trás do pseudônimo se sobrepõe à relevância da prosa da autora. “O que senhor chama de enfatizar, se for baseado nas obras, na energia das palavras, é um enfatizar honesto. Muito diferente é a ênfase midiática, o predomínio do ícone do autor sobre a própria obra. Nesse caso, o livro funciona como a blusa suada de um popstar, peça de roupa que, sem a aura da celebridade, é totalmente insignificante”, responde a um jornalista. O que sobressai dessa discussão é, em primeira instância, uma reflexão

sobre a industrial cultural. Ferrante corrige os jornalistas quando eles falam de anonimato, afinal se ela fosse anônima, eles não teriam como sequer procurá-la. Ela destaca que escolheu manter preservada sua esfera íntima, o que se mostrou necessário inclusive para a sua produção literária. E, de certa maneira, as insistentes perguntas sobre a opção de se manter longe dos holofotes, as atribuições de autoria de seus livros a outros escritores italianos e até a especulação de que haveria mais de uma pessoa por trás do pseudônimo, acabam por confirmar a sua decisão e a crítica à centralidade da figura do autor em detrimento da obra, o que ela chama de “hierarquias jornalísticas — o que importa são os mistérios, em especial os irrelevantes, e não a leitura”.

A relação pretensamente coesiva que parte do autor e fixaria unidade à produção deste foi algo pensado por Foucault ainda na década de 1960. E tantos anos depois, mesmo com a declaração de óbito do autor sugerida por Barthes, não deixa de ser lastimável que a abordagem da obra de Ferrante pelos meios de comunicação persista tanto na tentativa de elucidação de quem está por trás do pseudônimo. Até porque em nada isso somaria à sua obra, é difícil pensar em qualquer serventia que ultrapasse o limitado recorte do furo de reportagem e o objetivo de vender jornais.

Na carta de abertura de **Frantumaglia**, a autora explica

LEIA TAMBÉM



Um amor incômodo

ELENA FERRANTE
Trad.: Marcelo Lino
Intrinseca
173 págs.

A filha perdida

ELENA FERRANTE
Trad.: Marcelo Lino
Intrinseca
174 págs.

História do novo sobrenome

ELENA FERRANTE
Trad.: Maurício Santana Dias
Biblioteca Azul
471 págs.

História de quem foge e de quem fica

ELENA FERRANTE
Trad.: Maurício Santana Dias
Biblioteca Azul
415 págs.

a sua decisão de distanciamento com a figura da Befana, personagem folclórica italiana que voa em uma vassoura e presenteia as crianças boas com doces e as más com pedaços de carvão. Ela diz: “Os verdadeiros milagres são aqueles que ninguém sabe quem fez, sejam eles os ínfimos portentos de espíritos secretos da casa ou os grandes prodígios que nos deixam realmente boquiabertos. Ainda tenho esse desejo infantil de encantos, sejam os pequenos ou grandes, e acredito neles”. Aqui está o segundo aspecto desse disfarce, mais curioso porque mais sutil. O “desejo um pouco neurótico por intangibilidade”, que a autora diz querer preservar com a escolha de ser Elena Ferrante pode ser entendido a partir do que aparece na sua escrita, o esforço de dar forma ao que resiste ao contorno e a ambivalência de suas personagens. Com o pseudônimo, a autora é, ao mesmo tempo, retalho e vestido, fragmento e todo. Todo esse fugidío, no entanto, que escapa e se configura a cada linha, composição e recomposição que exige, por sua vez, um trabalho do leitor. Assim como Lenuccia, a narradora da *Série napolitana*, tem que se conformar em nunca mais encontrar Lina após a amiga se mostrar com tanta clareza por meio de uma correspondência inesperada, cabe ao leitor se aquiescer com o enigma Elena Ferrante após a autora se revelar com tamanha honestidade nas cartas de **Frantumaglia**. 📖

WILLIAM BRONK

Tradução e seleção: **André Caramuru Aubert**

No romance **10:04**, de Bem Lerner (ainda inédito no Brasil), um personagem, professor de literatura, comenta que Wallace Stevens teve dois grandes herdeiros, John Ashbery e William Bronk (1918-1999), e que a diferença entre eles é que o primeiro escrevia colorido e o segundo em preto e branco. É uma bela homenagem de Lerner a Bronk, um poeta respeitado, mas infinitamente menos lido e badalado do que o recentemente falecido Ashbery. O que não quer dizer que precisemos concordar com a definição: para mim, a poesia de Bronk, mesmo quando sombria, é repleta de cores.



Bursts of light

The light in fall but other times as well
can make the world so beautiful we want
to take it all, have it take us, burst.

Explosões de luz

A luz no outono mas em outras épocas também
pode deixar o mundo tão bonito que queremos
agarrá-lo todo, ser agarrados por ele, explodir.

Short walk

Awake at night, I walk in the dark of the house.
Bare feet are quiet. The rooms are undisturbed.
What else had anyone's days and nights been like?
I think, now, not any more than this.

Curta caminhada

Acordado à noite, caminho pela escuridão da casa.
Pés descalços são silenciosos. Os quartos não são incomodados.
O que mais têm sido dos dias e das noites das pessoas?
Penso, agora, em nada mais do que isso.

The inclination of the Earth

Finding ourselves inclined
like an afternoon in winter,
we are disturbed
by the obliquity

not able to catch the sun
as a pool does water falling.
There is a flood of sun
across the land.

All this unvesseled light:
our untouched dissatisfactions
flood from our hands
held cupped to catch them in.

A inclinação da Terra

Encontrando-nos inclinados
como uma tarde no inverno,
somos perturbados
pela obliquidade

sem podermos prender o sol
como faz um lago com a água que cai.
Há uma enchente de sol
atravessando a terra.

Toda essa luz derramada:
nossos intocados desgostos
transbordam de nossas mãos
fechadas em cuia, para segurá-los.

The angry year

These flowers in blossom in an angry year
and the sweet woods, next to a dusty place,
now, when every indication grows unclear,
recall the calm disturbance in your face
as walking the terrible pathways marked through here
you held to all that you knew, your accustomed pace.

O ano raivoso

Essas flores desabrochando num ano raivoso
e as doces matas junto a um lugar poeirento,
agora, quando todos os sinais se tornam confusos,
lembre-se da perturbação tranquila em seu rosto
enquanto caminha pelas terríveis trilhas que há aqui
e você se prende a tudo o que conhecia, no seu ritmo de sempre.

Winter evening

Cold hands in the afternoon then drink
and dinner. All I can think of is praise: its desire.

Tarde de inverno

Mãos geladas à tarde e então bebidas
e jantar. Tudo o que consigo pensar é em louvar: seu desejo.

Recession

In the late summer, the sky begins to grow
larger. Noticeably. Melons. The blue
recedes into mid-fall. The things in it, clouds
or whatever, are not more, but more distinct
and farther apart. You have to maintain a watch
for such effects. You have to be looking to see.

Recuo

No fim do verão, o céu vai ficando
mais extenso. Visivelmente. Melões. O azul
retrocede rumo aos meados do outono. As coisas que nele há, nuvens
ou que for, não são maiores, mas mais distintas
e esparramadas. Você tem que prestar atenção para perceber
isso. Você precisa estar olhando para ver.



Leia mais em
rascunho.com.br

The rumination of rivers

I fall asleep meditating rivers —
their flows, that gravity desires
their deep waters, determines their pull, that dams
do not stop them, that even there, behind
that solid wall, their weight downs them and, released,
they rage toward their easement as much as in natural
falls where they gush white in frantic slams
at rocks and tear at earth-banks because Earth
has lured them, Sun has energized.

In less
watered times, other places, quietly,
shallow streams sport more gently at the rocks
to speak the same urges or wind themselves
between like a single finger's slow caress.

I think of slowness, patience, indifference
to time, their endurances as, almost lost
at the bottom of sculptured ruins worn and dug
as canyons, their flow goes on, their intention still
the same as though never was enough, though it is.

And my mind meanders in grassy, flatter lands;
in barely perceptible flow, I fall asleep.

Ruminação a respeito dos rios

Caio no sono meditando a respeito dos rios —
seus fluxos, suas águas profundas que a gravidade
deseja, que determinam seu arrasto, diques
que não seguram, que mesmo ali, atrás
daquela grossa parede, sua força derruba e, liberadas,
vão enfurecidas em direção a seu repouso, como nas cataratas
naturais onde jorram branco em choques frenéticos
contra as rochas e se espalham pelas margens, porque a Terra
as atraiu e o sol deu energia.

Em tempos
menos aquosos, em outros lugares, calmamente,
correntes rasas passam suavemente pelas rochas
para falar dos mesmos impulsos ou enrodilhar-se
como a lenta carícia feita por um único dedo.

Penso em lentidão, paciência e indiferença
ao tempo, a persistência delas como, quase perdidas
no fundo das desgastadas e fundas ruínas
dos cânions, os fluxos seguem, suas intenções ainda
as mesmas, como se nunca fosse o bastante, embora seja.

E minha mente serpenteia por terras verdejantes e planas;
num fluxo que mal se nota, caio no sono. 🌊

Minha sala de aula é do tamanho de Curitiba.



LINHAS do
CONHECIMENTO

Linhas do Conhecimento é um programa que usa os espaços e a história da cidade para ensinar aos estudantes lições sobre consciência urbana, práticas sustentáveis e cidadania.

Para saber mais, ligue 3350-3140 ou escreva para linhasdoconhecimento@edu.curitiba.pr.gov.br



CURITIBA

Agradecemos também a todos os que nos ajudaram a divulgar a campanha, aos apoiadores que preferiram não se identificar e a todos os parceiros do Rascunho.

José Luís Jobim	Vasconcelos Costa	Mariza Pontes	Rafael de Oliveira Barizan	Simone de Oliveira
José Luiz Foureaux de S. Júnior	Luís Fernando Ferreira de Souza	Marlorn DB	Rafael Moraes	Simone R. da Costa Mattos
Josefina	Luís Henrique Vasconcelos	Mary Camilo Nabarrete	Rafael Pablo Silva	Simone Tomoko Fujii
Josiane Ferreira	Luisa de Aguiar Destri	Mateus José	Rafael Reed Sperling	Solange Viaro Padilha
Josiane Mayr Bibas	Luise Gabriela dos Reis Moura	Mateus Marcel Netzel	Rafael Rodrigues	Sônia de Oliveira Peçanha
Juliana Berlim	Luiz Felipe Mittre da Cruz	Matheus Assunção	Rafaela Pacheco Dalbem	Stella Pereira
Juliana Cirqueira	Luiz Filipe	Matheus Rodrigues Andrade	Raffael Vizzotto	Stephany Quintela
Juliana Galvão Marques Minas	Luiz Pereira	Maurício de A. Melo Júnior	Raíssa Pena	Su Carvalho
Juliana Leite Arantes	Luiz Rebinski	Maurício Fiorito de Almeida	Ramon Azevedo	Suelen Kroth
Juliana Meira	Luiza Gutierrez Muhlfelt	Maurício Meirelles	Raquel Cristina Radamés de Sá	Suênio Campos de Lucena
Juliana Mendonça Silva	Luiza Mussnich	Max Gonçalves Leite Ferreira	Raquel Faria Nunes	Susan Blum P de Moura
Juliana Veiga da Costa R. Pedro	Lygia Dias de Toledo	Mayra Corrêa E Castro	Raul Lucas Tanigut B. Maciel	Suzane Ramos Rosa Esteves
Júlio Pimentel Pinto	Maíra Cecchin Meirelles	Meire Celedonio	Rdrg Luis	Sylvia Mello Silva Baptista
Kamila Sofia Guedes Monteiro	Maira Francini Rosolem	Mellory Ferraz Carrero	Rebeca Swire	Tácito Cortes de C. e Silva
Kanayama Advocacia	Maksuel Ribeiro Batista	Miguel Bezzi Conde	Regina Emiko Nakano	Taiga Scaramussa
Karol Rodrigues	Manoel E. P. de Queiroz Filho	Miguel Braga Vieira	Regina Gomes de Souza	Tamara Chagas
Kassia de Souza M. Marinho	Manuel Eduardo Aires	Miguel Felipe França Rodrigues	Renan Mercedes	Tamas Ribeiro Coelho de Souza
KPMO Cultura e Arte	Marcela Tagliaferri	Milena Piraccini Duchiate	Renata Borges	Tania Cristina Growoski
Lademir Weber	Marcele Menezes Flores Santos	Miriam Potzernheim	Renata Coré Guedes Cassús	Tanussi Cardoso
Laine Comparando Livros/Lilica	Marcella Farias Chaves	Monica Yumi Kagi	Renata Del Vecchio Gessullo	Tarlei Martins Ferreira
Laís Galvão dos Santos	Marcelle de Saboya Ravanelli	Monique Lima	Renata Moraes	Taryne Zottino
Laís Rosa Bertagnoli Loduca	Marcelo Corrêa Sandmann	Mylana Gama	Renata Sassi	Tatiana Charles
Landiele Chiamenti de Oliveira	Marcelo de Campos Lilla	Mylle Silva	Renato Cesar de Alvarenga Filho	Tatiane Cereja Santanna
Larissa Milhorce dos Santos	Marcelo Moutinho	Nágila Miranda Silva Duarte	Renato de Mendonça Neves	Tatiany Leite
Larissa Saram	Marcelo Ramos Duarte	Naira de Ameida Nascimento	Rener Souza	Tayara Causanilhas
Laura Barbosa Campos	Marcelo Reis de Mello	Nara Marisa Arend Timm	Ricardo Cherubini Tomedi	Thais Saccardi
Laura Castanho Cerqueira	Marcia Duschitz Segato	Narrira Lemos de Souza	Ricardo Machado	Thassio Gonçalves Ferreira
Laura Lícia Vicente	Marcia Fortunato	Natali Cristina	Ricardo Taddeo Pedroni	Thatiane Moreira
Laureano de M. Nogueira	Marcia Ligoa Guidin	Natalia Calzado	Richard Plácido	Thereza Rocque da Motta
Lauro de Oliveira Fernandes	Márcia Silveira	Natália Leão Prudente	Rita de Cássia G. Retondario	Thiago Guimarães S. Meneses
Lauro dos Santos Mesquita	Márcia Széliga	Natasha Rocha	Rita de Podestá	Thiago Mattos
Leandro Schoemer Jardim	Marcia Tiburi	Nayamim dos Santos Moscal	RL Rafael	Tiago Germano
Leila Assunta Berton	Marcílio França Castro	Newton Rogério A. Medeiros	Roberta Ferreira Barros	Tomás Schneider Adam
Leila Cardoso	Marco Antonio Camargo	Nicole Barcelos	Roberta Paixão	Toni Moraes
Leonardo Barbosa Rossato	Marco Aurélio Rigobelli	Nilma Gonçalves Lacerda	Roberto Bahiense de Castro	Transpira engenharia cultural
Leonardo de Matos	Marcos Aurélio Carrero	Nilton Resende	Roberto José da Silva	Valdeci Affonso de Lima
Leonardo Paiva	Marcos Fleury de Oliveira	Nina Reis Saroldi	Robson Vitorino	Valdinar Monteiro de Souza
Leonardo Ramos Rocha	Marcos Henrique C. Melhado	Nuno Virgílio Neto	Rodney Caetano	Valquíria Homero
Leonardo Vais da Silva	Marcos Kirst	Olga Gomes	Rodrigo Jorge	Vanessa Correa
Leonel Delalana Jr.	Marcos M. Casadore	Otavio Linhares	Rodrigo Lacerda	Vanessa Lopez Farias Nobre
Letícia Barbosa de Freitas	Marcos Medeiros	Paloma de Oliveira Gomes	Rodrigo Simonsen	Vania Cristina Azamor Pinto
Letícia Santos G. Albuquerque	Marcos Vinícios de Melo	Pâmela Mielczarski Barboza	Rodrigo Vilela da Silva	Vera Oliveira
Lia Krucken	Marden Machado	Patricia Cabianca Gazire	Rogério Leite	Veronica Gurgel
Libretos editora	Maria Andreia de Paula Silva	Patricia Lima	Rogério Mendes	Victor Hugo Barboza
Lila Maia	Maria Aparecida Barbosa	Patrícia Maia Jospe	Rogério Pereira Barbosa	Vinicius Lutti
Lília Okagima	Maria Bernardino	Patrícia Moraes Galvão Souza	Romina Cácia D. Magalhães	Vitor Cei
Lilian Kotujansky Forte	Maria Cameiro	Paula Bajer Fernandes	Rosana Campos	Vitor Lourenço
Liliane Lemos de Paula Martins	Maria Célia Martirani	Paula Dib	Rosane Nicolau Santos	Vivian H. Schlesinger
Lívia Carpentieri	Bernardi Fantin	Paula Piano Simões	Rosangela Cury Zampieri	Viviane Santos Almeida
Lívia da Silva Inácio	Maria Cristina Antonio Jeronimo	Paula Sperb	Rosany Kelly Vieira Nogueira	Viviane Zandonadi
Lourdes Silva Modesto Alves	Maria Esther Maciel Borges	Paulliny Gualberto Tort	Roseanah França	Walter Alfredo Voigt Bach
Lourenço Torresini	Maria Helena L. de O. Cameiro	Paulo Renato Escobar Soares	Rosel Casarão do Verbo	Wandersson Hidayck Silva
Luana Lima	Maria Hsu Rocha	Paulo Roberto Sodré	Rosemeire Alves da Costa	Wellington de Melo
Luana Wanderley	Maria José Soares Torquato	Paulo Rosenbaum	Ruy Espinheira Filho	Wellington Furtado Ramos
Lucas de Sena Lima	Maria Laura Rezende Pucciarelli	Paulo Vaughn Santana	Ruy Proença	Whisner Fraga
Lucas Hirata Mizuguchi	Maria Régia Souza	Pedro Emilio Paradelo	Samoel Rohten	Wilker Leite de Sousa
Luci Collin	Mariana Brito	Pedro Harám Colucci	Samuel Holtmann	Wilson Mugnaini
Lucia Bettencourt	Mariana Dal Chico	Pedro Henrique da Silva Soares	Sandra Flores	Wilson Rocha F. Assis
Lucia Camargo	Mariana de Souza Santos	Pedro Negreiros Tebyriçá	Sandra Mara Stroparo	Wladimir Saldanha
Lúcia Leão	Mariana Ianelli	Pedro Novais Lima	Sandra Medrano	Z
Lúcia Maria Vieira da Rocha	Mariana Marques de Oliveira	Pedro Pacifico	Sandro Retondario	Zé Rezende Junior
Luciana Gerbovic	Mariana Sanchez	Pedro Paulo Chieffi	Sebastião Gaudêncio Branco	Zeila Cristina Facci Torezan
Luciana Guirland	Marianne dos Santos Abe	PPF Simões	Sergio Eduardo Barreto Mayr	
Luciana Milnitzky	Marilena Roveda Sganzerla	Priscila Angélica Santos	Sergio Pripas	
Luciane Dalla Valentina Serpa	Marília Cameiro Arnaud	Sehnm	Sérgio Rodrigues	
Luciane Patrícia Hasse Garcia	Marília Queiroz Silva	Priscila Costa	Shana Emanuelle Soares	
Luciano Altoé	Marília Ramos	Priscilla Brito	Shana Sikora	
Luciano Mattuella	Marília Santos	Pulo Comunicação e Arte	Shely Adna das Graças	
Lucio Carvalho	Marilisa Cássia dos Santos	Queniel de Souza Andre	Shirlei Maria da Silva Santos	
Luigi Ricciardi	Marina Ciribelli	Rafael Barreto do Prado	Silvana Tavano	
Luís de Lima	Marise Correia	Rafael Cancellier	Silvia Cristina de Castro	
Luis Felipe Guisser	Mariza Alvarez	Rafael Cardoso Denis	Silviano Santiago	



rascunho

“Hoje em dia há uma multidão de escreventes,
e poucos deles merecem o qualificativo de
escritor. Milton Hatoum é um desses poucos.”

Leyla Perrone-Moisés

“Uma narrativa envolvente, que instiga a imaginação.”

Folha de S.Paulo

“Um romance necessário.”

O Estado de S. Paulo

“Um trabalho primoroso.”

Época

DO AUTOR DE
DOIS IRMÃOS

O NOVO LIVRO DE

**MILTON
HATOUM**

**A NOITE
DA ESPERA**

PRIMEIRO VOLUME DA TRILOGIA
O LUGAR MAIS SOMBRIO

