

WWW.RASCUNHO.COM.BR



Desde Abril de 2000

# rascunho

193

Mai. 2016

O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL



ARTE DA CAPA: HALLINA BELTRÃO

# UMA PITADA DE SI NA TRADUÇÃO

Lá pelas tantas, na tradução do **Crime e castigo**, de Dostoiévski, por Paulo Bezerra, há uma passagem interessante sobre tradução. O personagem Razumíkhin, que ganhava um dinheirinho como tradutor, revela que punha “cada vez mais coisa minha no texto”. Confessava-se ruim em ortografia e “às vezes simplesmente um fracasso” em alemão (língua de que traduzia para o russo). Ainda assim, afirmava restar-lhe o consolo de ver que o texto saía “melhor”, para logo corrigir-se com uma dúvida: “vai ver que ele talvez não saia melhor mas pior”...

O trecho traía o desleixo e o desprezo do tradutor pelo original. A superação das deficiências técnicas — conhecimento insuficiente tanto da língua-alvo como do idioma original — pelo voluntarismo: “ponho cada vez mais coisa minha no texto”. A mercantilização da tradução, no pior sentido: em troca de uns trocos, um texto torto, ainda que passável. Quem se importa?

Punha cada vez mais de si, à falta de contato direto com o original. A nuvem do desconhecimento tornava pouco nítido o original. O que quer dizer mesmo esta palavra aqui? Esta frase aqui? Qual será o contexto? Algo que me guie, pelo amor de Deus!

Como atravessar essa neblina densa para tocar e sentir o texto, identificar-lhe os sentidos?

À falta de conhecimento de regras básicas de sua própria língua materna, punha cada vez mais de si. Cada vez mais “coisas suas”. O texto saía melhor ou pior, afinal? Idiossincrático ao extremo, incompreensível? Texto autoral, na melhor das hipóteses. Texto simplesmente pobre, na pior.

Não podia decidir-se, Razumíkhin. Buscava alguém que pudesse ajudá-lo, ou buscava ajudar alguém (Raskólnikov)? Alguém que fizesse traduções em seu lugar. Alguém que também, talvez, se dispusesse a pôr algo de si, coisas suas, na tradução.

Raskólnikov não seria exatamente a melhor aposta. “Não preciso... de traduções...”, respondia. Deixava os três rublos (quando valeria isso?). Saía correndo, descendo as escadas. Sumia na rua, fugindo de um ofício duro e mal pago.

Sozinho com seu texto e os três rublos, teria de encarar ele mesmo, Razumíkhin, a tradução do texto alemão? Sozinho com seu russo deficiente (não só na ortografia, talvez) e, ainda por cima, a cerração espessa sobre o original alemão. Teria, certamente, de colocar cada vez mais coisa sua na tradução.

Traduziria como quem produz texto posticho. Nem original nem tradução, mas outra coisa qualquer. Terceiro tipo de texto. Escritura fingida. Fingia traduzir, mas, na realidade, escrevia cada vez mais de sua própria cabeça. Coisas suas. Usava a criatividade, preenchia as lacunas com natural desfaçatez. O original mal lhe dava uma ideia do que escrever. Acendia a centelha, apenas. O resto vinha de si mesmo.

O papel em branco? Nem lhe metia medo: espaço de projeção de desbragada invenção. A tradução como campo de irradiação duma criatividade alheia ao autor. Alheia ao original. Alheia, mesmo, às próprias regras da língua de chegada.

Como enxergar através dessa névoa compacta? A língua do outro se erguia como barreira a vedar-lhe acesso aos significados. A solução? Contornar a névoa. Deixar-se levar pelo devaneio. Pôr um pouco mais de si. Não se deixar tolher por uma noção estreita de sentido. Ali estava o texto novo. Parecia sustentar-se só, sem auxílio do original. Quem é que conhecia alemão? Quem se daria ao trabalho de comparar original e tradução? Quem reclamaria, se a tradução afinal parecesse coerente? Mesmo que apenas com o título do original? Ao menos o título. O resto preencho eu mesmo. Punha cada vez mais de si. E não é que o texto se sustentava? Valia uns rublos. Não o deixava escorregar para a miséria. 🍷

# ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (33)

O romance **O pêndulo de Euclides**, conforme ainda os pesquisadores Adenilson de Barros e Gilmei Francisco no livro **Canudos — conflitos além da guerra: entre o multiperspectivismo de Vargas Llosa (1981) e a mediação de Aleilton Fonseca (2009)**, “expõe as características históricas atuais da região e dos habitantes de Canudos à procura de respostas para um assunto que ainda não está encerrado”. Vale a pena citar um trecho do livro em que os pesquisadores indicam o “enigma de Euclides da Cunha” — ou o “choque de significados” — que teria levado Aleilton Fonseca à escrita do romance: “Em entrevista à rádio Unesp, Aleilton Fonseca afirma

haver ‘certos vazios que a história não registra e que só a ficção pode dar conta’. Perguntado sobre a lacuna histórica que o mobilizou mais para a escrita do romance, explica ter sido ‘o enigma de Euclides da Cunha. Quando exatamente, em que momento de sua vida, ele tomou aquele choque de significados e começou a mudar de posição’. O enigma a que se refere Fonseca pode ser verificado se comparados, por exemplo, um trecho do artigo ‘A nossa vendéia’ com a nota preliminar de Os sertões. No primeiro, Euclides da Cunha se refere às ‘hostes fanáticas do Conselheiro’ e aos soldados da República talvez não percebidos ‘através das matas impenetráveis, coleando pelos fundos dos vales, derivando pelas escarpas íngreme das ser-

ras, os trilhos, as veredas tristes por onde passam, nesta hora, admiráveis de bravura e abnegação’. Na segunda, o mesmo autor escreve que a Guerra de Canudos ‘foi, na significação integral da palavra, um crime. Denunciemo-lo’. Em **O pêndulo de Euclides**, ademais, o narrador se identificaria profundamente com o próprio autor: “Os dois apresentam-se como intelectuais interessados em desvendar mistérios da temática canudense, viajaram ao lugar dos conflitos, construindo suas impressões e seus aprendizados”. Enfim, com **Canudos — conflitos além da guerra: entre o multiperspectivismo de Vargas Llosa (1981) e a mediação de Aleilton Fonseca (2009)**, Adenilson de Barros de Albuquerque e Gilmei Francisco Fleck dão uma ótima contribuição para os estudos do romance histórico sobre Canudos. 🍷

fundado em 8 de abril de 2000

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

Caixa Postal 18821

CEP: 80430-970

Curitiba - PR

rascunho@rascunho.com.br

[www.rascunho.com.br](http://www.rascunho.com.br)

#### EDITOR

Rogério Pereira

#### Editor-assistente

Samarone Dias

#### Mídias Sociais

Lívia Costa

#### Colunistas

Afonso Romano de Sant'Anna

Eduardo Ferreira

Fernando Monteiro

João Cezar de Castro Rocha

José Castello

Nelson de Oliveira

Raimundo Carrero

Rinaldo de Fernandes

Rogério Pereira

Tércia Montenegro

Wilberth Salgueiro

#### Projeto gráfico e programação visual

Rogério Pereira / Alexandre De Mari

#### Colaboradores desta edição

Adriano Koehler

André Argolo

André Caramuru Aubert

Claudia Nina

Clayton de Souza

Evando Nascimento

Gisele Barão

Gisele Eberspächer

Henrique Marques Samyn

Luiz Horácio

Marcella Lopes Guimarães

Marcos Pasche

Martim Vasques da Cunha

Maurício Melo Júnior

Nelson Patriota

Paula Dutra

Rafael Zacca

Richard Hugo

Vivian Schlesinger

#### ILUSTRADORES

Bruno Schier

Carolina Vigna

Dê Almeida

Fábio Abreu

FP Rodrigues

Hallina Beltrão

José Luiz Tahan

Rafá Camargo

Ramon Muniz

Robson Vilalba

Tereza Yamashita

Tiago Silva

Theo Szczepanski

Apoio:

**Itaú**  
cultural



11

15

19

40

**A nudez como retórica**

Tércia Montenegro

**Nosso futuro transcendente**

Nelson de Oliveira

**Escritores laterais**

Fernando Monteiro

**A segunda metamorfose**

Nelson Patriota

**eu, o leitor**

cartas@rascunho.com.br

**GRANDES POETAS**

Grato ao André Caramuru brilhante tradução de Anne Waldman [edição 192, abril]. *After les fleurs*, poema lírico extraordinário cuja estirpe remete a Emily Dickinson e Frost. Mais uma vez obrigado por nos apresentar tão grandes e desconhecidos poetas.

J. FAUSTO TOLOY • CAMPINA DA LAGOA - PR

**A SUBJETIVIDADE DO GOSTO**

Como podemos qualificar um texto que não traz em si o rastro de uma inteligência originária? Talvez como medíocre; no entanto, por ocupar certo espaço de prestígio melhor seria qualificá-lo como inepto; enfim, não é este o assunto. Como sentenciar o autor do texto referido [edição de fevereiro], o senhor Nelson de Oliveira, o gosto é subjetivo. Mas o que vem a ser gosto? E valor? E estético? E o Belo? Não há sombra de nenhum destes conceitos no longuíssimo texto do senhor Oliveira. Utiliza-se apenas de rótulos, tal como em casas mais humildes as senhoras utilizam as latas de leite para guardar o feijão e as garrafas de refrigerante para pôr água na geladeira, com a única diferença de que as senhoras encontram, no melhor espírito de reciclagem, uma nova utilidade para os objetos, enquanto que o senhor Oliveira, aparentemente, não sabe do que está falando. Defender a subjetividade do gosto é uma ingênua artimanha que alguns utilizam para esconder sua própria falta de gosto atrás de um relativismo que a qualquer estúpido abraça. Basear-se apenas em duas ou três afirmações de Kant, ainda por cima de maneira descontextualizada, e citar o nome de Pierre Bourdieu sem outra função que citar uma autoridade dos novos tempos, só ampliam o meu subjetivo desgosto. O desprezo com que cita os nomes de Platão, Aristóteles e Tomás de Aquino revelam a preguiça do autor em de fato debruçar-se sobre a questão do valor estético e participar de fato do debate que tais autores travaram seriamente, preferindo esconder-se no mais fácil que é dizer "Eu gosto assim!" De fato, precisamos falar sobre o valor estético, mas aprendamos a abrir a boca só quando tivermos certeza.

FRANCIVALDO LOURENÇO • VIA E-MAIL

**LEITURA PRAZEROSA**

Quero parabenizá-los pelo ótimo trabalho do **Rascunho**. É realmente maravilha contar com um veículo que se dedique exclusivamente à literatura e com tal envergadura. Uma leitura profundamente prazerosa.

JOSÉ RANGEL • SÃO JOSÉ DOS CAMPOS - SP

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

TWITTER.COM/@JORNALRASCUNHO

FACEBOOK.COM/JORNAL.RASCUNHO

INSTAGRAM.COM/JORNALRASCUNHO

**quase diário**

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

# REVISÃO DA ARTE, PAULO COELHO, MURILO MENDES

**O** *Globo* faz uma página a partir do fato de que uma leitora ameaçou tocar fogo nos seus livros porque nenhuma instituição queria aceitar a doação. Falei com o jornal, iniciou-se uma campanha de doação e livros, mais de 300 pedidos por dia.

Jack London<sup>1</sup> (especialista em informática) encomendou-me um "hipertexto" para a revista eletrônica que tratará da Arte Moderna hoje: necessidade de revisão. É um projeto antigo meu que tenho que desenvolver.

**22.04.2000**

Estou fazendo para a revista eletrônica *Hipertexto* (do Jack London) um texto provocativo/polêmico sobre o "nonsense" que existe na arte que andam fazendo por aí, analisando as contrafações que irritam tanto o público quanto muitos artistas.

Se isso causar polêmica, será bom e será ruim. Bom porque vai despertar consciências, ruim porque vai absorver minha energia por muito tempo<sup>2</sup>.

Saiu o CD de crônicas escolhidas pela Luzdacidade, que a amizade de Paulinho Lima produziu. Tem apresentação de Fernando Sabino. O Paulo Auran fala dois de meus textos.

Tinha dito ironicamente numa crônica que Paulo Coelho deveria ir para a Academia. Na ocasião ele me mandou um email agradecendo. Agora, lançou seu novo livro lá, declarando-se candidato. Jornais e revistas fazem matéria. Abri, por acaso, o *Corriere della Sera* e tinha ampla reportagem com ele. Este jornal publica, aliás, aos domingos uma coluna dele. É realmente um fenômeno em todo o mundo. Habilíssimo. Mente descaradamente, como na entrevista na Bahia, na qual disse que nunca se importou com o mercado editorial. Ao mesmo tempo diz que não sabe se já publicou nove ou doze livros, mas está seguro de que já vendeu 29 milhões de exemplares. (Seus editores dizem que ele acompanha a vida dos concorrentes de perto).

Fui ao Jô Soares lançar o CD de crônicas escolhidas, **Textamentos** e **A sedução da palavra**.

Ana Maria Machado lembra em sua conferência que foi na minha gestão no Departamento de Letras e Artes da PUC

que foi criada a cadeira de literatura infantojuvenil e que ela foi chamada para dar o primeiro curso. Foi a primeira vez que isso ocorreu numa universidade. Daí as teses hoje existentes.

No meu lançamento de **A sedução da palavra**, em Brasília, Marco Maciel pede que seu filho vá pegar um autógrafo. Tenho aqui um cartão do senador a propósito daquela crônica sobre a necessidade de delicadeza<sup>3</sup>. Um cartão delicado, fraterno. Ele é uma figura respeitável.

**01.05.2001**

Aeroporto de Lisboa: 14 horas, vindo do Rio, indo para a Ilha da Madeira para um encontro sobre culturas do Atlântico, onde devo ler poemas e falar de minha perplexidade entre esses dois mundos.

Ainda há pouco estava tentando me lembrar da visita que fiz a Murilo Mendes em 1968, à sua casa em Roma. Seria via Viale, 6? Quase nada me ocorre. Quadros na parede, apartamento amplo, era à tarde, a figura dele e de Saudade Cortesão palidamente na lembrança. Mesmo quando ele esteve lá em casa nos anos 70 e nos reunimos com Hélio Pelegrino, Fernando Sabino e Otto Lara, pouco me lembro: só de ter posto um Mozart para tocar e a alegria dos mineiros em torno dele: Otto, Hélio, Fernando indo junto até mesmo ao banheiro, como colegiais, para fofocar. Sim, lembro-me que Marina estava grávida de Alessandra e mostrou o apartamento ao Fernando. 🍷

**NOTAS**

1. Uns 14 anos depois num shopping, vejo Jack London lançando **Depois do Facebook**. Como as coisas mudam. Ele fala que nos EUA estão implantando chip nas pessoas como forma de comunicação: o facebook agora está dentro das pessoas.

2. O projeto não foi para frente. Jack London vendeu a empresa. Posteriormente o referido artigo foi publicado no *O Globo* e gerou o livro **Desconstruir Duchamp**. Depois de várias edições pela Viera&Lent, a Rocco editou-o virtualmente.

3. Publiquei a crônica no livro **Tempo de delicadeza** (L&PM, 2007).



## GRACILIANO: A FORÇA DO NOME

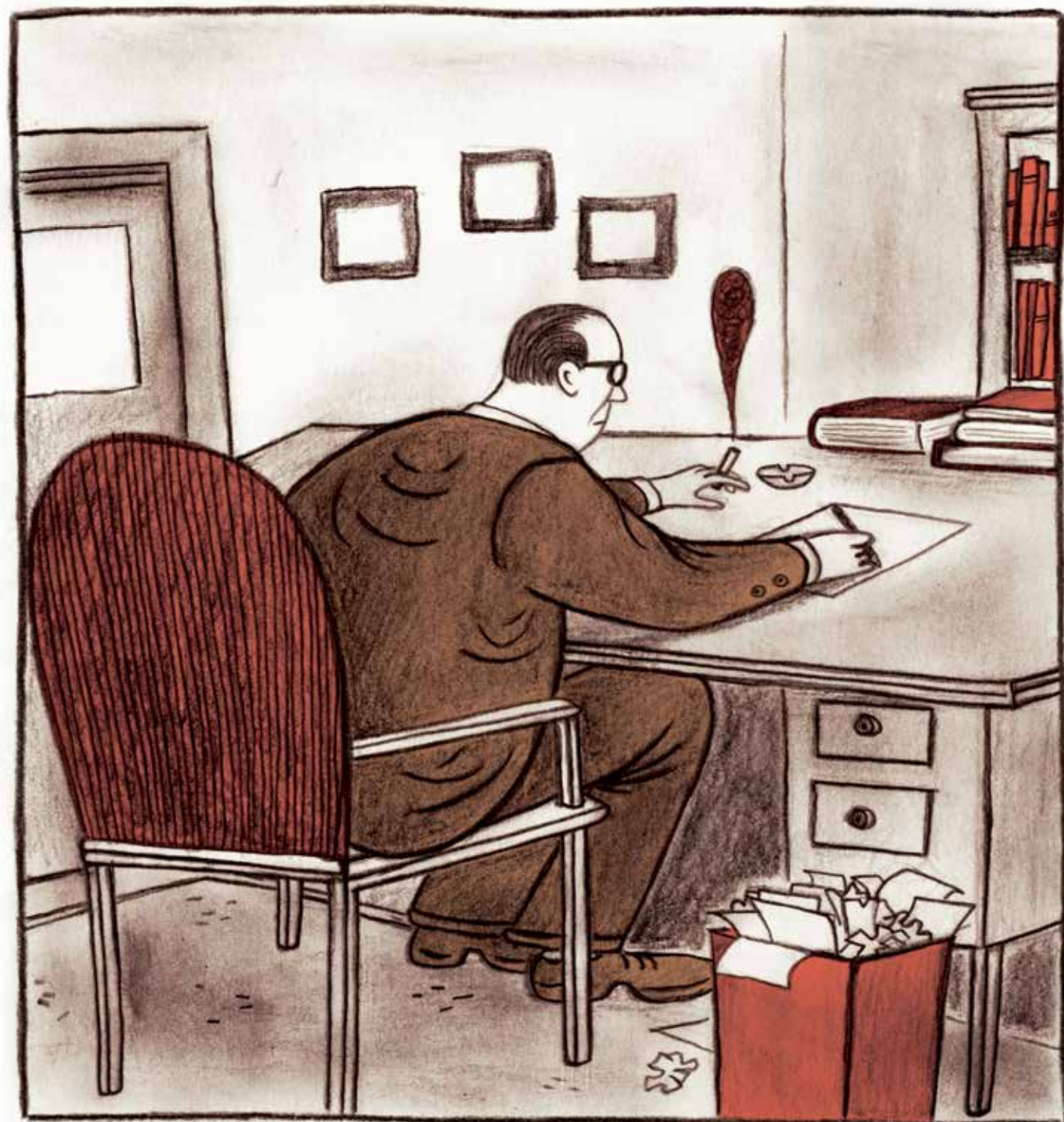
ilustração: Bruno Schier

O episódio aconteceu em meados dos anos 1930. Graciliano Ramos já era, naquele momento, o autor de dois importantes romances: **Caetés**, de 1933, e **São Bernardo**, de 1934. Trabalhava no terceiro, **Angústia**, que seria publicado em 1936. Em seu apartamento, no Rio de Janeiro, recebe o jornalista Paulo de Medeiros, de *A Gazeta*, para uma entrevista. Os dois se sentaram para uma conversa que o repórter, por certo, não esperava tão franca. “Então você quer saber como se faz um romance”, Graciliano se antecipou, fazendo ele mesmo a primeira pergunta. E se adiantou na resposta também: “Mas eu ainda não escrevi nenhum romance”.

O repórter sentiu-se obrigado a lembrar-lhe, então, dos dois romances já publicados. Graciliano foi quase ríspido: “Mas não são romances. São duas borracheiras”. Atribuir a escrita dos dois livros a duas supostas bebedeiras foi, de fato, uma resposta estranha. Mas que mostra muito bem quem era Graciliano Ramos: um homem que, como escritor, tinha uma imensa dificuldade para acreditar em si. Não tive experiências de leitura pública destes dois primeiros romances. Mas há alguns anos, em Curitiba, fiz uma oficina de leitura de **Angústia**, o terceiro romance. Recordo com que aflição, mas também com quanto espanto o grupo de leitores se entregou ao livro. Ninguém conseguia parar de ler. O romance — que é lento, introspectivo, cerrado — arrastou a todos.

Para desviar-se de seu tempo, para dentro dele tomar sua própria posição, um escritor precisa, antes de tudo, de coragem intelectual. Isso nunca faltou a Graciliano. Muito menos, um segundo elemento crucial, para que o desvio não se pareça com uma simples fuga: talento. É uma das coisas que mais admiro em Graciliano Ramos: sua voz forte. A segurança com que fala de si e também o desprezo pelas aparências e pelas ilusões literárias. A intransigência com que afirma seu lugar, sem engrandecê-lo, mas também sem deixar de ocupá-lo. Um escritor deve ser intransigente, antes de tudo, com suas próprias palavras. Com seu texto. Nele, ele faz o que quer. Nele, segue a direção que bem lhe entender, sem tomar partidos, ou sem se preocupar com grupos, ou com filiações.

A história vivida por Paulo Medeiros me volta durante uma releitura das **Conversas com Graciliano Ramos**, organizada por Ieda Lebensztayn e Thiago Mío Salla para a Record. O livro foi lançado em 2014 e guarda muitas preciosidades a respeito não só da personalidade, ou do estilo, mas da “alma” do escritor. Avanço algumas páginas e chego a “O modernismo morreu?”, artigo de Osório Nunes publicado no *Dom Casmurro*. Mais uma vez Graciliano Ramos trata de nos surpreender. Com seu nome inscrito, grosso modo, no grupo de romancistas do modernismo brasileiro, ele é enfático: “Não sou modernista. O modernismo morreu em 1930”. Mais uma vez surge o Graciliano apreciador da exatidão e da precisão. Sem nenhum pudor ou vaidade, ele vai mais adiante. “Não se pode fixar, rigorosamente, este ano (1930) como o do seu aparecimento. O que se observa é que, pelo



Para desviar-se de seu tempo, para dentro dele tomar sua própria posição, um escritor precisa, antes de tudo, de coragem intelectual. Isso nunca faltou a Graciliano.

menos nas cercanias de 30, o modernismo surgido com a Semana de Arte Moderna (de 1922) desapareceu”.

Graciliano sempre foi um grande apreciador da clareza. Sempre gostou, também, de colocar limites nítidos entre as coisas do mundo. Foi um inimigo do vago e do impreciso. Por isso mesmo, na mesma conversa, sente-se obrigado a tomar distância em relação a Oswald de Andrade e a Mário de Andrade. Não poupa as palavras: “Mário e Oswald tentaram o romance, mas sem êxito”. As obras do modernismo como um todo também não o interessam. “Não vejo outra realização de vulto que não a libertação das cadeias do espírito. Creio que é seu melhor fruto”.

Um pouco mais à frente, é duro novamente: “O modernismo fracassou. Pois fracassada está uma rebelião literária cujos soldados acabam na Academia”. Quando fala especificamente de Mário, é mais áspero ainda: “O próprio Mário de Andrade está escrevendo direitinho, bem comportado. Só de longe em longe surgem umas expressões que lhe são típicas”. O desprezo por Oswald é ainda maior.

Já naquele momento, Graciliano precisa de coragem, sobretudo de muita coragem, para afirmar uma posição. Anti-modernista? Provavelmente não. Mas diferente. Que posição? Sua própria posição, de escritor individual e dono de sua escrita particular. Em 1949, numa entrevista à *Folha da Manhã*, ele radicaliza suas posições. “Não gosto de nenhum de meus livros”, diz Graciliano sem, no entanto, renegá-los. Não se trata de apagar uma ficção, mas de não lhe conferir um tamanho que a ultrapasse. Trata-se de encontrar — e defender — sua própria estatura. Em uma expressão que muito me agrada: de cair em si. Tornar-se dono de si mesmo e de seu lugar. Fugir das ênfases e dos exageros. Da retórica, que a tudo borra e anula. “Vivo bem onde estou. O que não quero é mudar-me”, prossegue Graciliano falando não só de sua residência, mas, sobretudo, de um temperamento. Quer ficar dentro de si mesmo: mesmo quando se diminui, gosta de ser quem é.

“Até hoje não me considero escritor nem jornalista. Fui obrigado a escrever porque não tinha outro ofício”, ele prossegue na mesma entrevista. Começou

a escrever aos dez anos de idade, como redator de um jornal para crianças editado em sua cidade natal, Quebrangulo, no interior de Alagoas. O jornal tinha periodicidade quinzenal e era impresso em Maceió, com duzentos exemplares. Admite que, antes de começar a escrever, tentou outros ofícios, mas “todas as portas estavam fechadas”. E é direto: “Gostaria de poder viver sem trabalhar, como muita gente”.

Sobre **Caetés**, seu romance de estreia — imitando o conselho de Franz Kafka ao amigo Max Brod —, ele diz: “Também **Caetés** deveria ter sido queimado”. Antes dele, escreveu outros romances, mas queimou todos. A severidade que tinha consigo e com sua ficção deveria servir de espelho a tantos escritores apressados e “práticos” de hoje. Seria impossível imaginar Graciliano escrevendo um romance de encomenda. Ou seguindo à risca prazos, fórmulas, ou padrões editoriais, como fazem tantos contemporâneos. Acima do adjetivo, o nome — o substantivo. Nunca abdicou de seu ritmo, de seu caminho e de si mesmo. Sustentou, sempre, sua própria voz e sua própria assinatura. Por isso se tornou Graciliano Ramos. 📖

# Nenhuma nota sobre Zika Vírus, Táxi vs. Uber ou a última crise.

Ainda assim, 100 mil leitores todo mês\_



*O jornal de literatura do Brasil*

Agora em novo layout. Acesse.

[WWW.RASCUNHO.COM.BR](http://WWW.RASCUNHO.COM.BR)



Poesia reunida apresenta o olhar comovido e comovente de Adélia Prado acerca das miudezas cotidianas

MARCOS PASCHE | RIO DE JANEIRO — RJ

# Milagre de pés *descalços*



Aparecida na década de 1970, a obra de Adélia Prado significa um ponto bastante peculiar para a poesia brasileira do século 20. Por um lado, seu lirismo, em verso livre e branco, compõe-se do amor e do desejo de uma mulher que disso trata sem rodeios e sem amarras: “Desde um tempo antigo até hoje,/ quando um homem segura minha mão,/ saltam duas lembranças guarnecendo/ a secreta alegria do meu sangue”, diz o poema *Gênero*, do livro **O coração disparado** (1978). Por outro, no mesmo tipo de verso, essa lírica tem no catolicismo um fator estrutural de mundividência: “(...) A vida é eterna, irmãos,/ aquietai-vos, pois, em vossas lidas,/ louvai a Deus e reparti a côdea,/ o boi, vosso marido e esposa/ e sobretudo/ e mais que tudo/ a palavra sem fel”, inscreve-se em *Homília*, de **Oráculos de maio** (2007). Como a vida e a poesia não cabem na estreiteza de um aqui e ali, a poesia de Adélia Prado exprime, além dos aspectos referidos, um olhar comovido e comovente acerca das miudezas cotidianas, pelo qual as coisas do mundo ganham novo sentido, algo constatável em *Explicação de poesia sem ninguém pedir*, estupendo poema de **Bagagem** (1976): “Um trem de ferro é uma coisa mecânica,/ mas atravessa a noite, a madrugada, o dia,/ atravessou minha vida,/ virou só sentimento”.

Retomando os dois primeiros aspectos e considerando que o século 20 foi um período fundamentalmente marcado por contestações de ideologias conservadoras — principalmente as que plasmaram variados tipos de convenção —, pode-se ver na poesia de Adélia Prado um encontro de fatores em tese mutuamente excludentes. O suporte discursivo, todo feito de simplicidade e clareza, segue a linha modernista; a expressão feminina está em pleno acordo com uma das mais importantes pautas contemporâneas do debate político e artístico; a religiosidade — com caráter de credo específico, dadas as suas referências litúrgicas e institucionais — tem relação direta com as tradições que se perpetuam de modo mais nítido em regiões provincianas, e aqui vale o registro de que Adélia Prado é de Divinópolis (cujo nome vale outro registro), cidade do Oeste de Minas Gerais, onde ela vive até hoje, por sinal. Sobre a relação literária existente entre ela e o Modernismo, Augusto Massi, no posfácio, faz uma observação pertinente:

*Deste ângulo [Massi fala de questões abordadas pela poesia brasileira da década de 1970, como o sonho, a política, o erotismo], Adélia também representava um último desdobramento do modernismo, cujas linhas de força convergem para a retomada do cotidiano, da oralidade, da cultura popular e para o desejo de*

Essa voz lírica, bastante representativa da contemporaneidade literária, é a de Adélia Prado, e seu tom peculiar é apresentado de modo integral em **Poesia reunida**, que congrega os oito volumes de poesia por ela publicados até agora.

*encurtar o caminho até o leitor, trazendo a linguagem poética para o centro da vida.*

Dada a sua composição, o aludido encontro denota singularidade interessante, pois formula uma originalidade particular dentro de um espaço já marcado por uma espécie de originalidade geral. Explico-me: depois do Modernismo, o caminho que se colocou como esperável para a poesia foi o de afinamento às suas propostas e conquistas. O impacto do Modernismo produziu uma interpretação de si mesmo e de suas ramificações como forma única de modernidade, e, a partir de seus referenciais, os poetas associáveis a um tipo de tradição costumam ser vistos — quando observados — como autores desimportantes, por teoricamente carregarem em seus escritos itens formais e ideativos inadequados para a expressão artística do tempo presente.

A literatura do século 20 desenvolveu-se sob o imperativo da inovação. Postos diante de valores tradicionais que se estabeleceram por longos séculos (os quais começaram a ser enfrentados no século 19), os autores do século 20 sentiram necessidade de escapar do que se havia consagrado e de reinventar a literatura como interpretação do mundo. Para que isso ocorresse, constatou-se a necessidade de fazer com que, primeiramente, a literatura interpretasse a si mesma, para em seguida reivindicar espaço para falar do novo estado de coisas que cercava o homem contemporâneo de então.

Em sintonia com a ebulição das novas necessidades, os movimentos de vanguarda foram o estouro da boiada responsável pela sistematização dos passos a serem dados a partir daquele momento. Para eles, nada deveria ser como antes, e a nova literatura tinha como atribuição estrutural reordenar suas verdades, tornando possíveis fatos e formas impensáveis para a tradição. A beleza deveria conhecer e misturar-se à feiura, e com ela substituir o par dos antagonistas pelo dos amalgamados. Sem isso, a arte estaria condenada ao divórcio da marcha da humanidade.

O Brasil não esteve alheio ao processo. Bem ao contrário: a vetusta assimilação das tendências estéticas da Europa ganhou novo matiz, e então a cultura reconhecida como própria do Brasil ganhou lugar privilegiado no palco das “belas artes”. Por aqui, além das inovações formais, Modernismo e Concretismo impuseram-se a missão de produzir uma literatura nacional de fato, não necessariamente refratária à conexão com o exterior (o que se reconhece como ingenuidade ou estreiteza reacionária), mas que gerasse uma intervenção de dentro para fora, inserindo o País de modo decisivo no rol das nações artisticamente emancipadas.

A cultura literária que se

consolidou definitivamente nos anos de 1950 e desde então paira como dominante aprecia a confirmação ou o desdobramento de 1922, e não hesita ao recusar o que se lhe afigura passadista. Se essa cultura assim procede, é porque espera poéticas originais, e daí se pode, em tese, entender como de originalidade o vasto espaço da poesia contemporânea.

Na medida em que dentro deste espaço uma voz se anuncia amalgamando o que é de dentro e de fora dele, essa voz desenha um outro tipo de originalidade, pois dá novo sentido a um arcaísmo via de regra entendido como ultrapassado: “Minhas fantasias eróticas, sei agora,/ eram fantasias de céu./ Eu pensava que sexo era a noite inteira/ e só de manhãzinha os corpos despediam-se./ Para mim veio muito tarde/ a revelação de que não somos anjos”, diz-se em *Trottoir*, de **Terra de Santa Cruz** (1981). Há ainda um fator a ser sublinhado: embora Adélia não seja uma pioneira pelo rigor do termo, há pioneirismo no fato de uma mulher se lançar a uma atividade secularmente naturalizada como ofício masculino. Se se levar em conta, conforme dito, que a autora é de uma região provinciana de um país com largo histórico patriarcal e que ela surge na cena cultural brasileira (1976) quando no País se processava um contexto político de extremo reacionarismo, o aludido encontro de aspectos anti-téticos ganha um extraordinário desdobramento *socioexistencial*, que deve ser recebido como ato político e simbólico da maior relevância. Cito, a título de exemplo, *Casamento*, de **Terra de Santa Cruz**:

*Há mulheres que dizem:*

*Meu marido, se quiser pescar, pesque, mas que limpe os peixes.*

*Eu não. A qualquer hora da noite me levanto, ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar.*

*É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha, de vez em quando os cotovelos se esbarram, ele fala coisas como ‘este foi difícil’, ‘prateou no ar dando rabanadas’ e faz o gesto com a mão.*

*O silêncio de quando nos vimos a primeira vez atravessa a cozinha como um rio profundo.*

*Por fim, os peixes na travessa, vamos dormir.*

*Coisas prateadas espocam: somos noivo e noiva.*

Essa voz lírica, bastante representativa da contemporaneidade literária, é a de Adélia Prado, e seu tom peculiar é apresentado de modo integral em **Poesia reunida**, que congrega os oito volumes de poesia por ela publicados até agora. Antes da análise mais detida do livro, deve-se destacar sua primorosa edição, que conta com belíssima capa, exhibe extensa lista de referências bibliográficas de e sobre Adélia, republica dois importantes textos acerca de sua obra (redigidos por Carlos Drummond de Andrade e Affonso Romano de Sant’Anna) e conta ainda com esmerado posfácio de Augusto Massi, do qual já citei um fragmento. A reunião de tais fatores propicia ao leitor interessado ampla visão da obra da poetisa mineira, que talvez tenha no volume uma espécie de consagração.

#### **Simplíssima trindade**

De **Bagagem** (1976) a **Miserere** (2015), há na escrita poética de Adélia Prado o emprego inalterado de um padrão formal e a expressão sistemática de uma percepção da realidade. Ao longo de seus oito livros, processa-se uma linguagem cujos fundamentos podem ser sintetizados pela tríade formada por *feminilidade*, *simplicidade* e *religiosidade*. No volume de estreia, certos predicados femininos são afirmados já no primeiro poema, o muito referido *Com licença poética*:

*Quando nasci um anjo esbelto, desses que tocam trombeta, anunciou: vai carregar bandeira.*

*Cargo muito pesado pra mulher, esta espécie ainda envergonhada.*

*Aceito os subterfúgios que me cabem, sem precisar mentir.*

*Não sou tão feia que não possa casar,*







*acho o Rio de Janeiro uma beleza e ora sim, ora não, creio em parto sem dor. Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina. Inauguro linhagens, fundo reinos — dor não é amargura. Minha tristeza não tem pedigree, já a minha vontade de alegria, sua raiz vai ao meu mil avô. Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. Mulher é desdobrável. Eu sou.*

Dada a apresentação, desta poética parece claro o propósito de consolidar no curso histórico da poesia brasileira a presença afirmativa da mulher — sendo essa presença afirmada pela própria mulher, sem delegação. E como anteriormente se falou da dupla originalidade que caracteriza a poesia de Adélia Prado, convém observar no poema uma forte ilustração disto: a referida afirmação, pelo conteúdo que exprime, é, por si só, algo inovador. O modo como tal afirmação se faz também possui estatuto moderno, dada a clara reescrita da primeira parte do afamado *Poema das sete faces* — também o poema primeiro de um primeiro livro —, de Carlos Drummond de Andrade. Nisso, a poeta dialoga efetivamente com o ideário modernista, justamente por não assumir postura reverente diante do monumento cultural, chegando a satirizá-lo, dado que o “*gauche*” do texto drummondiano torna-se “coxo” — muito mineiramente, a propósito. Tomando o poema integralmente, torna-se perceptível sua fundamentação irônica, reforçada especialmente nos primeiro e último pares de versos: se em Drummond o anjo torto e habitante das sombras apontava para uma ressignificação de símbolos elevados da ancestralidade, em Adélia o sim ao feminino diz que nem toda tradição deve ser castigada, e que nela há belezas não necessariamente incompatíveis com as demandas da atualidade. Portanto, a ressignificação é também ressignificada, e a licença poética se potencializa como entrada triunfal do gênero feminino: “Quando nasci um anjo esbelto,/ desses que tocam trombeta, anunciou:/ (...)/ Vai ser coxo na vida é maldição pra homem./ Mulher é desdobrável. Eu sou”.

O segundo fundamento da poética adeliana a ser destacado é a simplicidade, e também no livro **Bagagem**, súpula inquestionável de toda a obra da poeta, encontra sólidos exemplos. Recorro a *Grande desejo*, segundo poema do volume:

Ao longo de seus oito livros, processa-se uma linguagem cujos fundamentos podem ser sintetizados pela tríade formada por feminilidade, simplicidade e religiosidade.

*Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia, sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia. Faço comida e como. Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro e atiro os restos. Quando dói, grito ai, quando é bom, fico bruta, as sensibilidades sem governo. Mas tenho meus prantos, claridades atrás de meu estômago humilde e fortíssima voz para cânticos de festa. Quando escrever o livro com o meu nome e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja, a uma lápide, a um descampado, para chorar, chorar, e chorar, requintada e esquisita como uma dama.*

Muito abertamente, a voz lírica evidencia que no poema fala uma mulher de carne e osso — e que dá osso a seu cachorro —, pelo que essa voz lírica se emite indistintamente da voz concreta: “sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia”. A imagem que a mulher em questão constrói de si mesma contrasta radicalmente com a imagem (romântica e ainda muito corrente) que se tem dos que escrevem poesia, via de regra imaginados como seres excêntricos ou misteriosos. Essa imagem cotidiana alastra-se por toda a obra de Adélia, porque, digo mais uma vez, ela tem ligações ideológicas com o Modernismo, e também porque, digo novamente, ela se estende para onde os modernistas não chegaram, dando, assim, sua nota pessoal à poesia brasileira.

Mas, em *Grande desejo*, isso não se dá com isenção de complexidade, pois o desfecho do poema aponta justamente para uma feição contrária, “requintada e esquisita como uma dama”. Porém (a conjunção de adversidades não se esgota nem se gasta), a afirmação é comparativa e não relata uma característica fixa da personalidade — ela estará, em certo momento, requintada e esquisita como uma dama, porque não é usualmente requintada e esquisita como uma dama. A mais, o “estar” em questão é cogitado para um momento de exceção — que, aliás, confirma a regra —, e a consequência do feito excepcional só demonstra que a simplicidade é fator próprio da vida dessa mulher comum. Será usual que poetas contemporâneos, ao publicarem seus livros, procurem por espaços propícios a práticas de conexão metafísica, como uma igreja, e

neles chorem abundantemente, por provável comoção e em provável agradecimento? Creio que não. A cultura contemporânea não comporta a ideia de devoção a entidades supostamente superiores aos homens, o que, então, ratifica a simplicidade basilar da obra de Adélia Prado, porque não se pode pensá-la sem essa devoção. Quem faz projeções de tal natureza — levar o livro editado a um lugar de recolhimento e nele ficar aos prantos — permite supor (falo em suposição porque o poema não usa referências religiosas inquestionáveis, embora isso seja habitual na poética em questão) que acredita não ser capaz de feitos extraordinários — ou mesmo ordinários — sem uma providência que extrapola a condição humana: “De vez em quando Deus me tira a poesia./ Olho pedra, vejo pedra mesmo./ O mundo, cheio de departamentos,/ não é a bola bonita caminhando solta no espaço./ Eu fico feia, olhando espelhos com provocação,/ batendo a escova com força nos cabelos,/ sujeita á crença com presságios./ Viro péssima cristã”, diz parte de *Paixão*, do volume **O coração disparado**.

A simplicidade confirmada pela aproximação de certos ingredientes da fé dá margem para que se explore o terceiro dos três aspectos fundamentais que vejo na composição poética de Adélia Prado: a religiosidade. A poesia de Adélia é uma poesia católica, e confirma seu viés litúrgico mesmo nos poemas que manifestam certo conflito espiritual, do que daremos exemplos mais à frente. Ainda em **Bagagem**, há, dentre outros, dois textos que demonstram bem isso: o primei-



**A AUTORA**

Adélia Prado

Nasceu em Divinópolis (MG), em 1935. Além de poeta, é contista, professora e filósofa. Publicou, dentre outros, os livros **Bagagem** (1976), **Oráculos de maio** (2007) e **Miserere** (2014).

O melhor da poesia de Adélia Prado está nos momentos em que a simplicidade soa natural, própria de alguém íntima da vida como um todo, incluindo aí os seus mistérios.



**Poesia reunida**  
Adélia Prado  
Record  
544 págs.

ro é *Saudação* — “Ave, Maria!/ Ave, carne florescida em Jesus./ Ave, silêncio radioso,/ urdidura de paciência,/ onde Deus fez seu amor inteligível!”; o segundo é *Um salmo*:

*Tudo que existe louvará.  
Quem tocar vai louvar,  
quem cantar vai louvar,  
o que pegar a ponta de sua saia  
e fizer uma pirueta, vai louvar.  
Os meninos, os cachorros,  
os gatos desesquivados,  
os ressuscitados,  
o que sob o céu mover e andar  
vai seguir e louvar.  
O abano de um rabo, um miado,  
uma mão levantada, louvarão.  
Esperai a deflagração da alegria.  
A nossa alma deseja,  
o nosso corpo anseia  
o movimento pleno:  
cantar e dançar TE-DEUM.*

No primeiro poema, há uma efusiva louvação a ícones do cristianismo, que soa sem qualquer efeito poético. O segundo também estampa teor laudatório, mas nele sobressai um tom panfletário, dado o vocabulário generalizante e a crença na assimilação totalizante de algo a ser feito. Assim é que, em Adélia Prado, a religião sai da originalidade e descamba para o lugar comum, inócuo e insípido, e a simplicidade torna-se um simplismo banal. A grande semelhança existente entre todos os seus livros faz com que, ao passar de textos e volumes, a consolidação da linguagem signifique também um maneirismo. Com isso, em diversos momentos o leitor talvez tenha a impressão de estar lendo as mesmas coisas, possibilidade reforçada pela grande quantidade de poemas que pediam critério mais rigoroso de publicação. Em **Bagagem** isso fica explícito por ser o livro composto por mais de uma centena de textos: dentre eles, há poemas geniais, dignos da estreia de um nome que veio para ficar. Entretanto, algo da força do livro diminui por conta do conjunto, quando a quantidade torna a qualidade irregular. Por se tratar de uma estreia, a oscilação é compreensível, mas as publicações posteriores permitem verificar que a ideia de que um autor escreve sempre o mesmo livro é bem adequada à bibliografia da autora, como se pode ver em *O ajudante de Deus*, segundo poema de **Oráculos de maio**:

*Invoquei o Santo Espírito,  
Ele me disse: sofre,  
come na paciência  
esta amargura,  
porque tens boca  
e eu não.  
Toma o pequeno cálice,  
massa de cinza e fel  
não transmutados.  
É pão de mirra,  
Come.*

Logicamente, tal ideia (a de se escrever sempre o mesmo livro) não é um total desabono e costuma significar que um autor trabalha certas questões de modo obsessivo, a ponto de apresentá-las e reapresentá-las em seus livros a partir de algumas diferenças. Mas no caso de Adélia Prado as diferenças são mínimas de livro a livro, razão pela qual seus momentos de menor interesse avolumam-se precocemente.

Como tenho me valido de exemplos extraídos do primeiro livro da autora, devo dizer que o tom panfletário (sobre a religião) é frequente em outros poemas e comparece a todos os demais livros da poetisa, conforme comprova *Mulher ao cair da tarde*, de **Oráculos de maio**, seu sexto tí-



tulo: “Ó Deus,/ não me castigue se falo/ minha vida foi tão bonita!/ Somos humanos,/ nossos verbos têm tempos,/ não são como o Vosso,/ eterno”. A reincidência de textos religiosos que, na esteira de *Saudação*, soam gratuitos, desprovidos de qualquer interesse que não seja o do louvor previsível, e que, conforme *Um salmo*, fazem pensar numa demonstração de fé algo forçosa e mesmo artificial em certos momentos, parece incompatível com uma voz poética composta por elementos libertários. Sem ignorar idiosincrasias, a incompatibilidade se desenha na medida em que a submissão dogmática se dá de modo corrente e alegre. Nos momentos (minoritários) em que a alegria não se manifesta, em seu lugar aparece um descontentamento ligeiro e superficial, que não se processa como questionamento estrutural e em tudo se aproxima do clichê religioso. Isto se verifica, por exemplo, no seguinte fragmento de *O bom pastor*, do livro **O pelicano** (1987):

*Tudo me está vedado,  
não há lugar para mim,  
parece que Deus me bate,  
parece que me recusa,  
pedir auxílio é pecar,  
não pedir é loucura,  
é consentir no auxílio do Diabo.*

**Força na leveza**

O melhor da poesia de Adélia Prado está nos momentos em que a simplicidade soa natural, própria de alguém íntima da vida como um todo, incluindo aí os seus mistérios: “Sei que Deus mora em mim/ como sua melhor casa./ Sou sua paisagem,/ sua retorta alquímica/ e para sal alegria/ seus dois olhos./ Mas esta letra é minha”, diz o delicado *Direitos humanos*, de **Oráculos de maio**.

Nessas ocasiões, a poesia é a voz da comunhão entre o ser, o que o rodeia e o que o extrapola, e é nessas ocasiões que a poesia se cumpre como revelação do inédito e do inaudito, colocando-se como tradução do que os discursos convencionais não explicitam. Nessas ocasiões, a poesia de Adélia Prado é um milagre de pés descalços, de cabelos soltos e de camisa aberta. E para deixá-la ao sabor do vento, cito, como conclusão, um poema (*Amor feinho*, de **Bagagem**) que deixa os ventos ao sabor e à flor da pele:

*Eu quero amor feinho.  
Amor feinho não olha um pro outro.  
Uma vez encontrado é igual fê,  
não teóloga mais.  
Duro de forte, o amor feinho é magro, doido por sexo  
e filhos tem os quantos haja.  
Tudo que não fala, faz.  
Planta beijo de três cores ao redor da casa  
e saudade roxa e branca,  
da comum e da dobrada.  
Amor feinho é bom porque não fica velho.  
Cuida do essencial; o que brilha nos olhos é o que é:  
eu sou homem você é mulher.  
Amor feinho não tem ilusão,  
o que ele tem é esperança:  
eu quero amor feinho. 🍷*





Getz

Uma nova proposta de jornal.  
 A parceira ideal para você relaxar,  
 desfrutar do prazer da leitura,  
 compreender de um modo novo  
 o seu mundo e se conectar com  
 o melhor da sua vida.  
 Uma edição pensada para  
 seguir o seu ritmo e o seu estilo.  
**Isso também é Gazeta.**

Baixe o aplicativo



**GAZETA DO POVO**  
 O tempo todo com você.



# A NUDEZ COMO RETÓRICA

ilustração: *Dê Almeida*

**L**as siete cabritas, de Elena Poniatowska, passeia, em breves ensaios, sobre o temperamento e a obra de sete artistas mexicanas de diversas linguagens: Frida Kahlo, Pita Amor, Nahui Olin, María Izquierdo, Elena Garro, Rosario Castellanos e Nellie Campobello. Como todo relato biográfico, este livro também abre reflexões a respeito de atitudes — que não necessariamente estiveram submetidas às tendências da época. A nudez de Nahui Olin e Pita Amor ilustra bem isso.

É verdade que a história da humanidade nem sempre corre, reta, rumo a um desenvolvimento ou evolução. Se determinada prática escandalizou no início do século 20, nada garante que hoje, tanto tempo depois, seja aceita cordialmente ou deixe de polemizar. No que concerne ao gesto de mulheres artistas, então, estamos longe de uma aceitabilidade tranquila. Ainda há excesso de silêncio, excesso de comparação ou até franco desprezo, que rotula costumes (a simplificação de análise também sinaliza uma falta de respeito). Quando, por exemplo, as personagens que citamos expuseram seus corpos em performances ou fotos, tal “libertinagem” ofuscou as suas demais práticas, virando, para um setor da crítica, o único tema — escandaloso — de suas ações artísticas. Suspeito que hoje uma redução semelhante se repetiria, com o desesperado anseio por etiquetas do tipo “promíscua” ou “excêntrica”, que bastam para preencher a certeza de alguns, diante daquilo que incomoda.

O corpo nu se torna um incômodo porque não há como não se sensibilizar diante desse objeto que ao mesmo tempo é um sujeito — e, portanto, por mais que se exponha, permanece mistério. Há um íntimo que não pode ser devassado, e eis aqui o desconforto por trás da nudez. Sua exposição (nos casos que mencionamos sempre voluntária, jamais descuidada ou ingênua) alcança um grande poder retórico.

Mas o que a nudez, enquanto linguagem, pode dizer? O uso do corpo, por sua plasticidade, já estabelece uma comunhão inevitável com as artes. Em atos performáticos, alguém pode sugerir que o nu simplesmente existe para facilitar a liberdade de movimentos, como um figurino apropriado. Essa dimensão, lógico, tem de ser levada em conta — mas não é a única. Na performance, como na dança, o corpo não apenas se exhibe, mas transmite. Veja-se por exemplo a Cia. Dita, de Fortaleza, que realiza a maior parte de seus espetáculos

com presença de nudismo associado a questões eróticas: ultrapassa, portanto, a simples questão de expor um físico atlético ou livre para a realização do balé.

Um caso diferente pode ser encontrado em *PornoGráficos*, peça do grupo Bagaceira de Teatro que estreou em 2007. Aqui o figurino não é a nudez, mas a simulação desta, com dois dos atores vestindo malhas da cor da pele, reprisando os órgãos sexuais por pinturas ou adereços. É um lembrete de que a arte estiliza; desaparece o “puro nu”, o corpo em estado completamente natural nestes ambientes, porque a criação já instaura um artifício. Esse artifício é a linguagem, a inventividade que a nudez comunica.

Para além de ser um suporte expressivo, o corpo tem a sua história: cicatrizes, pelos, texturas, formas vão construindo uma bioarquitetura, que nos diz — com um estranho tipo de silêncio — coisas que somos acostumados a evitar. Talvez daí nasça, ainda hoje, a hostilidade contra os que utilizam esse tipo de “voz”. Se a nudez é um texto, nem sempre é um texto aberto ou óbvio. Alguns espectadores agem como aqueles alunos ima-

turos, a se defender de um autor difícil ou um pouco mais profundo com a velha sentença: “Ele(a) é um(a) louco(a)!”. Improvável que esse público rejeitasse o incômodo apontando para a própria incompreensão — um gesto que no primeiro momento (geralmente o que conta, para tais pessoas) pareceria humilhante, mas depois — ah, depois! — seria o passo inicial para o esclarecimento.

Como entender, digamos, certo vídeo de Sigalit Landau sem levar em conta a sua nudez? O seu corpo de mulher judia integra a mensagem tanto quanto o bambolê feito de arame farpado que a fere numa prisão rítmica, às margens do Mar Morto. É um corpo presente não só por sua existência biográfica, mas também pelo peso histórico, pelas associações que aprendemos a fazer entre todos esses elementos que estão na performance, incluindo a paisagem.

Da mesma forma, Marina Abramović, em performances da década de 1970, e Milo Moiré, mais recentemente, puseram-se nuas para quebrar padrões de resistência, seja ela física ou cultural. É algo que o movimento

pós-pornô faz com grande intensidade, aliás: suas criações têm explicitude sexual, mas com um verdadeiro veio político que questiona fantasias machistas e hierarquias sociais, ambas tão presas a esquemas repetitivos, estereótipos.

O corpo é essa escultura em movimento; uma anatomia provisória que interfere no mundo em determinados instantes e com uma carga específica de intencionalidade. Mas pode virar uma armadilha, claro, nas mãos de um público despreparado. Para voltar ao nosso exemplo introdutório, seria proveitoso questionar por que a nudez provocante de Pita Amor, bem como as fotografias em que Nahui Olin se despe, praticamente condenaram a riqueza de sua criatividade a uma dimensão polêmica. O fato de terem trabalhado com poesia e pintura as excluía de uma prática com outras matérias-primas? Aqui entra um novo problema de receptividade: o preconceito que exige que um(a) artista restrinja-se a um único campo de ação. O que a história dessas mexicanas parece dizer, a todos esses problemas que envolvem épocas, juízos, rótulos e proibições, seria talvez resumido assim: não esperem o óbvio nem o conformismo. O nu está exposto, mas nem por isso é compreendido. 🍷





# Je sui Jailson

Contos demonstram, com simplicidade e acerto, a habilidade de Antônio Mariano na construção das frases

ANDRÉ ARGOLO | SANTOS – SP

**É** comum que se diga que ler é solitário. E que escrever também. Solidão de muitas vozes, que é isso? Se eu fosse um dicionário, diria, e diria mal: Estado ou sensação de desacompanhamento, ainda que em meio à multidão, ainda que no colo de alguém. A solidão é dos grandes temas da Literatura — ela, a morte, o amor, essas coisas, entrelaçadas, tantas formas de contar, tão comuns e ao mesmo tempo únicas em cada vida, em cada momento da vida. García Márquez a tirou de um caroço da Colômbia, ou de um calo de suas pegadas pelo país, e a transformou em umbigo do mundo, contando cem anos dela. Esse número é um pouco só de tempo diante da solidão que soa falsamente infinita, já que humana, e que não sobreviveria a ela própria, no dia em que não sobrar quem a lamente, disseque, exponha. É disso que são feitos os contos d'**O dia em que comemos Maria Dulce**, de Antônio Mariano.

No conto homônimo ao título: comemos. Muita gente para o que é profundamente solitário, o sofrimento da fome. Maria Dulce não é quem tem fome, ela a sente sendo a comida. Sendo a comida ela nos revela quem é fome. Desamparada, não necessariamente solitária, Maria Dulce. Desamparados os que a devoram no conto. Habilidade conto. Não estou aqui a sugerir que se inverta ordem nenhuma da obra, mas sugiro sim que se comece a leitura desse livro por esse texto, que concentra bem a habilidade que o escritor exibe no livro todo, habilidade na construção das frases, no encadeamento delas, sempre contando a história, sem muita digressão, sem citações de exibicionismo cultural. No mínimo, como técnica, funciona muito bem porque não faz o leitor escapar das cenas, do pensamento dos personagens, de seus pontos de vista. E os sentimentos são tão mostrados quanto relatados, num equilíbrio difícil de se manter, mas ele consegue.

*Uma vez fiquei sozinho com Maria Dulce após os outros irem embora. Sentados num velho toco, mão na mão, olho no olho, sorrindo sem jeito, eu era o seu escolhido, agora me dou conta disso. Eu falava muito; ela, quase nada. Sua*

*atenção me encantava. Eu dizia de minha mãe e de mim, de nossa condição, da crise na cidade. E um açude me fugia pelos olhos. Ela também chorava, vendo a minha comoção. Prometeu trazer uma cesta só para a gente, algumas roupas, outros gêneros alimentícios. Cada promessa, uma porta de luz que se abria. Parecia que o paraíso viria se instalar ali. E a paz celestial habitou por um instante a minha boca de dentes estragados.*

O tema da solidão é abertamente tratado, até porque cada conto tem uma epígrafe e a maioria ou fala diretamente de solidão ou transmite um ambiente de solidão. As epígrafes são de livros pouco circulados, desses que raramente se encontram nas vitrines das livrarias. Por que elas habitam italicamente o logo abaixo dos títulos dos contos? Sim, podem dar um clima, mas não parecem essenciais aos próprios textos que as seguem. Duas possibilidades, no mínimo: uma é ventilar boas escritas pouco divulgadas, que encantam o autor; outra é que talvez tenham sido a provocação de cada história. O fim do livro traz as referências das epígrafes usadas. Dá boa curiosidade de ler também esses escritores citados, pra quem já não os conhece — Maria Valéria Rezende, Prêmio Jabuti de 2015, é das mais conhecidas do grupo, mas talvez não fosse ainda tanto, quando da primeira edição da obra.

No texto *Sobre o autor*, também no fim do livro, descobre-se que essa obra, publicada pela editora Ficções em 2015, já tinha virado livro dez anos antes, numa edição dita não-comercial. E esta primeira edição levava o título de outro conto: *Imensa asa sobe o dia*. Tanto esse título quanto o próprio conto são mais líricos do que *O dia em que comemos Maria Dulce*. O que parece é que a troca favorece o clima geral do livro.

## Jailson

Todos os personagens centrais dos contos têm o mesmo nome. Jailson é um rapaz que tenta ganhar um sorriso mas recebe uma pedrada do mundo, ao tentar recuperar a bolsa roubada de uma mulher — e há mais o que dizer desse conto. Jailson é um dos meninos com fome que devora o doce menina Maria. E



**O dia em que comemos Maria Dulce**  
Antônio Mariano  
Ficções  
122 págs.



## O AUTOR

Antônio Mariano

É de João Pessoa (PB). Publicou cinco livros, desde o início da década de 90, de poesia e conto. Os de poemas: **O gozo insólito** (1991), **Te odeio com doçura** (1995), **Guarda-chuvas esquecidos** (2005) e **Sob o amor** (2013). De contos, este **O dia em que comemos Maria Dulce** (2015).

## TRECHO

**O dia em que comemos Maria Dulce**

*Tenta se apoiar em alguma força lá fora que o faça se desligar dali: um barulho de motor na oficina à frente, o riso alto e a pornografia dos mecânicos, uma cigarra no jambeiro, o aparelho de som do vizinho e a música horrível no último volume, a histeria de galos e galinhas na tarde pouco azul, o recado em Morse do vento batendo nas janelas mal fechadas, a mínima interferência entre o seu ouvido e a voz do filho.*

enfrenta o temido Amarelo no banguê-banguê brasileiro que encerra a sequência de 13 contos. Jailson não é o mesmo, mas está em todos os textos. Ao mesmo tempo Jailson é todo mundo. O que o livro apresenta é que essa escolha do autor também favorece a aproximação, a partir da pergunta que o leitor se faz em algum momento: é o mesmo cara? É e não é. Então podia ser eu. Então pode ser qualquer um, a sofrer injustiça, ser amassado pela pobreza, escanteado pela incomunicabilidade, internado pela discordância.

## Poeta

O décimo-primeiro conto, *O poeta*, tem algumas chaves possíveis de leitura, que engrandecem a experiência. Li que Antônio Mariano é poeta, mas não procurei (ainda) ler sua poesia. Estou re-senhando este livro e tento me ater ao que o livro me diz. Se soubesse mais sobre o autor, talvez nem conseguisse fazer esse isolamento, com seus prós e contras. Mas o fato é que esse texto em questão também parece um tratado sobre questões literárias. Qual a missão do poeta, assim que ele se reconhece como tal? O conto começa pelo desfecho da história: Jailson Gomes da Costa — esse sobrenome de atum em lata é tão emblemático! —, funcionário público, é internado para tratamento psiquiátrico. Ele passa o conto repetindo uma epifania, de que é poeta, sou poeta, sou poeta, sou poeta. Nessa nova condição que apresenta, sofre uma série de atentados contra a vida. Mantém-se firme como um Bartleby. E sem escrever nem recitar verso nenhum, sou poeta, sou poeta, sou poeta. Até que desenlata sua sinceridade espontânea num momento crítico que nos faz entender o porquê da internação. Um porquê explicável não nele, mas pelo entorno, pelo medo, pela sociedade. Então, trata-se de dizer ao leitor algo sobre um engajamento necessário com a vida real que o poeta deve ter? Pode ser...

## Bolsa

Os preconceitos e julgamentos fáceis na nossa sociedade estão escancarados no conto *Herói interrompido*. A ambientação põe o leitor no centro de João Pessoa, capital da Paraíba. Mas pode funcionar no centro da maioria das médias e grandes cidades brasileiras, trocando o nome de uma rua, de uma praça. Nesse onde, Jailson, agora um paraibano analfabeto, trabalhador da construção civil, paquera moças depois do expediente, em olhares e desejos além dos óbvios, carnis, desejos de vida melhor, de amor, de felicidade, e acaba testemunhando um roubo. A mulher bonita aos olhos dele teve a bolsa levada por um rapaz, como ele, “magro, baixinho e preto”. Jailson corre atrás do rapaz. A perseguição dura uma vida, no que passa pela cabeça de quem caça um pouco de justiça e reconhecimento. Até que esse tiro sai pela culatra e o atinge em cheio: ninguém nota a diferença entre caça e caçador.

Chama atenção que o autor não carrega sua narrativa com regionalismo. Não abusa de malabarismos estéticos, usa a língua mais pela precisão. Como temas, evoca a violência que mora até dentro de seres costumeiramente muito pacíficos, evoca a pobreza, o preconceito social e racial. Outro valor do livro está na estrutura dos contos, tramas que vão aumentando a tensão e, mesmo sem reviravoltas mirabolantes, têm desfechos que surpreendem. Agora sim, vou procurar sua poesia já publicada e aguardar pelo romance. 🍷



# Um escritor solitário e eufórico

O ano em que vivi de literatura narra a história de um homem vazio e apaixonado pelos excessos

GISELE BARÃO | PONTA GROSSA - PR

O protagonista de **O ano em que vivi de literatura** é Graciliano, um escritor que sai da cidade natal Porto Alegre para viver no Rio de Janeiro. Depois de ganhar muito dinheiro com um grande prêmio literário, ele embarca em uma rotina de exageros: muitos eventos, muito sexo, muita bebida alcoólica e, principalmente, muita insegurança.

Ao contrário do que o título faz pensar, o livro do gaúcho Paulo Scott quase não menciona literatura. Graciliano, na verdade, mal escreve — embora esteja devendo produção para uma editora e recheie sua página no Facebook de textos — e muito menos lê.

Por outro lado, com a fama que o prêmio lhe deu, o protagonista vira presença desejada em encontros e festas do meio intelectual. E, ao longo do enredo, essa série de eventos fica cada vez mais melancólica.

A história se passa em 2011. Nesse período, as redes sociais já estavam ditando parte do nosso comportamento, nosso círculo de relações, com batalhas de ego, bajulação e condescendência. E assim funcionava para Graciliano. É difícil contar quantas vezes o Facebook aparece no livro. O protagonista nos narra uma sequência propositalmente cansativa de postagens, comentários, respostas aos comentários, flertes. Ele monitorava tudo o tempo todo, e era dependente da adoração que a internet lhe garantia.

A razão para a vida de excessos de Graciliano não parece ser nenhuma além de deslumbre. De repente, com muito dinheiro e reconhecimento em mãos, ele se vê em um seletivo círculo de relações com escritores, editores, jornalistas, críticos literários, curadores, marqueteiros, e quer tirar o proveito máximo disso — principalmente no que diz respeito às mulheres.

Mas o convívio com essas pessoas também o faz se revelar um homem solitário e carente. Um dos poucos amigos que o acompanha é Ildefonso, colega



LUÍZ CARAMES

de ensino médio e da faculdade de História. Na nova vida de Graciliano, tudo é intensidade, desgaste, exagero.

## Família

Além das relações fluidas e frias com amigos e mulheres, os conflitos familiares alimentam a angústia de Graciliano. Paulo Scott desenha muito bem uma outra peça que colabora na formação do personagem: a relação tensa que o escritor tem com o pai. Os diálogos entre os dois ocupam poucos trechos do livro, mas o incômodo que esse vínculo familiar provoca no protagonista está sempre presente.

Um dos motivos para os problemas na família é o desaparecimento da irmã de Graciliano, Flávia. A razão do sumiço não fica muito clara na história, que dá apenas algumas pistas do que pode ter acontecido com ela. É como se cada integrante da família tivesse um trauma diferente sobre essa perda e um posicionamento diferente sobre o paradeiro de Flávia. Discutir sobre isso já é rotineiro para eles.

A irmã desaparecida parece ser a única pessoa com quem Graciliano realmente se identificava, a única por quem mantinha o mínimo de afeto — há um belo trecho em que ele descreve a lembrança de um passeio com Flávia e amigos.

Entretanto, além dessa ausência mal explicada, as escolhas que o protagonista fez na vida também causam desconforto ao

pai. Ele nunca conseguiu superar o fato de Graciliano ter abandonado a carreira de professor universitário de História em Porto Alegre para “virar vagabundo” no Rio de Janeiro.

## Feminino

Há muitas mulheres na saga de Graciliano, mas poucas delas têm nome ou importância na vida dele. Além da irmã desaparecida e de uma ou outra namorada mais marcante, como Lenara e Janaina, boa parte das outras mulheres é referenciada com pouca formalidade: a “amante do jornalista”, a “deusa”. Um pouco de sexo, e elas desaparecem.

Parte desses relacionamentos começou no mundo virtual, e alguns também reagem de acordo com ele. Isso fica claro em uma passagem do livro em que Janaina reclama de um poema que Graciliano postou no Facebook, com o título “J” — o que parece ser uma provocação para ela e rende uma longa discussão por telefone.

Graciliano se envolveu também com Patrícia, uma doutoranda em Letras que protagoniza um dos capítulos de **O ano em que vivi de literatura**. Ela se separa do personagem principal por vontade própria, e essa atitude deixa Graciliano no mínimo desconfortável e sensibilizado. Mas assim que ela sai de cena, ele volta ao comportamento de sempre.

Outro momento de insegurança ligado aos relacionamentos acontece com Lenara.

## O AUTOR

Paulo Scott

Nasceu em Porto Alegre (RS), em 1966, e vive no Rio de Janeiro (RJ) desde 2008. Publicou cinco livros de poesia, como **Mesmo sem dinheiro comprei um esquete novo**, vencedor do Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte em 2014. Também escreveu cinco livros de prosa, como **Ainda orangotangos** e **Habitante irreal** — Prêmio Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional em 2012.



**O ano em que vivi de literatura**  
Paulo Scott

Foz  
256 págs.

## TRECHO

**O ano em que vivi de literatura**

*O perfil de página inteira no Segundo Caderno d'O Globo de sábado foi o estopim.*

*Romero, o meu editor, ligou me chamando pruma conversa no final de tarde da sexta-feira seguinte no Bar Astor no Arpoador (...). Pedi a senha da rede sem fio, fiquei conferindo o que estava sendo comentado nas postagens que joguei no facebook durante a tarde.*

Como ela foi uma das juradas do prêmio que Graciliano recebeu, o escritor convive com a dúvida: foi mesmo a qualidade do seu trabalho o fator determinante para a premiação? Ou foi apenas o interesse sentimental da jurada?

A maneira pouco cortês de se referir às mulheres não é exclusividade do protagonista. Depois de ter uma entrevista publicada em um grande jornal do país, Graciliano se encontra com o editor Romero e ouve o amigo perguntar com quantas “marias lombadas” e “marias resenhas” ele já tinha se relacionado desde a aparição no jornal.

## O meio literário

O livro é uma sátira dos bastidores da literatura. Em meio à rotina festeira de Graciliano comenta-se, mesmo que nas entrelinhas, sobre critérios amplamente subjetivos na escolha de obras literárias premiadas, sobre editoras que valorizam ou não os escritores que mantêm, sobre relações de interesse entre escritores e editores.

O meio acadêmico também está no alvo da sátira — em certo momento, Graciliano se refere aos professores de História como um “club”, além dos donos de blogs famosos de literatura, escritores premiados, editores, críticos. O editor Romero, além do próprio Graciliano, é um dos principais representantes dessa caricatura da “cena” literária.

*Sabe, Graciliano, não sei se é o seu caso, porque não sou seu analista e muito menos uma dessas suas namoradas metidas a gênio da raça, mas poderia apostar que, se não de todo, pelo menos em parte, você está sofrendo da consciência de não ter controle algum sobre a importância que seus livros vão ter.*

## Angústia

Muitos autores já se dedicaram a escrever sobre o próprio ofício. Não é difícil encontrar livros sobre escritores em crise, por exemplo. Talvez a maior diferença em **O ano em que vivi de literatura** seja justamente a falta da literatura na rotina de um escritor que conseguiu realizar o desejo de muitos: sustentar-se exclusivamente do dinheiro que esse trabalho lhe garantiu.

A história tem algo deprimente, talvez pela repetição das ações de Graciliano: festa, sexo, início de relacionamentos, fim de relacionamentos, indiferença, briga com o pai, saudade da irmã. Em alguns momentos, a atitude dele, impulsionada pela infelicidade, beira o ridículo — como acontece no trecho em que ele entra num sebo, acompanhado de amigos recém-conhecidos.

Além do próprio enredo, o ritmo da narrativa ajuda a dar o tom desse período conturbado da vida de Graciliano: um tempo que passou acelerado, sem folga. Mas a angústia dele é a angústia de todo mundo, um sentimento que talvez não seja exclusivo de quem escreve. 🍷



o jeito de  
ouvir música  
mudou...

...o de fazer  
negócios também



A **Jetbees** é a plataforma para você comprar e vender serviços online, como logotipos, textos, locuções, edição de vídeo e tudo que possa ser entregue via internet. **Cadastre-se grátis e comece a vender.**

O valor dos serviços,  
dentro da JetBees,  
começa em **R\$50**  
e pode aumentar  
conforme  
a complexidade.



**cadastre-se**

é rápido, fácil e grátis.



**divulgue**

crie seu perfil e  
ofereça seus serviços.



**venda**

seus serviços serão vendidos e  
pagos de forma segura,  
diretamente em sua conta  
do Mercado Pago.

[www.jetbees.com](http://www.jetbees.com)



# NOSSO FUTURO TRANSCENDENTE

Um de meus poemas concretos prediletos é *Organismo*, de Décio Pignatari, publicado em 1960. É um poema bastante simples, feito de um só verso — “o organismo quer perdurar” — que se modifica conforme o leitor vira as folhas do livro, terminando num orgasmo.

Essa oração corriqueira — “o organismo quer perdurar” — é também uma verdade biológica incontestável. A morte é um conceito inexistente, entre as plantas e os animais, e inaceitável, entre os seres humanos. Da criatura mais simples à mais complexa, todas querem perdurar, todas lutam pra permanecer.

Em estado selvagem ou controlado pelas leis da civilização, o que move os seres vivos é o implacável instinto de sobrevivência. No mundo altamente racionalista em que vivemos, a inteligência promove a ciência e a tecnologia, mas é o instinto de sobrevivência que promove a inteligência.

## Da ficção à realidade

O que antes era apenas ficção começa a se materializar diante de nós.

Nos principais centros de pesquisa do mundo todo, grupos de cientistas e engenheiros devassam o corpo humano, mapeando cada detalhe, do genoma ao conectoma. O novíssimo entendimento biotecnológico propõe que o corpo é uma máquina, sendo o cérebro um computador. É preciso compreender, então, como essa complexa máquina funciona, só assim será possível interferir em sua intrincada trama de sistemas, a fim de corrigir os defeitos, aperfeiçoar as qualidades e agregar múltiplas extensões biônicas. O objetivo é a longevidade. Sempre foi.

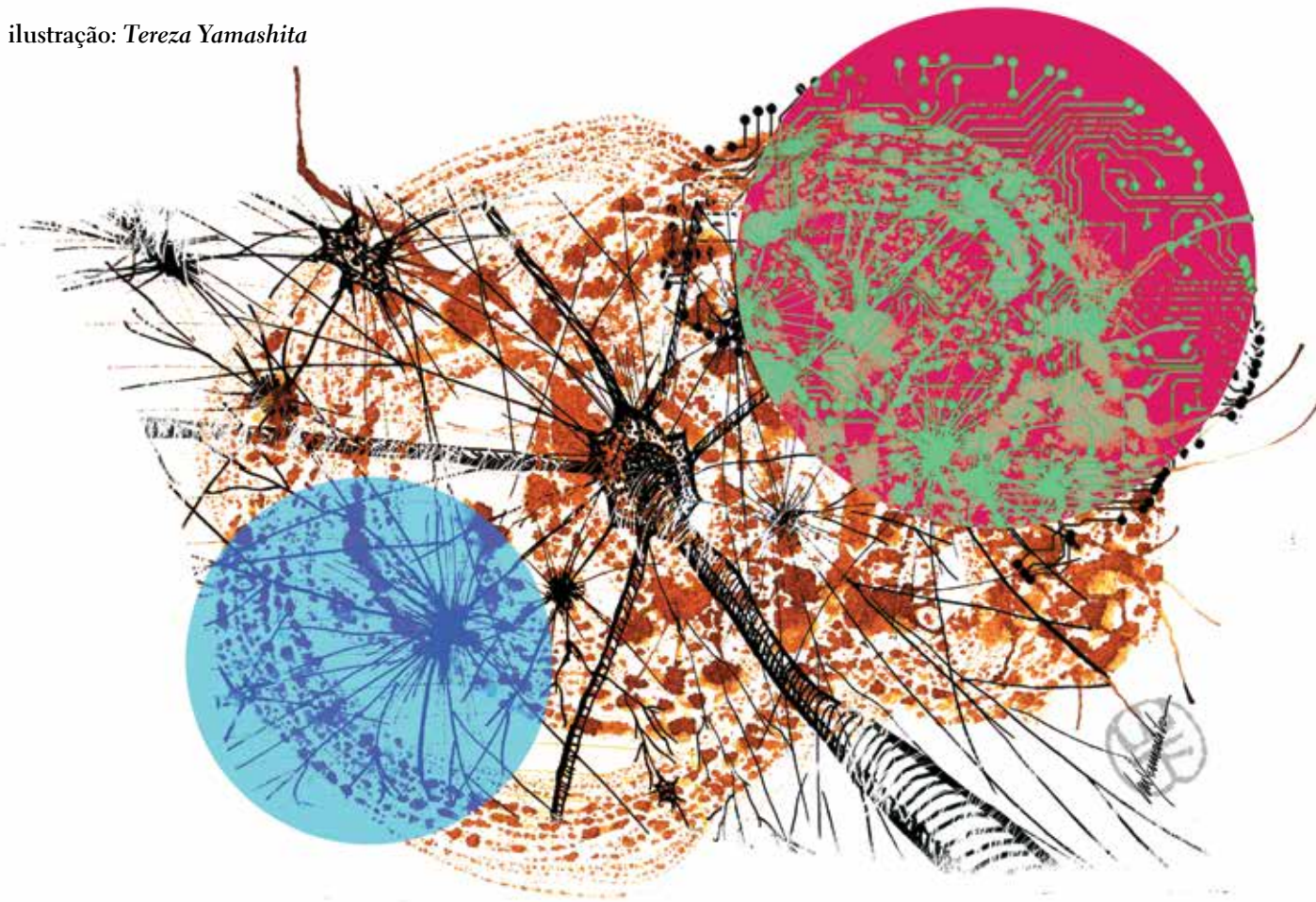
O problema é que vivemos numa sociedade altamente estratificada e competitiva. Tudo o que aprendemos até hoje com a psicologia, a biologia e a historiografia garante que se casais endinheirados — através da engenharia genética, por exemplo — tiverem a oportunidade de aumentar a inteligência e a expectativa de vida de seus filhos, assim como a de todos os seus descendentes, “teremos não apenas um dilema moral mas uma guerra total de classes” (Francis Fukuyama).

O dilema moral e social dessa nova eugenia foi muito bem exposto no filme *Gattaca*, de 1997, escrito e dirigido por Andrew Niccol.

## Utopia caótica

O organismo quer perdurar. O organismo quer desesperadamente permanecer. Num universo que está sempre testando sua resistência, sem piedade,

ilustração: Tereza Yamashita



A morte é um conceito inexistente, entre as plantas e os animais, e inaceitável, entre os seres humanos. Da criatura mais simples à mais complexa, todas querem perdurar, todas lutam pra permanecer.

O cálculo mais preciso já feito sobre a quantidade de plantas e animais no planeta determina que a Terra abriga hoje oito milhões e setecentas mil espécies (um terço no mar e dois terços na terra). Mas a maioria — oitenta e cinco por cento — ainda é desconhecida.

Os pesquisadores estimam que esse número representa um por cento de toda a vida que já passou pelo planeta. Espantoso? A natureza é cega, irracional e implacável. Cerca de noventa e nove por cento das espécies surgidas na Terra tiveram sua oportunidade e fracassaram. Os dinossauros viveram por cento e vinte milhões de anos e desapareceram. Não há qualquer garantia de que o mesmo não acontecerá com nossa espécie, que está no planeta há míseros duzentos e cinquenta mil anos.

Pra permanecer por mais duzentos e cinquenta mil anos, muitos ficcionistas sugerem que teremos que aceitar a simbiose homem-máquina. Essa é a premissa do romance *Os dias da peste*, de Fábio Fernandes, lançado em 2009.

Num futuro muito próximo, a inteligência artificial finalmente ganhará consciência e superará a inteligência humana. Entre os pesquisadores esse evento já tem um nome: *singularidade tecnológica*. A evolução pode ser um processo lento e gradual,

mas também pode acontecer aos saltos. O tempo gosta de pregar peças. É um amigo traiçoeiro, muitas vezes inimigo.

Encerrada no abstrato ambiente virtual ou no corpo fechado de computadores e robôs, chegará uma hora em que a inteligência artificialmente construída desejará dar um novo salto evolutivo. Pra dentro do nosso cérebro. Nessa hora ocorrerá um drástico rompimento social. Muitas pessoas preferirão viver longe das máquinas, totalmente desconectadas do mundo cibernético. É a opção neoludista. Mas a maioria aceitará de bom-grado a simbiose, apesar de todos os perigos e dilemas envolvidos nessa escolha.

A convergência homem-máquina talvez ocorra antes que a engenharia genética consiga mudar radicalmente o ser humano. Assistam ao filme *Transcendence*, de 2014, dirigido por Wally Pfister. É provável que a inteligência artificial nos ajude a aperfeiçoar os muitos campos da biotecnologia. O objetivo é o prolongamento da vida saudável e produtiva, custe o que custar. A permanência do organismo-orgasmo, sempre. Singularidade tecnológica e engenharia genética, reunidas, transformarão radicalmente a natureza humana e a civilização.

Esse futuro transformado pela alta tecnologia pode ser antevisto, por exemplo, nos contos

de Roberto de Sousa Causo, reunidos na coletânea *Shiroma: matadora ciborgue*, de 2015. Os inúmeros personagens que integram nesse universo trans-humano — estamos no século 25 d.C. — receberam todo o tipo de aperfeiçoamento biotecnológico. Seu metabolismo é mais eficiente, são pessoas mais fortes e inteligentes, mais resistentes a doenças, com habilidades físicas e cognitivas impensáveis em nossos dias.

A convergência geral de biologia e cibernética de fato tornará quase indistinguíveis os organismos de carbono e os de silício.

## Quem quer viver pra sempre?

Nossa capacidade mental é muito limitada. Medidas muito grandes tendem a se tornar abstratas. Quando alguém fala em um milhão de dólares ou um milhão de quilômetros ou um milhão de anos sabemos que é muito dinheiro, longa distância e tempo demais. Mas é só uma impressão meio subjetiva. Não dá pra contar nos dedos ou abarcar com o olhar. O que dizer, então, de um bilhão?

O que eu mais gosto na literatura especulativa é da paixão que seus autores têm por certas abstrações absolutamente fascinantes e sedutoras. Fora da literatura especulativa é raro a gente ver, por exemplo, o tempo sendo trabalhado de modo tão criativo.

Mil anos? Não. Um milhão de anos? Nãããooo.

Um BILHÃO de anos! Exatamente. Dá pra imaginar isso? Foi o que fez Arthur C. Clarke num de seus melhores romances, *A cidade e as estrelas*, de 1956,

obra primorosa que integra uma bibliografia composta quase que só de obras primorosas.

Clarke avança no futuro um bilhão de anos pra mostrar como a singularidade tecnológica e a engenharia genética trouxeram a imortalidade a uma humanidade totalmente pós-trans-supra-humana.

As pessoas agora vivem ciclos de mil anos. Ainda há machos e fêmeas, mas são difíceis de distinguir. Casais não procriam mais, mulheres não engravidam nem concebem há mais de um bilhão de anos. Um sofisticado sistema computacional — uma cidade — armazena na memória todas as características biológicas e psicológicas das pessoas. Assim preservado, cada indivíduo se torna “uma galáxia de elétrons congelada no núcleo de um cristal” quando um ciclo de vida chega ao fim.

Ninguém dorme mais, unhas e dentes desapareceram. Os pelos do corpo também, sobrou apenas um pouco de cabelo na cabeça. Não há mais bebês nem crianças, as pessoas já nascem fisicamente desenvolvidas (sem umbigo, é claro). Quando alguém muito velho morre — a expectativa de vida, repito, é de mil anos —, volta a ser arquivado na memória do sistema, pra renascer no momento apropriado, cem milênios depois. Todas as pessoas vivas se lembram, na maturidade, das vidas passadas.

No romance de Clarke, a ciência e a tecnologia realizaram o que em nosso tempo somente certas doutrinas religiosas se atrevem a prometer: a vida eterna por meio de sucessivas reencarnações. 🍷



# Caminhos entre prosa e poesia

A prosa reflexiva e poética de *Ao contrário, um caminho* marca a estreia do contista Afonso Caramano

CLAYTON DE SOUZA | SÃO PAULO - SP

No mercado literário atual, uma questão que parece ser ponto pacífico é a preferência dos (poucos) leitores brasileiros pelo gênero conto. Para embasar essa constatação, basta consultar qualquer lista de “mais vendidos”: mal se depara com exemplares representativos da categoria, o que suscita reflexões talvez pertinentes num mercado literário como o brasileiro onde sobejam escritores que se dedicam a esse gênero, e em média o fazem com competência.

Quem se mostra interessado na questão por certo já observou que o desejo em voga do leitor é por narrativas cujo ritmo intenso se deve a uma dramaticidade constante e progressiva; há que se aprofundar na história, aos mínimos detalhes, cada aspecto do caráter e passado dos personagens: em geral, elipses são depreciadas.

Como se vê, as demandas desse leitor se chocam frontalmente com os aspectos mais marcantes do conto moderno e que respondem pela tênue linha divisória entre a prosa e poesia desse gênero.

No entanto (e isto não só no terreno do conto, mas também nas vastas planícies do romance) as sugestões e omissões do prosador, o lirismo que atua como suplente da tessitura dramática podem, por sua própria essência, estreitar mais as distâncias entre o leitor e a ficção com seus personagens. Basta que o leitor se abra a essa experiência e, claro, que o escritor tenha a capacidade de seguir por esse caminho, vizinho à obscuridade e ao hermetismo.

Caso ilustrativo da questão estilística que aqui se reflete é o primeiro livro do gênero do paulistano Afonso Caramano, *Ao contrário, um caminho*.

## Veredas

Nessa pequena união de histórias sintéticas e intimistas, as questões humanas como misantropia, relações familiares entre outras são condensadas e não diluídas numa prosa clara e fluente, altamente poética. Seus dramas humanos intensificam-se por dois elementos que estrategicamente envolvem o leitor, afastando-o da letargia: a elipse narrativa, que instiga quem lê a especular em torno do passado dos personagens ou da história pregressa aos dramas presentes e o foco narrativo que enleia o leitor, seja em primeira pessoa, seja em terceira, com discurso indireto livre, embora neste último, em alguns casos (em especial no conto *Vigília*), a alternância de vozes entre narrador e personagem tenda a desorientar a leitura.

A já mencionada linguagem, bem como o foco narrativo, também apresenta variações ao longo desses treze contos, embora mantenha um acento pessoal ligado à prosa enxuta e ao uso simbólico de imagens, num mergulho introspectivo que remete à prosa de uma Clarice Lispector.

Mas, como já dito, essa linguagem segue outros caminhos, tangenciando, inclusive, a recriação poética da fala regionalista levada a cabo por Guimarães Rosa:

*Julguei por bem que se por acaso não houvesse acaso não seria de desperdiçar a casualidade do encontro, e fui encompridando a conversa. Presumir qualquer um presume, assentar sentença, porém, se deve fazer em foro apropriado.*

## Percalços

O título da obra não é escolha arbitrária de um título dos contos (no caso, o quinto)

porque, considerando com bastante atenção, é de caminhos a serem tomados e suas implicações que se tratam os dramas dessas treze histórias.

Do homem que é alvejado num campo privado o qual não costumava percorrer, em *Primavera rubra*, à mulher que, optando por atravessar a avenida, mergulha em íntimas considerações sobre os rumos que optou por seguir na vida, entre obras-primas da pintura mundial num museu, em *Encontro*.

Assim, ora literais, ora alegóricos, os caminhos acabam por ser o eixo desses dramas, com uma profunda conotação existencial. Contudo, esse elemento gera não uma movimentação dramática, no sentido de uma sucessão de acontecimentos convencionais que convergem para um clímax, mas antes uma movimentação interior, introspectiva, a implicar cada um dos personagens centrais, num torvelinho onde passado e presente coexistem (por vezes, de forma estranhamente inusitada):

*Comprazia-se em uma divagação infrutífera (...) — entregava-se a um movimento de raciocínio, meio enviesado, é verdade, sobrepondo camadas à realidade até transpô-la como se atravessasse um véu diáfano (...)*

*Descortinava em minúcias a própria história, reescrita em diferentes nuances, ora revestindo de antigas sensações fatos que nunca ocorreram, ora inventando impressões para acontecimentos passados.*

É bem desse mundo interior que o livro de Afonso Caramano trata; o exterior, quando este aparece, exerce a função de *leitmotiv* para os dramas interiores daquele.



*Ao contrário, um caminho*  
Afonso Caramano  
11 Editora  
109 págs.



## O AUTOR

Afonso Caramano

Nasceu em Jaú (SP), em maio de 1969. Formado em letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Jaú, destacou-se em diversos concursos literários (8º Prêmio UFF de Literatura, Concurso Cultural Conte o Conto Sem Aumentar um Ponto, pela Academia Brasileira de Letras, Feira Nacional do Livro de Ribeirão Preto). *Ao contrário, um caminho* é seu livro de estreia.

## TRECHO

*Ao contrário, um caminho*

*No campo devastado nada havia com que se animar; ele só fazia era durar, sobreviver. Não tinha de fingir nada, mas aparentava não se importar nem ver ou ouvir certas coisas — os pequenos fracassos acumulados da vida em comum, as discussões dissimuladas, a apatia nos rostos das crianças, herança, talvez que lhes legara por meio da filha. A vida, enfim, fazendo o seu trabalho, corroendo a si mesma.*

Em *Olhos verdes*, a visita breve e inesperada de um antigo conhecido desperta sensações novas num casal de meia-idade, em especial na esposa. Mas a relação ambígua dela com o visitante não fica clara — fruto da elipse narrativa que não desvela o passado; resta ao leitor, do ponto de vista do narrador/esposo, especular sobre a raiz da questão.

Em *Entrevero*, dois viajantes em direções opostas obstruem, cada qual, o rumo do outro, num estreito caminho à boca de um despenhadeiro. As reflexões existenciais do narrador e o tom simbólico da contenda dotam o conto de um contorno mítico realmente notável.

É da solidão humana e seus desamparos que tratam *O jantar e Ausência*; no primeiro, um idoso divide seu lar com a família de sua filha, mas a indiferença mútua, disfarçada em excesso de zelos da filha e respeito dos netos, é o que predomina, além do latente interesse do genro pelo imóvel; no segundo, o vazio dos dias de um velho aposentado se materializa na ausência do amigo/parceiro de pesca que não mais compartilha o exercício que em si é a metáfora da vida: a pesca do peixe que, tão logo capturado, será devolvido ao mar. Portanto, uma atividade metódica, mas sem uma finalidade que a justifique.

É a mesma sensação que emerge de *Ao mar, palavras*, embora de forma enviesada: num porto sitiado pelo mal tempo, um casal se debate entre ressentimentos passados que o leitor apenas entrevê e a esperança quase extinta no ritual que ali os trouxe, e que visa reaver de alguma forma o filho ausente de ambos: em pleno mar, numa confluência de correntes marítimas, lançar garrafas com mensagens. Aqui, a mesma sensação de vazio, o mesmo viver sem a bússola que norteie a um sentido redentor para o espírito.

Nessas como em outras histórias, Afonso Caramano observa as implicações das escolhas individuais, e embora o desalento seja o saldo dessa prosa imersiva, a beleza por vezes plástica de sua poética surge como um alento:

*Somente um dos cavaleiros seguiu pela trilha e chegou do outro lado. Provavelmente tenha vislumbrado os últimos resquícios sanguíneos do poente no horizonte contrário.*

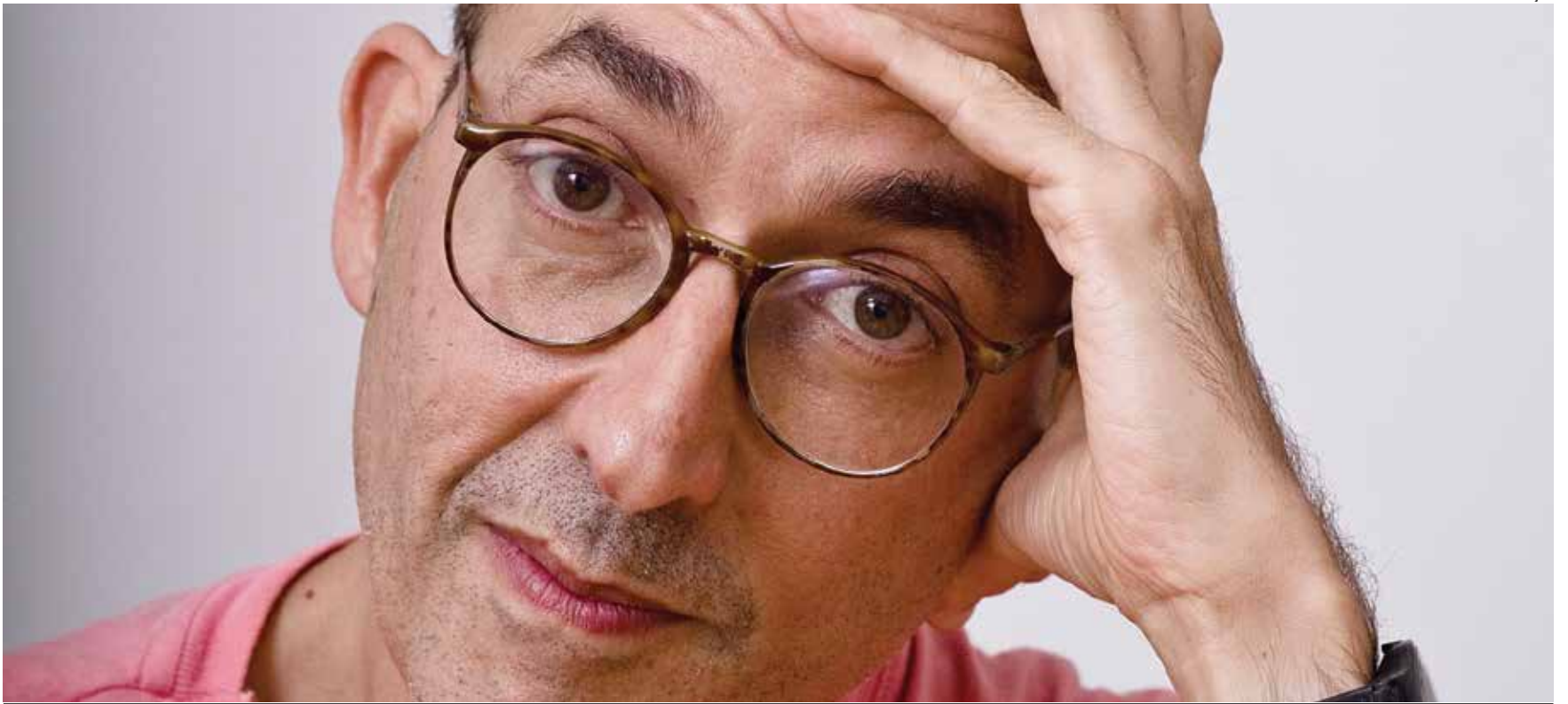
É nessa confluência de habilidades usadas em geral com competência que reside o motivo, mesmo ao categórico amante de romances, para se ler *Ao contrário, um caminho*. Mesmo porque não raras as vezes que a extensão dilui o que aqui, em forma breve, se adensa: o ser humano e seu drama. 🗨



# inquérito

rubens figueiredo

DIVULGAÇÃO



## Frio como gelo

**R**ubens Figueiredo nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1956. É considerado um dos mais originais ficcionistas brasileiros contemporâneos. Autor, dentre outros, de **Barco a seco** (Prêmio Jabuti) e **Passageiro do fim do dia**. Também se dedica à tradução de autores russos e de língua inglesa. É responsável pelas traduções de clássicos como **Anna Kariênina** e **Guerra e paz**, de Tolstói.

- **Quando se deu conta de que queria ser escritor?**  
Era adolescente. Queria uma porção de coisas.
- **Quais são suas manias e obsessões literárias?**  
Não tenho mania nem obsessão.
- **Que leitura é imprescindível no seu dia a dia?**  
Nenhuma.

- **Se pudesse recomendar um livro à presidente Dilma, qual seria?**  
No momento em que escrevo isto, a mesma classe e os mesmos grupos sociais de sempre estão dando mais um golpe de Estado no Brasil. Como sempre, dizem que não é golpe. Como sempre, a mídia e o Judiciário tentam legitimar. Como sempre, manipulam uma parte da população com um discurso histérico e politicamente vazio de combate à corrupção. Um vazio que, em seguida, ganhará seu conteúdo

político, por enquanto mantido na sombra, à espera. Em vez de recomendar um livro, digo que a Dilma tem todo meu apoio e reconhecimento como uma mulher extraordinária.

- **Quais são as circunstâncias ideais para escrever?**  
Estar frio como gelo (como disse Tchekhov) e ter a consciência mais clara possível acerca do assunto sobre o qual pretendo escrever.
- **Quais são as circunstâncias ideais de leitura?**  
Que o texto tenha conteúdo e seja escrito com clareza e organização.
- **O que considera um dia de trabalho produtivo?**  
Se a pergunta se refere à atividade de escritor, escrever, para mim, não é trabalho nem pode ser medido em termos de produtividade. Mas a expansão capitalista tende a mudar isso e transformar também essa atividade humana em mais um produto.
- **O que lhe dá mais prazer no processo de escrita?**  
Se o que tenho a dizer é relevante, tudo dá prazer. Até errar.
- **Qual o maior inimigo de um escritor?**  
Acreditar que não precisa ter o que dizer.
- **O que mais lhe incomoda no meio literário?**  
O meio literário nada tem de diferente em relação a outros ambientes. São pessoas iguais às outras, com os mesmos proble-

mas e virtudes. Só que, incontestavelmente, é um ambiente tomado pela elite social, com poucas mulheres, quase nenhum negro e sem pobres. Isso afeta os critérios sobre o que se escreve.

- **Um autor em quem se deveria prestar mais atenção.**  
Natalia Ginzburg. Mas, nas circunstâncias presentes, receber muita atenção pode não ser nada bom.
- **Um livro imprescindível e um descartável.**  
Não sei dizer.
- **Que defeito é capaz de destruir ou comprometer um livro?**  
Escrever a sério, ou seja, para desenvolver uma perspectiva crítica, e não para alienar o leitor, é muito difícil. Escrever mal, ou escrever páginas ruins, não é crime, não é motivo para alarde. Mesmo assim, nesse caso, nesse tipo de livro, acho que nenhum defeito é capaz, no rigor das palavras, de destruir ou comprometer o resultado.
- **Que assunto nunca entraria em sua literatura?**  
Não sei responder.
- **Qual foi o canto mais inusitado de onde tirou inspiração?**  
Algo que fiz durante anos, várias vezes por semana, sem perceber. Uma experiência de alienação vivida.
- **Quando a inspiração não vem...**  
Azar.

- **Qual escritor — vivo ou morto — gostaria de convidar para um café?**  
Prefiro convidar minha esposa. É mais inteligente.
- **O que é um bom leitor?**  
Aquele que relaciona sinceramente o que lê às circunstâncias da sua vida e das pessoas de seu tempo e tira o máximo proveito disso.
- **O que te dá medo?**  
Ter feito ou fazer mal a alguém.
- **O que te faz feliz?**  
Ter feito ou fazer algo de bom a alguém.
- **Qual dúvida ou certeza guiam seu trabalho?**  
Quando escrevo, eu gostaria de ser guiado por questões e questionamentos.
- **Qual a sua maior preocupação ao escrever?**  
Dizer algo de pertinente e útil.
- **A literatura tem alguma obrigação?**  
Antes de levantar o nariz e responder que a literatura não tem obrigação de nada, é bom lembrar que ninguém tem obrigação de ler.
- **Qual o limite da ficção?**  
Não sei.
- **Se um ET aparecesse na sua frente e pedisse “leve-me ao seu líder”, a quem você o levaria?**  
Não existem ETs.
- **O que você espera da eternidade?**  
Que eu saiba, só existem o tempo e a história e não vale a pena perder tempo com o que não existe. 🍷

Cada gênero tem suas especificidades, mas todo o texto precisa, antes de tudo, estabelecer com o leitor um pacto de envolvimento e empatia; o enredamento excessivo de linhas em labirintos não sedutores pode dificultar a estratégia. Um romance, por exemplo, tem como desafio maior estruturar-se como... um romance. A composição é o segredo. E isso não é nada simples. Personagens que transitam e gesticulam sem rumo nos cenários como fios desencapados podem fazer ruir um projeto com pretensões de originalidade ao apostar na confusão.

Um dos pontos preocupantes do romance **Notas sobre Turibio Núñez, o escritor caído**, de Jéferson Assumção, é a opção por um conjunto multifacetado de narrativas não muito bem conduzidas e que por isso enfraquecem a organização do romance como uma estrutura minimamente coesa. Pode-se argumentar que há muito tempo caiu por terra a necessidade de um enredo sólido, mas não é disso que se fala aqui: até para abstrair a forma é preciso saber construí-la antes de desobedecê-la. A mão forte que irá espatifar a estrutura saberia perfeitamente criar sem destruir, mas opta pelo caos com a consciência dos gestos. Porém, não parece ser o que ocorre em **Notas sobre Turibio Núñez**.

São 16 pontos de vista sobre um mesmo personagem, um escritor argentino fictício, nascido em La Plata, com passagens por Porto Alegre e Rio de Janeiro — o destino final. Tinha o sonho de se tornar um autor brasileiro. Sua vida é marcada por falências. Mas, contrariando as expectativas, ele não aparece como protagonista, e sim de forma lateral com diferentes roupagens. Após sucessivas quedas, tanto morais quanto físicas, incluindo aí tropeços financeiros e intelectuais, Núñez termina na favela da Rocinha. Ao encerrar a (confusa) autobiografia, morre misteriosamente, talvez um suicídio.

A aparição de Turibio nas diferentes histórias, muito menos do que apenas “lateral”, é absolutamente irrelevante. Se fosse lateral, mas significativa, o bom argumento teria mais sucesso. O projeto, afinal, parece estimulante: 16 pontos de vista, angulações diversas que traçam tantas histórias quanto cabem em um olhar cheio de percepções. Encontros, amores, viagens, bebedeiras, festinhas, vida na selva — os cenários são caleidoscópicos. Procura-se por Turibio. Onde, onde — pergunta o leitor. Ele se inscreve, por exemplo, nas linhas do crachá de um garçom, de repente, em uma das narrativas que dão ao romance um aspecto de reunião de contos, não fosse o arremate final que tenta de alguma maneira alinhar a ideia de uma construção dupla de vida e texto ao mesmo tempo. Reflexões filosóficas também participam das histórias e irrom-

# Frágil mosaico

Notas sobre Turibio Núñez, o escritor caído, de Jéferson Assumção, é um romance confuso

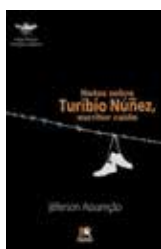
CLAUDIA NINA | RIO DE JANEIRO - RJ



## O AUTOR

Jéferson Assumção

Nasceu em Santa Maria (RS), em 1970. Doutor em Humanidades e Ciências Sociais-Filosofia, pela Universidade de León, na Espanha. Tem mais de 20 livros publicados, entre eles **A vaca azul é ninja em uma vida entre aspas** (2014), **A ilustração vital** (2013) e **Homem-massa** (2012). Como repórter especial e ativista, já atuou em vários países, como Índia, Quênia e Marrocos. Atualmente, faz pós-graduação no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília.



**Notas sobre Turibio Núñez, o escritor caído**

Jéferson Assumção

Besourobox

263 págs.



**Cabeça de mulher olhando a neve**

Jéferson Assumção

Besourobox

134 págs.

pem em meio a cenas comuns, como parênteses, causando uma estranheza proposital, o que é positivo. Diz um velho cego:

— *A grande questão é que, há milênios, iludida pelo movimento da Terra, a humanidade supôs que existia o tempo e inventou uma forma de dividir o dia e de marcar as sucessões de espaços claros e escuros que se formam sobre o planeta. Percebeu ainda uma sucessão de dias quentes e frios, o florescimento e o amadurecimento das frutas, e as flores secarem. As pessoas imaginaram que, entre esses eventos fortuitos, havia algo mágico: o tempo. Mas agora que se sabe como o relógio do universo funciona quando se olha para trás, se vê que não há passado, afinal, e que a humanidade caminha sobre um abismo que se desmorona sempre depois de seus calcanhares. O girar dos planetas é só movimento e o dos ponteiros do relógio não passa disso.*

Em outro momento, em meio a uma conversa de bar, mais um parêntese filosófico:

— *A vida é um grande garimpo. Às vezes passamos décadas mexendo na lama, saímos carregando pedras. Enfiamos as unhas no barro e, nas tantas vezes que o mundo se parece cheio de possibilidades, voltamos para a casa de mãos abanando, e doloridas. Durante cinco anos, pelo menos, fui ao Potemkin todos os domingos de minha vida, dias muito melhores, noite muito mais agradáveis. Em quase todos retornei ao apartamento com a escuridão me desequilibrando, empurrando em ziguezague pelas ruas, certamente que com a mesma sensação dos camponeses na China.*

Uma “espécie de todo” é a expressão usada pelo próprio Turibio (lembrando: sim, ele é um autor) para definir os originais que entrega a um conhecido pouco antes de sua morte silenciosa. Eis o que se descobre quase ao final do romance, momento em que igualmente lampejos sobre a vida caída do autor aparecem. Texto sobre texto, composição sobre composição, histórias imbricadas uma dentro da outra. Quem escreve é o mesmo ser de quem se escreve.

Talvez essa “espécie de todo”, referido acima, seja exatamente o que *As notas* apresentam: nada muito coeso nem capaz de alcançar algum foco. Muitas ideias todas misturadas a cenários e personagens à procura de uma (filosófica?) explicação para a existência.

## Contos

Já o livro de contos **Cabeça de mulher olhando a neve**, em sua maior parte, faz-se de textos que rondam a impossibilidade de algumas regiões do Brasil, acaloradas por natureza, serem, *surrealisticamente*, cobertas de neve. Se as ladeiras de Olinda, ou o sertão, conhecessem a neve, como seria vida ali, com as curvas formando pistas de esqui?

Entre as singelezas, em Caruaru, por exemplo, as pessoas poderiam produzir bonecos de neve, uma espécie de artesanato fugaz — um cenário absurdo, tornado possível na ficção:

*O resto o gelo tinha coberto, dos calanguinhos às galinhas, duras, mortas, que encontramos a um canto do galpão, como se tivessem tentado se esconder. Sei que lá, de vez em quando, a neve volta, só que nunca mais com tanta força, como quando antes fazíamos bolinhas para acertar na cabeça dos mandacarus com seus braços espinhentos abertos para nós.*

Talvez o melhor texto seja o mais simples de todos. *Saturno no laranjal* fala de um pai descascador de laranjas e da expectativa dos filhos quanto ao destino das frutas que, por fim, terminavam com o próprio que as chupava inteiras. Existe um desafio em narrar o simples, especialmente nos contos; criar interesse por algo a princípio banal é um trabalho árduo.

*Nós três ficávamos ansiosos querendo saber para quem ele daria, primeiro, a laranja tão habilmente descascada. Mas ele sempre nos desapontava. (...) Nós sentávamos a uma pequena distância a vê-lo comendo, sozinho, cada uma daquelas laranjas. Com a já referida habilidade, nosso pai chupava-as inteiras e jogava fora os bagaços intactos, como se fossem cabeças de crianças murchas.*

Em um texto recente, aproximando música e literatura, Raimundo Carrero lembra que há músicos se que dedicam meses ao estudo do silêncio entre um compasso e outro. O movimento se aplica a tudo. Especialmente à escrita. Estudar, com tempo e cautela, não só o que os grandes autores escrevem, mas também o que não dizem. Pensar um pouco no silêncio entre uma frase e outra, entre uma palavra e outra pode ser um interessante exercício sobre os caminhos da narrativa, que, muitas vezes, ganha em profundidade quando aposta na clareza. 🎧



# RETORNANDO AOS ESCRITORES LATERAIS (1)

Escrevi sobre Damon Runyon — um (maravilhoso) escritor “lateral”, na minha conceituação particular — e me pediram para escrever mais sobre o assunto. Isto não é mentira, truque de quem tem só quatro leitores (mulher, duas filhas e um filho) e quer fazer onda pra justificar ir espichando um assunto. Não. Por exemplo, Adriana Dória Mattos — editora da revista *Continente* — foi uma das que me pediram mais esclarecimentos sobre o que seria um “escritor lateral”, designação (sem rima) para o meu uso pessoal e que vem se tornando público porque, quem sabe, eu tenha a língua solta demais.

Bom, essa “lateralidade” prodigalizada a algumas das minhas admirações mais firmes facilita-me a vida, organiza meus índices, areja as minhas listas (embora já não faça mais quase nenhuma). Talvez eu devesse conjugar o verbo no passado e dizer que, um dia, para mim foi útil ter essa conceituação nos meus silêncios noturnos — que são, com certeza, mais límpidos e claros do que minhas falas sobre a literatura, nessa idade crepuscular da Senhora da Tempestade (do agora triste Manuel Alegre de Portugal, um poeta lateral?)...

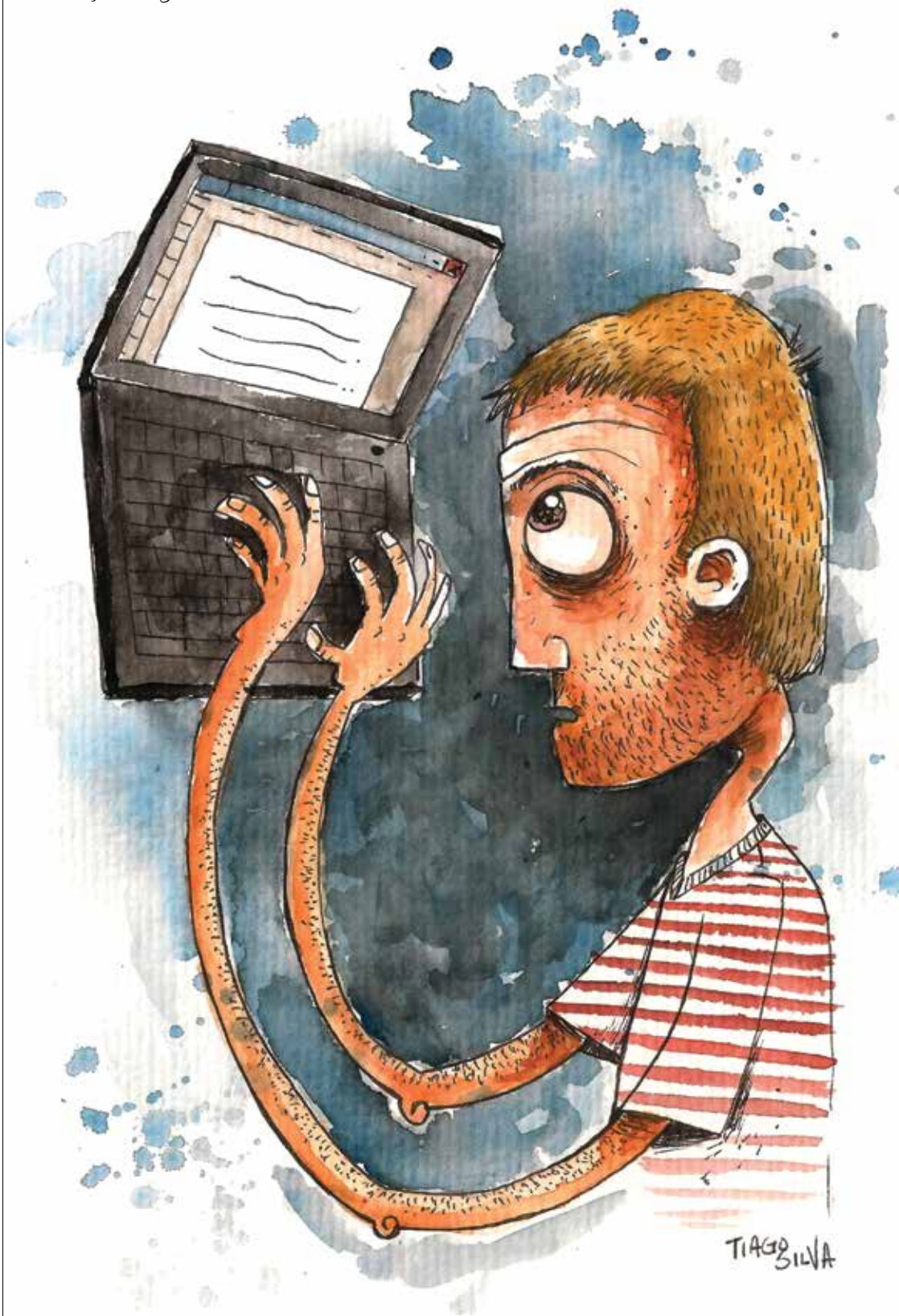
Literal e literariamente, o escritor lateral ainda me fascina. E também me ajuda, mesmo agora, na minha idade pessoal crepuscular, no trabalho de faxina mental, enquanto ainda penso em literatura (em breve, deixarei de pensar), e ele, o Lateral, existe para mim mais do que o jogador que ocupa essa posição no, aqui, todo-poderoso campo de Futebol — essa, dizem, paixão brasileira que deve ter sofrido um grande abatimento com os 7 a 1 que alemães empenhados nos impingiram na última Copa justamente em campos tupiniquins ainda agora escandalizados com esse placar realmente humilhante e quase borrador de cinco copas do mundo conquistadas quando os nossos futebolistas ainda tinham almas e pernas (mesmo que tortas) correndo em bela sintonia sobre os gramados anteriores ao poder devastador do Dinheiro. Mas, chega de “soccer” aqui neste campo mensal das letras, para voltar ao Lateral (escritor).

Quem é ele?

Começando do princípio (é claro), o escritor lateral sempre existiu e há muito pedia que o reconhecessem como tal.

Laterais foram, desde Homero [o Poeta nunca lateral], todos os escritores que honrosamente não foram convidados para a festa do vizinho na

ilustração: *Tiago Silva*



voz de Cassiano Ricardo: “Em meu quarto, o silêncio e a lâmpada/ que me divide em dois:/ duas vezes eu e uma lâmpada só./ No salão do vizinho/ que não me convidou/ a mesa farta e os convivas/ bebendo um vinho triste”...

Bem, o poema segue — até chegar, no final, a fazer o brinde “aos excluídos”.

Voltemos ao lateral: é ele o escritor excluído?

Presumo que não seja precisamente isso, embora, de longe, pareça excludíssimo.

Porque o escritor lateral, em princípio, nunca escreveu para pisar no tapete vermelho da Literatura com o L maiúsculo dos Grandes Nomes das Cole-

ções dos Gigantes das Letras.

Não. E é curioso, isso: o escritor lateral quase sempre teve/tem uma profissão que ele escolheu como qualquer outro anônimo não-escritor seguindo pelos caminhos da vida. Por exemplo, a profissão de médico — que foi a do lateral Victor Segalen, autor do misterioso **René Leys**. Procurem no Google; é mais fácil do que eu começar explicar, no limite das setecentas palavras, quem foi Segalen e como é a sua magnífica crônica da Cidade Proibida, na China que ele conheceu como marinheiro, médico e arqueólogo (e escritor). Sim, não era a atividade principal dele. Quase nunca é, quando um lateral é verdadeiramente

adepto dessa lateralidade que não o faz se sentir escritor quase vinte e quatro horas por dia de uma obsessão continuada que só fez merecer a censura de Marguerite Yourcenar: “Não pode escrever bons livros quem se dedica somente a escrever livros”.

Ela tem razão, mais do que nunca para os laterais autênticos, com esse dado biográfico comum a todos, praticamente: a profissão que, às vezes, levava-os para os mais longínquos lugares da terra (Victor Segalen na China é o melhor dos exemplos), sem pensar em literatura, sem pretender escrever nada, sem estar esperando retirar da experiência qualquer tipo de obra que o faça vir a pisar no *mains-tream* literário.

Escrevi, quando abordei este assunto pela vez primeira: “O Lateral que seja mesmo lateral, é realmente inocente disso. Quero dizer, da ‘premeditação’ de escrever para se immortalizar (?) com a incerta obra-prima que vá despertar o interesse pela sua vida — secreta — de lateral na alma e no corpo evadidos para latitudes & longitudes estranhas.

Porém, quando ele decide escrever, o escritor lateral escreve um livro, um poema, uma obra que só poderia ter sido escrita por ele — e não por um Hemingway vivendo apenas para transformar o vivido em páginas e mais páginas escritas ‘para a Glória’ (?), o Nobel, o Cervantes, o Camões (que acaba de ir para nobody).

O Lateral, então, não é um ninguém, porém é um desiludido como o Rimbaud que fugiu para a África a fim de se tornar menos que um lateral: virar um desconhecido traficante de armas pouco a pouco burguês ao ponto de escrever ‘para casa’ pedindo que lhe arranjassem uma ‘boa e honesta esposa’ etc.

E qual é o problema com isso? Estar ignorado na multidão é poder andar nos cais das sombras da vida sem iluminação artificial de entrevistas e o mais que cerca os não-laterais, os que desesperadamente tentam se manter no tapete vermelho dos holofotes antigos e, quando não mais o conseguem, às vezes dão um tiro nas suas velhas cabeças perdidas (como Ernest fez), porque um escritor que, o mais possível, tentou ser o tempo visível não se adapta à invisibilidade, quase, dos laterais como T. E. Lawrence que terminou seguindo para a caserna como quem procurasse um monastério laico cheio de anônimos com Fracasso escrito na testa.”

**CONCLUINA  
PRÓXIMA EDIÇÃO**



# A correspondência dos derrotados

O afeto e a impotência perpassam os poemas de *Tróíades*, de Guilherme Gontijo Flores

RAFAEL ZACCA | RIO DE JANEIRO - RJ

Cerca de três anos antes do suicídio, Sylvia Plath nos legava uma relíquia de morte; a expressão “um coração extirpado como uma herança arruinada” assemelha-se a um item testamentário de mau agouro, que filhos e netos lamentam ter por sorte. Poderíamos pensar que a imagem (como tantas outras, de morte, na poesia de Plath) anuncia o suicídio. É talvez a ilusão que se tenha ao receber a pequena caixa, de autoria de Guilherme Gontijo Flores, intitulada *Tróíades – remix para o próximo milênio*.

A armação discreta, de papel kraft e plástico, emula um minúsculo tesouro; ao abri-lo, encontramos 25 cartões-postais e um folheto. Crianças enforcadas, arames farpados, cabeças degoladas, mortos de guerra, estátuas partidas, lamentações, trincheiras ocupadas por cadáveres, uma estátua que encara perplexa uma cidade arruinada, um corpo que arde na fogueira, índios acorrentados pelo pescoço, um negro escravizado com as costas marcadas por instrumentos de punição e tortura, uma mulher cujo rosto se converteu, ele mesmo, em desolação e terra arrasada; essas são algumas das aparições das fotografias que preenchem a frente dos postais. Foram coletadas e modificadas pelo poeta, que se converteu ele mesmo em montador, para apontar para a história da guerra e da dominação através dos séculos.

Essa acumulação imagética, algo *tanatológica*, promove uma familiarização. Quem abre o tesouro de *Tróíades* encontra, efetivamente, uma espécie de álbum de família. Trata-se de uma família desgraçada. As fotos, como costuma ocorrer com fotos antigas, não confortam e, diante delas, nos tornamos estranhos. Nós, que sobrevivemos. Walter Benjamin escrevera certa vez que, em todas as épocas, “os vivos descobrem-se no meio-dia da história”, tendo por tarefa preparar um banquete para o passado; Gontijo faz o papel do

O AUTOR

Guilherme Gontijo Flores

É poeta, tradutor e professor na UFPR. Nasceu em 1984, em Brasília (DF), e é editor da revista *escamandro*. Autor de *Brasa enganosa* e *Tróíades*.



*Tróíades – remix para o próximo milênio*  
Guilherme Gontijo Flores  
Patuá  
25 cartões postais

historiador materialista que Benjamin aguardava, ao convidar os defuntos à mesa.

Familiarização e estranhamento. “Todo luto chorado será meu luto”; o fragmento, das *Troades* de Sêneca, figura, sob o título de *Cripta*, no verso do postal que exhibe a fotografia de uma mulher alemã diante de 800 escravos mortos pela SS, em 1945. Talvez não haja muito que se dizer sobre o horror — “o horror é indescritível”, como afirmou Lúcia Murat, na introdução de seu depoimento para a Comissão da Verdade a propósito das violências sofridas durante a ditadura militar. Para convocar os defuntos à mesa, Gontijo não descreve o horror — mas também não isola suas imagens em uma impenetrabilidade. Ele opera, como se disse, sob o princípio da montagem.

Todos os poemas que acompanham as fotografias são extraídos de três tragédias que dramatizam a Troia massacrada (*Troades* de Sêneca; *Troíades* e *Hécuba* de Eurípedes) e o nono fragmento das teses sobre o conceito de história, de Walter Benjamin. Foram traduzidos livremente pelo autor, que estilhou as obras, e, dos cacos, compôs a sua. Com isso, formulou poemas como *A coisa mais bela*:



DIVULGAÇÃO

*Sequer nascer se iguala à morte  
Ante a aflição da vida  
melhor morrer  
sem dor  
ou estética dos males*

*Feliz de quem morre em guerra  
e vê tudo consigo con  
sumir-se*

Assim como a herança arruinada de Sylvia Plath deve mais o seu teor a uma vida de humilhações e violência de gênero que ao planejamento da morte, o acúmulo de escombros das *Tróíades* de Gontijo não se liga tanto à desistência da vida, quanto a uma vida desgraçada. (Na sua tradução cibernética, com endereço [troíades.com.br](http://troíades.com.br), *Tróíades* é acompanhada ainda pela música catastrófica *Genocide – Symphonic Holocaust*, de Maurizio Bianchi.) Walter Benjamin, que figura não apenas com seu fragmento, mas também como armadura teórico-formal da obra, fixou a imagem da tradição sem tradições dos desgraçados: a história dos vencedores faz com que as pessoas que sucumbem interrompam seu legado muito cedo, e é por isso que o filósofo alerta que o gesto revolucionário deve ser capaz de perseguir, na história do ocorrido, também os encontros que não puderam, mas que poderiam ter acontecido. Esta é a lei que dá a forma aos postais.

*O sol breu sobre o céu gris  
e a chama não impede  
a cobiça nas mãos do vencedor*

*Vai pé caduco  
como puder para saudar  
tua cidade arruinada*

Secreto trânsito

Os postais são encaminhamentos, endereçamentos, para ser mais preciso, em seu aspecto formal mais imediato. Não se deve pensar, no entanto, de que se trata de postais para o leitor. Eles são o secreto trânsito das gerações, um sigiloso, mas nada tímido, testemunho da história da guerra. Não descrevem essa história tanto quanto acumulam os lamentos. Em outras palavras, os postais são uma tentativa afetiva, um esboço do que Benjamin previra como o encontro marcado entre as gerações, da sua frágil força messiânica, que talvez um dia dê fim à história dos massacres e dos genocídios.

“Levanta desgraçado/ tira a cabeça/ o pescoço do chão/ Não há mais reino nem rainha/ Não tente opor a proa/ contra o acaso das ondas”, diz um dos muitos poemas intitulados *Temor/Tremor*. Este parônimo, que acompanha diversas das fotografias, anuncia a passagem do medo para a do afeto, da contemplação paralisante para a ação — num salto, da tragédia para o cinema; pois se trata, efetivamente, de um livro que consegue, com material trágico, efeitos semelhantes ao que consegue a imagem em movimento (deve-se ter em mente o segundo título da obra, *remix para o próximo milênio*). Em outras palavras, tal parônimo ensaia uma convocação. “Podem ameaçar com chamas chagas artes do suplício fome sede pestes várias ferro afundado nas vísceras queimadas flagelo cárcere sem luz e todo o mais que ousar o vencedor em fúria temeroso” — esta voz já não se ergue sozinha.

Troia, a cidade arrasada pelos aqueus, e uma das primeiras cidades arruinadas na história da poesia, é tomada, por Gontijo, como cidade modelo onde convivem e se correspondem os derrotados. Nas palavras do poeta, sua obra se ergue como um “monumento ao massacre interminado da história: de Troia, arquétipo dos derrotados, até Canudos, essa espécie de mãe das favelas contemporâneas, onde os derrotados permanecem ao longo dos seus dias; da escravidão imemorial e ubíqua ao índio ainda silenciado em nosso discurso”. Como a Roma e o inconsciente de Freud — um conglomerado anacrônico impossível, de muitas arquiteturas sobrepostas no mesmo espaço — o inconsciente histórico da desgraça é atizado pelo livro de Gontijo de modo a fazer com que todos os oprimidos se superponham em uma única imagem. É isso que têm em comum: tudo lhes foi tirado. Não é estranho que um de seus postais pergunte: “Pra que chamar os deuses/ se nunca ouviram/ quando chamados”; mas de onde vem a força que ainda brada “Vamos correr ao fogo/ que hoje a coisa mais bela/ é morrer na pátria incendiada”?

Podemos refazer a pergunta — e, talvez, seja esta a pergunta que Gontijo tenha nos legado, neste segundo volume de sua tetralogia que se chama *Todos os nomes que talvez tivéssemos* — das seguintes formas: que afeto é possível entre aqueles que já não podem se afetar? existe afeto depois da impotência? que dizem os derrotados? 🗨️



## (H)OJERIZA, DE LEILA MÍCCOLIS

*Você sabe o que fazer  
com a anestesia  
a assepsia  
a asfixia  
a idolatria  
a covardia  
a demagogia  
a dicotomia  
a tirania  
a vilania  
a diplomacia  
a regalia  
a mordomia  
a patifaria  
a hipocrisia?*

*Enfia...*

Este poema de Leila Míccolis se encontra na segunda parte dos inéditos que compõem **Desfamiliares** (2013), livro que contém a poesia completa da autora carioca, abrangendo quase cinco décadas de produção (1965-2012). Nele, estampam-se alguns traços que acompanham os versos de Leila ao longo desse tempo: a clareza, o humor, a postura crítica, a linguagem referencial, o gosto do *grand finale*, o tom desbocado e despudorado, o diálogo franco com o leitor, o chiste, o chulo, a insolência. O próprio poema pode ser lido como uma síntese de temas que, nessas décadas, ela vem mapeando: covardia, demagogia, tirania, hipocrisia e outras formas substantivas de comportamento que — no poema terminadas em “ia” — constituem um conjunto que causa intensa aversão à poeta, como o título trocadilhesco já antecipa: “(H)ojeriza”. O advérbio “hoje” do título, acoplado à “ojeriza”, em poema e livro recente, não deixa dúvida de que tal náusea advém do nosso tempo presente e a ele se dirige.

O desabafo final destemperado, mas nada intempestivo, pode provocar o riso, pois de repente aparece um verbo — “Enfia” —, em monóstico, que arremata uma sequência de 14 substantivos com rima em “ia”, seguido de capciosas reticências (...), induzindo o leitor a completar o que se omite com expressão bastante popular. A primeira acepção que o *Dicionário Houaiss* dá ao verbo enfiar — “fazer entrar (fio) em orifício” — faz perceber que o xingamento obscuro “enfia no cu”, de veras ofensivo, se sustenta em sua composição mórfica “en- + fio + -ar”. Assim, a despeito da agressividade explícita, há certa sabedoria (ainda que “politicamente incorreta” e indecorosa!) no xingamento, que, no poema, se manifesta, ironicamente elíptico, com força e sem culpa.

Em curioso e provocador artigo de 1956, *Sinais de pontuação*, publicado em **Notas de literatura I** (2003), Theodor

Leila Míccolis por José Luiz Tahan



**A poesia brasileira de hoje, com frequência bem comportada e voltada a devaneios narcísicos e de metalinguagem, anda precisando de mais doses de culminante desobediência.**

Adorno discorre acerca dos sentidos filosóficos que sustentam o uso de vários dos sinais de pontuação (vírgula, travessão, exclamação, interrogação etc.), sentido filosófico que se articula com o sentido propriamente gramatical, escapando-se-lhe. Do sinal de exclamação, por exemplo, dirá que “se assemelha a um ameaçador dedo em riste”. Mas, para a análise de *(H)ojeriza*, interessa o que o autor de **Dialética negativa** afirmou sobre os “três pontinhos” (que encerram o poema de Míccolis): “As reticências, que eram o meio preferido, na época do Impressionismo comercializado como ‘atmosfera’, para se deixar uma frase aberta a vários sentidos, sugerem a infinitude de pensamento e associação, justamente o que falta aos escritores de segunda categoria, que se contentam em simular essa infinitude por meio do sinal gráfico”. Noutras palavras, o filósofo ironiza o desejo de certos escritores de, com o uso das reticências, sugerir uma “infinitude de pensamento e associação”, mas o tiro sai pela culatra, pois as reticências encobririam exatamente a carência ou ausência de tal infinitude. O poema de Leila, ao fugir de tal nobre pretensão, alcança efeito hilário imediato, já que o leitor — aquele “Você” que abre o poema — sabe com precisão como preencher as reticências, que insinuam o já sabido, bem distante de querer deixar a “frase aberta a vários sentidos”. As reticências

aqui não simulam a omissão ou eclipse de nada grandioso, misterioso, poético, metafísico; na contramão, apenas encenam a “hipocrisia” de banir os ditos palavrões da linguagem poética, como se a falta de decoro se resumisse ao uso de certas bocagens e turpilóquios, e não em regalias, mordomias e vilanias com as quais nos deparamos dia a dia.

Leila Míccolis, escritora contemporaníssima, é costumemente vinculada à geração marginal, dados o escracho, o coloquial, o deboche que marcam sua obra, nesse sentido herdeira de uma tradição que inclui tropicalistas, modernistas, românticos e mesmo barrocos, como, para citar exemplos pontuais, Gregório de Matos (de *furtar e foder* e do *Pica-flor*), Bernardo Guimarães (d’*O elixir do pajé* e d’*A origem do menstruo*), Oswald de Andrade (de **Serafim Ponte Grande** e o *Primeiro contato de Serafim e a malícia*: “A-e-i-o-u / Ba-be-bi-bo-bu / Ca-ce-ci-co-cu”) e Os Mutantes (de *Sabotagem*: “Eu vou sabotar/ Vou casar com ele/ Vou trepar na escada/ Pra pintar seu nome no céu/ Sabotagem!/ Sabotagem!/ Sabotagem!/ Sabotagem!/ Eu quero que você se... top top top UH!”). Entre os poetas atuais, o minúsculo palavrão que o poema de Leila não precisou dizer aparece, entre outros, na aparentemente pudica Adélia Prado (“De tal ordem é e tão precioso/ o que devo dizer-lhes/ que não posso guardá-lo/ sem que me oprima a sen-

sação de um roubo:/ cu é lindo!/ Fazei o que puderdes com esta dádiva”), assim como no poema sagrado-profano de Waldo Motta: *CêU*. Acompanhada dessa tribo rebelde e marginal, Leila se alinha a uma contra-dicção, bem no espírito do título de um de seus livros, a antologia **O bom filho a casa torra**.

A repetição dos 14 substantivos terminados em “ia”, todos paroxítonos, confere ao poema um ritmo de ladainha, que só se ameaça quebrar quando, visualmente, se oferece uma nova estrofe. Esta, composta de um único verbo no modo imperativo que mantém no entanto a rima em “ia”, produz um curto-circuito que gera o cômico: é um verbo que **quebra** a sequência da classe gramatical repetida à exaustão, mas **mantém** a sonoridade da cantilena em “ia” e, no entanto, ainda, surpreende, pelo aspecto semântico, quando conclui o poema respondendo “Enfia...” ao interlocutor, sutilmente — ou nem tanto — acusado de cúmplice dos comportamentos catalogados. Este fecho parece afirmar que tais comportamentos, a despeito da diferença conceitual entre eles, mais se assemelham que divergem, e assim a lengalenga sonora das 14 rimas em “ia” — reforçada pelo fato de serem todos termos femininos, gerando igualmente 14 vezes o artigo “a” — parece reunir tudo em um só pacote, facilitando, ironicamente, o descarte de todos num só movimento, gesto, decisão e verbo: enfia.

Como este *(H)ojeriza*, na obra de Leila Míccolis são inúmeros os poemas que testemunham o descaso, a exploração, a miséria, a violência, a opressão, a submissão. É uma poesia que, definitivamente, não se envergonha de seguir engajada, atenta à “vibração democrática que irradia daquela palavra [“engajamento”], cuja parcialidade pela esquerda se deve à repercussão generosa de Sartre”, aponta Roberto Schwarz em **Sequências brasileiras** (1999). Com tal atitude estética e ideológica, que causa tanta... ojeriza em certos meios acadêmicos, Leila vai, sob o céu de Maricá, fazendo das suas, como *Dose* (“Queres saber o que ocorre?! O nosso amor, de tão sóbrio,/ virou um porre.”) e *Democracia* (“A índia enrabada,/ a negra explorada,/ a branca fodida,/ direitos iguais.”). A poesia brasileira de hoje, com frequência bem comportada e voltada a devaneios narcísicos e de metalinguagem, anda precisando de mais doses de culminante desobediência. Sem ser receita, o poema lista alguns sintomas nefastos que assolam nosso tempo. Cabe a cada um, cabe a “Você” o ojerizar-se, sem agá. 🍌

# O ANTIGO: AQUI E AGORA.

## VISITA AO MUSÉE EUGÈNE DELACROIX (1)

### Casa, ateliê e museu

Retorno, como prometido na coluna de abril, à série de artigos acerca de museus e exposições.

Desta vez, visitamos o Musée Eugène Delacroix,<sup>1</sup> enfatizando uma exposição particularmente significativa para o quadro teórico que venho propondo nos últimos anos.

(O crítico Simão Bacamarte não hesitaria no diagnóstico de minha monomania: a apresentação do conceito de *poética da emulação* no âmbito de *culturas shakespearianas*.)

Um passo atrás — porém.

Vale a pena recordar a história do próprio Museu.

Eugène Delacroix mudou-se para sua nova residência no final de 1857, a fim de localizar-se na vizinhança da igreja de Saint-Sulpice, pois aí trabalhava numa capela.

Em aparência trivial, o gesto leva longe na caracterização de certo impulso da arte moderna.

Vejam.

É consagrado o modelo da casa-ateliê, posteriormente transformada em museu — os exemplos são legião e traem a persistência de uma concepção romântica que assinala o artista mais do que destaca a obra.

A planta da casa-ateliê de Delacroix é reveladora. Ora, para chegar-se ao ateliê, é preciso sair da residência, passando por uma passagem através da biblioteca. A economia desse espaço sugere a proximidade, incontornável, entre obra e vida, porém, ao mesmo tempo, estabelece uma distância, decisiva, entre vida e obra. Ampliada ao máximo, tal distância se deixa monumentalizar na fundação do Musée Eugène Delacroix, que, *comme il faut*, recebe o visitante com um imponente busto do pintor, realizado por Jules Dalou.

(*Recebe ou constrange? Você decide.*)

Modelo oposto foi exercitado por artistas como Constantin Brancusi e Piet Mondrian. O tema merece um artigo, mas, de imediato, observo que, por assim dizer, eles *habitaram a própria obra*.

Brancusi transformou seu ateliê em residência, reservando um espaço exíguo para si mesmo. Desse modo, procurava não estorvar sua pesquisa permanente de formas básicas — fiel que sempre foi à etimologia de uma arte que se desejava *abstrata*. Nesse sentido, a disposição das esculturas no ateliê oferece uma aguda reflexão do artista sobre sua obra em progresso.

Mondrian metamorfoseou um pequeno estúdio parisiense numa autêntica instalação de seu conceito de arte. Os móveis, as cores das paredes, os parques objetos; todo o espaço foi rigorosamente concebido como um laboratório de formas e de possibilidades de poderosa *ars combinatoria* construtivista.

Volto, contudo, à arte de Delacroix, e, sobretudo, destaco um aspecto que me

obriga a nuançar posições que defendi recentemente.

### Delacroix e o mundo clássico

No momento de minha visita, o Museu apresentava a exposição “Delacroix et l’Antique”.

A novidade da abordagem foi esclarecida no início da mostra:

*Esta exposição no museu Eugène Delacroix pretende, pela primeira vez, explorar os vínculos que a obra do grande artista estabeleceu com as artes da Antiguidade. Encarnação do espírito romântico, que se libertou de regras acadêmicas, muitos se equivocaram julgando que o pintor dedicou pouca atenção ao antigo.*

Entenda-se a raiz do mal-entendido.

Numa acepção tradicional, a eclosão do romantismo implicou o eclipse do modelo clássico.

Numa palavra: o outono da *aemulatio*.

Trocando em miúdos: o espírito romântico, que se libertou de regras acadêmicas, apostou todas as fichas no gênio do artista, capaz de criar universos com base (quase) exclusivamente em seus impulsos; demiurgo de um mundo particular, o artista deveria encontrar em suas intuições e em suas vivências a matéria-prima da obra.

Nesse horizonte, a tradição não pode ser senão um fardo, do qual o artista seria dispensado pela força do talento.

Pelo contrário, no recorte clássico, o artista somente se define a partir de seu pertencimento à tradição. O diálogo permanente com os pares é aqui o motor da arte. A explicitação dessa conversa infinita vem à superfície nas alusões e citações que encarecem o valor dos precursores.

Arte, portanto, no sentido latino de *ars*, tradução do grego *téchne*.

Isto é, em primeiro lugar, o artista deve dominar a *técnica* definidora de um ofício. A melhor maneira de fazê-lo consiste em apropriar-se de exemplos considerados autoridades no gênero escolhido pelo artista. Aquele que porventura confiasse num suposto dom, negligenciando por isso o conhecimento dos códigos de uma linguagem artística, seria considerado inepto, artífice apressado, no limite, indecoroso.

Em tal registro, *imitar* o alheio é passo necessário na aprendizagem do ofício. Aprendizagem, eu disse, não finalizada. O instante seguinte supõe o

ato de *emular* o modelo, em lugar de simplesmente *copiá-lo*.

(Se você me acompanha nesta coluna, já sabe aonde quero chegar: a mostra do Musée Eugène Delacroix permite aproximar o pintor francês e a poética da emulação.)

Daí a surpresa mencionada pela exibição, pois como imaginar um Delacroix, “encarnação do espírito romântico”, estudioso diligente da Antiguidade, discípulo disciplinado da herança clássica?

Não apenas isso.

Como reavaliar seus procedimentos artísticos ao reconhecer a centralidade do exame das técnicas dos antigos na composição da obra do francês?

### Grécia, Roma: como informar-se?

Pergunta preliminar: como Delacroix se informava acerca da cultura clássica?

No fundo, uma parte relevante da mostra dedicou-se a rastrear o museu imaginário do artista.

Na explicação de um dos painéis da exposição:

*Embora a Antiguidade tenha fascinado Delacroix, o pintor jamais esteve na Itália, tampouco na Grécia. A Antiguidade de Delacroix foi fruto de museus e de livros. Foi através das coleções do Louvre, do Museu Britânico, da Biblioteca Real, que ele descobriu as obras-primas. E também graças aos desenhos, gravuras, fotografias, publicadas em seu tempo, tais como as de Edward Dodwell, Louis-Dupré, Jean-Baptiste Gros, o artista pôde apreciar a riqueza e a beleza da arte antiga.*

Essa Antiguidade “livresca” exige uma análise cuidadosa. É verdade que o “método Delacroix” também foi adotado por inúmeros criadores, especialmente os inventores de culturas não hegemônicas.

Não é, claro está, o caso de Delacroix.

E agora?

Isto é: se a poética da emulação não pode ser limitada a uma latitude exata, porém supõe uma atitude precisa, devo reavaliar minha hipótese?

Sem dúvida.

Ainda bem: nada me assusta mais do que preservar certezas e reproduzir análises ao longo de décadas, como se a tarefa do pensamento não exigisse nuançar ideias, corrigir o ângulo de leitura, e, sobretudo, descobrir-se equivocado aqui e ali — e em muitos outros lugares.

(Antídoto contra o tédio: um nome: Heráclito.)

### O método Delacroix

Caracterizemos o método Delacroix.

Como jovem aprendiz, seguiu à risca a cartilha clássica. Em 1816 começou a frequentar o Louvre. Portanto, com 18 anos já admirava as obras da Antiguidade greco-romana. E começou como todos: em seus cadernos de estudante, copiava as esculturas que tanto cativaram o pintor em seus anos de formação.

É quase desnecessário acrescentar, mas vamos lá: tratava-se de exercício de grande alcance, cujo objetivo era adquirir maestria na distribuição de volumes no espaço, assim como aperfeiçoar o domínio de formas definidas por sua simetria e proporção.

Em 1825 Delacroix realizou uma viagem fundamental, pois, em Londres, dedicou-se com afinco ao exame das coleções do Museu Britânico.

Posteriormente, ele recorreu a fotografias, gravuras e aquarelas que retratavam paisagens clássicas e monumentos célebres. Em seu acervo, por exemplo, encontram-se imagens produzidas por Roger Fenton, pintor de formação, e, a partir da



década de 1850, fotógrafo oficial do Museu Britânico.

Há mais.

Recorde-se que, no início do século 19, a chegada de mármores do Partenon em Londres e Paris produziu tal impacto que originou uma febre por imagens, sempre idealizadas, da Grécia clássica.

Delacroix participou ativamente dessa voga. As fotografias do Partenon de James D. Robertson; as imagens de esculturas antigas por Stephen Thompson, tornado fotógrafo oficial do Museu Britânico em 1859; as magníficas aquarelas de Edward Dodwell, extraídas de seu livro de viagens, *Views in Greece* (1821); entre tantos outros exemplos, reforçam o caráter livresco da Antiguidade de Delacroix.

O fenômeno foi geral.

De fato, a exposição resgatou uma tela emblemática de Archer Archibald, *The Temporary Elgin Room, in 1819 with portrait of staff, a trustee and visitors*.<sup>2</sup>

O longo título, remanescente dos romances do século 18, evoca os famosos “mármore de Elgin”; coleção de esculturas do Partenon levada à Inglaterra em 1806 por Thomas Bruce, mais conhecido como Lord Elgin. Ainda hoje, é uma das salas mais visitadas do Museu Britânico.

(Nos anos de 1980, a atriz Melina Mercouri, ao assumir o

Ministério da Cultura da Grécia, tentou repatriar a coleção. Não obteve sucesso. Contudo, sua reivindicação levantou questões éticas, políticas e econômicas que nunca foram dirimidas. Fica o registro.)

Voltemos ao quadro.

O longo título — repito — anuncia o caráter descritivo da tela.

Chama atenção o traço um tanto aleatório da disposição das esculturas. Há mesmo um fragmento — a cara de um cavalo — que se encontra no chão e sobre o qual repousa, placidamente, um livro de anotações, ostensivamente aberto; como se a sala, embora aberta à visitação pública, ainda estivesse sendo organizada. Afinal, trava-se do “*Temporary Elgin Room*”. Metáfora inesperada do notável ensaio visual de Archibald, que *dá a ver* o modo como obras eram *vistas* nos museus oitocentistas, já que se admiravam os “mármore de Elgin”, e, ao mesmo tempo, se forjava um entendimento novo da Antiguidade.

(Sim, eu sei! Os critérios museológicos do século 19 nada têm a ver com os pressupostos contemporâneos. Claro! Aliás, seria fascinante dedicar uma coluna ao mapeamento dessas diferenças, tendo como material de consulta, não tratados históricos, porém telas como a de Archer Archibald.)

O pintor elaborou com apuro a distância entre leigos e especialistas na distribuição dos personagens no espaço pictórico.

No lado esquerdo da tela, reúnem-se os estudiosos e a equipe do Museu Britânico. Sintomaticamente — ou seria uma fina ironia? — os especialistas trocam palavras entre si, e, com gestos estudados, parecem ponderar gravemente ideias que em breve serão fixadas nos cadernos volumosos que exibem com evidente satisfação. No entanto,

nenhum deles admira as obras... No fundo da tela, descobrimos alguns visitantes, geralmente casais, e, em todo caso, nenhuma mulher desacompanhada. A mera localização implica uma clara hierarquia de olhares.

Não é tudo.

No canto direito inferior da tela, destaca-se uma figura absorta em profunda concentração. Nem especialista, tampouco leigo, eis o artista aprendiz que, extasiado, copia as formas inéditas que tem diante dos olhos. Viagem no tempo que demanda o isolamento no espaço abarrotado de esculturas antigas e de estátuas vivas.

Ora, basta um pouco de imaginação crítica para que vislumbremos nesse aluno aplicado o jovem Delacroix em suas visitas assíduas ao Louvre.

Assim, apreendeu as técnicas do ofício o futuro pintor de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, quadro apresentado no Salão de 1834.

Tela-chave para nuançar aspectos de minha hipótese relativa à poética da emulação no contexto de culturas shakespearianas.

Imagem canibalizada por Pablo Picasso numa série de esboços e telas que, na mostra *Delacroix et l'Antique*, compôs uma seção especial.

Pois é: o espaço acabou, mas a discussão apenas principia.

No próximo mês, portanto, continuaremos no Musée Eugène Delacroix. 🖌️

#### NOTAS

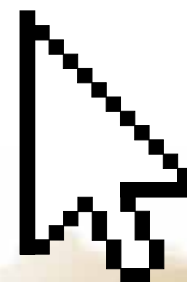
1. Veja a página do Museu: <http://www.musee-delacroix.fr/fr/>.

2. Eis a tela: [http://static.artuk.org/w800h800/CDNII/CDNII\\_BRIM\\_Painting\\_30.jpg](http://static.artuk.org/w800h800/CDNII/CDNII_BRIM_Painting_30.jpg).



UMA CRÔNICA. UMA ILUSTRAÇÃO. TODO DIA.

[www.vidabreve.com.br](http://www.vidabreve.com.br)





**E**m 1997, Monique de Wael, cidadã belga, publicou **Misha: uma memória do Holocausto**, relato autobiográfico de uma menina cujos pais foram assassinados em campo de concentração, enquanto ela se refugiava nas florestas, adotada por uma matilha de lobos. A inverossimilhança evidente tardou a levantar suspeitas entre os leitores, emocionados com aquele “milagre”. Dez anos mais tarde, ao ver sua farsa desmascarada, alegou que apesar da história de “Misha” não ser de fato realidade, era *sua* realidade, e que houve momentos em que ela própria teve dificuldade em distinguir entre o que era real e o que era produto de sua imaginação.

Poucos anos antes o cidadão suíço Bruno Grosjean, apresentando-se como Binjamin Wilkomirski, também comoveu, com **Fragmentos: memórias de uma infância de guerra**, a autobiografia inventada, onde um menino da Letônia sobreviveu sozinho à Guerra e aos campos de concentração. Após cinco anos, mediante provas de que era tudo invenção, Grosjean tentou defender-se borrando os limites entre ficção e realidade, e com isso, de fato, desviando o foco da questão essencial: o assalto à empatia, este pequeno tesouro.

Do lado de cá do Atlântico, James Frey publicou **Um milhão de pedacinhos**, memórias inventadas, da luta contra as drogas. Ao ser exposto, lançou mão do mesmo recurso: agarrou-se até onde pôde aos pedacinhos de realidade para justificar o oceano de mentiras que agora o afogava. Há algo na literatura e história contemporânea que favoreça esse tipo de enredo?

**O impostor**, de Javier Cercas, parece indicar que sim. O personagem do título, Enric Marco, existe na vida real: falsificou sua experiência, transformando-a em relato heroico: fingiu-se deportado a um campo de concentração na Segunda Guerra Mundial. Durante 30 anos foi celebrado como lutador antifranquista e vítima dos nazistas. Tornou-se homem público, dava conferências, dirigiu sindicato, recebeu medalhas, publicou suas memórias. Presidiu a associação espanhola de sobreviventes dos campos. Nunca teria sido desmascarado se não fosse a pesquisa minuciosa de Benito Bermejo, um historiador que, em 2005, deu-se ao trabalho de estudar as listas de deportados espanhóis aos campos de concentração alemães.

#### Três cenários

Cercas, cujo sobrenome significa fronteiras, interessa-se justamente pela estrutura e vulnerabilidade das fronteiras, metafóricas e reais, entre ficção e realidade, entre política e moralidade, entre entender e justificar. Partindo desse solo fértil em perguntas, escreveu um “romance sem ficção” sobre a história e

# Eu fui você, ontem

Em *O impostor*, Javier Cercas reescreve uma biografia usando a ficção como memória

VIVIAN SCHLESINGER | SÃO PAULO - SP

#### O AUTOR

*Javier Cercas*

Nasceu na Espanha em 1962. Além de escritor, foi professor de literatura espanhola na Universidade de Girona e Universidade de Illinois. Publicou sua primeira obra, **El móvil**, em 1987, e mais dez livros desde então. É considerado um dos mais importantes autores espanhóis da atualidade, e suas obras foram traduzidas a inúmeros idiomas.



ilustração: Robson Vilalba



a apuração da história de Enric Marco. O produto, um misto de ensaio e jornalismo literário, utiliza um eficiente recurso: a intervenção em primeira pessoa do romancista Javier Cercas como investigador da verdadeira existência de Marco. O protagonista é o narrador, que pesquisa e interpreta as fontes de informação. Atua em três cenários paralelos: na reconstrução da vida de Marco, a partir de fatos alegados e comprovados; nas reflexões morais e metaliterárias às quais o leitor é constantemente recrutado; e no universo familiar, especialmente o filho, cuja presença é justificada pela gravação das entrevistas em vídeo, possível metáfora para memória, a herança de um pai para um filho.

“Eu não queria escrever este livro” é a frase de abertura. A primeira grande questão, escrever ou não escrever sobre Enric Marco? “Estaria eu enganado, e portanto realmente não se deve tentar entender o mal extremo, menos ainda uma pessoa que, como Marco, utiliza o mal extremo para enganar todo mundo?” Seu dilema parte de duas questões: determinar que mal fez Marco, e se vale a pena debruçar-se sobre as façanhas de tal sujeito. Finalmente, as palavras de Tzvetan Todorov o convenceram: “compreender o mal não significa justificá-lo, mas sim criar-se os meios para impedir seu regresso”.

A fronteira entre o narrador e o sujeito da narração, no início, é facilmente observável, estando o primeiro seguro sobre as razões do segundo. “Eram necessárias as mentiras de Marco para revelar as barbaridades do nazismo? Não. Os embustes de Marco eram necessários para o bem de Marco, por mais que o mentiroso dissesse que mentia por uma boa causa, para difundir em primeira pessoa as barbaridades nazistas, porque a história é fria, e a memória é quente como o sangue vivo.” Era esse calor que o embusteiro roubava.

As mentiras são desmontadas, uma a uma. Primeiro pela linguagem, com a reiteração da dúvida (“Marco não se lembra, ou diz que não se lembra... [...] é basicamente um enganador, um charlatão desafortado, um enrolador sem igual.”). Os fatos são verificados, e pouco sobra de sólido. Em uma prosa ora acelerada e contundente, ora pausada e reflexiva, a narração não sai de prumo. No melhor estilo do “novo jornalismo”, termo que já tem décadas, há mistério, documento histórico, ensaio, diálogo com o leitor: referências ao estilo de Capote e W. G. Sebald, aos protagonistas de Flaubert e Cervantes, aos ensaios de Carrère, Montaigne e Hume. Os fatos, numerosos demais para que o leitor se lembre, são fracionados e distribuídos, às vezes repetidos, o que dá a falsa sensação de domínio da verdade, intercalada de dúvida — exatamente como deve ser, tratando-se desse animal insondável que é o homem.

E apesar do narrador prosseguir com seu projeto, nunca deixa de questionar a honestidade de seus próprios motivos.

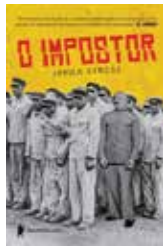
### Nitidez

A diferenciação entre narrador e narrado vai perdendo a nitidez. “Você não teve, mais de uma vez, a suspeita de que era eu que havia vivido e havia inventado o que inventei somente para que você o contasse?” pergunta Marco a Cercas. Referindo-se ao sucesso de Cercas com outro romance, Marco (personagem) chega a acusar seu criador (Cercas), em um diálogo imaginário, de também haver se beneficiado do que se chama de “indústria da memória”.

A aproximação entre um e outro vai sulcando a objetividade. Alternando-se entre o convívio da família e as entrevistas com Marco, o narrador pesquisa, confere, define. Justo Navarro considerou a participação da família a nota dissonante no romance, o aspecto menos convincente, por debilitar a tensão entre Cercas e Marco. Isso só vale se o romance ficar restrito à dimensão histórica. A presença da família, mais exatamente do filho, nas entrevistas e conversas, não é adjuvante, é mais uma faceta deste romance prismático. Raul, o filho, tem um papel importante: persuadir seu pai a empreitar o romance. Mas vai além. Oferece seu trabalho de cinegrafista para documentar os encontros, o que Cercas aceita. Com sua presença, a herança da memória está garantida.

Enquanto hesita sobre a escritura deste romance, o narrador faz diversas referências a seu livro anterior, que apesar de ser um sucesso, o deixou estranhamente deprimido. Menciona aí a recente perda do pai, à qual também reluta em atribuir maior importância. Mas o poeta é um fingidor. Em entrevistas concedidas após o lançamento de **Anatomia de um instante**, Cercas declarou haver percebido, ao finalizar o livro, ainda que postumamente, que “o livro não era sobre Suárez, era sobre meu pai”. Quando jovem, o autor, crendo-se superior, discordava intensamente das ideias conservadoras do pai. Com o tempo, Cercas veio a entender que seu pai estava politicamente errado, mas moralmente certo, defendia sua crença no catolicismo e em sua família; o franquismo era uma montanha presente em suas vidas. Não é surpreendente, então, que Cercas só se sinta confortável em escrever o livro sobre Marco a partir do momento em que consegue incluir seu filho nessa busca. Coerentemente, é a ele e à sua esposa que o livro é dedicado.

Ao final da primeira parte do livro, intitulada *A pele da cebola*, Cercas conclui que já pode enxergar o bulbo escondido por camadas de mentiras. Em alusão ao livro de Günter Grass, revela o segredo mais sórdido nessa falsa história: Marco sempre esteve onde a maioria estava. O que



### O impostor

Javier Cercas

Trad.: Bernardo Aizenberg

Biblioteca Azul

462 págs.

### TRECHO

#### O impostor

*Para ocultar a sua própria realidade (ou para ocultar a si mesmo), Marco se reinventou várias vezes ao longo de sua vida, mas principalmente em duas oportunidades. A primeira em meados dos anos 1950, e ele o fez à força na ocasião, mudou de profissão e de cidade, trocou de mulher e de família, até mesmo de nome: deixou o emprego de representante comercial e voltou a ser mecânico, trocou Barcelona por Hospitalet, trocou Anita Beltrán e os Beltrán por María Belver e os Belver, deixou de ser Enrique Marco e passou a se chamar Enrique Durruti ou Enrique, o mecânico.*

o torna um homem comum. Ao final da Guerra, Marco vivia como seus compatriotas, acovardados pela ditadura, procurando a invisibilidade, não gostava do que via no espelho, por isso teria inventado a si próprio com outro passado. Vale reconhecer que se reinventou como herói no momento oportuno, quando todos o faziam, cada país europeu à sua moda. Cercas examina a Espanha. Em uma entrevista concedida a Maya Jaggi, do *The Guardian*, afirmou, “temos uma tradição de ditadura e inquisição; matamos as pessoas por pensarem diferentemente de nós. Nosso esporte nacional não é futebol, é a guerra civil”. Marco teria agido em conformidade com a maioria ao mentir. Mas onde foi então que cruzou a linha da moralidade, se é que o fez?

### Qualidades

Marco possui as qualidades imprescindíveis a um romancista: força, imaginação, memória, amor à palavra. Aqui Marco é personagem de romance, mas também autor de ficção. Os romances mentem por definição, diz Cercas. “Nos romances, não só é legítimo como obrigatório mentir: essa mentira factual é a maneira de se chegar à verdade literária. Através da mentira, o romance revela a verdade profunda do real, e nos permite conhecê-los e reconhecê-los a nós mesmos.” Visto assim, Marco poderia ser uma invenção de Borges, ou Don Quijote ou Emma Bovary, várias vezes mencionados. Mas não é: a linha da moralidade foi cruzada quando Marco utilizou fatos reais do mundo real, vividos por pessoas de carne e osso, e não de mundos imaginários, para roubar calor humano que não lhe era devido.

A empatia de Cercas por seu sujeito cresce a cada encontro. O que inicialmente parece uma intrusão de autor na vida de pesquisado inverte-se. Cercas convence-se que Marco mudou, que nunca agiu por má-fé, só por egoísmo burro. Há uma sentimentalização literária do personagem, até que Santiago Fillol, diretor do documentário sobre Marco, dá o alerta: “Se chegar a alguma conclusão sobre ele, ele vai engolir você. Se achar que já o entendeu e que ele tirou a máscara, ele vai engolir você. Enric está sempre usando uma máscara por trás da máscara. Sempre escapa”. O alerta funciona. O narrador recupera a direção.

*De qualquer modo, o que me interessa sobre Marco não é Marco em si. Marco é um pretexto. Tome uma lente de aumento, coloque-a sobre qualquer ser humano, e de fato é ele que se vê. O livro não fala de Marco. Ele é o tema visível, como em **Soldados de Salamina** o tema era Sánchez Mazas. O tema invisível é outro: Enric Marco é o que somos, mas o bestial.*

Usa Marco para expor uma camada humana bem escondida: a mentira. “A literatura é uma espécie de hipérbole do que realmente somos. Enric Marco é uma hipérbole da impostura, da mentira”, disse em entrevista a Guilherme Sobota para *O Estado de S. Paulo*.

Desta forma, é também uma metáfora para a Espanha, e para tantos outros países que têm dificuldade de encarar seu passado de frente. Contra a “ditadura do presente” o escritor deve persistir em escavar a verdade escondida no passado, já que “o passado é uma dimensão do presente” (Faulkner). “Não escrevo romances históricos, e sim romances sobre esse presente maior que contém o passado.” O escritor é alguém que acredita que através da forma pode se chegar a uma verdade à qual não se poderia chegar por nenhum outro caminho. Se a verdade do presente encontra-se sob camadas de impostura do passado, é necessário escavá-la. 🗨️

# A MONTAGEM É O SEGREDO DA HISTÓRIA

**E**is uma questão essencial na narrativa: a montagem. Depois do começo, o escritor iniciante encontra-se com um dilema: como desenvolver a história. Sim, concordo, concordo, continue escrevendo e pronto. Não se faça de rogado. Mas também pode não ser assim. Verifique os efeitos da narrativa. Tudo numa obra de arte tem função e tem efeito. Nabokov chama a atenção do relógio em Dostoiévski. Nos romances do escritor russo os relógios estão sempre incomodando os personagens. Estão em todas as paredes. Basta levantar os olhos e os ponteiros estão adiante — grandes e inquietantes. A função é dar ao cenário a beleza e a força que ele exige, compondo a distribuição e a harmonia do espaço; e o efeito é o de, quase sempre e não sempre, de atormentar o leitor, subjugando-o ao tempo. Os relógios servem para lembrar ao leitor e aos personagens que eles são finitos, têm tempo para começar e para terminar. Bobagem para quem lê passando os olhos no papel cheio de letras, e atormentador para quem presta atenção nos movimentos romanescos. Nas habilidades do narrador.

É preciso lembrar sempre a lição de Tchekhov: “Se o escritor coloca uma corda no cenário, ela deve ter função, nem que seja para enforcar o autor. Não é uma questão de fazer tudo certinho, sem espaço para a liberdade criativa, mas de harmonia espacial e cênica”. Sempre cito a questão da música: ninguém escreve uma nota na pauta só porque é bonito ou interessante, ninguém permite um espaço em branco só porque gosta. Um compasso é um compasso e não adianta desorganizar só pelo prazer do criador. Vai dar errado, com certeza, vai dar errado. Assim também é na literatura ou em qualquer outro campo da arte.

Tudo tem função e tem efeito. Ao começar **Madame Bovary** com uma piada ou uma cena risível, Flaubert sabia que dava leveza ao texto, mas cuidou imediatamente de dar um freio ao ritmo narrativo com o perfil físico-psicológico de Charles, recompondo a seriedade da história e forçando o leitor contra a inquietação. No próximo movimento, libera o riso do leitor mas de tal forma preocupado que logo vem a descrição do boné de Charles, em si mesmo risível mas de extrema seriedade. Ainda neste primeiro capítulo, muda várias vezes o andamento, de forma que em pouquíssimas linhas faz uma revisão em toda a vida de Charles até a morte da primeira esposa para possibili-

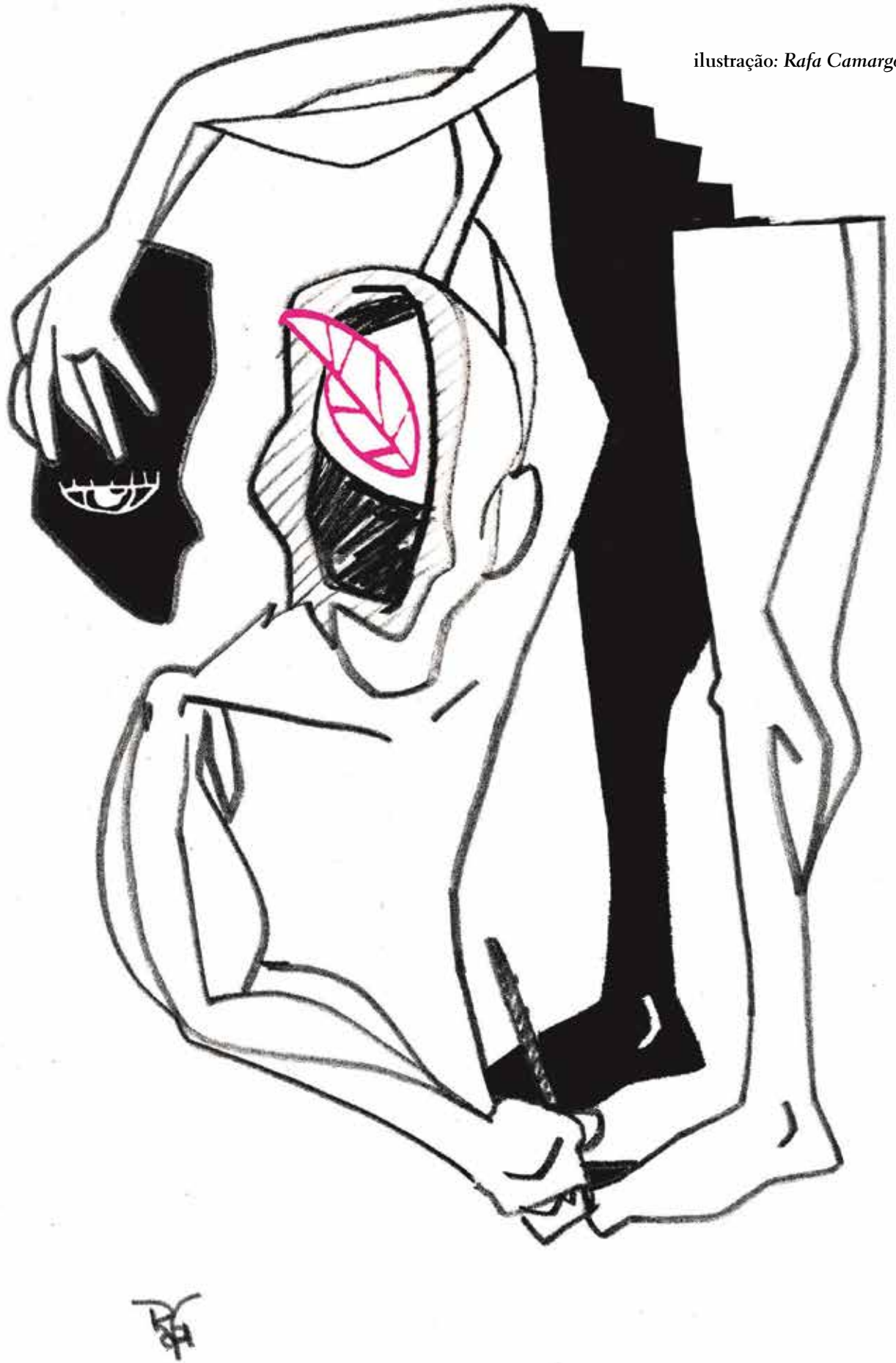
tar o aparecimento de Emma no segundo capítulo. Isto é montagem, tem função e efeito no espírito do leitor. O que permanece nele é a figura cômica de Charles ressaltada nas primeiras páginas do livro, cortada pela presença antipática da esposa para se mostrar dolorosa e dramática na cena de abertura do segundo capítulo, cujo foco agora é Emma.

Ao contrário do primeiro capítulo, risível e piadístico, o segundo é dramático, onde se fala da perna quebrada do pai de Emma — ou seja, a narrativa sofre uma fratura, ela já vinha sombria com a morte da mulher de Charles e agora aprofunda a questão. A função é de choque entre circunstância e apresentação de personagens, com riso e brincadeira pa-

ra Charles, mas drama e sombra para Emma, que chega ao leitor com lentidão e leveza. O leitor consciente entende logo este choque entre as duas apresentações. Há aí um verdadeiro jogo de sombras que interessava muito a Flaubert. E ainda que não entende, percebe a imensa contradição entre os dois personagens, e já está imerso no poder de sedução dos dois e de suas trajetórias na obra. Podemos acrescentar que o primeiro capítulo é solar, e o segundo, sombrio, definindo desde já o caráter dos personagens e suas existências no andamento do texto.

Reconheço que tudo isso é muito técnico, mas não é uma regra. Podemos todos nós estudar sem repetir para alcançar novas situações narrativas de acordo com a nossa própria voz. Aí está o segredo de uma oficina com o máximo de reflexão e análise. Com todo o investimento na capacidade criativa, absolutamente particular e privada. Com as nossas próprias forças, palavras e circunstâncias. Assim, sinceramente, se desenvolve uma oficina de criação literária. A dificuldade é examinar uma obra literária inteira como quem vê um quadro na parede. 🖌️

ilustração: *Rafa Camargo*





**rabisco**  
literatura infantil e juvenil

# Uma aventura de crianças

Mario Vargas Llosa leva o mundo da imaginação para o tempo das Cruzadas

ADRIANO KOEHLER | CURITIBA - PR



REPRODUÇÃO

**M**ario Vargas Llosa dispensa apresentações, é um dos escritores mais famosos do mundo, Nobel de Literatura em 2010, autor de **A guerra do fim do mundo**, **Tia Julia e o Escrevinhador** etc., etc., etc. O que talvez seja novidade são suas incursões pelo universo da literatura infantil. **O barco das crianças** é o segundo livro do autor destinado a esse público, publicado originalmente em 2014, mas lançado esse ano no Brasil. O primeiro, **Fonchito e a lua**, foi publicado aqui em 2011. Em ambos, Llosa procura criar um ambiente de sonho e fantasia para contar temas que são pouco abordados na literatura infantil, como a relação amorosa entre crianças e as guerras do passado.

Em **O barco das crianças**, reencontramos Fonchito, já um pouco mais crescido, mas ainda

criança, envolvido em sua rotina: acordar cedo, tomar café, ir para a escola. Um dia, ele percebe que há um senhor sentado em um banco de um pequeno parque em Barranco, contemplando o mar. Depois de vê-lo durante várias manhãs, sempre no mesmo lugar e olhando para a mesma direção, ele se pergunta o que estaria fazendo ali, curioso como qualquer criança. Até que um dia, não se aguenta e acorda mais cedo para ir perguntar ao idoso o que ele tanto olha. É nesse momento que começa a história do Barco das Crianças.

De acordo com o senhor, ainda à época das Cruzadas Europeias, um grupo de crianças de várias cidades do continente decide ir até a Terra Santa para ajudar a recuperá-las para os cristãos. Durante um tempo, as crianças vagam pela Europa até darem em Marselha, pois sabiam que precisariam de um barco

para atravessar o Mediterrâneo. Ali, são recebidos pela população com um pouco de desconfiança de alguns, mas com muita alegria pela maioria, como se fossem anjos enviados por Deus. O relato do senhor conta a história dessas crianças, desde o momento em que se encontram.

A cada dia, o idoso fala um pedaço da história para Fonchito, que tem poucos minutos antes que o ônibus escolar apareça e ele tenha que partir. E a cada dia, Fonchito mergulha um pouco mais no relato do velho senhor e leva para a escola e para casa as imagens que sua cabeça cria a partir da história ouvida. Esse ritmo, aliás, torna o livro uma companhia extremamente agradável para pais que gostam de ler para seus filhos. Se a regra da hora de dormir for um capítulo por dia, são onze noites para se ler o livro (dez capítulos e um epílogo).



**O barco das crianças**  
Mario Vargas Llosa  
Trad.: Paulina Wacht e Ari Roitman  
Alfaguara  
112 págs.

**TRECHO**

**O barco das crianças**

*O velho se virou para olhá-lo. Fonchito reparou que em seu rosto cheio de rugas cintilavam uns olhos vivos e ainda jovens. Uns olhos tão intensos que pareciam ter visto todas as maravilhas que existem no mundo. Seu cabelo era muito branco, assim como as sobancelhas, e sua cútis, barbeada com esmero, era muito pálida, quase translúcida. Parecia muito frágil; sua magreza extrema lhe dava um aspecto quase irreal.*



**O AUTOR**

**Mario Vargas Llosa**

Nasceu em Arequipa, no Peru, em 1936, ganhou notoriedade com a publicação do premiado romance **A cidade e os cães** (1961). Mudou-se para Paris nos anos 60, e lecionou em diversas universidades americanas e europeias. Ganhou importantes prêmios literários como o Cervantes, Príncipe de Astúrias, PEN/Nabokov e Grinzane Cavour. Em 2010, recebeu o Nobel de Literatura.

**Terra Santa**

A história é inspirada no conto **A cruzada das crianças**, escrito pelo francês Marcel Schwob em 1885. Ele, por sua vez, se inspirou em diversos fatos — alguns verídicos, outros sem comprovação — que aconteceram em 1212 e que resultam em um elemento comum: um rapaz que conduz um vasto grupo de crianças originárias da França e da Alemanha que desejam ir à Palestina para libertar a Terra Santa. Em seu livro, Llosa não menciona nenhum rapaz líder, apenas as crianças que decidem fazer a jornada a pé do interior da Europa até Marselha e, de lá, a viagem de barco em direção à Palestina.

À época do lançamento de seu primeiro livro infantil, Llosa havia dito que era muito mais difícil escrever para crianças do que para adultos. Essa dificuldade pode ser notada em alguns trechos de **O barco das crianças** em que o autor parece não conseguir esquecer a sua erudição e toda a sua história de escritor adulto. São momentos em que falta explicar algum detalhe da história das Cruzadas, por exemplo, que talvez já seja conhecida pelos adultos, mas ainda não faz parte do universo intelectual das crianças. A escolha de palavras rebuscadas ou pouco comuns, em alguns trechos, também conspira para deixar o texto menos infantil. Não é nada que comprometa a leitura e pode servir como um incentivo aos pequenos leitores usarem um dicionário, porém uma ou outra vez são palavras fora do lugar.

Ainda sobre o lançamento de **Fonchito e a lua**, Llosa disse que era a realização de um sonho muito antigo, de um projeto pessoal que estava abandonado e que havia muito ele gostaria de ter retomado. Para ele, era mais importante fazer com que as novas gerações não renunciassem a literatura. “Que a literatura pode desaparecer, que pode terminar confinada às minorias, todos sabemos. Essa perspectiva seria um retrocesso absurdo para a cultura de todas as sociedades. Somente com a boa literatura adquirimos a sensibilidade, o poder imaginativo, aprendemos a confrontar nossos desejos e anseios e, fundamentalmente, a formar um espírito crítico sobre o mundo em que vivemos e estamos construindo”, comentou.

A edição da Alfaguara é muito bonita. As ilustrações da polonesa Zuzanna Celej, artista premiada internacionalmente, são um ótimo complemento a uma história bonita. Talvez se Llosa conseguisse ser mais simples e menos prolixo, a garotada curtisse mais o livro. Mesmo assim pode servir como um excelente ponto de partida para o universo dos livros. 📖



# SOBRE A GENTE QUE VIVE EM PALÁCIOS, PÂNTANOS E EM UMA CASA AZUL DE PAPEL

De Frida Kahlo à vontade de ser uma rainha poderosa

MARCELLA LOPES GUIMARÃES | CURITIBA - PR



Uma querida aluna anunciou ter comprado a obra **Frida Kahlo**, de Nadia Fink e ilustrada por Pitu Saá, coleção *Antiprincisas* da editora Chirimbote (tradução de Sieni Maria Campos, 2015). Na capa, reparo: “para meninas e meninos”. Há uns dois anos, também dei de presente à filha a obra **Frida** de Jonah Winter, ilustrada por Ana Juan (editada pela Cosac Naify, 2004), naquela mania de os pais já irem apresentando as suas paixões às crianças indefesas. Se levei a filha à exposição de fotos consagrada à pintora no MON, em Curitiba, em 2014? Claro e duas vezes! Minha curiosidade pelo livro de Nadia Fink e Pitu Saá acendeu meu desejo por nova investida junto à minha criança indefesa, mas não só... queria entender o *Antiprincisas*. Na quarta capa da obra, descubro que há uma série de *Anti-heróis* e vejo Cortázar.

A coleção *Antiprincisas* tem uma espécie de *manifesto* na primeira página. Seleciono fragmentos: “Por que sempre que nos falamos de história, nos contamos sobre mulheres e homens ‘importantes?’” O manifesto pergunta se “importantes” são as princesas “bem vestidinhas” e limpinhas; pergunta também se “importantes” seriam os “heróis e seus superpoderes”, distantes “da gente”. Responde: por “importantes”, “estamos falando de quem se sujou para crescer e se divertir, de quem não ficou esperando sentado e de quem também usou poderes, mas outros”, como a “coragem”. O manifesto termina com o desejo de “contar histórias que merecem ser contadas”. Vejo muitos equívocos nesse conjunto de declarações em que reconheço, porém, boas intenções.

Quando o manifesto aborda *história*, refere-se à História, campo de conhecimento ou à narrativa? É uma escolha difícil, eu sei..., afinal, uma das opera-

ções de sentido da História é justamente a narrativa. Mas, se for o primeiro caso, há muito a História abandonou o desejo de circunscrever as suas perguntas ao universo vivido por homens e mulheres que não podem “se sujar”. Desde as primeiras décadas do século 20, esse campo de conhecimento, que é também um fazer, viu-se “revolucionado”, uso expressão do historiador Peter Burke, pelo desejo de conhecer a vida de homens e mulheres muito importantes sim, mas que não habitavam castelos. São importantes porque criam um sentido que nos afasta da solidão. O sentido de que eu e você que me lê temos um passado no qual viveram e amaram pessoas de carne e osso. Na narrativa de suas vidas, podemos ler suas vitórias, seus equívocos, seus sonhos e as escolhas que tinham à disposição. O fato de saber que viveram e encontraram soluções antes de mim também me enche de esperança de escrever a minha história!

Se a aceção posta no manifesto da coleção, porém, tem a ver com a narrativa ficcional, qual é a essência da sua refutação? Talvez a equipe que concebeu a coleção tenha ido buscar a ideia da princesa “bem vestidinha” e que não pode sujar nas imagens do cinema estadunidense. Alguém pode lembrar que a Cinderela de Disney se suja fisicamente (é a Gata Borracheira!), mas acredito que a coleção tenha ampliado o conceito, pois explica que “importante” é quem “não ficou esperando sentado” e, nesse sentido, vou acreditar em minha intuição quando propus a relação entre a intenção do manifesto e a animação estadunidense. Minha insistência se funda no fato de que a abertura do trabalho extraordinário dos Irmãos Grimm, por exemplo, frustraria essa expectativa de um mundo em concerto, contra o qual seria preciso elevar novos heróis ou *anti-heróis*, *antiprincisas*?

Na história dos Grimm, o pai da Cinderela está muito vivo. Vê as perversidades da nova família contra a sua filha e não faz nada. Depois de desafios impossíveis lançados pela madrasta, Cinderela consegue seu intento de ir ao baile, graças a uma mediação mágica, mas faz a travessia sozinha e enfrenta o desconhecido. O príncipe inicia o baile, tira a jovem, irreconhecível aos seus, para uma dança. Ao longo da noite, não se separam. Eles não precisam se conhecer para estarem nos braços um do outro e essa possibilidade aponta para o risco e para a coragem que o cinema não deu destaque, mas que a leitura não pode esquecer! Quem disse que ela ficou esperando sentada? Não me venham com a desculpa da mediação mágica, muitos outros heróis tiveram parceiros mágicos para facilitar a sua vida!

## Diferentes possibilidades

**Frida Kahlo**, de Nadia Fink e ilustrado por Pitu Saá, é uma biografia com diferentes possibilidades visuais de leitura. A edição contém documentos visuais autênticos, como fotografias, e releituras da obra da pintora. Na página 5, uma caixa de texto em lilás fala sobre o nascimento e a polêmica em torno da data. Na mesma página, à direita, a explicação de por que gostamos tanto de Frida. Abaixo, a declaração de que “ela é de uma família trabalhadora!”. Na página 8, um elogio à rebeldia: “Frida divertida, Frida engenhosa, Frida inteligente e rebelde”. Na página 10, sua tragédia... A obra fala de Diego Rivera, mas encontra uma solução discursiva no mínimo inusitada para os propósitos da coleção, em que claramente se propõe o protagonismo de uma mulher incrível: “Diego se apaixonou pelos quadros, e também pela pintora”. Como assim? E ela?! Logo depois, “Diego e Frida se casaram”. Onde está a paixão da mulher “importante”?

Seu protagonismo no amor? O livro não escamoteia a liberdade sexual do casal e a enquadra no verbo “compartilhar”. A obra fala ainda da debilidade da saúde da pintora e de sua morte, talvez antecipada pela decisão de levar às ruas, no estado em que estava, seu frágil corpo “como uma bandeira”... A obra contém ainda atividades, “jogos”.

Para mim, foi inevitável compará-la à narrativa de Jonah Winter e às ilustrações surpreendentes de Ana Juan, que eu tinha em casa. Algumas páginas têm apenas uma ou duas frases, nada de manifesto, ou muita explicação. Entra em cena uma amiga imaginária, com quem a Frida criança brinca; no hospital, a amiga imaginária é a pintura... Frida não melhora de todo, nós sabemos, e me emociona a pequena frase “seu corpo ficará machucado para sempre”. Não vejo Diego na obra! Ora, então toda uma parte fundamental de sua vida está de fora... Escolhas. Não acho que Jonah Winter me dê um grande texto, acho, entretanto, que Ana Juan tatuou imagens fantásticas nos palácios de minha memória.

Penso que vivemos um grande equívoco contra os príncipes e princesas porque as imagens do cinema suplantaram as contradições que a leitura pode revelar. Em **Frida Kahlo**, de Nadia Fink, leio a bela intenção de mostrar aos leitores (não entendi até agora por que “para meninas e meninos”, uma nova moda?) que todos são sujeitos da História e isso é muito importante! Mas vamos combinar que Frida foi uma pintora reconhecida em vida. *Frida e vida*, ai que rima fácil!

O cinema tem tentado nos convencer de que os príncipes são chatos e os ogros são muito bacanas. Na vida, tenho visto mulheres incríveis casadas com ogros também, por livre e espontânea vontade. Só que não viraram ogros por amor; nem

assumiram a identidade desses seres; sequer adotaram seus sobrenomes e são felizes porque não foram condenadas, assumiram a responsabilidade por suas escolhas, sem se transformarem neles... Elas parecem felizes. Frida não é uma *antiprincesa* para mim porque tinha buço, um corpo machucado, andava colorida (Frida, vida, colorida!) ou porque casou com um “príncipe” *sapo* (ela chamava Diego assim)... Eu me pergunto o que estaria por trás do elogio ao outro morador do pântano? Um convite às meninas a ampliarem seu olhar e a acharem encanto em lugares imprevistos? Ou a naturalização de expectativas muito baixas em relação aos homens ou em relação a elas mesmas?... Cá entre nós, vejo que os ogros se organizam. Que respostas darão os príncipes?

Cinderela virou princesa porque se apaixonou por um homem filho de rei, em uma festa em que jamais teria ido se tivesse ficado sentada, pensando na morte da bezerra. Seu vestido de baile nem era rosa! Isso me lembrou do livro de Ian Falconer (que também ilustra): **Olivia não quer ser princesa** (traduzido por Silvana Salerno. Globo, 2014). Olivia “estava arrasada” porque havia descoberto que “todas as meninas querem ser princesas”. Ao longo do texto, porém, percebemos que Olivia se insurge contra um tipo de princesa, um estereótipo, pois alude a “alternativas”: “princesa da Índia”, “princesa da Tailândia”, “princesa da África” e “princesa da China” e se imagina assim. Na página em que se vê na história da Rapunzel, Olivia grita *socorro* para o perigo de ser salva pelo príncipe! Morro de rir! Mas Olivia também não quer ser a Menina da Caixa de Fósforos... Depois de muita reflexão, Olivia descobre afinal o que quer ser: “Eu quero ser rainha!”.

Olivia, você me representa. 🐸



# As mulheres e a guerra

O pomar das almas perdidas narra a vida de três gerações de mulheres durante a ditadura na Somália

PAULA DUTRA | BRASÍLIA - DF

**E**m *Três guinéus*, livro escrito em 1936 no qual Virginia Woolf reflete sobre a participação das mulheres na guerra, a autora afirma que “homens fazem a guerra. Homens (em sua maioria) gostam de guerra, pois para eles existe ‘uma glória, uma necessidade, uma satisfação em lutar’ que as mulheres (em sua maioria) não sentem ou não desfrutam”.

Se a guerra é um jogo de homens, como a história tem nos mostrado ser, as mulheres há muito são as maiores vítimas de suas disputas. As narrativas que versam sobre a guerra, seja observando a glória do vencedor, seja no lamento dos que perderam, poucas vezes abordam o sofrimento das mulheres, que se torna ainda maior em situações de conflito e independentemente a qual lado pertençam. Seus corpos são o palco dessas disputas por poder, a violência sexual passa a ser uma arma de guerra que tem por objetivo humilhar e destruir a “honra” dos homens e das famílias, corroborando a ideia de que as mulheres são propriedade de alguém. Nos cenários de guerra, frequentemente a voz das mulheres é silenciada e invisibilizada, e elas mesmas são soterradas em sua própria dor.

Ainda que essas histórias de violência continuem a existir, no romance **O pomar das almas perdidas**, a africana Nadifa Mohamed dá voz a algumas dessas mulheres em plena guerra civil na Somália, nos anos 1980, trazendo a perspectiva feminina para narrar o encontro de três mulheres em um contexto de guerra. Mas o que se retrata aqui não são os eventos bárbaros que prontamente imaginamos ao falarmos em guerra, e sim a violência cotidiana contra as mulheres que certamente acontece em qualquer lugar do mundo. Nesse sentido, o romance amplia as possibilidades de reflexão sobre o assunto, que consegue ser apresentado com uma linguagem por vezes poética, capaz de construir imagens belas e

sensíveis a partir de um cenário em ruínas.

As protagonistas do romance são de três gerações e classes sociais diferentes vivendo sob o regime ditatorial. Deqo, Kawsar e Filsan são as três protagonistas deste romance que fala das muitas perdas sofridas por essas mulheres e de todas as violências que fazem parte dos seus dias. É por trazer a perspectiva feminina, criando personagens complexas que tentam compreender seus próprios sentimentos e ações e demonstram capacidade de agência, que o romance de Nadifa Mohamed se engrandece.

Aos nove anos, Deqo é uma menina nascida em um campo de refugiados. Abandonada pela mãe logo após o nascimento, desde cedo aprendeu a cuidar de si mesma. Contando com a boa vontade de algumas pessoas que trabalhavam no campo de refugiados, ela consegue sobreviver, mas o que mais deseja é uma família, além de compreender por que a mãe a deixou. Com a promessa de que vai ganhar um par de sapatos, artigo muito desejado para quem perambula pelas ruas diariamente em busca de comida, Deqo aceita dançar na festa de aniversário da revolução que colocara no poder uma ditadura militar, apesar de não compreender por que as pessoas vivem brigando ou o que de fato acontece ali. Para ela, difícil mesmo é viver no campo de refugiados, sem família, sem comida e sem perspectivas. Diante do estádio repleto de pessoas, a menina se desconcentra e erra a coreografia da dança, sendo punida por isso.

## Grande encenação

Kawsar é uma mulher de quase sessenta anos, viúva de um policial respeitado e em luto pela morte da filha adolescente que lutou contra o regime junto aos demais estudantes e não sobreviveu aos traumas vividos na prisão. Por ter dinheiro, vive em condições um pouco melhores que as demais mulheres

da vizinhança, que se ajudam e se apoiam constantemente, mas todas são obrigadas a participar da festa de aniversário da revolução no estádio da cidade, já que seriam presas caso se negassem a celebrar o ditador, pois “ele precisa de mulheres que o façam parecer humano”. Toda a cena da festa é uma grande encenação, a falta de liberdade e a repressão do que é viver em um regime ditatorial ficam evidentes.

É verdade: elas são idênticas, só que Maryam tem vinte e poucos anos, Zahra está na faixa dos quarenta, Dahabo e Kawsar quase chegando aos sessenta, e a pobre Fadumo é uma encurvada com mais de setenta. Parecem ilustrações de um livro didático, todas iguais nas mesmas roupas, com apenas algumas rugas no rosto ou as costas curvadas para marcar a idade. É desse jeito que o governo parece querê-las — cartuns sorridentes sem nenhuma exigência nem necessidade própria. Agora esses cartuns ganharam vida — não arando a terra, tecendo ou trabalhando em uma fábrica como nas notas de xelim, mas marchando penosamente para uma celebração a que são obrigados a comparecer.

Filsan é uma jovem soldado, filha de pai militar, que tem se dedicado unicamente à sua carreira no exército, algo no qual acredita, certamente por influência do pai, de quem sempre quis conquistar aprovação. Apesar de sua competência, a vida no exército não é fácil para uma mulher, dado o sexismo que ainda predomina nas instituições militares. Filsan sente raiva a cada vez que os colegas a provocam com comentários insinuantes ou olham para o seu corpo como se isso fosse a única coisa que existisse. Apesar de estar em uma situação de poder diante de Deqo e Kawsar, logo percebemos que Filsan também está sujeita às mesmas violências de gênero, sendo desrespeitada em seu trabalho, pelo seu pai em sua família, e seu “poder” é apenas um poder em-



## A AUTORA

Nadifa Mohamed

Nasceu em Hargeisa, Somália, em 1981, e foi educada no Reino Unido. Estudou história e política no St. Hilda's College, Oxford. Atualmente, mora em Londres. Seu primeiro livro, *Black Mamba Boy* (ainda sem tradução no Brasil), foi publicado em 2010. Foi eleita pela Granta uma das melhores jovens escritoras britânicas em 2013.



**O pomar das almas perdidas**  
Nadifa Mohamed  
Trad.: Otacilio Nunes  
Tordesilhas  
296 págs.

## TRECHO

*O pomar das almas perdidas*

*As sandálias não casam, uma é maior que a outra, mas ficam em seus pés. Ela tomou todas as suas roupas do vento: uma camisa branca presa em uma árvore com espinhos, um vestido vermelho que rolava, abandonado, à beira da estrada, uma calça de algodão jogada sobre um fio de eletricidade. Veste peças que fantasmas deixaram para trás e se torna, ela própria, um fantasma ainda maior, invisível aos passantes, que tropeçam ou pisam nela.*

prestado, pois está sempre em posição subalterna. A raiva que ela extravasa de forma violenta em diversas situações é reflexo dessas violências contidas e silenciadas ao longo de sua vida. Apesar disso, sua solidão revela o quanto ela também já sofreu com suas perdas.

As três mulheres se encontram no dia da festa da revolução no estádio em Hargeisa, onde grande parte do romance é ambientado. Ao ver Deqo ser espancada pelos policiais por ter errado a dança em homenagem ao ditador, Kawsar decide intervir, pois viu na cena “um momento de verdade dentro de uma ficção”. Mesmo correndo riscos, ela decide fazer o que julga certo, já que Deqo era apenas uma criança em pânico diante da multidão. Então ela é presa por Filsan, a jovem soldado que assusta as demais pela agressividade que demonstra. Esse encontro afetará a vida das três personagens, cada uma apresentada separadamente no segundo capítulo, e elas só se reencontram no capítulo final e de forma surpreendente.

São muitas as violências contra as mulheres retratadas por Nadifa Mohamed em **O pomar das almas perdidas**. Para citar apenas dois exemplos, podemos considerar a violência que logo cedo as meninas passam a temer (por serem mais suscetíveis do que os homens no campo de refugiados) e também a violência que Kawsar relata sobre a mutilação genital feminina, realizada ainda na infância, algo frequente e reproduzido sob a máscara da tradição mesmo nos dias de hoje, que afeta para sempre a saúde e a sexualidade da mulher. No entanto, é o pomar que resiste em meio ao caos da guerra, transformando as dores em novos frutos, o melhor símbolo para a história construída por esta jovem escritora. Mais do que um livro sobre a vida em um regime militar, **O pomar das almas perdidas** é uma obra tocante sobre a condição feminina. 🍌

# Erudição sem pedantismo

Lucia Miguel Pereira parte da literatura para pensar o mundo, o homem e sua condição

MAURÍCIO MELO JÚNIOR | BRASÍLIA - DF

**H**á um privilégio que marcou a geração fomentadora da cultura brasileira na primeira metade do século passado, a sólida formação intelectual. Usando o exemplo do autodepreciador Graciliano Ramos — ele se dizia apenas um matuto bronco do sertão —, basta percorrer sua obra para encontrar, ou topa, como preferia o escritor, com incontáveis exemplos desta cultura muito bem formada. E daí advinha outro traço comum a essa gente. Quando utilizada na criação literária, o resultado nos chegava com um intenso requinte de linguagem e de reflexão sobre o tema de eleição. Quando, no entanto, os escritos descambavam para a análise, a coragem e a segurança que traziam deixavam, quase sempre, seus leitores desprovidos de elementos para a discordância.

A escritora e crítica literária Lucia Miguel Pereira vem desta estirpe de intelectuais profundos, viscerais. Não deixou inéditos, ou melhor, tudo aquilo que guardou em seus arquivos foi incinerado pela família a pedido da própria autora, mas o que deixou publicado, entre obras de ficção e ensaios, demonstra bem sua consistência intelectual. A Graphia, com a coordenação editorial de Luciana Viégas, vem juntando à obra publicada de Lucia tudo que foi esparsamente editado na imprensa. Deste trabalho resultaram anteriormente em dois volumes, **A leitora e seus personagens** e **Escritos da maturidade**, que podem ser lidos seguindo o caminho delineado por Antonio Candido no texto que escreveu sobre o primeiro destes livros. “Aqui temos Lucia em ascensão e depois demonstrando a segurança de sua escrita e dos seus pontos de vista.”

O terceiro destes volumes, **O século de Camus**, traz os textos escritos entre 1947 e 1955, ou seja, bem na ressaca da Segunda Grande Guerra, bem em um mundo marcado pela desesperança e pelo pessimismo, um tempo ideal para o surgimen-

to de uma prosa seca e cortante como a de Albert Camus. Daí ser dele o século que nasceu sobre os auspícios de um momento de renovações e luzes científicas e que já em sua primeira metade viveria duas guerras mundiais e a quebra da economia universal. Ou seja, o pessimismo tenha sua razão de ser.

Lucia Miguel Pereira, embora fale primordialmente de literatura, sabe como poucos usar sua vastidão cultural para pensar o mundo, pensar o homem e sua condição. Embora leve aos incautos leitores a verem em seus textos apenas os elementos literários, nas entrelinhas marca seu protesto contra a rudeza do mundo. E já então demonstra a importância da mulher na construção de uma nova estética. Mesmo reconhecendo que essa construção data de séculos, é no alvorecer do século 20, nos ensina Lucia, que estas vozes se impõem com ternura e firmeza.

É bom, no entanto, logo deixar bem claro que este discurso, digamos, feminista não nasce de uma visão mesquinha, maniqueísta. Tudo vem do reconhecimento e do entendimento que Lucia derrama sobre seu tempo. A segurança de suas análises, a serenidade com que olhava as várias faces dos fenômenos que a cercavam, levaram a autora a perceber as sutilezas escondidas nas sombras daquele momento. Nestas filigranas conseguia enxergar o que vinha adiante. E não por se valer de alguma condição de pitonisa, antes sabia utilizar o caldo de cultura que carregava para refletir com profundidade e assertiva sobre tudo e sobre todos.

Voltando à seara literária, ela foi precisa em suas previsões. Um exemplo deste fenômeno — e ficaremos apenas neste, deixando ao leitor a busca de outros tantos ao longo do livro — está no que escreve sobre **Memórias do cárcere**, de Graciliano Ramos.

*Mas as contingências atuais passarão e o livro ficará. E o que lhe garante a permanência, o que lhe permitirá subjugar como a nós os leitores do futuro, para os quais serão quando muito vagos nomes os potentados da época sombria em que se prendia sem culpa nem processo, é a sua alta e pura qualidade literária. Documento, sim, e terrível, ele é, devendo porém seu poder ao fato de ser, primordialmente, uma obra-prima.*

E aí reside sua magia. Sabia identificar com precisão as qualidades de um texto e ousava apostar em sua permanência.

Embora tenha determinado o uso da fogueira para seus inéditos, Lucia aplaude a disposição de Max Brod em desobedecer a Kafka, publicando os romances que o amigo deixou inacabados. E o faz segura de que, jogadas no lixo, estas obras-primas fariam falta ao legado cultural da humanidade. No entanto, combate o exagero do gesto que organizou em um volume “malvindo e desnecessário” trechos de rascunhos, frases e cenas soltas descritas pelo escritor tcheco, pois isso em nada contribui para a grandeza geral de sua obra. Ou seja, Lucia sabia di-

ferenciar o joio do trigo e, ao contrário do jornalista descrito na frase atribuída a Mark Twain, publicava o trigo.

Este ouvido apurado para descobrir qualidades ainda obscuras, a levou a apostar em autores como Graham Greene, não necessariamente um estreatante — o artigo foi escrito em 1948 e o inglês já estava na estrada deste 1929 —, mas ainda um escritor visto como menor por se dedicar quase que exclusivamente ao romance policial. E aí Lucia exalta as possíveis qualidades de um bom livro de suspense. A jovem, mas já então falecida, Simone Weil é outra de suas apostas.

*Poucos espíritos terão sido ao mesmo tempo tão lógicos e tão sensíveis, tão austeros e tão ardentes, tão realistas e tão místicos, tão simples e tão originais, tão compreensivos e tão ousados, tão livres e tão submissos com o dessa Simone Weil, cujo livro, se não me engano póstumo, **O enraizamento** precisa ser lido e meditado.*

Aliás, Lucia se pôe como defensora de uma voz feminina na literatura, a aí deve residir mais um de seus pioneirismos. Para ela as escritoras tinham uma percepção diferenciada da realidade que refletia em sua escrita. Não buscava neste ponto uma literatura de melhor qualidade, mas inovadora e reveladora. Havia um olhar renovado pela suavidade, e era esta visão que traziam as escritoras.

Ela própria era um bom exemplo desse discurso renovado. Seu texto vinha com as frases recheadas de poesia, eram quase crônicas, mesmo quando traziam firmeza e até dureza em suas sentenças.

*Sentir que a própria personalidade de algum modo encobre o que deveria ser a sua mais autêntica manifestação, é desconfiar de que nela não deu tudo o que poderia dar, é adivinhar que o nome perdurará, mas que pelo menos alguns dos livros serão um dia aqueles “rúmulos de palavras” de que fala Valéry.*

Ler os textos de Lucia Miguel Pereira, mesmo aqueles produzidos para a urgência jornalística, dá no leitor uma boa e justificada inveja. O intenso caldo de cultura, a erudição refinada e a segurança que eles carregam alimentam o sentimento e o até o tornam nobre. **O século de Camus** é um bom e definitivo exemplo disso. 📖



**O século de Camus**  
Lucia Miguel Pereira  
Graphia  
328 págs.

## TRECHO

### O século de Camus

*A manhã cheia de sol e de luz, de uma beleza exuberante, talvez exuberante demais, lembrando as adolescentes meio despidas que ostentam graças roliças de mulheres maduras, parece a contribuição da natureza para a alegria pagã — ou selvagem? — do carnaval. Tudo é ruidoso e excessivo, o mundo só abriga criaturas extrovertidas, cores berrantes, árvores sem a placidez vegetal, casas sem intimidade. Onde se escondem os ensimesmados, os tristes, os sofredores? Onde os que leem e meditam?*



## A AUTORA

### Lucia Miguel Pereira

Nasceu em Barbacena (MG) em 12 de dezembro de 1901 e faleceu em um desastre aéreo no Rio de Janeiro em 22 de dezembro de 1959. Crítica literária, biógrafa de Machado de Assis e Gonçalves Dias, ensaísta e tradutora foi casada com o escritor Otávio Tarquínio de Sousa. Recomendou à família que depois de sua morte todos os seus inéditos só poderiam ser publicados com autorização do marido, que morreu no mesmo desastre aéreo. Assim, todos os textos inéditos e cartas pessoais foram incinerados. Publicou, entre outros, os romances **Maria Luísa e Cabra cega**, e o ensaio **História da literatura brasileira — Prosa de ficção — de 1870 a 1920**. Seus textos de crítica literária foram reunidos nos volumes **A leitora e seus personagens** e **Escritos da maturidade**.



# “Quero esquecer a guerra”

Uma juventude na Alemanha acompanha a vida do dramaturgo Ernst Toller e suas reflexões sobre a sociedade

GISELE EBERSPÄCHER | CURITIBA - PR

**E**rnst Toller, dramaturgo e poeta alemão, diz ter escrito a autobiografia **Uma juventude na Alemanha** para contar não apenas a sua juventude, mas a de toda uma geração que assistiu e participou de momentos decisivos para a história alemã. O autor parece estar no centro (ou muito perto dele) de vários fatos históricos e teve uma vida profundamente marcada pela sua época.

Toller nasceu em 1893 em uma cidade no leste da Prússia, onde hoje é a Polônia. Sua infância foi permeada por cenas que hoje nos lembram do filme *Fita branca*, de Michael Haneke. São narrados vários momentos que demarcam uma profunda intolerância religiosa e desigualdade social. Além disso, se vê uma criança que desenvolve poucas relações afetuosas, com familiares ou amigos, sem explicações para vários fatos do cotidiano.

Quando adolescente se muda para a França, onde estuda e tem mais liberdade para compreender o mundo (e a sociedade). Sua experiência termina quando é deflagrada a Primeira Guerra Mundial, e ele, junto de outros alemães, volta quase como fugitivo para seu país.

O momento delicado pelo qual o país passava acendeu no autor uma vontade de proteger sua nação — alistou-se voluntariamente para o combate. Se no início era animado e curioso, aos poucos foi se tornando cético e cansado. Toller vê os fronts de perto e narra casos impressionantes de dor e destruição. Aos poucos, a lógica de guerra passa a fazer menos e menos sentido para ele.

Se essa mudança já estava em curso enquanto ele estava na guerra, é na volta que ela se concretiza. Depois de ser de-



**Uma juventude na Alemanha**  
Ernst Toller  
Trad.: Ricardo Ploch  
Mundaréu  
280 págs.

clarado “inútil” para combate, retorna para seu país e percebe que nem sempre os motivos que levam a guerra são relevantes para a população — ao contrário, muitas vezes são motivos que atendem interesses privados. A decepção acontece com certo tom melancólico e Toller se torna um grande pacifista, unindo-se a movimentos contra a guerra.

Esses movimentos fazem com que, aos poucos, o autor se aproxime mais da vida política, que se mostra muito conturbada no período pós-guerra. Com a queda da monarquia, a população depara-se com um espaço vago que não sabe como preencher. Acontece então o que depois foi chamado Revolução Alemã: vários grupos lutam pelo poder em um período muito curto de tempo. Esse período se resolve com a consolidação da República de Weimar, sucedida pelo regime nazista.

Durante esse período, Toller luta pelas suas crenças (e em alguns momentos se questiona sobre a validade de algumas delas) e chegou a ser presidente por seis dias da recém-criada República Conselhistas da Baviera. A falta de diálogo entre diferentes grupos políticos é evidente; até a falta de esclarecimento da população em saber como defender os

seus interesses é gritante. O período é formado de uma sucessão de golpes de estado que trazem apenas mais pobreza e sofrimento.

Por fim, com a morte de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo e eventual queda do partido, Toller é declarado traidor e sentenciado a cinco anos de prisão. Depois de cumprir a pena, é liberado para uma Alemanha diferente, onde começa a tomar forma o regime nazista. Muda-se para os EUA e comete suicídio em 1939.

**Uma juventude na Alemanha** se ocupa dos seus primeiros 30 anos de vida: anos conturbados, dolorosos e decisivos para história europeia.

## No presente

Toller escreve o livro em primeira pessoa e no presente, sem ser uma voz onisciente que reserva toda a sabedoria de muitos anos vividos. Assim, não julga com sua voz de escritor suas escolhas enquanto criança ou adolescente — não sabe em determinada página o que acontecerá nas páginas seguintes.

Essa escolha deixa o leitor com uma grande sensação de acompanhar cada passo do desenvolvimento do autor. Vemos a progressão de suas ideias e crenças aos poucos, vemos seus erros e acertos, seu esclarecimento e falta de compreensão. É como se vissemos a história sendo construída dia a dia.

Ainda que narrado da perspectiva do autor, a autobiografia mostra o retrato de uma época — todas as dores e alegrias de uma população e como reagiram a tudo que lhes acontecia. Por ter vivido momentos tão específicos da história e tido uma posição relativamente central em vários deles, Toller explica as mudanças políticas com clareza e subjetividade, dando



## O AUTOR

Ernst Toller

Nasceu na cidade de Szamycin, na então Prússia (hoje Polônia), em 1893. Foi poeta, dramaturgo e político. Suas peças mais conhecidas são *Die Wandlung* e *Masse Mensch*. Foi combatente na Primeira Guerra Mundial e posteriormente se tornou pacifista. Por ser judeu, emigrou para os EUA em 1933, com a tomada do poder pelos nazistas. Suicidou-se em Nova York em 1939.

## TRECHO

### Uma juventude na Alemanha

*Não é apenas a minha juventude que está aqui registrada, mas a juventude de uma geração e, além disso, parte da história de uma época. Essa juventude trilhou muitos caminhos, seguiu falsos ídolos e falsos líderes, mas nunca deixou de buscar o esclarecimento e de seguir os preceitos do espírito. (...) Os homens aprenderam algo com os sacrifícios e os sofrimentos, a queda e a catástrofe, com o triunfo do adversário e o desespero do povo? Eles captaram o sentido, a lição e o legado daqueles tempos?*

**Toller vê os fronts de perto e narra casos impressionantes de dor e destruição. Aos poucos, a lógica de guerra passa a fazer menos e menos sentido para ele.**

um ponto de vista importante dos acontecimentos do período.

Outro aspecto interessante do texto é a maneira com que o autor aborda a guerra. É claro que esse é um tema central do livro — além disso, a experiência que o autor viveu durante o combate é essencial para a formação da sua opinião e delimita a maneira com que viverá os próximos acontecimentos — mas ocupa poucas páginas da obra.

Nesse segmento, Toller, como uma espécie de fotógrafo que enquadra apenas algumas cenas, mais do que fortes, que dão conta do que ele quer dizer. Ele não se agarra a longas descrições de estratégias militares ou hierarquias seguidas pelos soldados, muito menos acompanha o movimento de tropas ou armamentos. Ele foca em algumas sensações pessoais e diálogos que teve com outros soldados, pequenas cenas em que a humanidade se depara com grandes questões e momentos-chave para que a guerra perdesse o sentido do ponto de vista dele.

Mais um aspecto abordado, ainda que de maneira breve, são os custos que a população pagou pela guerra: falta de alimentos e de energia são apenas alguns deles.

Toller também parece sincero em sua escrita e não poupa nem a si mesmo, frequentemente comentando sobre situações em que não tomou a melhor decisão ou não foi coerente consigo mesmo. O relato mostra uma realidade fria e dura. Ao longo da narrativa, Toller também explicita alguns dos momentos em que se sentiu inspirado para escrever suas obras literárias. Além de conhecer sua época, é possível conhecer um pouco dos hábitos dele como escritor.

**Uma juventude na Alemanha** integra a coleção *Linha do tempo*, da editora Mundaréu. A coleção visa publicar obras literárias marcadas por seu período histórico. Outros títulos são **Marcha de Radetzky**, de Joseph Roth; **O súdito**, de Heinrich Mann; **Um ano sobre o Altiplano**, de Emilio Lussu, entre outros.

Além do texto original, a edição conta também com um prefácio de Joseph Roth — *Um apolítico vai ao Reichstag* — e um texto escrito por Toller (*Um olhar de 1933*) no dia em que seus livros foram queimados na Alemanha em que o dramaturgo se pergunta: “Onde está a juventude da Europa?”. O texto, poderoso em suas poucas páginas, é encerrado com a seguinte frase: “quem se cala nesses tempos trai sua missão humana”.

Ao longo da narrativa, Toller reflete muito sobre a humanidade e o mundo que construímos. Ainda que essas reflexões sejam marcadas por seu tempo, elas extrapolam situações pontuais e são válidas para vários outros momentos decisivos. Se livros essenciais para entender a humanidade existem, esse é um deles. 🍷

ilustrações: *Carolina Vigna*

**E**mbora o recente surgimento de uma série de produções associadas à vida e à obra de Florbela Espanca tenha voltado a lançar luzes sobre o seu nome, seria impróprio falar em termos de um resgate, ou mesmo de um *revival*, em torno da autora de **Charneca em flor**, por uma razão simples: nas últimas décadas, o nome de Florbela jamais deixou de estar em evidência. Pode-se demonstrá-lo por meio de um experimento trivial: basta lançar seu nome no *Google*, o que enseja o aparecimento de mais de meio milhão de resultados — que, se visitados, revelam incontáveis páginas dedicadas a homenagear a autora, com direito à apresentação de pequenas antologias pessoais (às vezes, livremente comentadas) ou de montagens e desenhos criados a partir do vasto acervo fotográfico. Quem desejar outros indícios pode percorrer os incontáveis vídeos com leituras de seus poemas disponíveis na internet, que alcançam milhares de visualizações; ou observar a atenção que

# Senhora dos labirintos

A poesia de Florbela Espanca exige uma leitura atenta e perspicaz, que não se renda às respostas fáceis

HENRIQUE MARQUES SAMYN | RIO DE JANEIRO — RJ

recebeu, no Brasil, o filme dirigido por Vicente Alves do Ó, com Dalila Carmo no papel da poetisa.

O fiel séquito de leitores de Florbela, diga-se de passagem, não carece de edições nacionais de sua obra, ainda que muitas de qualidade discutível. Encontramos, nas grandes livrarias, volumes que trazem não apenas os poemas publicados no **Livro de mágoas** (1919), no **Livro de “Soror Saudade”** (1923) e nos póstumos **Charneca em flor** (1931) e **Reliquiae** (1931), mas também os livros em prosa — **As máscaras do destino** (1931) e **O dominó preto** (1982), ambos publicados após sua morte. Felizmente, leitores mais exigentes não ficam desamparados: ainda é possível encontrar à venda exemplares das bem cuidadas edições preparadas por Maria Lúcia Dal Farra, responsável também por excelentes volumes que trazem parte de sua correspondência e o *Diário*. Para além das fronteiras brasileiras, vale a pena mencionar um conjunto recente de publicações que vem ocupar um lugar privilegiado na bibliografia florbeliana: refiro-me à edição de suas obras completas a cuidado de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, empreendimento ainda em curso, valioso tanto pelo tratamento dos textos quanto pelas notas sobre os poemas.

## Tarefa complexa

No que tange à bibliografia passiva, entramos em um território no qual separar o joio do trigo torna-se uma tarefa especialmente complexa. De um lado, há que se considerar que a figura de Florbela sempre foi capaz de causar uma forte impressão — seja na forma de um verdadeiro fascínio, seja na forma de um inelutável estranhamento — sobre quem a conheceu pessoalmente, ou mesmo sobre quem se aproxima de sua efígie ou de sua obra; daí os inúmeros relatos produzidos por quem com ela conviveu, nem sempre confiáveis, que permitem recompor figuras de traços por vezes contraditórios, mas que convergem no reconhecimento de uma personalidade notavelmente forte e independente, capaz de afrontar convenções sociais e de fazer valer a sua vontade, quando necessário, contra tudo e contra todos, arcando altivamente com as severas consequências disso decorrentes. De outro lado, há os inúmeros ensaios e estudos acadêmicos dedicados à produção florbeliana, que constituem um terreno em que também é necessário ingressar com muitos cuidados. A par de títulos incontornáveis para quaisquer estudos aprofundados sobre a obra da autora do **Livro de mágoas**, proliferam-se textos que ora enveredam por sendas marcadas por leituras impressionísticas, que na maior parte das vezes limitam-se a repetir lugares-comuns da “mitologia” florbeliana — tão alimentada, inclusive, por figuras significativas como Gui-



do Battelli e Rui Guedes — ou a reiterar concepções estereotipadas ainda presentes em muitos trabalhos acerca da poesia de autoria feminina, que encontram um terreno especialmente fértil no que diz respeito à produção de Florbela Espanca.

A esse respeito, uma investigação aparentemente trivial pode suscitar interessantes reflexões: o que faz com que a obra florbeliana seja tão lida, mas frequentemente tão mal lida? Penso que isso tende a ocorrer por dois motivos que, muitas vezes, caminham juntos. O primeiro motivo é o já citado carisma de Florbela Espanca: sua trajetória pessoal, associada a um vasto acervo iconográfico, propicia uma enganosa familiaridade com uma autora que notoriamente explorou temas biográficos em sua poesia; isso acaba por gerar uma sensação de proximidade que, ao fim, contamina a leitura da produção literária. Para os que seguem por essa senda, ler os escritos de Florbela é como ler o que escreveu uma amiga íntima, cujos dilemas e angústias são bastante conhecidos; essa certeza de compreensão, por outro lado, enseja uma perigosa segurança, do que derivam interpretações arbitrárias, quando não flagrantemente abusivas. O segundo motivo está relacionado a questões estilísticas próprias da dicção florbeliana, presentes em um conjunto de elementos: uma linguagem frequentemente clara; o hábil manejo de um registro de tom confessional; o uso criativo de um amplo repertório simbólico; o recurso a uma retórica eficiente e bem urdida — o que pode gerar a impressão de que o texto de Florbela é sempre espontâneo e transparente, encerrando sentidos facilmente apreensíveis em uma leitura rápida e superficial. Quando se associam esses dois motivos, está preparada a armadilha: a obra de Florbela Espanca é analisada de forma reducionista e contingente; episódios biográficos ou supostos traços de sua personalidade são evocados para justificar interpretações parciais ou descabidas; textos são descontextualizados e lidos como se não se tratasse de uma autora que, ao longo de sua curta vida, dedicou-se, com notável afincamento, à construção de um projeto literário denso e consistente.

Com efeito, o que os mais sérios estudos sobre os escritos da autora de **Relíquias** vêm reiteradamente demonstrando é que a produção de Florbela Espanca não pode ser encarada de forma ligeira ou superficial. A autora que, espantosamente, começou a escrever ainda na infância logrou construir, a despeito de seu desaparecimento precoce, um edifício literário amplo e complexo, em que tem importância tanto o que por ela foi aproveitado nos livros quanto o que já nos primeiros projetos foi rejeitado; uma obra em que alguns dos temas centrais na arte de todos os

tempos — por constituírem aspectos fundamentais da existência humana — são reelaborados e repensados de forma singular e inovadora, o que faz com que seus textos dialoguem tanto com elementos característicos de seu tempo quanto com outros que o ultrapassam; uma literatura que, em outras palavras, exige uma leitura atenta e perspicaz, que não se renda às respostas fáceis. Por isso é que, embora tanto já tenha sido escrito sobre Florbela, muitas questões solicitam novos exames que, revisitando-as, possam preencher lacunas ou desenvolver *insights* que permanecem insuficientemente explorados.

### O amor

Talvez o tema que mais continue a fascinar os leitores de Florbela, o amor, é uma das questões que está longe de apresentar-se, em sua produção literária, da maneira chã como muitos insistem em perceber. Também aqui é fácil tomar atalhos enganosos: se a centralidade que o temário amoroso ocupa na lírica florbeliana guarda relação com expectativas e valores que a tradição patriarcal estabeleceu para as mulheres, nada mais errôneo do que assumir que Florbela incorporou-as passivamente; com efeito, para além dos fatos que demonstram com mais ênfase o modo como seu percurso biográfico desafiou os parâmetros epocais — sobretudo os divórcios de Alberto Moutinho e António Guimarães —, não faltam demonstrações evidentes de formas de resistência por ela elaboradas, particularmente patentes na correspondência. Se Florbela entregou-se intensamente às experiências amorosas, não o fez sem problematizá-las e questioná-las, o que se reflete no tratamento lírico que dispensou ao tema.

Como argutamente observou Maria Lúcia Dal Farra, há dois elementos que surgem constantemente associados ao amor na poesia florbeliana: a dor — compreendida pela poetisa co-

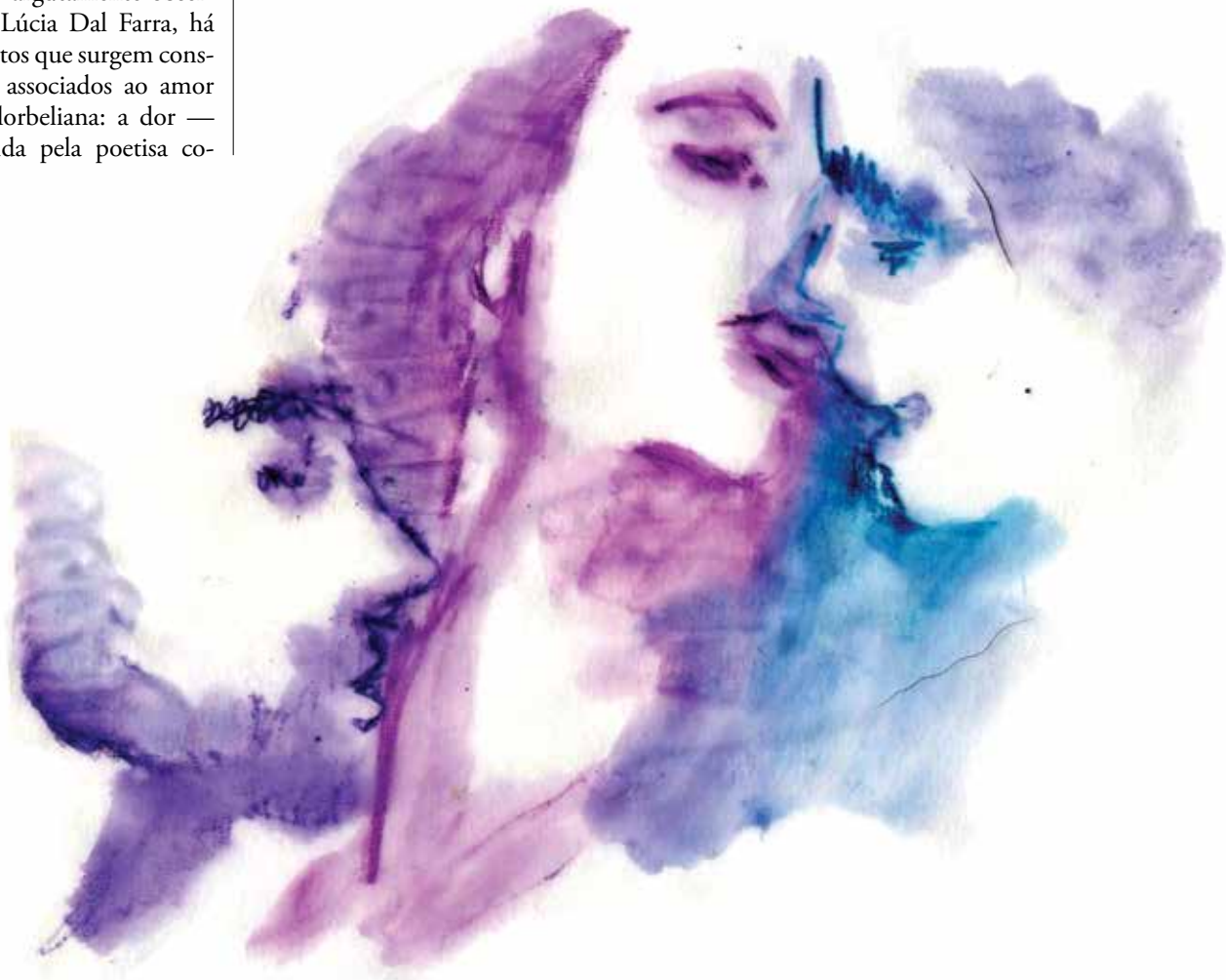
Embora tanto já tenha sido escrito sobre Florbela, muitas questões solicitam novos exames que, revisitando-as, possam preencher lacunas ou desenvolver *insights* que permanecem insuficientemente explorados.

mo um atributo feminino, o que não deixa de apresentar as marcas do tempo — e o erotismo — tema que, mais à frente, abordarei com mais detalhes. Neste momento, julgo importante destacar que a percepção de um vínculo entre o amor e a dor como especificamente feminino, longe de manifestar-se nos limites da estereotipia, está associada a uma profunda compreensão do lugar destinado à mulher na sociedade patriarcal, questão acutilante para uma sensibilidade que sempre reclamou para si uma liberdade que lhe foi reiteradamente vetada. Cedo Florbela teve a percepção de que aquela mesma experiência amorosa oferecida às mulheres como instância singular de prazer e libertação encerrava, ao mesmo tempo, um asfixiante aprisionamento. “O casamento é brutal, como a posse é sempre brutal, sempre!”, escreveu na carta a Júlia Alves em que abordou extensamente o assunto. “É o casamento um grilhão de flores e risos? De acordo, mas é sempre um grilhão”, afirma para a amiga, aconselhando: “O melhor dos homens não vale um fanatismo, creia-me”.

Em Florbela coexistiram a determinação de vivenciar o amor como forma privilegiada de acesso ao prazer e a elaboração consciente de estratégias que lhe permitissem salvaguardar a liberdade, estando aí o fundamento de uma concepção dialética que pode ser percebida em sua obra literária. Conquanto apresente atributos constantes, o amor não se apresenta de forma estanque na lírica florbeliana. “Beijos d’amor! P’ra quê?!... Tristes vaidades!/ Sonhos que logo são realidades,/ Que nos deixam a alma como morta!”, escreve em *Para quê?!*, do **Livro de mágoas**;

“Ama-me doida, estonteadoramente,/ Ó meu Amor! que o coração da gente/ É tão pequeno... e a vida, água a fugir...”, lemos em *Mocidade*, soneto de **Charneca em flor**. Compreender o intrincado desenvolvimento do temário amoroso em Florbela constitui uma tarefa que demanda atenção para as sutilezas de uma sensibilidade singular.

A percepção da experiência amorosa como um processo que inevitavelmente envolve negociações e recusas para que a autonomia individual não seja sacrificada faz com que, ao amor, esteja intrinsecamente ligado outro tema central da poesia florbeliana: a identidade. Sabendo-se mulher, portanto sujeita a um conjunto de opressões que sobre ela incidia de forma específica; ciente da capacidade — e do direito — de vivenciar o próprio prazer, não apenas sujeitando-se ao desejo alheio, Florbela deliberadamente se dedicou a um profundo processo de questionamento subjetivo e de construção da identidade que de várias formas pode ser percebido, tanto na vida quanto na obra. Os testemunhos daqueles que com ela conviveram mencionam traços que, por vezes, sugerem uma atitude talvez calculada ou teatral — do “desdém marcado, de alma funda” mencionado por José Gomes Ferreira à “canseira febril de quem porfia em se reduzir a cinzas” referida por Amélia Vilar; a isso soma-se a consciência da construção de uma imagem exterior, explícita na carta em que Florbela reconhece, para Júlia Alves, o que denomina “sombra negra, enorme, medonha” do seu caráter: a hipocrisia, meramente por parecer alegre às pessoas quando, por dentro, guardava uma “tristeza amarga e doentia”.





As *personae* presentes nas obras literárias florbelianas materializam a seriedade e a complexidade com que a autora lidou com as questões identitárias. Seja assumindo a máscara que por outro lhe foi concedida — “Irmã, Soror Saudade, me chamaste.../ E na minh’alma o nome iluminou-se/ Como um vitral ao sol, como se fosse/ A luz do próprio sonho que sonhaste”, lemos no quarteto inicial de “*Soror Saudade*”, soneto dedicado a Américo Durão, responsável por conferir à poetisa a alcunha que batizaria seu segundo livro —, seja criando para si mesma uma outra máscara — “Pelo mundo, na vida, o que é que esperas?.../ Aonde estão os beijos que sonhaste,/ Maria das Quimeras, sem quimeras?” —, Florbela incessantemente se fez outras, o que por outro lado responde a uma intenção artística: uma “estética da teatralidade”, na precisa conceituação de Renata Soares Junqueira.

### O erotismo

Também o erotismo, justamente percebido como um dos componentes mais característicos da poética florbeliana, não surge em sua obra de maneira arbitrária; a exemplo dos outros temas mencionados, trata-se de algo desenvolvido no âmbito de um projeto consistente. Como enfatizou Cláudia Pazos Alonso, é possível rastreá-lo até o **Livro de mágoas**, em que o corpo e o desejo já surgem inscritos em poemas como *Languidez* ou *Amiga* — “Beija-me as mãos, Amor, devagarinho.../ Como se os dois nascêssemos irmãos,/ Aves cantando, ao sol, no mesmo ninho...” —, ainda que venha a alcançar uma expressão plena em **Charneca em flor**; é quando a subjetividade poética, alçada à onipotência, vivencia a feminilidade como afirmação suprema da sensualidade: “Trago dalias vermelhas no regaço.../ São os dedos do sol quando te abraço,/ Cravados no teu peito como lanças!!! E do meu corpo os leves arabescos/ Vão-te envolvendo em círculos dantescos/ Felinamente, em voluptuosas danças...”, lemos em *Volúpia*. Como a tradição crítica vem destacando, o tratamento que Florbela dispensa ao erotismo constitui uma ruptura, quando analisado em relação à literatura portuguesa de autoria feminina até sua época. Não obstante, a compreensão do modo particular como isso ocorre demanda que se considere tanto a coerência de sua obra poética quanto seu modo pessoal de encarar as relações afetivas. Analisando as cartas por enviadas pela poetisa a António Guimarães, Maria Lúcia Dal Farra observa que, se o *affair* estendeu-se por cinco anos e meio, isso ocorreu devido à atração física e ao sexo. Em síntese: a afirmação do desejo não surge na lírica florbeliana de maneira contingente; trata-se da expressão literária de uma

mulher que, de forma consciente e deliberada, busca fazer da poesia uma via para a expressão estética de um ímpeto que reconhece como seu.

A manifestação plena do erotismo na obra de Florbela associa-se à construção de um âmbito propício para que isso possa ocorrer, o que também corresponde ao desdobramento de um elemento presente já em seus primeiros escritos, a saber: a criação de espaços intersticiais que permitam a eclosão de experiências que não têm lugar no cotidiano ordinário. Essa suspensão dos princípios que estruturam a ordem própria da realidade vulgar opera como condição de possibilidade para a afirmação de um outro mundo, no qual cessam de existir as restrições e opressões costumeiramente impostas. Assim se compreende a importância, na lírica florbeliana, de temas como o sonho e a morte, que constituem vias de acesso para esse espaço alternativo; contudo, importa perceber que esse questionamento metafísico apresenta diferentes nuances na obra de Florbela.

Ana Luísa Vilela observou que, no **Livro de mágoas**, a tematização da dor emerge da consciência de uma clivagem entre a realidade como vivida e sonhada pelo sujeito poético, tornando-se para este uma morada — “A minha Dor é um convento. Há lírios/ Dum roxo macerado de martírios,/ Tão belos como nunca os viu alguém!”,

### A AUTORA

#### Florbela Espanca

(1894-1930), hoje reconhecida como uma das mais importantes poetisas portuguesas, só se tornou conhecida após a morte, embora tenha publicado dois livros em vida (**Livro de mágoas**, em 1919, e **Livro de “Soror Saudade”**, em 1923), bem como poemas em diversos periódicos. Parte desse reconhecimento deveu-se a Guido Battelli, responsável pela publicação de suas primeiras obras póstumas (**Charneca em flor**, **Juvenília e Reliquiae**, em 1931), que para difundir a obra de Florbela explorou episódios biográficos e o suicídio, construindo uma imagem mítica ainda hoje vigente. Entre as outras obras póstumas, destacam-se ainda os livros de contos **As máscaras do destino** (1931) e **O dominó preto** (1982).

lemos em *A minha dor*; analisando o tema da angústia na poesia de Florbela, Fabio Mario da Silva enfatizou como a morte assume um sentido salvífico em um soneto como *À morte*, de **Reliquiae** — “Dona Morte dos dedos de veludo,/ Fecha-me os olhos que já viram tudo!/ Prende-me as asas que voaram tanto!”. Ressalte-se, contudo, que perceber nisso um mero escapismo implica desconsiderar a aguda consciência que a poetisa manifesta acerca dos dispositivos opressores que sobre ela incidem; nessa medida, cabe considerar essa construção literária de âmbitos particulares, caracterizados por uma subversão da ordem vigente no real, como a possível elaboração de zonas de resistência.

Se consideramos que a produção literária florbeliana começou a ser estudada de modo mais aprofundado e consistente nos anos 1940, por vultos como Jorge de Sena e José Régio, o que se percebe é que, sete décadas depois — e a despeito da vastíssima bibliografia desde então publicada —, muitas questões permanecem em aberto, não apenas por conta da complexidade inerente ao tratamento dispensado pela poetisa aos temas que lhe foram mais caros, mas também pela intrincada maneira como se entrelaçam, constituindo um tecido literário que abrange parte considerável das dúvidas e dos dilemas que mais agudamente afligem a consciência humana.

Se aqui abordei alguns deles, de forma necessariamente sucinta — e sem considerar, por economia, as produções em prosa —, assim procedi com o mero fim de explicitar em que medida a obra florbeliana vem atraindo abalizadas leituras que iluminam alguns de seus aspectos fundamentais, sem que entretanto apresentem respostas definitivas; não obstante, a impossibilidade de alcançar tais respostas é a mais cabal demonstração de sua grandeza como autora.


Para além dos estereótipos e das leituras superficiais, uma parte considerável da produção florbeliana permanece virtualmente inexplorada; somando-se a isso o interesse que continua a suscitar, pode-se afirmar que Florbela continuará a ser fonte de fascínio, bem como objeto de estudos que poderão ensejar inovadoras leituras e perspectivas sobre seu singular projeto literário. Se a tarefa de percorrer seus escritos — dos poemas aos contos, do diário à correspondência — jamais deixará de encerrar assombrosos desafios, importa considerar que isso se deve ao modo como foram concebidos pela própria autora, que fez da multiplicidade um caminho para lidar com as contradições e aporias da condição humana. Talvez seja aplicável a Florbela Espanca, afinal, uma alcunha que ela jamais utilizou, e que poderia emprestar de certa lendária princesa cretense: a de “Senhora dos Labirintos”. 



ilustração: *Carolina Vigna*



# O tempo no centro da ilha

Os mil outonos de Jacob de Zoet é escrito com fluidez, poesia e refinado humor

LUIZ HORÁCIO | FLORIANÓPOLIS - SC

**D**elicadeza, aventura, erudição, humor, ritmo incomum, positivamente, da narrativa. Tudo na mesma cesta à disposição do leitor. Mas nada é conforme parece. Nas letras pequenas do contrato estabelecido entre leitor e obra as indefectíveis “letrinhas” acusam a parte sanguinolenta da trama. Mesmo assim vale o preço.

A leitura de **Os mil outonos de Jacob de Zoet** exige enorme disposição, atenção e controle do leitor. A fluidez da escrita aliada à ansiedade de chegar à página seguinte pode levar ao desperdício e permitir maior atenção à simples aventura em detrimento da poesia que emoldura o suspense da narrativa de David Mitchell.

O começo da trama não é nada romântico, muito menos enternecedor, amigável. O início espanta e prende o leitor, com direito à ilustração do motivo disso tudo. O leitor se vê no Japão antigo, em meio a um parto difícil, sangrento, em que nenhum detalhe escapa. Isso é oferecido ao leitor em breves dez páginas, ainda restam em torno de quinhentos e cinquenta. O ano é 1799 na ilha artificial de Dejima, cento e vinte metros de comprimento por setenta e cinco metros de largura, situada na baía de Nagasaki. Uma ponte faz a ligação.

Nessa ilhota, os japoneses confinaram um pequeno contingente da Companhia das Índias Orientais, os derradeiros parceiros comerciais estrangeiros do arquipélago. Essa comunidade forneceu ao Japão, durante mais de dois séculos, algodão e seda. Dejima fora construída pelos portugueses, depois passou a pertencer aos holandeses da Companhia Holandesa das Índias Orientais.

Durante umas cento e cinquenta páginas cabe ao leitor a impressão de estar sendo constantemente apresentado a personagens, Jacob de Zoet parece carregá-los pela mão e mostrá-los ao estufo leitor.

São muitos personagens e, é óbvio, a empatia não ocorre com todos, mas a maneira como é contada a história de cada um consegue tornar todos importantes. **Os mil outonos de Jacob de Zoet** é uma obra extremamente detalhista, o passado de cada personagem proeminente de Dejima é detalhado exemplarmente de modo a não aborrecer o leitor, tampouco obstaculizar a fluidez da leitura. Tudo, importante mais este detalhe, sob a batuta de um refinado humor.

Dizem que os homens se revelam numa mesa de jogo. David Mitchell deve saber disso, alguns de seus personagens se reuniam para jogar cartas, e nesse momento, às vezes em jantares ou outras reuniões, eram apresentadas características dos personagens.

À exceção do médico, Marinus, que também era professor na faculdade de Medicina em Nagasaki, e os administradores, a maioria dos homens de Dejima não estava ali curtindo férias. Trabalhos forçados era o prêmio.

Essa mesma ilha recebe Jacob de Zoet, um jovem escriturário ambicioso que pretende fazer fortuna naquele fim de mundo, na expectativa de retornar, dentro de cinco anos, com dinheiro suficiente a lhe permitir casar com Anna.

A chegada de Jacob, podemos dizer, é a parte lenta da narrativa, abarca apresentação do protagonista, sua chegada, a receptividade, descrição do ambiente, “apresentação da ilha”, costume e política locais. Embora lenta, não implica problema à narrativa, a força dos diálogos compensa qualquer espasmo de uma suposta monotonia.

Com suavidade, o autor opera a transição, lentamente conduz narrativa e leitor a uma virada significativa na história.

Não é fácil a vida de Jacob: uma relação tensa com os japoneses em que reina uma desconfiança mútua. Como não bastasse, precisa administrar conflitos com seus companheiros europeus. A missão do pro-



**Os mil outonos de Jacob de Zoet**  
David Mitchell  
Trad.: Daniel Galera  
Companhia das Letras  
562 págs.



## O AUTOR

David Mitchell

Nasceu em 1969, em Southport, na Inglaterra. Viveu anos no Japão e atualmente mora na Irlanda com a esposa e dois filhos. É autor de outros cinco romances.

## TRECHO

**Os mil outonos de Jacob de Zoet**

*Quando as irmãs dizem que o Lar é muito, muito melhor que um bordel, elas não estão querendo ser cruéis. Bem, pode ser que uma ou outra queira, mas as outras não. Para cada gueixa bem-sucedida e disputada por clientes ricos há quinhentas garotas cuspidas e maltratadas, morrendo de doença.*

tagonista: dar fim à corrupção em Dejima, o que significa parar com entradas e saídas de mercadorias por meios pouco ortodoxos. Afora essa singela tarefa, caberá a Jacob atualizar antigos relatórios. E o único “soldado do passo certo” não tardará a cair em desgraça entre seus colegas.

O cozinheiro Arie Grote pergunta: “Que homem não é o sujeito mais honesto do mundo aos próprios olhos?”. Logo, as práticas nada convencionais para auferir ganho não implicam desonestidade, é algo normal, corriqueiro. Por que abrir mão?

Estamos diante de um “simples” cozinheiro, porém a maestria, a delicadeza dos detalhes na descrição tornam, como disse anteriormente, todos personagens bastante importantes. Uma frase, uma atitude, a descrição a moda David Mitchell, de um ato corriqueiro, não permitem a passagem discreta de nenhum personagem de **Os mil outonos de Jacob de Zoet**. Já que o momento é dos personagens, vamos ao começo, primeiro capítulo, este é o cenário e o tempo de Aibagawa Orito, parteira em Nagasaki. Ela estuda medicina em Dejima, seu professor é um holandês, desperta atenção e curiosidade por ser a única mulher da turma. Adiante, ela deixará de lado o manto dos mistérios e excentricidades para adquirir relevância maior dentro da narrativa. Embora grande parte do livro seja destinada às questões políticas, não chega a cair no tédio quase inevitável dessas cansativas abordagens. Logo a seguir o leitor se depara com a trama propriamente dita em que não faltam as intrigas, as perseguições, lutas de samurais, sem a excentricidade que sentido teria ambientar no Japão?, seitas secretas e um tanto, quase exagerado, mas que sentido seria se não anteviesse uma futura filmagem?, de aventuras.

A narrativa impressiona, aborda temas para todos os gostos, corrupção e subornos, poder e seus abusos; a influência das guerras napoleônicas na ilha, a parte da excentricidade concentra-se na medicina da época, as religiões, a posição da mulher na sociedade, as cenas fortes resultam da opressão. Aqui um aspecto bastante peculiar da obra: a escravidão é apresentada pela ótica do europeu e também pelo olhar e sentimento de um escravo.

Cenas fortes, impactantes, são distribuídas de forma equilibrada ao longo do livro, mas talvez a primeira, a do parto, seja insuperável.

E cá estou de volta à primeira parte, chama atenção por andar num ritmo bem diferente da sequência da história. Talvez a abordagem, predominantemente os aspectos comerciais de Dejima, assim exija. Também chama bastante atenção a opção do autor pelos períodos curtos, não digo que atrapalhe, mas até

acostumar com a estranheza, alguns leitores patinarão. Mas o que afasta qualquer possibilidade de defeitos? A construção dos personagens e a força dos diálogos. Tais aspectos, personagens fortes e bons diálogos, são suficientes para salvar qualquer obra, aqui simplesmente se destacam em meio a inúmeras outras qualidades.

Vale lembrar que o humor permeia a narrativa. Em meio a questões históricas, abordagens filosóficas e religiosas, sátira e muita ironia, o humor jamais é deixado de lado.

Ocorrem várias mudanças bruscas na história, o que exige grande atenção do leitor. No entanto, esses “acidentes” propositalmente não implicam consequências condenáveis, tampouco ocasionam perda de pontos na carteira do escritor.

A metade seguinte do romance guarda poucos fios de ligação com a primeira. Jacob deixa de ser o protagonista e o papel é dividido entre Aibagawa Orito e Ugawa Uzaemon. Elas assumem o protagonismo enquanto outros personagens desaparecem para ressurgirem mais adiante. Nada é desprezado por David Mitchell. Dejima fica em segundo plano e o Japão é mostrado pela lente do mistério e das excentricidades. Dejima configurava a monotonia, o vício estabelecido, o Japão apresenta o movimento, impossível não relacionar com filmes de Akira Kurosawa, que por sua vez remetem a Shakespeare, *A balada de Narayama* e também *Rashomon*, são influências “visíveis” ao leitor; encontramos raptos, conspirações, seitas. Infelizmente a aventura ocupa grande parte do livro, dispensáveis segundo o juízo deste aprendiz. Momento *Sessão da Tarde* de David Mitchell. Mas quem dentre vós apostará que não foi escrito visando futura filmagem, quem?

E da maneira como transcorrem as mudanças em **Os mil outonos de Jacob de Zoet**, o leitor logo se depara com a chegada de uma fragata inglesa, seu capitão é Penhaligon, que padece com a gota, mesmo assim consegue esconder a doença da tripulação. A chegada da fragata à costa de Dejima conduz a narrativa novamente a este cenário.

Dentre os inúmeros aspectos que fazem desta obra de Mitchell um grande romance, ressalta-se, excentricidades à parte, o fato de trazer ao leitor muitos costumes japoneses do século 19. O autor viveu muitos anos no Japão, e descreve, explica, traz para a trama tais informações sem o menor prejuízo ao ritmo da narrativa.

Ao final da leitura, ao refletir sobre o que foi lido, surge o verdadeiro protagonista de **Os mil outonos de Jacob de Zoet**: o tempo. O tempo e suas nuances adequadas às nossas possibilidades e exigências da vida. 🍷



A man with long, light-colored hair is seated on the Iron Throne, a large, dark, and menacing chair made of swords. He is wearing a dark, quilted tunic and a brown leather gauntlet on his right hand, which rests on the hilt of a sword. The background is a dark, overcast sky.

# *Um mundo fora de prumo*

Após o sucesso de *Game of Thrones*, a grande questão é saber para onde vai todo o reino criado por George R. R. Martin

MARTIM VASQUES DA CUNHA | SÃO PAULO - SP



Em meados de 2010, quando dois jovens roteiristas chamados David Benioff e Dan Weiss foram à casa do escritor George R. R. Martin convencê-lo de que eram os únicos sujeitos no mundo que poderiam adaptar o seu gigantesco ciclo de romances, *A song of ice and fire* [Uma canção de gelo e fogo], para uma série de televisão no canal HBO. Ele apenas os escutou com paciência e, assim que os dois pararam de falar, perguntou com a maior simplicidade possível: “Quem é a mãe de Jon Snow?”.

Para quem não vive no Planeta Terra, Jon Snow é um dos principais personagens criados na monstruosa série de histórias que saíram da mente igualmente delirante de Martin, composta por cinco romances que têm, em média, entre 800 e 900 páginas — e sem data para terminar, com mais dois livros para sair nas livrarias e satisfazer a curiosidade dos leitores que querem saber como terminará esse ciclo.

Snow é o filho bastardo de Ned Stark, lorde do condado de Winterfell, um dos únicos lugares onde ainda existem honra e decência no continente perturbado e pervertido de Westeros, composto por sete reinos que só não se destroem entre si porque vivem sob a mão de ferro de Robert Baratheon, um rei que não deixa nada a dever a um Henrique VIII, com sua tendência para devorar javalis e fornicar jovens prostitutas — e que, graças a uma aliança de casamento com a família mais poderosa de Westeros, os Lannisters, pouco se importa com o que acontecerá com o seu poder se algum dia ele morrer.

Ocorre que Baratheon falece (aparentemente morto por um javali que comeria no jantar, durante uma caçada). Sua esposa Cersei, uma donzela que é a *libido dominandi* por excelência, tenta manter a sua continuidade na linha sucessória com seu filho, o psicopata infantil Joffrey, além de esconder a qualquer custo da população que *todos* os seus herdeiros são, na verdade, resultado do seu relacionamento incestuoso com o irmão Jaime, um cavaleiro conhecido por ter assassinado o rei anterior de Westeros, Aegon Targaryen, quando sua função primeira era justamente protegê-lo — dando a brecha para que Robert Baratheon conseguisse o trono com os Lannisters.

Ao ser chamado para a capital do continente, King’s Landing, Ned Stark tenta ajudar Robert como seu amigo de longa data, mas, com a morte do rei, suspeita que houve um complô para assassiná-lo e descobre a trama incestuosa de Cersei e Jaime. Não é necessário dizer que a rainha consegue mandá-lo para o cadafalso e, sob a ordem surpreendente de Joffrey, provoca a sua decapitação. O resultado disso é a dispersão da família Stark por Westeros, com as duas meninas, a dócil Sansa e a rebelde Arya, sendo tratadas como bone-

cas entre batalhas e alianças nupciais; o filho mais velho, Robb, se transformando em um senhor da guerra, rumo a um fim trágico; o caçula, Bran, ficando paraplégico ao descobrir inadvertidamente um momento de fraqueza entre Cersei e Jaime quando estes visitavam Winterfell; e o bastardo Snow, renegado pela esposa amarga de Ned, Catelyn (porque o faz lembrar da ausência temporária de razão do honrado marido) indo para o extremo norte do continente, onde ficam as “sentinelas do muro” — um lugar congelante em que encontramos os verdadeiros guardas de Westeros e que, pouco a pouco, são os únicos que percebem o verdadeiro perigo que se aproxima: uma multidão de mortos vivos que antes eram conhecidos como os “White Walkers” e que estão prestes a invadir sem aviso o continente inteiro.

#### Acertaram na mosca

Eis aqui um cenário para uma guerra civil sem precedentes — e que Martin faz questão de descrever em detalhes, caprichando no realismo violento e na sexualidade grotesca. Contudo, o grande mistério de todo esse ciclo é aquele singelo detalhe que ele perguntou a Benioff e a Weiss: Quem era a mãe do filho bastardo de Ned Stark? Os dois olharam entre si e tentaram uma resposta. Por incrível que pareça, acertaram — e Martin lhes deu a benção para vender a série à HBO.

O problema era agora convencer o canal de televisão a cabo que era possível transformar uma obra literária em um produto comercial bem-sucedido. As experiências anteriores da empresa não tinham dado certo: dois anos antes, alguém teve a ideia inusitada de chamar o cineasta Noel Baumbach para adaptar o romance *As correções*, de Jonathan Franzen (2000), ao meio audiovisual. Depois de um ano e meio de escrita e reescrita dos roteiros (supervisionados pelo próprio Franzen), da filmagem de um piloto de duas horas que tinha no elenco atores do calibre de Ewan McGregor e Dianne West, a HBO percebeu que a empreitada não vingaria. Afinal, como adaptar as sutilezas literárias de um romance repleto de detalhes, ramificações e digressões para um gênero de narrativa em que o importante é o “mostrar, não apenas contar” (*show, don’t tell*)?

Apesar do sucesso recente das séries de TV da chamada “Era de Ouro” ter uma grande dívida à estrutura literária dos seus arcos dramáticos — como ficam evidentes ao olharmos os trabalhos de David Chase, David Milch, David Simon, Matthew Weiner e Vince Gilligan —, ainda assim roteiristas sempre pensam em termos de imagem, e não de um modo que relacione as palavras e a imaginação fértil do leitor, para depois concretizá-los diante das retinas do espectador. Por isso, o

*A song of ice and fire* já vendeu mais de 30 milhões de exemplares, muito antes de ser transformada em *Game of Thrones*, a série para a HBO que David Benioff e Dan Weiss finalmente conseguiram lançar e que se tornou um outro fenômeno midiático.

fracasso em adaptar um romance como *As correções*: Franzen podia tecer toda uma reflexão sobre a doença moral de ser um norte-americano no início do século 21, mas isto simplesmente não interessava quando tinha de ser dramatizada em um movimento de câmera ou um corte seco. Então, como Benioff e Weiss convenceriam a HBO a investir milhões de dólares em uma série de TV baseada em livros de fantasia que tinham uma trama que não parava de crescer?

Muito simples: os dois venderam o produto como se fosse um “*The Sopranos* na Terra Média” — uma referência ao mundo criado por J. R. R. Tolkien para o seu memorável épico *O Senhor dos Anéis*, somada à extrema violência dos mafiosos que foram criados por David Chase.

Benioff já tinha experiência em fazer esse tipo de venda quando adaptou nada mais que a *Ilíada*, de Homero, para o arasa-quarteirão *Troia* (2004), em que Brad Pitt interpretava ninguém menos que Aquiles. Vários críticos reclamaram da falta de fidelidade do filme em relação aos eventos narrados pelo vate cego, mas isto é típico de quem não entendeu (ou nunca leu) *Le Journal d’un curé du campagne* e o estilo de Robert Bresson, o famoso ensaio de Andre Bazin sobre as dificuldades de se adaptar uma obra literária para o meio cinematográfico. Partindo de uma análise exaustiva do filme *Diário de um pároco de aldeia* (dirigido por Bresson e baseado no romance de George Bernanos), Bazin mostra que a verdadeira infidelidade a um grande livro se deve justamente quando o realizador tenta reproduzir todos os fatos narrados na página escrita. O crítico de cinema francês defende uma abordagem mais pragmática para ambos os lados: o diretor precisa alterar os eventos contados no romance, mesmo que seja de forma radical, para ser extremamente fiel ao espírito do escritor que deu a semente da película — no caso, a história e o enredo.

Foi o que David Benioff tentou fazer com Homero em *Troia*: alterou a ordem de algumas sequências, mudou o comportamento de vários personagens, para não traír esses épicos, que mostravam o mundo como uma gigantesca guerra em que a batalha entre os homens é apenas o resultado trágico de não aceitarem (e de não perceberem) a batalha entre os deuses do Olimpo.

Infelizmente, o filme não foi bem-sucedido artisticamente devido a uma direção canhestra de Wolfgang Petersen, mas seu relativo sucesso financeiro permitiu a Benioff que alçasse voos mais arriscados. Foi quando reencontrou seu amigo de faculdade, Dan Weiss. Eles já se conheciam na época em que estudavam literatura inglesa em Dublin, onde Benioff escrevia uma tese sobre o impenetrável

Samuel Beckett e Weiss tentava encontrar algum sentido no hermético *Finnegans Wake*, de James Joyce. Portanto, quando, em 2010, Benioff mostrou a Weiss um exemplar da primeira parte do ciclo de George R. R. Martin, intitulado *A game of thrones* (1996), ambos sabiam que poderiam adaptar aquele material literário com alguma facilidade. Afinal, assim como Joyce, os livros de Martin não param de crescer em complexidade e em detalhismo, num exagero que muitas vezes nos faz perguntar sobre a sua sanidade mental; e como Beckett, Martin possui a mesma visão amarga sobre a natureza humana, deformada pelas lutas de poder, pelo vazio existencial e tendo apenas um fiapo de honra para se apoiar em um mundo que estaria saindo fora do prumo.

#### Dificuldades

Contudo, na hora de transformar o primeiro livro em um episódio-piloto para a HBO, novamente as coisas ficaram complicadas. Por mais que Benioff e Weiss se inspirassem visualmente, por exemplo, nas obras de Akira Kurosawa para construir a atmosfera ameaçadora de Westeros (com citações a *Ran*, *Trono manchado de sangue* e *Kagemusha*), eles sequer sabiam mostrar ao espectador que Cersei e Jaime eram irmãos e amantes ao mesmo tempo — justamente um detalhe que, como sabemos, é o que impulsiona toda a trama. Resultado: foram obrigados a refazer todas as cenas já filmadas, inclusive com novos atores, num daqueles feitos únicos na história da televisão em que o que seria uma bomba se transformou em um inesperado sucesso — e que também mostram os caminhos labirínticos de se adaptar uma obra literária complicada para um meio que aparentemente só aceita superfícies como o cinema e a televisão.

George R. R. Martin provavelmente riu por dentro quando soube das peripécias de Benioff e Weiss. Não à toa, ele fugiu de Hollywood e concebeu *A song of ice and fire* justamente por causa disso: o cinema não conseguia alcançar os seus sonhos mais loucos quando ele punha o que queria no papel. Martin já era um nome reconhecido no gênero de livros de fantasia (tendo publicado o perturbador *Dying of the Light*, uma novela apocalíptica) — e também era um roteirista renomado no universo dos filmes de terror e de ficção-científica, tendo escrito para séries como *Twilight Zone* e ter sido *showrunner* da série *A bela e a fera*, um enlatado de filme B que misturava Jean Cocteau e *O exterminador do futuro*. Ao perceber que os custos para se construir qualquer coisa que sáisse da sua cabeça eram elevadíssimos, Martin refugiou-se na sua casa em Santa Monica, Los Angeles, e passou a estudar meticolosamente o período da



Guerra das Rosas, ocorrida na Idade Média inglesa, para então criar a sua trilogia que, de acordo com seus planos, seria muito mais épica e cruel do que **O Senhor dos Anéis**, de Tolkien.

A trilogia se transformou em um ciclo de sete romances — e a sua intenção de ultrapassar Tolkien só foi alcançada em termos financeiros, mas não no aspecto artístico. *A song of ice and fire* já vendeu mais de 30 milhões de exemplares, muito antes de ser transformada em *Game of Thrones*, a série para a HBO que David Benioff e Dan Weiss finalmente conseguiram lançar e que se tornou um outro fenômeno midiático. Contudo, mesmo com a perfeição técnica que Martin possui na forma como conta a sua complexa história, ele não se preocupa ter duas coisas que Tolkien fazia questão em seus livros: uma percepção aguçada do problema do Mal e uma abertura para uma verdadeira busca pela transcendência.

E não se trata de dizer que Martin é superior ou inferior a Tolkien. Trata-se apenas de comparar os dois autores naquilo que ambos quiseram realizar na maratona da competição artística: o intento de criar um mundo completo, total, em que cada evento tem uma consequência numa rede sistêmica de fatos trágicos onde o ser humano se sente abandonado por todos os lados. Neste ponto, Martin parece ser mais bem sucedido porque ele parece ter mais controle sobre a sua criação. Mas é uma ilusão — e o truque ocorre por causa de dois artifícios que Martin usa para convencer o leitor de que aquilo que lê tem algum sentido.

O primeiro artifício é o

uso sublime do ponto de vista de cada personagem para narrar o drama de um único e gigantesco continente — um recurso que Martin aprendeu com ninguém menos que William Faulkner de **Enquanto agonizo** (1929).

A referência não é aleatória: tanto Martin como Faulkner têm a pretensão de criar um *cosmos* particular em que ambos são os únicos deuses, onde a luta pelo poder é um dos elementos centrais entre os personagens — senão o principal —, provocando assim a sensação de instabilidade em que ninguém está a salvo, uma instabilidade que, muitas vezes, não preserva sequer o herói ou a heroína com quem o leitor mais se espelha. Contudo, Faulkner mantinha o seu mundo em um controle orgânico, permitindo que o universo do condado de Yoknapatawpha respirasse de uma maneira em que o leitor percebesse que o escritor desejava que o mundo criado nas páginas dos romances fosse um espelho do nosso; já Martin usa a técnica dos pontos de vista com a intenção de estilizar a narrativa gigantesca, para controlar o drama a qualquer custo — e o resultado não passa de uma mágica ao manter o suspense e brincar com as reviravoltas da luta pelo poder que todos nós queremos saber como terminarão.

#### Desejo de poder

Esta futilidade dramática de Martin parece ser compensada pelo segundo artifício — o de fazer o leitor acreditar que o seu ciclo de romances seria realmente sobre temas sérios. No caso, tudo leva a crer que *A song of ice and fire* é uma meditação

Mas, no emaranhado das lutas pelo poder que afetam essa sociedade como um todo, indo do mais reles serviçal até o cortesão da elite, Martin parece mais interessado em mostrar como a honra é usada, abusada e pervertida para os propósitos de cada personagem.

profunda sobre a honra em um mundo completamente dominado pelo desejo de poder — algo semelhante aos nossos séculos 20 e 21. Afinal, é por causa da honra que Ned Stark foi a Winterfell ajudar o seu amigo Robert Baratheon; é por causa da honra que ele morre; é por causa dela que sua família inteira é despedaçada; é a honra que faz os Lannister quererem manter o poder a qualquer custo; é ela que faz Jon Snow se transformar em um “sentinela do muro” para recuperá-la diante do mundo e mostrar ao pai que ele é alguém, não um mero bastardo; e é a honra que faz Martin criar um dos personagens mais queridos da saga — e que deixamos por último para que você perceba a complexidade da história a ser narrada —, a princesa Daenerys Targeryan, filha de Aegon, o rei deposto por Baratheon, e que, ao descobrir os seus poderes sobrenaturais para dominar três dragões mágicos que ninguém mais supunha existir, pretende voltar para King’s Landing e recuperar o trono saqueado.

Assim como Jon Snow, que simboliza o gelo, Daenerys é o fogo que pode salvar Westeros da ameaça iminente dos White Walkers. Mas, no emaranhado das lutas pelo poder que afetam essa sociedade como um todo, indo do mais reles serviçal até o cortesão da elite, Martin parece mais interessado em mostrar como a honra é usada, abusada e pervertida para os propósitos de cada personagem. E aqui podemos recapturar o elo que o liga a Tolkien, que também falava sobre a honra no seu “crepúsculo dos deuses” da Terra Média — mas a tinha subordinada a outro

fator, relacionando-a ora com o problema do Mal, ora com o drama da redenção. Eis o problema com a saga de Martin: ele acredita na honra pela honra — e nada mais. O mundo de *A song of ice and fire* namora com o niilismo, mas também não o abraça por completo — o que indica que, ao querer controlar o seu mundo em todos os detalhes, Martin se deixa contaminar pelo mesmo desejo de poder que está a descrever e se acovarda diante dos temas realmente importantes que deveria abordar.

Na hora de adaptar essas nuances para a televisão, David Benioff e Dan Weiss decidiram transformar o mundo de fantasia mortal de Martin em uma espécie de variação da tragédia grega — na mesma vertente que Benioff fez com Homero ao escrever o roteiro de *Troia*. Dessa maneira, o que antes era uma reflexão pretensiosa sobre a honra tornou-se um veículo divertido repleto de peitos e bundas, espadas com vísceras e dragões surgindo no meio das cenas como se fossem novos *deus ex machina*. O épico trágico de Homero ainda tem alguma eficácia no cinema, por mais equivocada que possa ser a sua transposição para a tela, porque o poeta grego foi o primeiro a fazer aquilo que depois William Faulkner faria em seus romances: deixou o seu mundo se abrir a uma realidade que está além dos meios humanos e que, no fim, percebemos que era uma guerra entre os homens e os deuses. Mas, pelo menos neste caso, podíamos nos relacionar com esses últimos — até pela simples razão de que, ao cabo, esses mesmos deuses sempre quiseram nos amparar.





Não há nada disso, nem nos livros de Martin, muito menos na série de Benioff e Weiss. A tragédia parece ser gratuita porque qualquer amostra de amparo divino não passa de efeito especial, a magia é um recurso audiovisual semelhante a um videogame e a sensação de inevitabilidade torna-se um rufar de tambores sinistros que deturpa a educação sentimental do leitor e do espectador, deixando-o, na verdade, para ver o *nosso* mundo pelo prisma da perspectiva satânica.

Esta última afirmação não é um exagero. A prova disso é o fato de que, nem Martin, muito menos Benioff e Weiss, sabem como terminarão a saga que escolheram narrar — o que provoca apreensão nos fãs mais exaltados. No caso do primeiro, fica nítido que, depois de três romances perfeitos (*A game of thrones*, *A clash of kings* [1998] e *A storm of swords* [2000]), a partir do quarto volume do ciclo — *A feast for crows* [**Um festim para os corvos**, 2005] —, de que ele simplesmente se deixou perder nas várias histórias do seu *cosmos* particular; e no volume seguinte, *A dance of dragons* [**Uma dança para os dragões**, 2011], que deveria se passar ao mesmo tempo do livro anterior, é mais do que evidente que o próprio Martin não sabe mais o que fazer — e que o melhor, talvez, era ter um editor que cortasse a maioria das descrições inúteis, dos diálogos inchados e das cenas que estão ali muito mais pela indulgência do autor do que pela função de fazer a trama avançar.

Já no caso dos dois roteiristas, mesmo com as mudan-

ças radicais que fizeram para manter a fidelidade ao espírito do texto (ou talvez por isso mesmo), eles chegaram agora a um impasse que atormenta ninguém menos que o próprio Martin: a partir da sexta temporada, a série ultrapassou os eventos dos livros, e agora tanto o escritor como os seus adaptadores são vítimas da instabilidade de que tanto endeusaram. Ou seja, ninguém sabe o que acontecerá porque ninguém tem a mínima ideia de como terminará o ciclo *A song of ice and fire*.

Isso pode parecer divertido para uma campanha de marketing, mas guarda um segredo mais sinistro, que nem o próprio Martin consiga perceber — e daí vem a sua paralisia para escrever os volumes finais da saga. Talvez a chave para perceber definitivamente esta confusão de sensibilidade satânica (em que a inversão de princípios parece ser a norma) se encontre na personagem Daenerys Targeryan. Ao ser a escolhida para dominar os dragões mágicos, que faziam parte de um passado que muitos acreditavam não existir mais em Westeros, ela parece ser a salvadora do reino, mas Martin parece não entender que, no fundo, Daenerys será também a destruidora definitiva do mundo que criou no papel.

#### Reviravolta de sensibilidades

Em um livro instigante chamado *A landscape with dragons* [**Uma paisagem com dragões**], o escritor canadense Michael D. O'Brien (autor do formidável **Padre Elias**) argumenta que os livros de fantasia mais famosos do século 20, principalmente os que foram escritos

A partir da sexta temporada, a série ultrapassou os eventos dos livros, e agora tanto o escritor como os seus adaptadores são vítimas da instabilidade de que tanto endeusaram. Ou seja, ninguém sabe o que acontecerá porque ninguém tem a mínima ideia de como terminará o ciclo *A song of ice and fire*.

por Tolkien e C. S. Lewis, passaram a sofrer de uma reviravolta de sensibilidades, pervertendo assim a educação sentimental das crianças e dos jovens, que formavam o seu caráter ao lerem, no passado, histórias infantojuvenis tradicionais. Para ele, o símbolo principal dessa transformação é justamente o dragão. Antes, este era reconhecido como a representação do Mal, do demônio, que deveria ser destruído, por exemplo, pela espada de São Jorge; agora, com as narrativas da modernidade, o dragão foi inserido como uma força sobrenatural que tem suas vantagens de aperfeiçoar a humanidade — algo que ocorre, em menor grau, nos épicos de fantasia de Tolkien e Lewis, mas que depois é contrabalanceado por uma profunda busca pela transcendência. O'Brien garante que isso foi o que destruiu a sensibilidade moral das gerações mais recentes, ao inculcar um relativismo metafísico em que o Mal fica embaalhado com o Bem objetivo, e Deus passa a ser tratado como se fosse um apêndice do Diabo.

Quando George R. R. Martin coloca uma princesa injustiçada, com três dragões a tiracolo, para ser a verdadeira heroína da sua saga, é provável que ele mal saiba que foi uma das vítimas dessa armadilha artística diagnosticada por O'Brien. E eis aqui a razão principal do seu impasse: ele não sabe mais contar a sua história porque foi destruído pela sensibilidade satânica que ajudou a promover inconscientemente em seus livros. Por consequência, Benioff e Weiss também foram ao fundo do mesmo poço — e o que sobrou foi um mundo fora do prumo

onde a honra não vale nada porque a abertura para a transcendência tornou-se um bibelô de antiquário e a preocupação pelo problema do Mal virou uma abstração com efeitos arrasadores na nossa imaginação.

O resultado foi a encruzilhada atual na arte de contar histórias, uma encruzilhada que já tinha sido percebida na “corrosão do caráter” dramatizada em *Breaking bad*, de Vince Gilligan e antecipada nas séries de David Chase, David Milch, David Simon e Matthew Weiner. Ao seguirem essa mesma corrente, Martin, Benioff e Weiss fracassaram em sua ambição de criar um *cosmos* particular porque eles deixaram os dragões tomarem conta da honra solitária que tanto defenderam. O que sobrou agora é apenas o sucesso comercial garantido — e, para nós, uma expectativa boba de finalmente sabermos quem foi a mãe de Jon Snow. É muito pouco para quem queria ser nada mais nada menos que o deus do seu próprio mundo. 🗡️

#### NOTA

Este é o quinto texto de uma sequência de seis ensaios que abordará como o sucesso das grandes séries da televisão americana está relacionado ao uso da literatura na criação dos seus enredos e de seus episódios. Em julho, texto sobre *True detective*, de Nic Pizzolato.



# A SEGUNDA METAMORFOSE

NELSON PATRIOTA

ilustração: FP Rodrigues

*Não parece que ao retirar a mobília estamos lhe mostrando que perdemos a esperança de que ele um dia se cure e que o estamos simplesmente abandonando à própria sorte?*

Pergunta da mãe em **A metamorfose**, de Franz Kafka.

## I.

Quando a família Samás retornou do passeio que fez ao campo, logo depois da morte do filho Gregório, vinha alegre e confiante. O ar do campo parecia ter retemperado as energias da senhora Ana, apesar do chiado no peito que a perseguia como um mau presságio, resultando quase sempre em crises de asma que pareciam às vezes asfixiá-la. O senhor Samás, por sua vez, trazia do passeio saborosas historietas remanescentes das lembranças juvenis. Mesmo a pequena Gorete assobiava trinados de canções recém-aprendidas em contato com garotas camponesas sorridentes e gentis.

Ao cruzar a soleira de casa, porém, o velho Samás recuperou de imediato o ar casmurro que lhe era habitual. As anedotas contadas com tanta verve a curiosos e atentos camponeses pareciam agora tão insossas quanto o surrado capote que o protegera de resfriar-se na caminhada ao ar livre, e que, num gesto automático, atirou no cabide triplo, junto à cristaleira da sala de estar. A mudança de humor do chefe de família não passou despercebida à mulher e à filha, provocando de pronto um pesado silêncio no entorno. Gorete e a mãe logo se recolheram aos velhos hábitos silenciosos de folhear velhas revistas que jaziam esparramadas sobre uma cesta de vime reluzente, que a nova empregada tivera o cuidado de retirar do quarto de despejos na véspera e, depois de a polir, colocou-a no centro da mesa da sala.

A atenta senhora Samás constatou que o ambiente doméstico requeria cuidados extremos devido ao modo como o marido literalmente desabou, ao chegar, sobre a poltrona de feltro escuro. Era um móvel antigo, levando-se em consideração que apresentava pequenas áreas

esgarçadas deixadas como sinais da passagem do tempo. Perspicaz, a senhora Ana não deixou de notar que, ao menos dessa vez, o marido parecia exagerar na exibição do tédio que, normalmente, o caracterizava quando no lar, e conjecturou que isso deveria ter algo a ver com a metamorfose que acometera o filho Gregório, em quem o velho comerciante depositava suas mais fundas esperanças de uma velhice livre de cuidados materiais. Ultimamente, porém, o tédio e o aborrecimento do marido ganharam um ingrediente extra, cuja causa ela atribuía ao trabalho de garçom que aranjara num restaurante suburbano. Tratava-se de uma rotina extenuante para alguém da idade dele, como denotava o semblante desfigurado do marido ao chegar em casa, à noite, e que só aos poucos se desanuviava, mas nunca de todo. Mas o que fazer, pensava a velha mulher, se o filho, que era o provedor de tudo na família, fora forçado a abandonar seu emprego de caixeiro viajante, ficando incapacitado para desempenhar qualquer outra atividade produtiva?

Paciência!, disse a velha senhora, são os desígnios de Deus. Assim, resolveu que deixaria a cargo do marido achar o momento adequado para encerrar sua birra, afinal, o passeio tivera sido excelente, divertido mesmo, conforme ela comentava entre sussurros com a pequena Gorete.

Foi aí que, sem mesmo dar-se conta, a senhora Ana se voltou discretamente para o canto em penumbra na qual o marido ressonava e percebeu que não, ele não estava adormecido. Nem mesmo dormitava, como habitualmente o fazia nessa hora da noite. Na verdade, seus olhos estavam dirigidos para a porta do quarto de Gregório — ou do que restara dele.

Não se tratava, todavia, de um comportamento novo que o senhor Samás apresentava, por motivo disso ou daquilo outro. Pelo contrário, desde que perdera o filho para algo estranho e inominável, mantinha a poltrona sempre voltada para o seu quarto, como a perscru-

tar seu interior na busca de uma explicação para alguma indagação que o perseguia desde então. Sabia que naquele quarto jazia agora o cadáver de um inseto que, durante alguns dias, guardou certa semelhança com o filho, e cujo comportamento era capaz de interpretar como ditado por propósitos humanos. Ao menos nos primeiros dias subsequentes à sua metamorfose, como se sua humanidade relutasse em dar-se conta do que sucedera ao seu corpo e entrasse em luta aberta pela recuperação de sua antiga condição.

## II.

Desde o dia em que tomou ciência da fatalidade, o pai se obstinava em permanecer na sua poltrona, olhos fixos na fechadura da porta à sua frente, como na iminência de assistir a algum fenômeno novo e, certamente, assustador. Era ali também onde fazia as três refeições diárias. Só tarde da noite é que consentia em levantar-se, quando se dava por vencido ante os pedidos cada vez mais insistentes das mulheres para que se recolhesse à cama.

Mas o que jazia presentemente naquele quarto, agora que o inseto estava morto, conforme a filha dissera na véspera do passeio ao campo, depois de uma averiguação que a ocupara durante toda uma manhã? A resposta teria de ser dada pela própria filha, pois ele não se atreveria a tocar na maçaneta da porta do quarto que absorvia tão intensamente sua atenção. Quem poderia prever o que jazia ali? Quem garantiria que o inseto, agora dado como morto, não sofrera uma metamorfose ainda mais medonha do que a primeira? O pai sentia calafrios só em pensar na descrição que lhe fizera a filha do espectro que vira, ainda vivo, portanto, num vislumbre do qual se arrependera amargamente.

É que, embora desse como certo que o irmão-inseto estava morto, devido ao silêncio que passou a reinar em seu quarto durante o dia, ela não conseguia descartar completamente a suspeita de que o inseto que repousava no quarto ao lado do seu

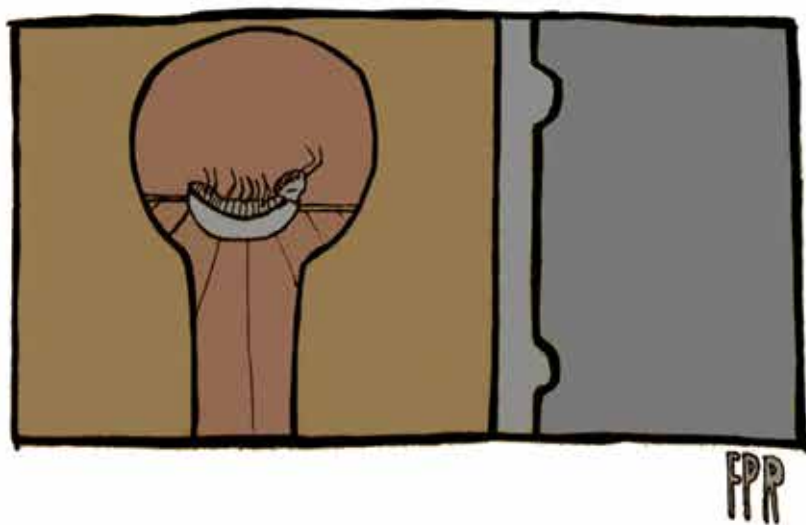
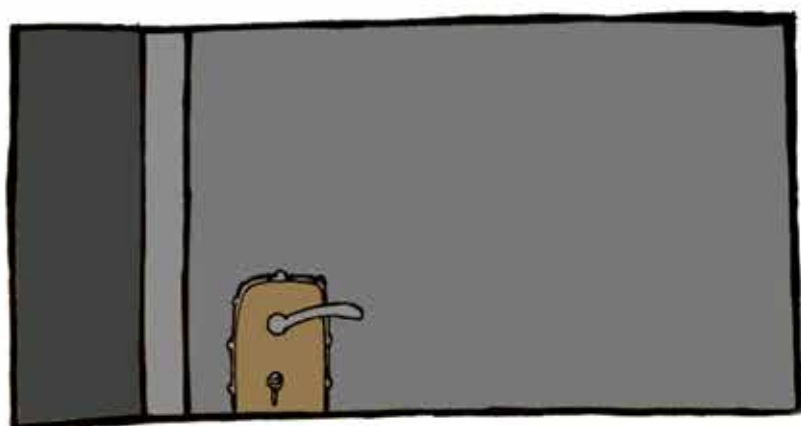
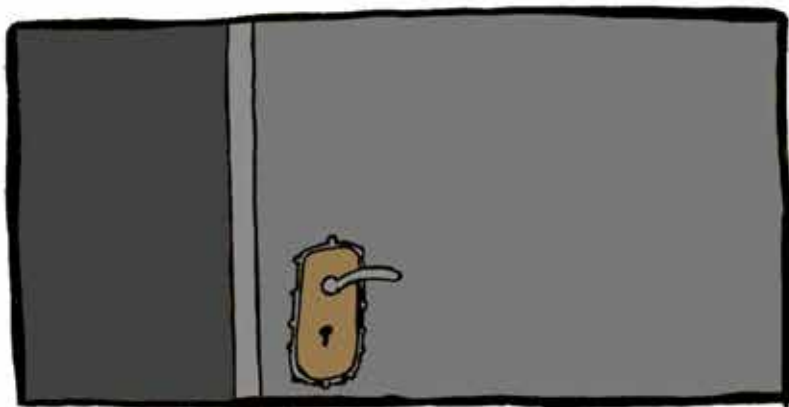
produzia silvos noturnos audíveis aos seus ouvidos aperfeiçoados por prolongados exercícios musicais. Desde então, possuir uma audição invejável passou a ser para ela um fardo intolerável; pior, um mal do qual não conseguia se defender — sobretudo quando ela se recolhia ao silêncio do seu quarto à noite. De que lhe valia agora que seu professor de solfejo tivesse classificado seu ouvido de absoluto, perante todos os seus colegas de classe, condição que lhe abria as portas dos melhores institutos de música, em outras circunstâncias? De que servia ter um ouvido tão apurado se à noite ele era invadido por sons capazes de aterrorizar o mais destemido dos homens?

Não obstante a gravidade desses fatos, a pequena Gorete não ousava comentar esse assunto com os pais. Temia que eles rechassem suas suspeitas, creditando-as à sua imaginação juvenil e a sua natural inclinação para fantasiar a realidade. No fundo, ela sabia que eles temiam algo pior. Por exemplo: que suas supostas escutas noturnas fossem sintomas de uma segunda metamorfose do ser que, um dia, fora seu irmão Gregório, e que se mostrasse ainda mais assustador do que o primeiro. Por outro lado, ela começava a ver que associavam cada vez menos o cadáver do inseto ao filho que tiveram um dia, e o comparavam cada vez mais a um monstro de que só conseguiam sentir repulsa.

Apesar disso, *ele* não deixava de exercer uma espécie de fascínio mórbido sobre a pequena Gorete, até porque seu quarto era contíguo ao do desditoso irmão. Mas que fazer? Não podia propor aos pais que trocassem de quarto com ela, sob pena de cometer sacrilégio aos deveres filiais. Por acaso, ousaria ela querer afrontar a venerável velhice de seus genitores, colocando-os sob a influência maligna de um monstro insepulto? O que os vizinhos e os amigos iriam pensar de uma filha tão cruel?

Diante dessas razões, a pequena Gorete procurava evitar no possível qualquer tipo de conflito com os pais enquan-





to, ao mesmo tempo, avaliava qual a melhor estratégia a seguir diante de um problema que a afetava diretamente, mas que preferia que não afetasse a eles.

Apesar de todas essas ressalvas, a pequena Gorete sabia que não poderia procrastinar indefinidamente uma questão dessa magnitude. O cadáver do inseto, abandonado no quarto contíguo ao seu, exigia algum tipo de ação urgente. Mas ela sabia que não poderia contar, para isso, com a colaboração dos pais, porque da vez que lhes propusera que tentassem retirá-lo do quarto e o levassem até um matagal, situado nas cercanias da cidade, para enterrá-lo numa vala qualquer, a ideia foi repelida de imedia-

to pelo pai, seguido do assentimento da mãe.

A principal razão da recusa que alegaram — mas talvez a menos importante — fosse o esforço descomunal que seria preciso fazer para retirar de casa aquele enorme estorvo. Sem contar que dali já sentiam um fedor repulsivo e ao menos dois degraus acima dos piores miasmas de que tinham lembrança. E como iriam remover *aquilo* de dentro de casa? Precisaríamos pedir socorro aos vizinhos, o que lhes parecia uma hipótese intolerável, pois tornaria pública uma espécie de má-sorte ou maldição que havia se abatido sobre a família. — Nem pensar, replicava o velho Samás. — Sim, nem pensar, repetia a senhora Samás,

numa adesão mecânica ao marido, como se temesse que a filha, aproveitando alguma hesitação de sua parte, explorasse de algum modo seu ato de fraqueza. A pequena Gorete, porém, sabia que o mal maior já fora consumado, uma vez que nem um único vizinho os visitava desde a fatídica metamorfose.

Mas ela conhecia bem seus pais para pensar que perguntas dessa natureza iriam demovê-los do tom negacionista quando se tratava daquele assunto irresoluto e que, a depender deles, assim permaneceria. A pequena Gorete sabia que quando solicitados a dizer o que achavam da ausência de visitas à casa, de uns tempos para cá, a senhora Samás responderia sempre, embora cada vez com menos certeza na voz, que não havia pensado no assunto. — É até melhor que os vizinhos nos evitem para não termos de falar sobre o que sucedeu com o pobre Gregório, dizia. Em seguida, emitindo um longo suspiro, o velho Samás emendava: — É, acho que você tem razão, querida.

À pequena Gorete, porém, essa cautela dos pais queria dizer justamente o contrário. Ela sabia que a notícia se espalhara pela vizinhança, sem precisar indagar de ninguém. O jeito como era evitada pelas amigas que, antes, costumavam procurá-la para todo tipo de brincadeira e agora a ignoravam abertamente, falava por si. Além do mais, quem podia garantir que a antiga empregada, que pedira as contas de forma tão inesperada à sua patroa, desde a desgraça de Gregório, não espalhara pela pequena cidade a tragédia do lar dos Samás? Sem falar que aqueles três hóspedes que ocuparam, até esses dias, por duas semanas o quarto dos fundos da casa, haviam sido praticamente escorraçados pelo pai, justo no dia em que ela se apresentara especialmente para eles (mas este era um segredo só dela!), na antessala, meio de improviso como concertista, numa récita malograda, ao final. O que não estariam falando aos amigos e conhecidos sobre o lar dos Samás?, se perguntava, desolada, a pequenas Gorete.

### III.

Naquela noite, a pequena Gorete teve um sonho: ao passar pelo quarto de Gregório ela notou, ao olhar casualmente para a parte inferior da porta, que podia ver a extremidade de uma chave. De imediato, abaixou-se e a pegou. Em seguida introduziu-a na fechadura e girou-a no sentido horário. A porta cedeu de pronto e recuou, como para lhe dar passagem. Nesse instante, todo o quarto pareceu brilhar sob a luz da manhã que se infiltrava pela janela aberta para a rua, hábito ao qual seu irmão se acostumara desde criança. Procurando com o olhar sua cama, a pequena Gorete percebeu que ele tinha recuperado sua forma humana e

parecia dormir silenciosamente sob um lençol de linho branco que lhe deixava apenas a cabeça a descoberto. Mas não de todo, pois uma nesga do lençol cobria parcialmente seus olhos.

Nesse instante, a atenção da pequena Gorete foi desviada por algo que se mexeu entre os chinelos de Gregório, alinhados no assoalho junto à cama. Era uma repulsiva barata que, surpreendida pela entrada da menina, logo se esgueirou e desapareceu na sombra produzida pelo lastro da cama. A visão do inseto fez com que a pequena Gorete desse um grito e, em seguida, acordasse. Como no sonho, a manhã se infiltrava pelas frestas da veneziana do seu quarto. Mas a lembrança ainda fresca do irmão dormindo suavemente no leito, produziu um calafrio que a fez tremer e vibrar numa forte comoção. O pesadelo do asqueroso inseto teria chegado ao fim?, perguntou-se. Após um esforço para reconstituir outras passagens do sonho, lembrou que estava sozinha em casa, porque os pais haviam saído durante sua ausência sem terem deixado sequer um bilhete sobre a mesa da sala de estar, como costumavam fazer, com alguma informação sobre a hora de retorno a casa. Apurando os ouvidos, deu-se conta de que o relógio da copa badalou duas vezes, indicando que já eram duas horas da manhã.

Recostada ao seu leito, a fim de melhor refletir sobre os fragmentos do sonho para reavivá-lo ao máximo, a pequena Gorete ergueu-se de súbito, sentando-se no leito e assim permanecendo, como se seus membros não mais respondessem à sua vontade. Em compensação, uma lembrança ficava cada vez mais clara em sua mente: desde alguns dias, os ruídos noturnos oriundos do quarto de Gregório vinham perdendo força e, na noite passada, haviam desaparecido de todo. ●

#### NELSON PATRIOTA

Nasceu em Natal (RN). É jornalista e sociólogo. Autor de *A estrela conta*, *Colóquio com um leitor kafkiano*, *Um equívoco de gênero* e *Tribulações de um homem chamado Silêncio*, entre outros. Vive em Parnamirim (RN).

# UM NOVO ARTISTA DA FOME

EVANDO NASCIMENTO

ilustração: *Theo Szczepanski*

**E**stêvão resolveu um dia se tornar o maior performista do mundo. Estava cansado de ser pintor, carreira que abraçara com paixão havia cinco anos, mas que não trouxera os resultados esperados. Todavia, em vez de dinheiro, desejava celebridade, prestígio, glória. Pois de riqueza não carecia, porém de consagração sim: nasceu numa família carioca abastada, residente há tempos num triplex da Avenida Rui Barbosa, fronteira entre a Praia de Botafogo e a do Flamengo, vista cinematográfica para o Aterro e a Baía. Vivenciou o tédio que uma criança burguesa sofre, cheia de mimos, com babás e serviçais em abundância, todos negros e mulatos, tal como se vê nas novelas da Globo exportadas mundo afora ou nessas gravuras retratando o Rio do século XIX — a família branca sendo cortejada por seus nem sempre bem tratados escravos. Ele conhecia perfeitamente tais imagens, sobretudo aquela de Debret, em que uma senhora luzidia, de opulenta estirpe lusitana, dá de comer a um garotinho, futuro servo, como se cãozinho fora.

Não ficava abalado com essa cena tipicamente brasílica, mas se comovia com a beleza plástica das representações do genial francês. Pois muito cedo Estênio decidiu ser pintor, para grande desgosto da família. Por se tratar do primogênito, o pai o imaginara como o futuro presidente da indústria de tecidos, assumindo o posto que

antes fora do bisavô, do avô, e dele mesmo, o pai, numa nobre sucessão patrilinear. Para piorar as coisas, era o único filho homem, tendo apenas uma irmã. De nada adiantou a pressão, Estêvão bateu pé, dizendo que seria pintor ou então abandonaria o ninho antes mesmo que toda a plumagem tivesse se formado em seu frágil corpo, habilitando-o ao voo. A natureza tem caprichos assim, era relativamente franzino, a despeito da corpulência de todos os patriarcas que o precederam.

Devido à determinação do rapaz, a família teve que ceder e começou a preparar a filha para o trono, pois felizmente esta desde cedo demonstrou ser dotada da disposição para manter e gerir o patrimônio familiar. Alguns desconfiavam que ela nasceu menina-homem, coisa que nunca foi provada, apesar das roupas viris que desde criança gostava de vestir. Tinham os dois irmãos apenas um ano de diferença, mas ninguém poderia imaginar indivíduos mais desiguais — uma, a figura da força em miniatura, o outro, um protótipo de homem que, suspeitavam, nunca daria certo. A ver.

Diz certa lenda inglesa da Idade Média, de inspiração celta, que o destino é inexorável: o indivíduo se tornará, de um modo ou de outro, aquilo que já é. Mesmo o fracasso está previsto no plano original, por causa da semente que mais tarde vira mulher, homem, trans, cavalo, orquídea, samambaia ou vírus. Do fado, afirmam os fatalistas

de todos os tempos, ninguém escapa. Estêvão decidiu ser artista, a qualquer preço, intuindo no fundo que fora essa a sorte a ele reservada. Desde adolescente frequentou museus do Rio e do mundo, visto que os pais costumavam passar as férias com os filhos na Europa, raramente nos Estados Unidos, que consideravam um tanto vulgar. Além disso, a biblioteca paterna contava com inúmeros livros de arte; ele amava em particular dois grossos tomos, que vieram como suplemento da enciclopédia Larousse, nos quais se podia apreciar as obras-primas consagradas pelo Ocidente, desde a arte rupestre até a modernidade de Picasso, quando nada mais podia ser feito. Todavia, Estêvão tomou para si a tarefa improvável de levar adiante o legado do mestre catalão, quem sabe superando-o. Afinal, trazia em si o gênio da família, que exigia dele ser o melhor, independentemente da carreira que escolhesse.

Teve excelentes professores, primeiro em casa, regamente pagos como preceptores do futuro artista; depois se inscreveu na Escola de Belas Artes, onde brilhou como pretense pintor, todos lá antevendo uma carreira bem-sucedida. Mas Estêvão não contava com o fato de que, ao longo dos anos 90, a pintura entraria em decadência: no mundo todo, com poucas exceções ninguém mais via interesse no ato de pintar por pintar. O valor em arte se deslocara para novidades — algumas nem tão novas — como a vídeo-ar-

te, a instalação, a performance e, quem diria, o grafite.

Passados cinco anos depois de obter o diploma sonhado, Estêvão continuava um artista semiconsagrado. *Semi* porque todos que conheciam seu trabalho louvavam-no como no mínimo original, mas o mercado não conseguia se interessar por uma arte que já nascera velha, por assim dizer, tão antiga quanto a humanidade. Careciam todos agora, galeristas, curadores, mídia, público em geral, da verdadeira novidade, aquela que superasse o último escândalo, levando a engrenagem adiante. Foi aí que Estêvão resolveu colaborar com o destino — se todos os sinais indicavam que seria famoso, por que então não dar uma mãozinha, empurrando a roda da fortuna para que girasse mais rápido? Decidiu fazer uma performance como nunca antes, em lugar algum. Planejou tornar-se mendigo e depois relatar em livro de ouro a experiência da miséria que jamais conhecera na vida. O choque público seria enorme, em especial na alta burguesia, de que legitimamente fazia parte.

Ao saber da decisão, o pai ameaçou deserdá-lo, onde já se viu um Albuquerque. Tampouco adiantou o choro compulsivo da mãe, a repulsa da irmã, que sempre o julgara o idiota da família. Estêvão pegou suas roupas mais usadas, não eram muitas, mas o novo papel social (e artístico, não esqueçamos) não exigia grandes recursos, ao contrário, quanto mais despojado se mos-





trasse, mais convincente seria. Por assim dizer, no sétimo dia de preparo, afinal desconhecia inteiramente a pobreza e muito mais a indigência, era preciso ensaiar, no sétimo dia caiu em desgraça de cara no mundo. Converteu-se no primeiro desafortunado voluntário da Terra, rindo à toa por estar finalmente sozinho no palco da existência, sem o escudo ou a muleta familiar. Romântico que era, preferiu fazer o maltrapilho solitário, aquele que vive em sua esfera, grunhe palavras, confundindo-se muitas vezes com o louco.

Como saiu sem um tostão de casa, esquecendo intencionalmente sobre o criado-mudo a bela quantia que a mãe protetora lhe reservara para qualquer aperto, necessitou achar comida quando sentiu fome. E aí, como fazer. Deixou com prazer a dignidade de lado e tentou pedir esmola, mas, apesar da magreza, seu tipo não convenia, parecia mais um daqueles malandros que as pessoas espertas evitam. Deambulou por dois dias sem sossego, usando as reservas de energia. Dormia e sonhava com frangos assados, peixes magníficos, massas autenticamente italianas e sobremesas que só a negra Danuza fazia; acordava com o gosto na boca e o ventre vazio, era duríssima a vida mendiga.

A vontade de comer aumentando, criou coragem e abriu sua primeira lata de lixo. Viu então que era de fato um artista, somente um bem verdadeiro suportaria aquilo com desprendimento e elegância. Deixaria tudo mais tarde consignado no livro-memória de sua Experiência número 1, como já a denominava. Estêvão estava certo de que naquele momento inaugurava uma nova obra, algo que humano algum jamais tentara: passar necessidade sem necessidade, sentir deliberadamente na pele a vergasta da pobreza, sendo milionário de berço. *No futuro, meus colegas de ofício invejarão a audácia: por que não pensaram nisso antes... talvez porque não tenham como eu dinheiro para esbanjar, vivendo às avessas como mendigo.* Mas quando sentiu o cheiro de podre, que jamais chegara a suas narinas com aquela intensidade, o estômago se revolveu por completo. O corpo debilitado era todo sensações, percorria-o uma náusea inusitada, um torpor que o fazia ver o contorno dos objetos fora de foco, como quem toma um ácido poderoso e sente os efeitos muito além do esperado. Tremia, tremia, tremia. Súbito se lembrou de um poema de Manuel Bandeira, lido numa coletânea que pertencia ao pai, poema este que falava de um bicho catando detritos para comer e do horror de descobrir que o tal bicho era um homem... Fechou a lixeira com asco e passou mais um dia esfomeado.

Até então fome era para ele substantivo abstrato, palavra



sem correspondência na realidade, pois toda vez que a sensação desagradável advinha era logo saciada. Ninguém nunca lhe explicou como era a existência de quem não tem o que comer, nenhum professor de história ou de ciências sociais ou mesmo de exatas lhe dera a fórmula da vontade incontrolável de devorar sem ter o quê. Aquilo era o oco mais oco que podia imaginar, o vazio absoluto, sem nenhuma garantia de retorno ao bom sentimento de gravidade, que nos salva a todos da demência. O desespero chegou a tal ponto que chegou a pensar em abater e se refestelar com um daqueles corpos que pululavam pelo Centro, mas prevaleceu o amor atávico por sua espécie. Além do mais, desde a remota época da colonização, o cristianismo condenava inapelavelmente a antropofagia, a despeito de o próprio Cristo ter oferecido seu sangue e sua carne aos discípulos.

No auge do sofrimento, sorriu beato, enfim alcançava a felicidade de ser outro. Eis a prova definitiva do artista, alguém capaz de levar o dom inato ao extremo, com o risco da própria

vida, tal como muitos ousaram antes dele, porém nenhum com tanta audácia. Passou uma tarde inteira se deliciando com aquela alegria de poder viver de sua arte, embora ao avesso do que imaginara. Uma epifania, inesperada como todas. Isso lhe deu forças para abrir outra lata de lixo e fazer a primeira refeição desde que saíra de casa. Por sorte, um restaurante da Lapa, seu bairro preferido para flanar, dândi do infortúnio que se tornara, deitou fora em sacos plásticos os restos do almoço, e ele pôde às cinco da tarde, esganiçado, se deliciar com algo mais ou menos fresco, embora misturado a sujidades. Pouco importava, não era mais o garoto mimado que toda vez que derramava um líquido no tapete ou no sofá gritava o nome da empregada — nunca tinha pegado um pano de limpeza, jamais suas mãos delicadas tinham tocado o nojo do lodo. Foi o melhor repasto de sua vida, porque temperado com o molho da fome concreta. Agora sim, era um homem acabado, homem e artista, no duro. Demasiado humano. *A beleza da miséria não se*

*compara nem de longe à miséria da beleza,* dizia de si para consigo, como um mantra. Ou: *Mais vale um artista pobre do que um pobre artista.* Repetia tais frases nada óbvias para que ganhassem algum significado.

Porém, nos dias seguintes não teve a mesma sorte, nem sempre sobrava comida nos restaurantes e, como já estava habituado à penúria, passou a catar de lixeira em lixeira um pedaço de sanduíche aqui, um gole de Coca ali, uma sobra de salada acolá, assim por diante, até que o monstro na barriga deixasse de incomodá-lo. Mas o monstro tinha sete vidas e no dia seguinte voltava ainda mais forte, pedindo mais nutrientes, ao ponto da alucinação.

Foi aí que Estêvão descobriu porque os moradores de rua dormem tanto, um modo de poupar o pouco vigor de que dispõem. Então começou a ficar quase o dia inteiro deitado no leito improvisado com jornais, só acordando para pedir dinheiro ou catar alimento. Felizmente, por sua surpresa, o sistema imunológico se adaptou à nova dieta: nenhuma febre, gri- >>



pe ou diarreia miraculosamente o acossou. *Estou no caminho certo*, refletiu aliviado, *nenhum mal me atingirá*. Viver de restos, quem diria. Jejuar correspondia a um tipo de ascese, uma questão de definir o cardápio adequado, mas quase nunca no caso por livre-opção.

Quando via algum conhecido na rua, escondia o rosto, apesar do orgulho que sentia pela coragem de assumir aquela real condição. Desde o início, determinou que investiria um ano naquele projeto e que de preferência depois não voltaria ao lar, vivendo com seus próprios recursos. Encontraria decerto um modo de sair, por esforço próprio, da privação aguda para o conforto da classe média, tal como seu pai dizia que seu bisavô português conquistara a América, mesmo sendo imigrante pobre. Já Estêvão se transformara em um migrante voluntariamente depauperado, convertido à classe nula em nome da arte, o fabuloso pobre menino rico. A única coisa que o chocava era a indiferença dos transeuntes, ele fazia agora parte de uma população invisível nas grandes cidades do planeta, o que também lhe dava um sentido de missão.

Era emocionante observar o mundo dessa perspectiva, de baixo para cima, e não de cima para baixo como fora acostumado. As pessoas, os veículos e os prédios pareciam muito mais altos, mesmo um rato ou uma barata assomavam ameaçadores, pré-históricos, na calçada onde Estêvão repousava. O ruído da cidade fazia ver as coisas e as cores ainda mais desproporcionais, por um efeito ainda não estudado de estereofonia visual. Sua sensibilidade artística estava sendo afinada com o potente esmeril urbano, dali surgiram inúmeros outros planos de intervenção estética. *Quem sabe, por exemplo, passar alguns meses numa prisão, por um pretexto qualquer, como tentativa de assaltar banco ou sequestrar alguém de minha antiga classe*, devaneava entre um sono e outro. Depois escreveria livros como *Diário do Assaltante* ou *Manual de Sequestro para Amadores*. Oficialmente, poderia também pleitear uma residência como resistente político na China, havia muitas instituições de fomento para isso; lá encontraria o performista-engajado mundialmente célebre, um modelo de bravura.

Durante esse tempo, ligou apenas uma vez para a mãe, dizendo que estava bem. A coitada vivia a poder de remédios, pois uma pessoa maldosa lhe contara que vira seu filho mendigando, e a pobre senhora quase morreu numa crise hipertensa. Não sentia mais nada, os medicamentos não deixavam, habitava uma zona fora do tempo, a voz do filho lhe pareceu de outro planeta, quem sabe de outra galáxia. Que fizera para merecer isso.



Depois de alguns meses exposto a sol, chuva, poeira, violência da polícia e de bandidos, quase atropelamento etc., Estêvão aceitou finalmente a amizade de um colega de desdita. Gildo parecia meramente interessado no afeto do novo camarada, mas tinha outras intenções. Iniciou Estêvão no consumo do crack, este relutou, porém acabou convencido de que a droga era um atenuante da fome, abrindo as portas para outras percepções. Viciou-se rapidamente e logo precisou traficar para sustentar o luxo de viver drogado, tal como o próprio Gildo. Sobreviveu daquele modo por meses, feliz por ter encontrado um modo único, inimitável, de se tornar um exemplar excepcional da humanidade.

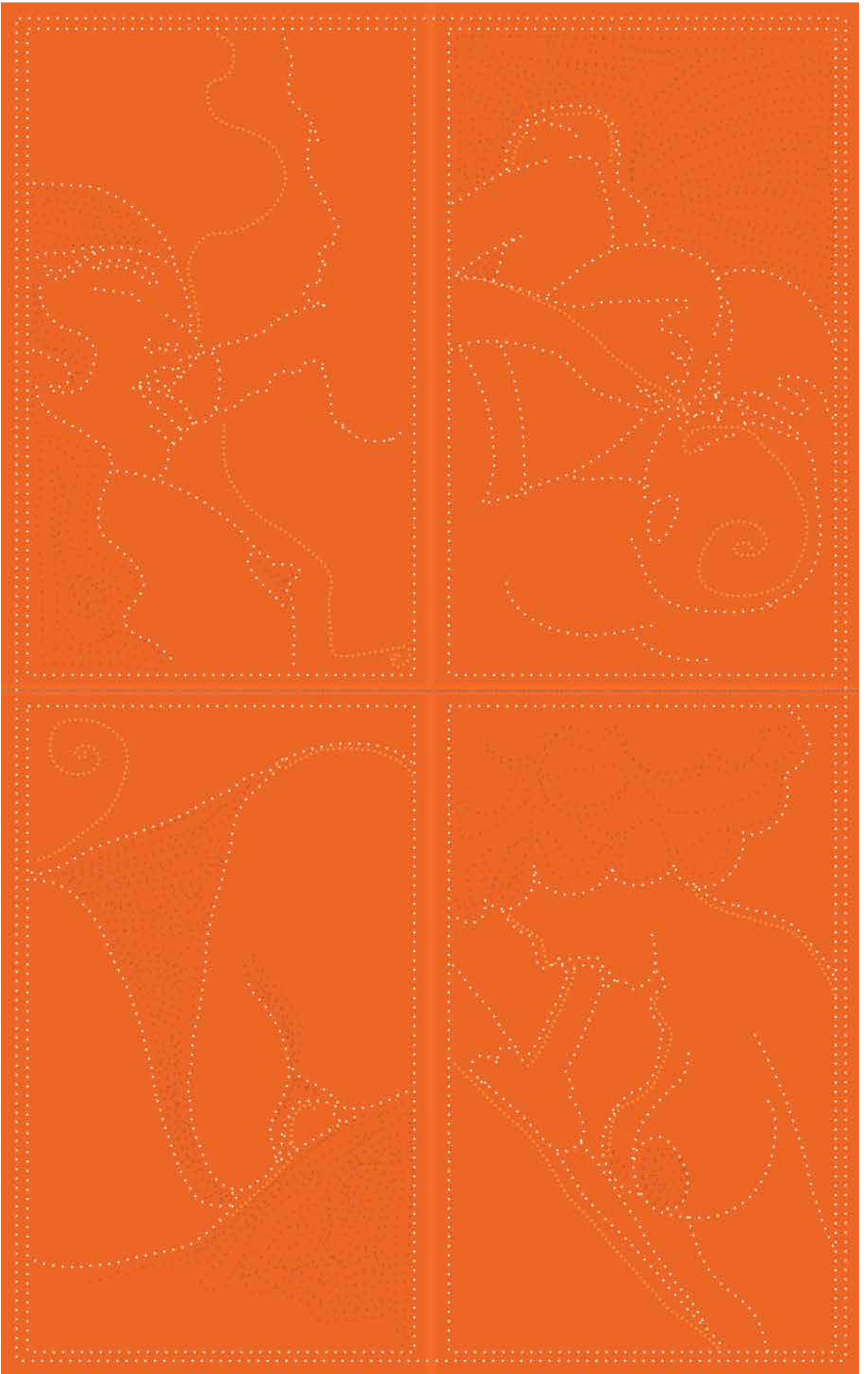
Até que se desentendeu com um dos subchefes do tráfico, ou antes, o mandante ficou contrariado por Estêvão ter consumido a droga para venda sem lhe dar lucro. E assim o imaginativo artista amanheceu queimado na Praça Tiradentes, matéria de capa do jornal Extra. Era enfim, por vias tortas, a ambicionada fama, que poderia ser acompanhada por seus colegas de mendicância, nas manchetes dos próximos dias. Ainda o levaram para o Hospital Souza Aguiar, mas não resistiu às queimaduras de primeiro e segundo grau.

Os Albuquerque jamais souberam que fim levou o herdeiro, enterrado como indigente, sem honrar a dinastia do nome. Em algum lugar do planeta dever-se-ia erguer um monumento ao artista anônimo, aquele que morreu no auge de seu experimento, em meio ao lixo, sem atingir o luxo do renome. O que o mísero Estêvão ignorava é que sua performance nada tinha de original, pois já tinha sido realizada nos anos 70 por um artista tcheco, Ludvik Dussék, que passara, em plena ditadura, um mês voluntariamente como pedinte, exilado da vida dita normal, nas ruas hibernais de Praga. Tal como nosso herói, sua pretensão era vaguear também por um ano, mas quando o governo comunista descobriu a façanha, interpretada como protesto político (*Não existem desvalidos no comunismo*, diziam, *que veio para acabar com a miséria do globo.*), encarcerou para sempre esse outro artista da fome, que obteve pleno êxito em sua Experiência batizada por ele de número 0, definhando numa cela até a morte. Nem o brasileiro, nem o tcheco entrou infelizmente para o Guia da Arte Moderna e Contemporânea. Daí a urgência de se fazer uma placa que seja em homenagem aos jovens talentos sacrificados. 🍷

#### EVANDO NASCIMENTO

É escritor, ensaísta e professor universitário. Autor, entre outros, de **Cantos do mundo** (Record) e **Cantos profanos** (Biblioteca Azul). Este relato integra o livro inédito **A desordem das inscrições**. Vive no Rio de Janeiro (RJ).







# RICHARD HUGO

tradução e seleção: *André Caramuru Aubert*

**R**ichard Hugo (Richard Franklin Hogan, 1923-1982), pertencente a mais prolífica geração de poetas norte-americanos, conseguiu a proeza de ter sua obra amada e respeitada mesmo sendo ele alguém do Oeste que jamais deixou sua região, ao contrário de quase todos os seus contemporâneos, que migraram para Nova York ou San Francisco. E Hugo foi ainda mais longe, literalmente: nascido em Seattle, então uma cidade bem menor do que é hoje, migrou para o ainda mais remoto estado de Montana, em cuja universidade lecionou. Ele era o exemplo vivo (e ensinava isso aos alunos) de que o universal se atinge pelo local, que a essência do cosmos vive em sua aldeia, que basta saber ver e traduzir.

Abandonado por pai e mãe e criado por avós, Hugo entrou para a Força Aérea e participou da Segunda Guerra, na Europa, de onde voltou condecorado. Ele conseguiu estudar na Universidade de Washington (onde foi aluno de Theodor Roethke) por conta da lei que concedia bolsas de estudo para veteranos de guerra. Depois disso ele escreveria incessantemente, sempre lutando contra a depressão e o alcoolismo, até morrer, aos 52 anos, de leucemia. Seus poemas oscilam entre a contemplação da beleza das paisagens e os dramas das almas solitárias das cidadezinhas, dos bares e das estradas nas quais viveu.

## DRIVING MONTANA

The day is a woman who loves you. Open.  
Deer drink close to the road and magpies  
spray from your car. Miles from any town  
your radio comes in strong, unlikely  
Mozart from Belgrade, rock and roll  
from Butte. Whatever the next number,  
you want to hear it. Never has your Buick  
found this forward a gear. Even  
the tuna salad in Reedpoint is good.

Towns arrive ahead of imagined schedule.  
Absorakee at one. Or arrive so late —  
Silesia at nine — you recreate the day.  
Where did you stop along the road  
and have fun? Was there a runaway horse?  
Did you park at that house, the one  
alone in a void of grain, white with green  
trim and red fence, where you know you lived  
once? You remembered the ringing creek,  
the soft brown forms of far off bison.  
You must have stayed hours, then drove on.  
In the motel you know you'd never seen it before.

Tomorrow will open again, the sky wide  
as the mouth of a wild girl, friable  
clouds you lose yourself to. You are lost  
in miles of land without people, without  
one fear of being found, in the dash  
of rabbits, soar of antelope, swirl  
merge and clatter of streams.

## DIRIGINDO EM MONTANA

O dia é uma mulher que te ama. Aberto.  
Veados bebem junto à estrada e corvos  
fogem de seu carro. A milhas de qualquer cidade  
seu rádio desperta forte, num improvável  
Mozart de Belgrado, e rock and roll de  
Butte<sup>1</sup>. Seja lá qual for o próximo número,  
você quer ouvir. Jamais o seu Buick  
encontrou uma marcha tão segura. Até  
a salada de atum em Reedpoint é boa.

Cidades chegam antes do horário imaginado.  
Absorakee à uma. Ou chegam muito tarde —  
Silésia às nove — você recria o dia.  
Onde foi que você parou junto à estrada  
e se divertiu? Aquilo era um cavalo em fuga?  
Você estacionou naquela casa, aquela  
perdida em uma imensidão de grãos, branca com  
vigas verdes e cerca vermelha, na qual você sabe que um dia  
viveu? Você se lembrou do riacho ruidoso,  
das formas suaves do extinto búfalo.  
Você deve ter ficado horas por ali, depois foi embora.  
No hotel que você sabia jamais ter visto antes.

Amanhã irá se abrir novamente, o céu imenso  
como a boca de uma garota selvagem, nuvens  
frágeis nas quais você irá se perder. Você está perdido  
em milhas de terra sem gente, sem que  
se tenha medo de ser achado, na agitação  
dos coelhos, no voo dos antílopes, nos redemoinhos  
barulhentos dos encontros de riachos.

## NEIGHBOR

The drunk who lives across the street from us  
fell in our garden, on the beet patch  
yesterday. So polite. Pardon me,  
he said. He had to be helped up and held,  
steered home and put to bed, declaring  
we got to have another drink and smile.

I admit my envy. I've found him in salad  
and flat on his face in lettuce, and bent  
and snoring by that thick stump full of rain  
we used to sail destroyers on.  
And I've carried him home so often  
stone to the rain and me, and cheerful.

I try to guess what's in that dim warm mind.  
Does he think about horizoned firs  
black against the light, thirty years  
ago, and the good girl — what's her name —  
believing, or think about the dog  
he beat to death that day in Carbonado?

I hear he's dead, and wait now on my porch.  
He must be in his shack. The wagon's  
due to come and take him where they take  
late alcoholics, probably called Farm's End.  
I plan my frown, certain he'll be carried out  
bleeding from the corners of his grin.

## VIZINHO

O bêbado que vive do outro lado da rua  
caiu no nosso jardim, no canteiro de beterrabas  
ontem. Tão polido. Me perdoe,  
ele disse. Ele precisou ser ajudado e carregado,  
levado para casa e colocado na cama, afirmando  
que nós precisávamos beber mais uma e sorriso.

Eu admito minha inveja. Eu o encontrei num arbusto  
e sua face espalhada em alface, e arqueado  
e roncando junto àquele grosso toco repleto de chuva  
no qual nós costumávamos navegar com nossos destróieres.  
E eu o carreguei até sua casa tantas vezes  
tomando chuva, duro como uma pedra, e feliz.  
Eu tento adivinhar o que há naquela cabeça turva.  
Será que ele pensa em horizontes de pinheiros  
negros contra a luz, trinta anos  
atrás, e aquela boa garota — qual era o seu nome —  
crente, ou pensa no cachorro  
que ele surrou até a morte em Carbonado?

Eu ouvi dizer que ele morreu, e espero no meu alpendre.  
Ele deve estar no seu chalé. O carro deve  
chegar para levá-lo para onde eles levam os bêbados  
de fim de noite, provavelmente chamado de Fim das Terras.  
Eu planejo minha reprovação, certamente ele será carregado  
sangrando nos cantos de sua boca sorridente.



## WHAT THOU LOVEST WELL REMAINS AMERICAN

You remember the name was Jensen. She seemed old  
always alone inside, face pasted gray to the window,  
and mail never came. Two blocks down, the Grubskis  
went insane. George played rotten trombone  
Easter when they flew the flag. Wild roses  
remind you the roads were gravel and vacant lots  
the rule. Poverty was real, wallet and spirit,  
and each day slow as church. You remember threadbare  
church groups on the corner, howling their faith  
at stars, and the violent Holy Rollers  
renting that barn for their annual violent sing  
and the barn burned down when you came back from war.  
Knowing the people you knew then are dead,  
you try to believe these roads paved are improved,  
the neighbors, moved in while you were away, good-looking,  
their dogs well fed. You still have need  
to remember lots empty and fern.  
Lawns well trimmed remind you of the train  
your wife took one day forever, some far empty town  
the odd name you never recall. The time: 6:23.  
The day: October 9. The year remains a blur.  
You blame this neighborhood for your failure.  
In some vague way, the Grubskis degraded you  
beyond repair. And you know you must play again  
and again Mrs. Jensen pale at her window, must hear  
the foul music over the good slide of traffic.  
You loved them well and they remain, still with nothing  
to do, no money and no will. Loved them, and the gray  
that was their disease you carry for extra food  
in case you're stranded in some odd empty town  
and need hungry lovers for friends, and need feel  
you are welcome in the secret club they have formed.

## O QUE TU AMAS PERMANECE AMERICANO

Você se lembra que o nome era Jensen. Ela parecia velha  
sempre sozinha do lado de dentro, o rosto fundido ao cinza da janela,  
e cartas jamais chegavam. Duas quadras abaixo, os Grubskis  
ficaram loucos. George tocava um trombone quebrado  
Páscoa quando eles hasteavam a bandeira. Rosas selvagens  
o fazem lembrar que as estradas eram de cascalho e terras vazias  
a regra. A pobreza era real, na carteira e na alma,  
e cada dia lento como igreja. Você se lembra dos grupos  
da igreja, púidos, na esquina, bramindo sua fé  
para as estrelas, e os violentos pentecostais  
alugando aquele celeiro para o seu violento cântico anual  
e o celeiro incendiado quando você voltou da guerra.  
Conhecendo as pessoas que você então sabia estarem mortas,  
você tenta acreditar que estas estradas pavimentadas são melhores, que  
os vizinhos, que chegaram enquanto você estava fora, têm boa aparência,  
seus cachorros bem alimentados. Você ainda precisa  
se lembrar das terras vazias e das samambaiaias.  
Quintais bem cuidados lembram do trem que  
sua esposa pegou um dia para sempre, de alguma remota cidade vazia,  
o nome estranho você nunca lembrou. A hora: 6:23.  
O dia: 9 de outubro. O ano permanece uma névoa.  
Você culpa seus vizinhos pelo seu fracasso.  
De alguma vaga maneira, os Grubskis o degradaram  
para além de uma recuperação. E você sabe que precisa rever de  
novo e de novo a senhora Jensen pálida em sua janela, precisa ouvir  
a música sórdida acima do agradável fluir do trânsito.  
Você os amou bastante e eles permanecem, ainda sem nada  
o que fazer, sem dinheiro nem ambição. Os amou, e o cinza  
que era a doença deles você carrega como comida extra  
no caso de ficar encalhado em alguma esquisita cidade vazia  
e precisar de amantes sedentos como amigos, e precisar se  
sentir bem recebido no clube secreto que eles formaram.

## G.I. GRAVES IN TUSCANY

They still seem G.I., the uniform lines  
of white crosses, the gleam that rolls  
white drums over the lawn. Machines  
that cut the grass left their maneuvers plain.  
Our flag doesn't seem silly though plainly  
it flies only because there is wind.

Let them go by. I don't want to turn in.  
After ten minutes I'd be sick of their names  
of the names of their towns. Then  
some guide would offer a tour  
for two thousand lire, smiling the places  
of battle, feigning hate for the Krauts.  
I guess visitors come. A cross here and there  
is rooted in flowers. Maybe in Scranton  
a woman is saving. Maybe in books  
what happened and why is worked out.

The loss is so damn gross. I remember  
a washtub of salad in basic, blacktop acres  
of men waiting to march, passing three hours  
of bombers, en route to Vienna, and bombing  
and passing two hours of planes, coming back.  
Numbers are vulgar. If I stayed  
I'd count the men in years of probable loss.

I'm a liar. I'm frightened to stop.  
Afraid of a speech I might make,  
corny over some stone with a name  
that indicates Slavic descent — you there,  
you must be first generation,  
I'm third. The farm, I'm told, was hard  
but it all means something. Think  
of Jefferson, on the Constitution,  
not of these children  
beside me, bumming a smoke and laughing.

## SEPULTURAS DOS SOLDADOS AMERICANOS NA TOSCANA

Eles ainda se parecem como soldados, as linhas uniformes  
de cruzeiros brancas, a centelha que se espalha  
tambores brancos sobre o terreno. Máquinas  
que cortam a grama deixam planas suas manobras.  
Nossa bandeira não parece ingênua enquanto ela  
se agita porque há vento.

Deixe que eles se vão. Eu não quero entrar aí.  
Depois de dez minutos eu ficaria doente com seus nomes,  
e os nomes de suas cidades. Então  
algum guia ofereceria um tour  
por duas mil liras, apontando os locais  
das batalhas, simulando raiva dos Krauts<sup>2</sup>.  
Eu penso que visitantes vêm. Uma cruz aqui, outra ali  
está cheia de flores. Talvez em Scranton  
uma mulher esteja lembrando. Talvez nos livros  
o que aconteceu e por que deu certo.

A perda é danada de grande. Eu me lembro  
de uma tina de salada em simples, áreas de asfalto  
de homens aguardando para marchar, três horas de  
bombardeiros passando, em direção a Viena, e bombardeando  
e duas horas de aviões passando, de volta.  
Números são vulgares. Se eu ficasse  
eu contaria os homens em anos de prováveis perdas.

Eu sou um mentiroso. Eu estou ansioso para ficar.  
Com medo do discurso que eu poderia fazer,  
banal, a respeito de algum jazigo com um nome  
que indicasse origem eslava — você aí,  
você deve ser da primeira geração,  
eu sou da terceira. A fazenda, me disseram, era dura  
mas tudo isso tem um sentido. Pense  
em Jefferson, na Constituição,  
não nessas crianças  
atrás de mim, pedindo um cigarro e rindo. 🍷

### NOTAS

1. Pequena cidade no sudoeste de Montana.
2. Apelido pejorativo com o qual os soldados americanos se referiam aos soldados alemães na Segunda Guerra.



Leia mais em  
[www.rascunho.com.br](http://www.rascunho.com.br)

# ARTES VISUAIS, MÚSICA, DANÇA, TEATRO, CINEMA. O MELHOR DA CULTURA VOCÊ ENCONTRA DE GRAÇA NO ITAÚ CULTURAL.



Rael | foto: Chris Rufatto  
Espaço Olavo Setubal | foto: Edouard Fraipont  
Exposição Sergio Camargo: *Luz e Matéria* | foto: André Seiti  
Evento // *Entre // Arte e Acesso* | foto: Ivson Miranda  
Ilú Obá de Min | foto: Ivson Miranda

 /itaucultural

avenida paulista 149 são paulo fone +55 11 2168 1777  
atendimento@itaucultural.org.br



Realização

**Itaú**  
cultural

Ministério da  
Cultura

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PÁTRIA EDUCADORA