



DESDE ABRIL DE 2000

rascunho

O jornal de literatura do Brasil

EDIÇÃO
162

CURITIBA, OUTUBRO DE 2013 | www.rascunho.com.br | ESTA EDIÇÃO NÃO SEGUE O NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO

“ Ler é buscar a sua própria compreensão de mundo, de si mesmo e, num segundo instante, buscar uma conexão com o outro. A leitura só tem sentido nesse caminho.”

JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA
PAIOL LITERÁRIO • 4/5

VERDADE E FICÇÃO

Mais do que características biográficas, a pulsão do “eu” e a urgência de narrar estão em jogo na autoficção — cujos efeitos permanecem incertos • 12/13



ARTE: PEDRO COBIACO

 EU RECOMENDO
:: ERNANI **SSÓ**

ALDIR BLANC — RESPOSTA AO TEMPO

Pague um e leve dois: vida e letras. Você não vai se arrepender, freguês. São quase quinhentas letras. Isso mesmo, quase quinhentas. Na verdade, você paga um e leva vários. É uma barbada: cada cem letras vale um livro. Olha que estou jogando por baixo.

A vida, a cargo de Luiz Fernando Vianna, é traçada de modo rápido, sem frescura e com um toque de humor. Vida? Um trailer. Vianna nunca pensou numa biografia, fala de um perfil. Um retrato falado, digamos. Mas ao contrário dos da polícia, dá pra reconhecer o Aldir. Pelo menos na penumbra do boteco. Não foi uma vida fácil, não é uma vida fácil. Mas qual foi, qual é? Vianna está no clima do Aldir. Com Aldir, as piores dores não se limitam às lágrimas, vão mais longe, ao riso. Dizem que a ironia nos dá um distanciamento. Com Aldir dá e não dá, porque boa parte da comédia é só reflexo do drama e nos fere os olhos como a luz do dia, na saída do cabaré. Muitas letras do Aldir são como pedras. Parece que sempre estiveram por aí, rolando por séculos até chegarem à forma certa. Parece que ele simplesmente as achou e nos mostrou. Se fosse uma ou duas, dava pra falar em sorte. 🍀



ALDIR BLANC — RESPOSTA AO TEMPO
Luiz Fernando Vianna
Casa da Palavra
352 págs.

ERNANI SSÓ

Nasceu em Bom Jesus (RS), em 1953. É escritor, autor dos livros infantis **No escuro — sete histórias tenebrosas de bruxa** (Edelbra, 2012); **Diabos, ogros e princesas — quatro histórias assustadoras** (Artes & Ofícios, 2013); e **No escuro — mais sete histórias tenebrosas de bruxa** (Edelbra, 2013), entre outros. Tradutor, verteu **Dom Quixote** (Penguin-Companhia das Letras) para o português.

DESCOBRINDO SEBALD

Graças a Tomás Adam e ao **Rascunho** estou começando a conhecer W. G. Sebald. Parabéns ao autor pelo apaixonado e competente estudo (edição #160), e ao jornal pela coragem, ousadia e seriedade.
NILMA LACERDA • RIO DE JANEIRO (RJ)

RECADO ENTENDIDO

Excelente resenha de *Digam a satã que o recado foi entendido* [de Daniel Pellizzari; texto de Maurício Melo Júnior publicado na edição #161].
ZEH GUSTAVO • VIA FACEBOOK

LONGE DO PONTO FINAL

Vale a pena conferir a entrevista com Myriam Fraga [edição #161], uma das grandes expressões da poesia brasileira.
RITA OLIVIERI-GODET • RENNES (FRANÇA)

CARRASCOZA NO PAIOL LITERÁRIO

Foi maravilhoso! Parabéns pela realização.
SUSAN BLUM MOURA • CURITIBA (PR)

Envie carta ou e-mail para esta seção com nome completo, endereço e telefone. Sem alterar o conteúdo, o **Rascunho** se reserva o direito de adaptar os textos. As correspondências devem ser enviadas para: **Al. Carlos de Carvalho, 655 conj. 1205 • CEP: 80430-180 • Curitiba - PR**. Os e-mails para: cartas@rascunho.com.br.

rascunho

Assinatura anual por apenas **84 reais**
assinaturas@rascunho.com.br

 QUASE-DIÁRIO :: AFFONSO ROMANO **DE SANT'ANNA**

INFLUÊNCIAS

01.11.1982
Aniversário de Drummond (ontem). Festival insólito, jamais visto no país para um intelectual. Não sei se mesmo no exterior já se fez algo assim. Em São Paulo, Minas e Itabira — chuva de poemas sobre a cidade. Mês inteiro de comemorações. No Rio, desenharam imensa flor no asfalto em frente à sua casa. Representações de *O caso do vestido* em vários pontos da cidade. Suplementos e edições especiais. Até a revistas como *Cláudia* ele deu entrevista, onde aparecem a filha e os netos. Discursou na Biblioteca Nacional, na abertura de sua exposição. Até hoje, pós-aniversário, o *JB* deu foto na primeira página dizendo que ele foi com a família para um hotel fazenda no estado do Rio. Ontem, até os columnistas políticos, como o Fernando Pedreira, lhe dedicaram espaço. O *JB* fez-lhe um editorial, depois de já ter publicado um suplemento de doze páginas na terça. O *Estadão* publicou meu poema *Homenagem ao Itabirano* no suplemento especial e apresentou um artigo do Décio Pignatari, em que o concretista, *voilà!*, vem com seus velhos vícios de citações e vezo do trocadilho a ironizar e dar parabéns. Cobra do Drummond várias coisas: que este seria caudatário do concretismo em **Lição de coisas**. Em parte, Décio está certo: sem o concretismo, CDA não teria feito muitos dos poemas que fez. O concretista a puxar

a brasa e Drummond a querer apagar as pistas, seus débitos. Na verdade, ele não precisava, na introdução de **Lição de coisas**, dizer que “pratica mais do que antes a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente. A desordem implantada em suas composições e, em consciência, aspiração a uma ordem individual”.

Aliás, um dia alguém pode fazer mais detalhadamente aquilo que John Gledson começou e parou: mostrar as influências em CDA, coisas marcantes como *[Jules]* Super-vielle e outros. O poeta é bom, mas é leitor contaminado. Haja vista os contos curtos de Marina *[Colasanti]* que sempre o impressionaram, que ele, entusiasmado, mencionava em conversa comigo, até que de repente publicou um livro de contos curtos.

09.11.1983

Morreu atirando-se pela janela Ana Cristina Cesar, que havia quase um mês antes tentado se matar na praia da Barra, depois de tomar alguns comprimidos.

Trauma. Ela é prima de Marina, minha cunhada. Conheci Ana C. desde menina na casa do meu irmão. Estive em algumas festas familiares com ela, Natal, aniversários. Era tida como uma menina excepcional, e a conheci ainda adolescente. Como eu era diretor de Letras da PUC (anos 1970), ela teve uma conversa comigo antes de optar por fazer Letras. Participou da Ex-

poesia com o Cacaso, Geraldinho Carneiro e outros poetas do Departamento. Em algumas fotos de conferências com Foucault, por exemplo, ela aparece na platéia. Não chegou a ser minha aluna, mas algumas semanas antes dessa tragédia me ligou para conversar sobre pós-doutoramento.

23.11.1982

Vim de Campos do Jordão, onde com Marina participei do “V Moitará”, reunião de dezenas de analistas junguianos orientados por Carlos Byington, nosso amigo.

Dos debates, participaram: Décio Pignatari, Aracy Amaral, José Miguel Wisnik, eu, Byington, Carlos Lemos (arquiteto) e Telê Ancona.

A exposição do Décio foi uma “overdose”. Gastou quase toda a tarde para explicar a teoria do Pierce através de *slides*. Isto não tinha nada a ver com o “modernismo” que era tema da sessão, mas é o assunto que o fascina nos cursos que dá na PUC-SP e está relacionado com o concretismo.

Curiosa foi a apresentação do Wisnik. Fazendo o papel de tímido, acabou mobilizando emocionalmente a platéia. Contou aquela estória de Mário e seu irmão que ia ser músico, e como isso marcou Mário.

Não gostei de minha apresentação. Não consegui (pelo menos para mim) explicar direito a relação entre modernismo e carnavalização. 🍀

 TRANSLATO :: EDUARDO **FERREIRA**

SOBRE O PREFÁCIO À TRADUÇÃO DE PAUL RICOEUR

Já escrevi acerca do pequeno grande livro de Paul Ricoeur **Sobre a tradução**. Obra interessante, três ensaios relativamente curtos, mas muito densos. A tradução do francês para o português brasileiro é de Patrícia Lavelle, publicada pela Editora UFMG, em 2011. Além da tradução, Lavelle escreveu um interessante prefácio sobre a obra de Ricoeur.

Lavelle não fez prefácio para explicar como realizou sua tradução para o português. Não seria má idéia, claro, pois esse tipo de reflexão tende a ser rico e proveitoso. Mas, em vez disso, escreveu um instigante comentário sobre o próprio texto do filósofo francês. Bela apresentação do pensamento de Ricoeur sobre a tradução, resgatando os conceitos principais do livro.

Abandonar alguns sonhos, de início. Eis o sacrifício primeiro do tradutor. Sonhos da tradução perfeita, de encontrar a passagem exata entre as duas línguas. O meio que faria da nova mensagem verdadeiro e fiel duplo do original. Equivalências sem identidade. Releitura da “equivalência dinâmica” de Eugene Nida? Talvez um passo além: a equivalência de Ricoeur parece menos igual — mais realista.

A aceitação da realidade nua e crua de que as mensagens nascidas em uma

língua não são totalmente reproduzíveis em outra. A “opacidade intrínseca” a cada língua (no dizer de Lavelle) funciona como obstáculo concreto à fluidez da tradução. Mas, como água sob ação da gravidade, a mensagem escorre, encontra fissuras, dispersa, penetra a nova língua, volta a aglutinar-se em novo texto.

Noutras palavras, seria como dizer, com Paulo Paes, que “cada língua constitui uma visão de mundo diferenciada e única a que só se pode ter acesso por via dessa mesma língua e de nenhuma outra”. Questão de recortes do real condicionados pelas particularidades de cada sistema lingüístico. Línguas como lentes — cada qual com seus específicos poderes de refração — que nos franqueiam acesso — mas não imediato — ao real. Acesso imediato virá, talvez, com a “pura linguagem radicalmente expressiva” que sugere Lavelle, sem obviar uma gota de ironia.

A tradução também atua sob a força de um desejo. O desejo de traduzir atravessa os séculos construindo culturas, criando novas línguas. Pulsão pela mudança, por exprimir o mesmo texto em outra forma — dar-lhe novas feições, novas roupagens. Traduzir, mudar.

Nesse processo — e sob a força de uma pulsão —, o tradutor faz descobertas

interessantes. Estruturas, conceitos do original e de sua língua que — idiossincráticos — podem ser aproveitados, com ajustes talvez, no texto e na língua de chegada. Descobrir no original potencialidades que provoquem a superação dos limites e restrições impostos pela língua da tradução. Ampliar o leque de recursos da língua, ainda que sob o signo da transgressão.

Fundamental no texto de Ricoeur, o conceito de “construção do comparável” (como definição de tradução) conduz, descendo ao detalhe, à questão mais específica da construção do sentido. Sentido comparável. Sentido que nasce do atrito entre a materialidade da letra no papel e a sensibilidade da mente do leitor/tradutor. Não há mera transposição de sentido, mas construção — ou, melhor dizendo talvez, reconstrução.

A tradução, ao construir o comparável, atua como metáfora do original — realçando semelhanças para esconder diferenças irremíveis. Mais que isso, como metáfora, transforma, areja e aviva o texto e a própria língua. Insufla ânimo novo em texto gasto, resgatando a vivacidade que povoou o original. Desperta a “dimensão poética” da língua, como diria Lavelle. Nos desperta para a particularidade que tem a tradução de ser o ofício “mecânico” que exige mais criatividade. 🍀

 RODAPÉ :: RINALDO DE **FERNANDES**

ANOTAÇÕES SOBRE ROMANCES (2)

A pergunta que vem após a leitura de **O tigre na sombra**, de Lya Luft, é: a família é mesmo possível? No livro, ela é inviável, insustentável, imobilizada por seus desencontros, descaminhos. O mal-estar profundo da protagonista Dôra poderá ser pior na próxima página. Ela tem um conflito incontornável com a mãe e perde a referência amiga e acolhedora da irmã Dália. O que a mãe queria para Dália — a perfeição em tudo ou quase tudo — termina tonificando a narrativa ao apresentar, já para o final do livro, a virada da personagem, que passa de “boa” para “má”, que se perde na bebedeira e nos amores, in-

cluindo o marido de Dôra. Dália inverte o que a mãe intuía e instruía. Torna-se maldita, disforme. Dôra, por seu lado, traz uma infelicidade que sufoca, subornada e/ou sacrificada que é em seus afetos tanto pela mãe como pela irmã, que terminam tendo uma construção especular no livro. De um lado, Dôra; de outro, Dália e a mãe. O pai se apaga diante de figuras tão centrais na vida da protagonista. Apenas Vovinha aparece como um eixo afetivo que aplaca a dor, que, em incertos e fortuitos momentos, faz a assepsia da grande ferida na alma de Dôra. Os membros dessa família estão decididamente afastados por algo que a narradora

não alcança, desvenda. Busca mas não consegue desvendar. Afogada em sua dor de mulher traída pela irmã e destrutada pela mãe, Dôra, que ainda carrega o trauma de ter uma perna curta, soluça no íntimo, inviabilizada. Embora parecendo perder um pouco o ritmo no meio — começa e termina bem, com muita intensidade, com uma personagem-narradora compacta —, o livro de Lya Luft tem força e se impõe pela linguagem bem elaborada, pelo estilo enxuto, exato. O retorno da autora ao romance não poderia ser mais auspicioso. 🍀

CONTINUA NA PRÓXIMA EDIÇÃO.

FUNDADO EM 8 DE ABRIL DE 2000

Rascunho é uma publicação mensal da Editora Letras & Livros Ltda. Rua Filastro Nunes Pires, 175 • casa 2 CEP: 82010-300 • Curitiba - PR 41 3527.2011 rascunho@rascunho.com.br www.rascunho.com.br

TIRAGEM: 5 MIL EXEMPLARES

ROGÉRIO PEREIRA
editor

YASMIN TAKETANI
editora-assistente

COLONISTAS

Affonso Romano de Sant'Anna
Alberto Mussa
Eduardo Ferreira
Fernando Monteiro
João Cezar de Castro Rocha
José Castello
Luiz Bras
Raimundo Carrero
Rinaldo de Fernandes
Rogério Pereira

ILUSTRAÇÃO

Bruno Schier
Carolina Vigna-Marú
Dê Almeida
Fabiano Vianna
Fábio Abreu
Felipe Rodrigues
Hallina Beltrão
Leandro Valentin
Marco Jacobsen
Osvalter Urbinati
Rafa Camargo
Rafael Cerviglieri
Ramon Muniz
Rettamozo
Ricardo Humberto
Robson Vilalba
Tereza Yamashita
Theo Szczepanski
Tiago Silva

FOTOGRAFIA

Matheus Dias

PROJETO GRÁFICO E PROGRAMAÇÃO VISUAL

Rogério Pereira / Alexandre de Mari

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

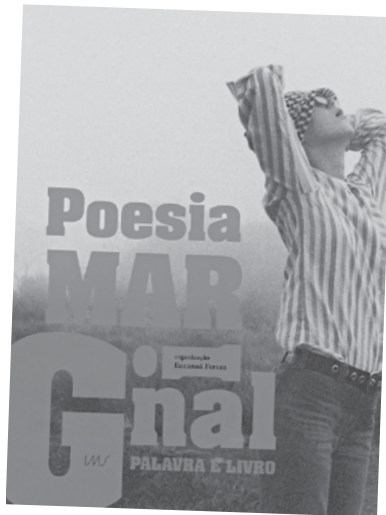
Ana Paula Maia
Edmond Jabès
Elizabeth Bishop
Ernani Ssó
Fábio Silvestre Cardoso
Flávio Vassoler
Gisele Eberspacher
Leonardo Petersen Lamha
Luciana Hidalgo
Maria Célia Martirani
Maurício Melo Júnior
Paula Cajaty
Rafael Dyxklay
Rodrigo Casarin
Rodrigo Gurgel



VIDRAÇA :: YASMIN TAKETANI

POESIA MARGINAL EM CARTAZ...

Para viabilizar a edição e fazer circular sua poesia, Ana Cristina Cesar, Cacaso, Chico Alvim, Chacal e outros poetas que ficaram conhecidos como “geração marginal” adaptavam e trocavam métodos entre si: mimeógrafo; estêncil; xerox; envelopes e sacos em vez de encadernação; papéis de baixo preço e considerados toscos faziam parte da produção de seus livros. Cerca de sessenta dessas publicações estão reunidas na exposição **Poesia marginal — Palavra e livro**, em cartaz no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro até 10 de novembro. Como a alcunha sugere, essa produção ficava à margem das editoras: marcada pela incorporação de elementos que iam desde a cultura pop, o futebol e as artes plásticas ao teatro, ela rompia com os limites tradicionais da poesia, usando versos insolentes e a fala cotidiana. Assim, mais do



que ser a forma possível, o livro então construído tinha relação direta com os versos que se fazia à época: “(...) opunha-se de cara ao livro caro, ao objeto requintado da alta cultura, às soluções caras do esnobe mercado editorial. O livro barato era um objeto político: antiburguês”, explica Eucanaã Ferraz, curador da exposição.

...E LIVRO

Esse mergulho na poesia marginal fica registrado também em livro do IMS. **O catálogo da exposição** traz artigo de Frederico Coelho; texto do curador Eucanaã Ferraz; portfólio das obras expostas; entrevista publicada em 1976, na revista *José*, com Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cristina Cesar, Geraldo Eduardo Carneiro e Eudoro Augusto; entrevista inédita com Heloisa Buarque e os poetas Chico Alvim, Chacal e Charles; cronologia; e breve bibliografia.

NOVO RUMOS 1

Singularidade, dinamismo e organicidade pautam o novo formato do **Rumos Itaú Cultural**, programa dedicado a mapear e incentivar a criação, produção e difusão cultural e artística brasileira. Se antes o Rumos definia apoios a projetos com base em áreas específicas de expressão (música, literatura, teatro, artes visuais, cinema e audiovisual), a partir desta edição as fronteiras estão extintas: as propostas podem ser tanto multidisciplinares quanto voltadas a um único segmento, em quaisquer expressões artísticas e/ou intelectuais, em qualquer tipo de suporte, formato, área artística ou mídia. Também a comissão julgadora acompanha essa mudança, sendo agora única (não mais segmentada), interdisciplinar e ativa, servindo não só como avaliadora mas mediadora dos projetos nas etapas de desenvolvimento.

NOVO RUMOS 2

No caso da literatura, o programa contemplava apenas trabalhos voltados à crítica, produção e adaptação literária, alternando-os a cada edição. Agora, todas estas modalidades podem vir a ser contempladas em uma única edição do Rumos; para além delas, não há restrições: na inscrição, o proponente declara sua forma de participação e o que precisaria para viabilizar o projeto. Desta forma, um blog, projeto de pesquisa ou crítica, residências de criação, um aplicativo para literatura, a organização e preservação de acervo, edição de livro em qualquer suporte, realização de oficina ou simpósio, uma publicação (revista, jornal) de literatura ou a criação de um livro-objeto, vinculando artes plásticas e literatura, entre outras possibilidades, podem concorrer às bolsas de até R\$ 400 mil. As inscrições para a 16ª edição do programa vão até 14 de novembro.

FRANKFURT, FINALMENTE

RENATO PARADA



Tanto se falou, e chegou a hora de a literatura brasileira tomar o caminho de Frankfurt. Escritores de prosa, poesia, crítica, biografia, quadrinhos, ensaio, infanto-juvenil e obras técnicas compõem o time oficial da Fundação Biblioteca Nacional que irá representar o país homenageado na Feira de Frankfurt, de 9 a 13 de outubro — de veteranos como Ignácio de Loyola Brandão, João Ubaldo Ribeiro e Francisco Alvim, a nomes da nova geração, como Michel Laub, Andrea del Fuego, Ferréz e Veronica Stigger (foto). Editoras, agentes literários, novas traduções e antologias da prosa brasileira também embarcam, a exemplo de **Entre as quatro linhas - Contos brasileiros sobre futebol**, que sai na Alemanha pela Assoziation A. Organizada por Luiz Ruffato, a antologia traz contos de Mário Araújo, Ronaldo Correia de Brito, Flávio Carneiro, Tatiana Salem Levy, Carola Saavedra, Cristovão Tezza e do editor do **Rascunho**, Rogério Pereira, entre outros.

BIENAL DE ALAGOAS

De 25 de outubro a 3 de novembro, acontece em Maceió a 6ª **Bienal Internacional do Livro de Alagoas**. Realizada pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), por meio de sua editora, a Edufal, a Bienal terá em sua programação Affonso Romano de Sant'Anna, Cristovão Tezza, Dênis de Moraes, Frei Betto, Milton Hatoum e o português Luis Serguilha, entre outros autores.

PAIOL EM RECIFE

Neste mês, o **Paiol Literário** — promovido pelo **Rascunho**, em parceria com o Sesi PR — recebe o escritor Xico Sá (foto) numa edição especial na 9ª Bienal de Pernambuco, no primeiro dia do evento, que acontece de 4 a 13 de outubro. Nascido no Ceará, em 1962, Xico Sá começou a carreira de jornalista no Recife, e atuou muitos anos como repórter investigativo. É colunista da *Folha de S. Paulo*, autor de **Chabadabadá** (2010) e do romance **Big Jato** (2012), entre outros. O resultado do bate-papo poderá ser conferido na edição de novembro do **Rascunho**.



DIVULGAÇÃO

POESIA EM 140 TOQUES

Vão até 5 de outubro as inscrições para o Prêmio TOC140A — desafio do qual resultará a antologia **Os cem melhores do TOC140** e uma seleção de dez autores para votação online, aberta ao público, dos quais sairão os três primeiros colocados e vencedores dos prêmios de R\$ 3 mil, R\$ 2 mil e R\$ 1 mil, respectivamente. Promovido pela Fliporto, que acontece de 14 a 17 de novembro em Olinda (PE), pode ser acompanhado em www.fliporto.net.

REVISTAS LITERÁRIAS

Novas edições de revistas literárias chegam às livrarias, com material variado em ficção, resenhas, ensaios e entrevistas. Na semestral **Dicta & Contradicta** (Civilização Brasileira), que debate temas diversos relacionados à cultura e ao pensamento, o poeta e ensaísta Antonio Cicero assina artigo sobre *Selvageria, barbárie e civilização*, e o ensaísta Vinícius de Castro debate paranóia e ficção na literatura de Pynchon, DeLillo, Foster Wallace e Nabokov. A **Granta** (Alfaguara) dedica sua nova edição aos melhores jovens escritores britânicos, da mesma maneira que elegeu seus melhores autores brasileiros com menos de quarenta anos; em meio a nomes pouco familiares, Zadie Smith e Steven Hall entram para a seleção. A **Palavra**, revista do Sesc, traz dossiê sobre Arnaldo Antunes, ficção inédita e ensaio sobre a integração da literatura com outras artes. Contos de Marçal Aquino, Cezar Tridapalli, Natércia Pontes e César Aira são destaque na edição “U” da **Arte e Letra: Estórias** (Arte & Letra). Também de Curitiba (PR), mas voltada à produção local, a **Jandique**, em seu terceiro volume, aposta em novos prosadores, como Yuri Al’Hanati e Oneide Diedrich, e no clássico Paulo Leminski.

TEMPORADA DE PRÊMIOS 1

Foram anunciados os finalistas da 11ª edição do **Prêmio Portugal Telecom** de Literatura em Língua Portuguesa, nas categorias poesia, romance e conto/crônica. Os doze autores concorrem ao prêmio de R\$ 50 mil reais para cada categoria, e ao Grande Prêmio Portugal Telecom 2013, que oferece mais R\$ 50 mil ao vencedor final. Nesta segunda etapa, o Júri Intermediário que avaliou as 63 obras classificadas na etapa anterior foi composto pelos atuais curadores Selma Caetano, Antonio Carlos Secchin, Luiz Ruffato e Marcelino Freire; e por André Seffrin, Cristovão Tezza, Ítalo Moriconi, Leyla Perrone-Moisés e pelos colunistas do **Rascunho** João Cezar de Castro Rocha e José Castello. Os vencedores do prêmio serão conhecidos em novembro. Confira a lista de finalistas: em Poesia, **Formas do nada**, de Paulo Henriques Britto (Companhia das Letras); **Porventura**, de Antonio Cicero (Record); **Sentimental**, de Eucanaã Ferraz (Companhia das Letras); e **Um útero é do tamanho de um punho**, de Angélica Freitas (Cosac Naify). Romance: **A máquina de madeira**, de Miguel Sanches Neto (Companhia das Letras); **Barba ensopada de sangue**, de Daniel Galera (Companhia das Letras); **O filho de mil homens**, de Valter Hugo Mãe (Cosac Naify); e **O sonâmbulo amador**, de José Luiz Passos (Alfaguara). Conto/Crônica: **A verdadeira história do alfabeto**, de Noemi Jaffe (Companhia das Letras); **Essa coisa brilhante que é a chuva**, de Cíntia Moscovich (Record); **O tempo em estado sólido**, de Tércia Montenegro (Grua); e **Páginas sem glória**, de Sérgio Sant’Anna (Companhia das Letras).

TEMPORADA DE PRÊMIOS 2

Pouco depois do anúncio do Portugal Telecom, o **Prêmio Jabuti** também divulgou sua lista de finalistas, com dez obras em cada uma das 27 categorias. Enquanto os quatro autores finalistas de Conto/Crônica no Portugal Telecom se repetem no Jabuti, somente Daniel Galera e seu **Barba ensopada de sangue** volta a aparecer na categoria Romance do prêmio da CBL (ainda que Valter Hugo Mãe não possa concorrer). Também chama a atenção a presença de jovens autores — como Luisa Geisler (**Quiçá**), Rafael Gallo (**Réveillon e outros dias**), Caio Riter (**Vento sobre terra vermelha**) e Elisa Andrade Buzzo (**Vário som**) — e obras que foram bem recebidas pela crítica — **O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam**, de Evandro Afonso Ferreira; **O céu dos suicidas**, de Ricardo Lísias; **Era meu esse rosto**, de Marcia Tiburi; **Aquela água toda**, de João Anzanello Carrascoza; e **O amor e depois**, de Mariana Ianelli — entre os finalistas. O prêmio para o vencedor em cada categoria é de R\$ 3,5 mil, e será revelado no próximo dia 17. Em novembro, serão conhecidos os vencedores do livro do ano de ficção e de não-ficção, que receberão mais R\$ 35 mil cada um. O conselho curador do prêmio é formado por José Luiz Goldfarb, Antonio Carlos Sartini, Frederico Barbosa, Luis Carlos Menezes e Márcia Lúcia Guidin. Os jurados serão conhecidos apenas na cerimônia de entrega do prêmio. 🗞

**PEDRO COBIACO**

Nasceu em setembro de 1996, e de lá pra cá começou centenas de projetos (e não terminou quase nenhum). Atualmente, publica uma tira semanal na *Folhinha*, trabalha em uma webcomic, desenvolve uma graphic novel com o escritor Douglas MCT, prepara um fanzine autoral, edita e lidera a revista/coletivo *Loki* e arquiteta estampas para a linha de camisetas, moletons, posters e outros objetos que tem com seu pai, a Oficina Cobiaco. É também o escravo e a mãe solteira de dois gatos vira-lata: Frida e Bandini.

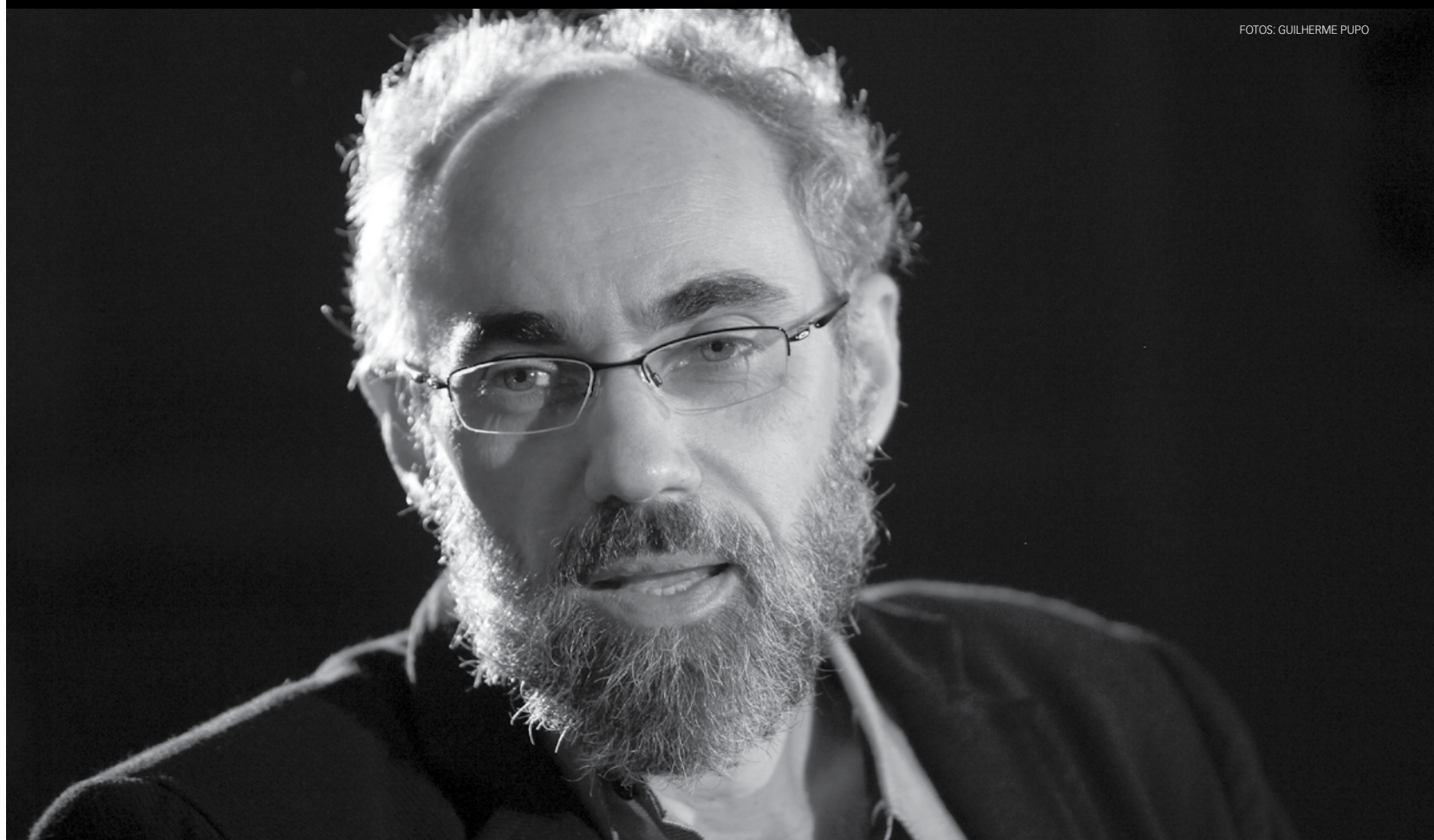
PAIOL



LITERÁRIO

JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA

FOTOS: GUILHERME PUPO



No dia 3 de setembro, o projeto Paiol Literário — promovido pelo Rascunho, em parceria com o Sesi Paraná — recebeu o escritor **JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA**. Nascido em Cravinhos (SP), em 1962, Carrascoza é autor dos contos de **Hotel solidão** (1994), **Duas tardes** (2002) e **Dias raros** (2004), entre outros, e de obras para o público infanto-juvenil, como *Aquela água toda* (2012). Dos prêmios que recebeu, destacam-se o Guimarães Rosa/Radio France Internationale e o Jabuti. Seus contos foram traduzidos para o inglês, francês, italiano, sueco e espanhol. Na conversa com o escritor e editor Rogério Pereira no Sesc Paço da Liberdade, em Curitiba (PR), Carrascoza falou sobre o potencial da literatura de organização da experiência, sobre a construção da voz do escritor, seu interesse em retratar sentimentos mais do que questões sociais, o desafio de renovação e seu primeiro romance, o recém-lançado *Aos 7 e aos 40* (leia resenha na página 6).

• APROXIMAÇÃO

A literatura é a construção de mundos possíveis. É uma forma de a gente sonhar. Antonio Candido disse, num ensaio dos anos 1950, que não há quem consiga viver sem sonhar, e que a literatura seria o sonho acordado da civilização. Eu penso nessa direção: a gente precisa sonhar, sair um pouco da agressão do real, reconstruir outros mundos, mundos possíveis, sublimados, em que se possa entrar em comunhão com o outro. A leitura — e não só a leitura da palavra, mas do mundo, que você pode fazer com o seu corpo, com o seu olhar, com os seus sentidos — tem um valor e uma motivação: é justamente buscar entrar em conjunção com os outros. Ou em disjunção. De qualquer maneira, é um ato, uma ação — não é contemplação. É uma oportunidade de decifrar a si e ao mundo. Ler permite acariciar a sua dor, acalmar a sua condição, que é a condição humana: breve, precária e ao mesmo tempo maravilhosa. É também se iluminar, ou se escurecer. Ler é buscar a sua própria compreensão de mundo, de si mesmo e, num segundo instante, buscar essa conexão com o outro. A leitura só tem sentido nesse caminho. Cada um de nós é o texto, um texto que se faz e se refaz o tempo todo, e que é para ser lido pelos outros também. À medida que o está escrevendo, é preciso que você o leia, revise, reescreva, interprete em função do contexto do qual ele vai fluir. Há pessoas que não têm muita necessidade da literatura em si, mas o têm da narrativa. Porque a narrativa não está restrita ao livro, mas *[diz respeito à] necessidade de sonhar*. É como se diz: só viver não basta. Há outras vidas que se pode encontrar. E por que você busca vivê-las? Justamente para se colocar no lugar do outro. Tolstói, naquele famoso artigo *O que é arte?*, dizia que a arte constrói um sentido de sentimento e o leitor consegue atualizar aquele sentimento ou não em função da geração de empatia. Então, a leitura é uma forma de empatia, de aproximação. Pode ser de distanciamento também, mas tenho a esperança de que seja de aproximação.

• COMPAIXÃO

Quando lê, você se entrega a si mesmo, à medida que vai buscando decifrar o que aqueles códigos vão construindo de efeitos de sentido. Não tem nenhuma grandeza fazer isso só por conta de si, mas sim para também descobrir o outro. Antes de ser um escritor, sou um leitor de mundo. E sou também o meu primeiro leitor. Enquanto escritor, sinto-me como que declarando amor ao outro, entendendo ou buscando entender a minha realidade, dividi-la, compartilhá-la. A minha escrita é uma entrega: é usar do meu tempo para de alguma

maneira buscar uma conexão com o outro. Ou seja, ao fim — pelo menos da maneira como escrevo —, imagino que mais do que uma comunhão, a leitura — e assim o ato de escrever — propõe a aproximação de um sentimento de compaixão. Por que você lê alguém? Porque você segue com ele. Compaixão: eu sigo com paixão.

• SENSIBILIDADES

O que me encanta não é apenas o tipo de literatura de que gosto, mas a que mexe comigo pela surpresa, por me causar por vezes estranhamento, que então gera aproximação. É ter pluralidade, poder ler todo o tipo de literatura — claro, tenho meus autores preferidos. É como se você estivesse descendo por certa água, na qual se sente melhor para navegar, mas às vezes você rema contra a corrente: lê autores que têm uma sensibilidade muito diferente da sua, que nasceram em outro canto do mundo, que escrevem de outra forma, que são frutos de outra árvore, mas que é bom você também provar. O que gosto na literatura é não ficar sempre provando das mesmas coisas, porque o que te propõe a surpresa é justamente a oportunidade de encontrar essa diversidade. Como cada um de nós: ninguém é igual, no sentido de que tem a mesma história, a mesma escritura. Cada um de nós escreveu a sua história, que é para ser lida pelos demais e por si mesmo. Ao ver uma pessoa, você busca entender ou ler a sua história, entender aquilo que foi construído por ela, o seu texto, e não simplesmente estar ou conversar com ela. Então, gosto sobretudo da literatura que me toca, que é capaz de mexer com a sensibilidade; gosto, por vezes, menos, de uma literatura racional, cerebral, de construção, porque ela também é um mérito da experiência humana — de outros escritores, que têm outro tipo de filosofia, de modo de ver, até de sistema filosófico. Mas o que me encanta mais é encontrar textos nos quais o meu aparelho sensitivo, o meu aparelho poético, de apreensão da realidade, se mexe, se move; como um radar, ele tem que ser acionado. E essa literatura em geral está mais voltada para a condição da poética, da prosa poética, do pensar da poesia. E também do cotidiano, das coisas menores, que a princípio não são muito olhadas, e que no entanto são a parte principal da nossa vida. O tempo todo nós estamos olhando frente a frente as pessoas, estamos nos alimentando, acordando, dormindo, ficando em solidão, em apreensão, em dúvida. E o transporte para a literatura dessa maneira de sentir e de pensar é algo que me encanta.

• VOZ ÚNICA

A gente só consegue passar para o outro aquilo que é nosso. Ob-

“ Ler permite acariciar a dor, acalmar a condição humana — breve, precária e ao mesmo tempo maravilhosa.”

“ Me interessa um certo sabor do ritmo da palavra, uma certa melodia — não só a história, mas como eu a conto.”

viamente o texto é uma edificação, uma construção; não é algo que sai por si. Quando trabalho num texto, tento colocar em cada uma das palavras todos os meus dias e todos os meus passos até ali — ou seja, a minha experiência tem que estar plena, embora ela não apareça. Porque senão eu estaria fazendo qualquer coisa, e não me interessa fazer qualquer coisa. A literatura para mim é o desafio de tentar fazer uma escritura que possa gerar esse mergulho do outro na minha história ou na história que estou construindo. Então, alguns autores você lê, gosta e tal, mas não tem como fazer com que eles passem pelo seu filtro e cheguem de forma pura ou impura até o outro. Porque aquilo não é seu. Quem sou eu? Eu sou um sujeito que nasceu em Cravinhos, no interior de São Paulo, numa pequena cidade, nos anos 1960, quase 1970, que viveu certa experiência de cidade orbitada pelo mundo rural, por determinados valores, com o avanço dos meios de comunicação, sobretudo a televisão. Eu fui consumidor de novelas, que é uma forma de contar e ver histórias. Então, aquilo vai te formando como um ser e vai te dando uma forma de olhar, que pode ser avançada mas pode também ser míope. Mas é aquilo que você tem. E só trabalhando com os teus limites é que você pode fazer e entregar para o ou-

tro o seu melhor. Não tem como fazer algo que seja do outro, que venha de outra mão. Drummond diz que todo escritor começa imitando aos outros e acaba imitando a si mesmo. Que dizer, de certa forma você começa olhando coisas que te interessam, que te agradam: “Então posso fazer assim também” ou “Vou por essa esfera do sentimento, sinto que estou alocado nesse grupo literário, que tem essa maneira de escrever, de sentir”. Então você se sente guarnecido, menos solitário no seu percurso. Mas com o tempo você vai se desapegando dessa literatura, sabendo que você é um leitor e pode lê-la a qualquer instante, mas ela não é a sua, não é sua síntese, não é a sua essência. Aí você vai buscar a sua voz como autor. Vai fazer o seu percurso. Alguns demoram mais, outros menos; às vezes não chegam nunca, às vezes chegam e até passam e vão cair nisso que Drummond dizia: depois que encontra a sua voz, o desafio está em alterá-la, calibrá-la para aquilo que você quer dizer. Porque o que você tem a dizer não é sempre a mesma coisa, você está buscando outros caminhos ou tem outras histórias a contar. E aí, se fica sempre com a mesma voz, você cai na monotonia, ou seja, passa a se repetir. Ao mesmo tempo, é difícil, porque o leitor que passa a gostar do seu texto busca justamente aquele estilo. E aí você vai ter que entender se é tempo de enfrentar provocações, de se desafiar. Senão, você vai chegar justamente a imitar a si mesmo, porque vai ficar numa zona tranquila: aquilo está bom, você está satisfeito com o diapasão daquela voz. Os grandes autores são os que ficam consagrados, conseguem solidificar seu estilo, mas se entregam a desafios vários, que vêm por si mesmos ou pelo mundo, pela realidade, por encomenda — enfim, é uma provocação que vem de fora. Num júri de concurso de contos, você vê um monte de gente querendo ser Guimarães Rosa, querendo fazer Clarice Lispector, Luiz Ruffato, Marçal Aquino — enfim, escritores mais contemporâneos, mas também tentando fazer Rubem Fonseca, tentando escrever como Luiz Vilela e outros. Até a criança começa com um comportamento imitativo, mas à medida que chega a uma espécie mínima de maturidade, ela vai criar o seu caminho: seu caminho é próprio, ele é o seu, não posso andar com pernas que não são minhas. Isso é maravilhoso, porque você vai encontrar a tua singularidade à medida que se dá tempo, se dá espaço e se dedica a entendê-la. Vai investigando. Por que Graciliano Ramos chegou a ser Graciliano Ramos? Justamente porque sua história o conduziu a ser quem ele foi. Guimarães Rosa, que escreveu vários contos nos quais o enredo, nome dos personagens, a construção, a trama, eram de modos ingleses, dos quais ele era

leitor apaixonado. Num determinado instante ele se tornou Guimarães Rosa, quando vai para a Alemanha, começa a ver seu país de fora, retorna e diz: “Só vou fazer algo se eu for à minha raiz”. Porque a tua nascente nunca seca. Ela é o teu estar no mundo, do início ao fim. E é lá que você vai buscar modificar o teu texto, ou fazer com que ele siga. Sendo legítimo, se respeitando, encontrando o teu caminho, aquilo que é particular a ti, você vai ter um diferencial já pronto. Não vai precisar imitar nem querer ser o outro. Pier Paolo Pasolini dizia que os teus limites e as tuas qualidades são a mesma coisa; depende se você vai mais para lá ou mais para cá. Trabalho com prosa que é dita poética. Não é um registro fácil de fazer nem muito comum, é um pouco raro, até há muitas portas fechadas para esse tipo de literatura. Se você chega num ponto certo, pode ter qualidade. Mas se erra, você derrama, torna-se açucarado, piegas, sentimental. Então, é difícil, às vezes tem que correr riscos.

• DESAFIAR-SE

[O desafio] É estar atento ao coração da história que se aproxima, à medida que você a ouve e é seduzido por ela. Porque você vai ficar um bom tempo, às vezes anos, trabalhando nela, entendendo qual é o seu ritmo. Aí você tem que modular a tua voz para poder contá-la, senão você vai contar de uma maneira igual à que já contava. Aí está o desafio — embora haja quem diga que você veio para contar “uma” história. E por vezes acredito nisso. A maneira como nós somos construídos, pela trajetória de vida que temos, certas coisas nos impactam de uma forma que não impactam o outro. Certas perdas, ou certos ganhos. Então, isso vai tornando o seu estar aqui voltado a, de alguma maneira, aprender aquela história que você sente, fareja, que é a sua e que você gostaria de partilhar com o outro. É claro que essa história pode variar no nível superficial — você muda de personagens —, no intermediário, mas no nível profundo ela continua sendo “a história” que você veio contar. De qualquer maneira, é preciso variar as outras camadas, senão a literatura não avança. Machado de Assis: ele vinha com aqueles primeiros romances românticos, que são importantes para aquele momento, mas Machado fica na História com a virada, com a transformação para a literatura realista, porque certamente ele se impôs esse desafio. Isso não é só para o escritor, é para qualquer artista que se habitua e se acomoda porque encontrou a sua voz e não está aperfeiçoando o narrar dessa história que veio contar — e que no fim é quase existencial, é a única coisa que você tem que pode ser uma entrega maior para o outro. É isso que você tem que perseguir.

ASCOZA

• DEDICAÇÃO

À medida que vou escrevendo a história, descobrindo-a, ela vai me trazendo ramas que eu não conhecia. Mas o tronco é aquele: o tronco das relações afetivas; de pessoas que se falam ou não; que estão muito próximas e têm o poder de com a comunicação se aproximar ou se distanciar, mas também padecem da incomunicabilidade; que podem aprender a dizer não só com as palavras, mas com outras formas de dizer. Os não ditos também estão dizendo o tempo todo; o silêncio é constitutivo do dizer, assim como o dizer também está grávido de silêncio. Hoje, milhares de pessoas se olham e dizem: “Eu te amo, eu te amo”. Isso ficou tão esvaziado que de repente um gesto de passar um copo de água pode ser uma forma muito mais sublime, muito mais verdadeira, que coloca o outro numa rota de certeza de que ele é amado. Isso em relação a qualquer tipo de enunciado. Antes de **Hotel solidão**, eu tinha feito uma oficina com João Silvério Trevisan, em São Paulo, e estava experimentando, buscando essa voz. Então, escrevia texto à la Rubem Fonseca, à la Cortázar, que era um escritor que eu amava e ainda amo. Estava ainda naquele tempo em que a minha voz era um fragmento de outras vozes. Porque não estava ouvindo a mim. Também não estava pronto, há um espaço de tempo para você se formar. Ninguém está pronto, o tempo todo a gente está tentando se aprontar para as coisas. Então, é uma coisa devagar, às vezes menos, em função da dedicação que você tem para com o teu fazer literário. Porque é um fazer, ele não vem gratuito, não é psicografia, não vai aparecer porque você é um gênio, não virá por milagre, porque você tem uma perda — porque perda todos nós temos —, mas sim pela capacidade que você tem de se entregar e tentar reconstruir, se possível, emocionalmente, essa perda, essa dor, ou mesmo alegria.

• ALEGRIA DA DOR

[A boa literatura] Pode vir de ambas [dor e alegria]. Se você lembrar um verso do Fernando Pessoa,



“Tento colocar em cada palavra todos os meus dias e todos os meus passos até ali — ou seja, a minha experiência tem que estar plena, embora não apareça.”

“não é alegria nem dor esta dor com que me alegro”. De certa forma ele tematiza a condição humana: por ora você está feliz, por ora tudo dói, viver dói, a própria alegria dói, porque você sabe que ela vai passar, está condenada a no instante seguinte morrer. Como nós: a finitude está sempre armando pistas, sempre te lembrando. É possível fazer literatura abordando sentimentos que não são simplesmente nebulosos ou negros porque narram uma perda: aquilo, em última instância, é uma reparação para você, e aí acaba sendo um ganho. Porque você não foi esmagado pela dor, você a sublimou, inclusive conseguiu partilhá-la com outro, que pode te ler e ter prazer em te ler. Porque ele se reconhece aí. Aí, sim, como eu estava dizendo no começo, ele entra em comunhão com o texto.

• MANTER-SE NO CAMINHO

O que aprendi com o João Silvério Trevisan, e que foi muito bom, é que você pode receber sinais de que tem histórias chegando. Isso é muito forte e você se sente num certo estado de graça, uma sensação de alegria. Você não se preocupa mais, vai entrando em calmaria, no sentido de que depois vai ser um trabalho com a palavra. Aprendi com ele que você tem que estar pronto para as histórias, mas tem que ir construindo um projeto. Senão você vai sendo colhido o tempo todo por coisas que vão te desviar dessa história que vai contar — a única, a tua, e que também é dos outros, de alguma maneira. E quando começo a construir textos, percebo se eles fazem parte de certa água. Às vezes você termina um projeto e os textos seguintes ainda são daquela água. E aí tem que separar, porque aquilo não é mais. Às vezes você escreve um conto aqui, meio avulso, e bom, para onde ele vai? Mas logo vem outro formando um segundo elo de corrente. “Então é por aqui.” No meio, você é surpreendido por outras coisas, que não são daquela corrente: escreve e deixa para lá, porque às vezes ela é imediata, te exige, te busca e você faz. Quando são projetos maiores, já sei para onde os contos devem ir e quais são os outros que devo construir. Porque tenho que construir um organismo cujas partes vão conversar, e elas têm que de fato criar uma coesão, ter uma unidade. É um conjunto, não pode ser um ajuntamento de histórias. Então, o gomo tem que fazer parte da mesma fruta. Tem que trazer aquele sabor, é aquilo que me interessa. Sou muito disciplinado. Falo: “Vou escrever esse negócio”, e vou escrevendo aos poucos. Quando você já sabe que a história está aqui, está na mão, você vai fazendo um pouquinho por dia, porque aí vai fazendo com prazer. É gostoso esperar. Não sou um sujeito que senta e escreve dez, vinte páginas. Escrevo devagar, uma página por dia. Mas escrevo uma página.

• CONSTRUÇÃO DO TEXTO

O desafio é construir algo com uma força que seja pequena, que concentre. É como se a vida fosse água, e o conto é pegar com as mãos, em concha, essa água. Pegar e entregar para o outro. Enquanto o romance é deixar que essa água flua mais. Então, são gêneros um pouco distintos. Sempre me interessou mais a apreensão de um instante. E apreender o instante em trezentas, quatrocentas páginas é um pouco difícil. Você tem que gerar um olhar para uma cena ou uma situação e tentar reconstruir aquilo. Porque se não monta todo um contexto,



aquela emoção não vai ser gerada pela emoção do outro — você não colocou ali elementos que fariam sentido na hora da leitura. Daí o sujeito lê coisas fragmentadas, que só fazem sentido para você. Construir é justamente entregar para o outro algo de que ele possa extrair um significado.

• ESCRITOR DE SENTIMENTOS

As questões da infância são o ponto de partida, as iniciações. São mágicas, apesar de dolorosas, muitas vezes. Mas elas são as iniciações. Então, trabalhar com a temática da infância é sempre na tentativa de que há um início, um período de se encantar, de abrir, digamos, certas comportas. Já a temática da finitude é entender que também essas coisas vão acabar. Daí a apreensão do instante, daí você se entregar ao instante. E esse começo e esse final só têm sentido para mim se tematizam a condição humana. E ela começa dentro do núcleo familiar. Quer dizer, se trabalho para entender a mim, minha história e também entregá-la ao outro, o tema do eu e da alteridade estão presentes. Onde se dá o primeiro encontro com o outro? Dentro de casa, quando você vê o pai, vê a mãe, o irmão — esses caras são diferentes de mim. No conto, sobretudo, você trabalha muito focado no indivíduo. E o romance abre mais para questões sociais, que trabalhei um pouco mais nesse **Aos 7 e aos 40**, embora tenha, digamos, um personagem único em dois instantes da vida. É um sujeito que perpassa por uma sociedade no momento em que ele é pequeno, quando está fazendo a leitura do mundo e da palavra, e aos quarenta, quando ele já não tem só a leitura de vida do mundo e da palavra, mas sim uma escritura. Ele já escreveu a sua vida, ou pelo menos uma história, já tem um caminho percorrido. Quem tem sete anos ainda não escreveu muito, não? Seu texto não é uma escritura, é uma escrita em busca de uma escritura. É claro que são mundos distintos — a virada dos anos 1960 para os 1970, e um mundo mais contemporâneo —, mas eu não trabalho com fatos, e sim com sentimentos.

• LENTE DA OBRA

[Em **Aos 7 e aos 40**] Os capítulos são quadros de sentimentos, e não pura e simplesmente quadros de episódios. Então, o que um sujeito que sente pela primeira vez o amor consegue capturar da sua existência aos sete anos, vivendo nessa época no Brasil meio agrário, já um êxodo rural? E no momento em que ele já é um homem, está numa cidade maior, quem é esse sujeito? Ele é também um sujeito fragmentado, da pós-modernidade. Por isso monei o livro dessa maneira, por partes. Querria construir o rosto de um personagem, e você não o faz senão colocando as partes. É impossível flagrar o rosto do outro na sua plenitude num único olhar. Você tem um lance, depois vai olhando os olhos, o nariz e vai construindo. A construção do livro passava por isto: como construir

um sujeito esfacelado? Um sujeito que sabe que o seu passado pode ser ressignificado pelo seu presente — à medida que ele vive uma experiência nova, ela atua transformando o seu vivido, explicando coisas que talvez ele não tivesse percebido, porque a idade então era muito curta para entender. E esse sujeito vive num tempo que se tornou distante desse início e o que se apresenta adiante é um caminho de saída. Como ele se dá com isso? Então, me interessa o começo e o fim. Como também no conto: na primeira linha, na primeira palavra, você dá o tom; e se não terminar com a palavra que precisa terminar, o conto desanda. E trabalho o conto sempre na perspectiva de pessoas tentando se enfrentar, se dizer coisas. Às vezes são núcleos familiares, homens e mulheres, pai e mãe, filho com a mãe ou neto com avô, amigos também aparecem em outros contos. Mas são essas pessoas que me interessam. Pode até ser uma literatura muito claustrofóbica, mas é a lente que eu tenho.

• RETROVISOR

Na verdade, esse menino que narra [**Aos 7 e aos 40**] é um menino velho. É o homem que retorna e está se remeninando pelo seu olhar no tempo. E o personagem mais velho, que é esse cara que está aos quarenta, não é ele que narra. Apesar das situações que vive, ele é um menino que não tem domínio sobre sua vida, que está diante de um mundo que o leva para lá e para cá, que não tem ainda o domínio de suas rédeas e que não terá. É um homem com a insegurança, as dúvidas, a fragilidade e a vulnerabilidade de um menino. A gente acabou ficando com uma capa que tem tudo a ver: um automóvel, que [representa] olhar para trás para ir para frente. Às vezes é preciso olhar para trás, entender a nossa história para dar um passo adiante. E é o que a gente faz num automóvel, num retrovisor. Você precisa dele para olhar lá atrás, ver se não passou dos lugares, ou o que passou, olhar um pouquinho de novo e ver quão bonito era — mas você está indo para frente. Seu olhar, a maior parte do tempo, é para o que está vindo, para o teu presente, para o domínio da tua direção. E isso é um ir e vir do adulto e da criança. No fim, o tempo todo a gente é aquele que não cresceu e aquele crescido que ainda lembra o tempo de crescer.

• LEITOR ATIVO

Quando estou escrevendo, [busco] dar sinais que sejam suficientes para que o outro também tenha uma postura de decifrar o texto. Porque ler é uma decifração. Então você tem que colocar só as pistas possíveis para que o leitor possa entender — com a sua capacidade mais ampla de entendimento, ou não. É por isso também que a gente não é lido, respeitado ou admirado por todas as pessoas, mas por aquelas que conseguem entrar nesse universo. A precupação com o leitor aparece desde que comecei a escrever. Talvez seja justamente

porque você tem que ser um leitor semiótico, no sentido de descobrir o que a história tem na sua base, não só um leitor semântico. Então, você vai fazendo esse tipo de leitura e propõe e espera um leitor com essa necessidade de encontrar o teu mistério, ou pelo menos bordeá-lo, tangenciá-lo. Em **Aos 7 e aos 40**, a idéia foi justamente fazer o embaralhamento dos capítulos para que o leitor pudesse fazer a sua construção. Claro que não é **O jogo da amarelinha**, mas construí cada capítulo dizendo: “Eu posso ler de qualquer forma”. Primeiro, escrevi todos os capítulos dos sete anos, depois os dos quarenta, fazendo parênteses. Eram quadros espelhados. Depois, embaralhamos e ficou melhor. Em determinado momento, eu queria que o livro tivesse os quadros de quarenta primeiro. Porque os quarenta contêm os sete — teu presente contém o passado. A gente fez essa leitura, mas ela terminava muito triste. Eu prefiro que termine um pouco mais esperançoso.

• ORDENAR O CAOS

Eu uso um pouco, sim [da *mi-nha vida na literatura*]. Não tenho como pegar, como estava dizendo, o que é do outro. Mas na ficção você embaralha, muda coisas para que elas fiquem de um jeito que teria sido mais bonito, de forma que você possa se reencantar com aquela escrita. É por isso que a gente faz arte também. Mas eu nunca peguei algo que desliza, pleno, como uma massa toda, e encaixei no texto. Porque ele sai de um espaço de leitura para um espaço de escritura, onde você tem que trabalhar com um elemento que é tão fluido: a palavra. Agora, o que uso muito são determinados sentimentos das situações que sinto ou vejo alguém viver ou que me perpassa também pelo meu sentido, e aí vou tentar agarrar, emoldurar, organizar isso pelas palavras. Porque toda escrita é uma tentativa de organizar, ordenar o caos e sobretudo a tua experiência, para você mesmo entender o que ela é. Porque são elementos dispersos, não existe coerência. Um romance é você dar uma ordem. Mas a vida não tem essa ordem. Em nenhum momento. Então, é sempre uma construção de sentidos que é dada pelo teu discurso — poético, simplesmente narrativo, mais documental. Claro, em determinados instantes da tua vida você consegue entender coisas que se passaram lá atrás, e você muda nome de personagens, muda situações, melhora fatos ou tenta tirar deles uma riqueza que num certo instante não havia ou você não tinha visto. Isso talvez seja uma glória, ou alguma vantagem de andar um pouco mais e olhar para trás. [**Aos 7 e aos 40**] é um pouco disso. 📖

👉 LEIA RESENHA DE **AOS 7 E AOS 40** NA PÁGINA 6.

LEIA A ENTREVISTA NA ÍNTEGRA NO WWW.RASCUNHO.COM.BR

Realização



Apoio



Paisagem de homem e menino

Em **AOS 7 E AOS 40**, João Anzanello Carrascoza consolida sua prosa poética através do uso preciso da linguagem

por MARIA CÉLIA MARTIRANI
CURITIBA - PR

O romance **Aos 7 e aos 40**, de João Anzanello Carrascoza, recém-lançado pela Cosac Naify em edição primorosa, confirma o que já se anunciava em boa parte da trajetória ficcional do autor: a bem realizada investida num tipo de prosa que se caracteriza, acima de tudo, por ser poética.

Em tempos como estes, em que certas tendências artísticas acabam, muitas vezes, por forjar produções ficcionais altamente pretensiosas, repletas de arroubos de intertextualidade, ensaísmo e citações carregadas de erudição, que exigem verdadeiras acrobacias por parte do leitor comum, pode soar estranho falar em autêntica prosa poética.

No entanto, Carrascoza vem se afirmando como mestre no gênero, isento aos *ismos* de toda espécie, dono de uma voz que lhe é muito própria. Parece saber que qualquer pequeno deslize pode ser excessivo a ponto de fazer a narrativa se encharcar de tintas melodramáticas — daí por que tudo o que escreve reforça a idéia da justa medida e da boa e necessária contenção. O que advém, em decorrência disso, é o depuro de uma linguagem que tangencia o poético, sem jamais cair no prosaico, conciliando esses dois elementos — que adquirem extrema densidade, como se cada palavra assumisse o peso de todo o universo. E esse universo passa a ser apreendido no singular das coisas simples, das ações cotidianas, do contraste entre o espaço urbano e o rural, do intercâmbio sutil das relações e dos afetos, num tempo que se suspende e se dedica a capturar o flagrante do aqui e agora.

DUAS CONSCIÊNCIAS

Não é diferente o que ocorre neste seu primeiro romance. Trata-se de uma obra de tom memorialístico, uma vez que temos duas consciências narrativas que dialogam num interessante jogo de espelhos, refletindo-se reciprocamente.

Uma delas, em primeira pessoa, é a de um homem a resgatar fragmentos dispersos da infância, buscando aproximar-se — o mais intimamente possível — do menino que teria sido aos sete anos. A outra, distanciada em terceira pessoa, revela a trajetória madura daquele mesmo homem (aos quarenta) em seu presente, repleto de dúvidas e incertezas.

Importa notar o quanto o romance ganha força justamente a partir dessa opção do autor em trabalhar com dois níveis distintos de consciências do narrar. Temos, assim, logo ao início, a divisão das partes da obra, configurada por meio de dísticos ou de duas variações sobre o mesmo tema; ou ainda, da justaposição de índices antitéticos, a revelar o inconciliável, o imponderável da vida e, mais que tudo, o das desconcertantes tentativas de aproximar presente e passado.

É o que percebemos nessa abertura, em que a parte superior da diagramação da página, em tom de verde mais escuro, dedica-se aos capítulos de volta à infância, e os da inferior, em verde mais claro, aos do homem maduro. Mas o que separa os dois universos é apenas uma linha muito sutil, como se as duas instâncias fossem os dois lados da mesma moeda ou, em outros termos, como se, para cada ação do menino correspondesse uma reação do homem:



JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA POR ROBSON VILALBA

O AUTOR JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA

Nasceu em Cravinhos, interior de São Paulo. Formou-se em comunicação social da Escola de Comunicação e Artes da USP e trabalhou durante anos como redator publicitário. Em 1994, publicou seu primeiro livro, **Hotel solidão**, com o qual venceu o Concurso Nacional de Contos do Paraná. Recebeu outros prêmios (Radio France Internationale, Jabuti e Eça de Queiroz) e publicou mais de vinte livros, entre infanto-juvenis e de contos, como **O vaso azul**, **Dois tardes**, **Espinhos e alfinetes** e **Aquela água toda**. Alguns de seus contos também apareceram em antologias na Itália, na França, na Inglaterra, nos Estados Unidos, na Suécia, na Índia e pela América Latina.



AOS 7 E AOS 40
João Anzanello Carrascoza
Cosac Naify
224 págs.

Depressa; Leitura; Nunca mais; Dia; Silêncio; Fim Devagar; Escritura; Para sempre; Noite; Som; Recomeço

Assim, por exemplo, o menino, ávido pela vida, tem pressa; o homem, por buscar as coisas de modo mais desencantado, faz com que tudo

se arraste num ritmo mais lento. No momento em que o menino aprende a ler — tanto as palavras, quanto as pessoas —, num ritual de iniciação, o homem, já vivido, arrisca-se a uma compreensão (um tanto quanto dolorosa) do mundo, escrevendo-o.

Os movimentos duais, embora opostos, fazem parte, dialeticamente, da mesma partitura musical, que aprendemos a executar, vivendo...

A NASCENTE DA MEMÓRIA

De certo modo, a estrutura romanesca que aqui se desenha revela o fracasso de qualquer empreitada da memória — ainda que bem intencionada — em resgatar o passado, uma vez que é impossível recuperar integralmente o que já se deu. É o que depreendemos do seguinte trecho final, em que o homem decide viajar para o interior, para sua cidade natal e onde vivera a infância (num caminho de volta às origens), e se depara com o vazio daquela busca:

[...] por isso viera em sua nascente — como se fosse possível encontrar nos escuros do passado outra coisa além de alegrias mortas...

[...] no vão entre suas palavras, lá ela se escondia, a voz vigorosa da certeza. Certo de que o dia saía, quebradiço, do molde que ele imaginara perfeito para conformá-lo — a realidade, como uma lava, vazava, espessa e rija, petrificando suas lembranças.

A vida era o que era, e ele cada vez mais longe de sua fonte, mesmo se de volta a ela, como agora — tudo no caminho é para ficar para trás, as pessoas carregam só aquilo que deixam de ser, o presente é feito de todas as ausências.

[...] precisava tirar os véus de seu pensamento, ver se debaixo deles reencontraria a sua velha infância. Caminhou vagarosamente até a praça, como se sobre as águas, andando distraído pela calçada empoeirada, mais dentro de si do que fora, com seus anos todos em cada um de seus passos. Reconhecia a igreja matriz adiante, a rua Quinze à esquerda, a casa da esquina onde antes era o Bar do Ponto.

Tudo ali havia perdido a cor, a

luz, os contornos vivos.

A cidade que lá estava era a mesma, mas a outra, a sua, a cidade que se enraizara nele, essa se apagava aos seus olhos, como um glaucoma, sob a camada fria da atual. [...]

E os pés o levaram à escola, cujo prédio, embora com a mesma fachada de antes, já se revelava outro.

Parou diante do portão e observou a janela das salas de aula, o pátio onde conhecera a generosidade do Bolão, o cercado de areia onde treinava salto em altura. Na escadaria, umas folhas secas ao vento, era o que havia. O passado se recolhia em concha.

Ele, agora, só reencontrava bordas, o recheio das coisas se perdera.

E, afinal, o que ele desejava?

Reviver?

Mas tudo — adianta não admitir? — tudo é um viver único, de uma só vez, sem repetição...

COMPOSIÇÃO SIMBIÓTICA

Mesmo que sua tentativa de reapropriação do passado fracasse, já que “aquele passeio pela cidade era uma hora final”, anuncia-se, por outro lado, um incipiente reinício: “ele se saindo da placenta úmida, um novo velho menino”.

Então, embora os dois níveis narrativos se configurem ao longo da disposição das páginas como células independentes, que, inclusive, podem existir de modo autônomo, ao final, eles se entrecruzam, numa composição quase simbiótica. O homem extrai do inevitável colapso de sua viagem no tempo, de seus resquícios, a seiva vital para se reinventar — ainda que com os limites do presente — com uma força análoga à que possuía outrora.

Melhor dizendo, diante do desconcerto de que “o presente é feito de todas as ausências” e de que não há como trazer de volta o já vivido, pois tudo só acontece uma única vez, talvez as reminiscências do que fomos sejam o principal alimento a nutrir o que somos e o que viremos a ser. Porque, na verdade, o presente segue, visceral e paradoxalmente, com o passado e, no homem, sempre habita o menino.

QUADROS

Com quadros narrados a partir da observação minuciosa de paisagens, desde as mais interiores e íntimas até as do ambiente externo, numa economia de meios capaz de traduzir um uso preciso da linguagem que busca também o não dito, o que se oculta no “vão das palavras”, Carrascoza materializa formalmente seu intento literário, revelando o que há de melhor na prosa brasileira contemporânea.

Não importa aqui indagar se, machadianamente, neste **Aos 7 e aos 40** “o menino é o pai do homem”, procurando verificar o que condiciona, às vezes de modo um tanto quanto estereotipado e determinista, a vida adulta ao que foi plantado na infância. O que importa é notar que o narrador em primeira pessoa propositalmente adere às descobertas do menino, às urgências do primeiro olhar sobre a vida, afoito, apressado, espontâneo, num à vontade que deixa de existir por completo quando o distanciamento se instaura pelo narrador em terceira pessoa. Este, de maneira diversa à do anterior (seu duplo), revela o homem maduro, cuja fala contida é a tradução precisa das perdas e de suas conseqüências. É nele que se precipita a crise e a necessidade de voltar ao passado, à cata de lembranças que possam brotar frescas da nascente da memória.

É da tensão entre os dois planos narrativos que surge a força dessa prosa poética, que trata de temas que nos são extremamente familiares, tão pertinentes à nossa condição.

Ainda que transite pelo fio da navalha, pela linha tênue que separa duas fases distintas da vida, em que predominam situações de radical confronto e oposição, o menino e o homem — aparentemente antitéticos — não duelam, nem digladiam. Compõem uma paisagem, que não é jamais figurativa, muito menos plácida ou coerente, porque a memória é a tela fluida, escorregadia, inapreensível e acima de tudo, ficcional e contraditória — e na qual Carrascoza bem manuseia as tintas de seu narrar. **7**

MANUAL DE GARIMPO :: ALBERTO MUSSA

VILA DOS CONFINS

Em 1956 a literatura brasileira viveu uma espécie de surto de obras-primas, uma epidemia de qualidade, que contaminou quase todos os gêneros e tendências. Foi nesse ano que saíram os monumentais **Corpo de baile** e **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa. Foi também o ano de **Doramundo**, de Geraldo Ferraz; de **A lua vem da Ásia**, de Campos de Carvalho; de **O tronco**, de Bernardo Élis; de **O encontro marcado**, de Fernando Sabino; de **Orfeu da Conceição**, de Vinicius de Moraes; dos **Contos do imigrante**, de Samuel Rawet; e de **Morte e vida Severina**, de João Cabral. E foi também o ano de **Vila dos Confins**, de Mário Palmério.

Apesar de todas essas ilus-

tríssimas companhias, **Vila dos Confins** fez barulho. Além de amplo respaldo crítico, teve sucessivas edições, quase anualmente. Para que se tenha uma noção do fenômeno, meu exemplar é da décima segunda edição, tirada em 1969 — ou seja, treze anos depois da primeira, o que dá um índice meteórico de 0,92.

O romance se passa numa cidadezinha do Triângulo Mineiro (onde nasceu Palmério) e narra fundamentalmente a história do deputado Paulo Santos, que volta aos Confins para organizar a oposição (União Cívica) ao partido hegemônico (Liberal), por conta da primeira eleição do município recém-emancipado.

O clima é tenso: Chico Belo, chefe político liberal, persegue um

correligionário de Paulo, acusado de matar dois de seus capangas. O protagonista tenta obter do governador a presença de um delegado militar, para fiscalizar as eleições e desmoralizar os adversários.

A narrativa segue, então, duas vertentes: de um lado, temos toda a intriga política, muito bem retratada, com as suas coações, aliciamentos, compra de votos, traições ao voto comprado. No outro pólo, lemos a história de um homem bem sucedido na cidade grande que volta ao lugarejo natal, como num mergulho ao passado.

E se sucedem quadros e casos deliciosos: por exemplo, o de Maria da Penha, a mulher oferecida, que, de tão adúltera, leva o marido ao suicídio. Ou o da falsa tocaia, que Paulo simulou, pondo a culpa num

capanga dos liberais que não errava um tiro (sendo então a mentira descoberta). Ou o do pitoresco estratagem para garantir a compra de votos, que consistia em distribuir notas cortadas ao meio, com a promessa de entregar a outra metade depois de confirmada a eleição.

Mas há também cenas trágicas, como a da moça que acabava de estrear um sonhado vestido vermelho quando o estouro de uma boiada, dentro da balsa que a transportava, lança a jovem no meio das piranhas.

O romance tem personagens muito ricas, muito interessantes — como Xixi Piriá, o mascate, tipo frágil e mirrado cujo ímpeto heróico é o belo fecho do livro; padre Sommer, alemão, que vive uma incrível aventura de caça à onça;

ou Nequinha Capador, negociante de zebu e antigo valentão que castigava os desafetos.

Vila dos Confins tem sido considerado um romance regionalista. Só não endosso tal opinião porque este é um conceito que ainda não entrou na minha cabeça. Prefiro, assim, dizer que é o livro de um autor que conhece profundamente a sua matéria e a sua cena; e escreve magnificamente bem. Talvez não chegue a ser uma obra-prima. Mas é um livro ótimo, um livro excelente. E isso é bastante para justificá-lo.

Como antecipei, há muitas edições de **Vila dos Confins**. Recomendo as da José Olympio, com capa de Poty e ilustrações de Percy Lau, que é uma graça e está nos sebos por uns R\$ 10,00. 📖

PRECONCEITOS DE ONTEM, FERIDAS DE AGORA

MAURÍCIO MELO JUNIOR
BRASÍLIA - DF

CÂNDIDO LACERDA/DIVULGAÇÃO

Transitar por dois momentos de um mesmo ambiente e colher as idiosincrasias de cada instante para tentar entender a psicologia de quem os vive. Essa não é uma proposta fácil de ser levada a cabo, mas mesmo assim tem sido uma constante no discurso literário. O confronto de passado, presente e futuro encanta escritores de todos os tempos, daí ter se tornado tema recorrente, o que faz ainda mais desafiadora sua retomada.

Em seu mais novo romance, **O filho renegado de Deus**, Urariano Mota enfrenta a fera. O enredo fala de Jimeraldo. Durante o enterro de uma antiga amiga de infância, já no século 21, no cemitério de Santo Amaro, no Recife, ele escuta uma voz e uma ordem: “Senta, filho, que os mortos voltam”. A voz é da própria mãe, morta e ali enterrada nos anos 1950. Já a ordem o faz voltar à infância, quando ainda morava com a mãe, Maria, e o pai, Filadelfo, numa vila de casinhas minúsculas e iguais. A partir de então, tudo decorre.

A primeira coisa que chama a atenção no livro é a insistência do autor em manter os personagens presos aos medos e preconceitos da primeira metade do século passado. É preciso ir bem além da metade da narrativa para se livrar daquela época. Isso às vezes cria um jogo de repetições e recorrências que incomoda o leitor:

O amor de que Maria precisava, em linhas gerais, poderia ser compreendido como uma negação. Isso significa dizer: um antônimo, um oposto, uma negação total de Filadelfo, se tal fosse possível. Mas se ela estava com ele, como negá-lo na totalidade? Como ela poderia atravessar aquela massa escura, de cheiro de charque e vinagre, e dele dizer não é comigo? Filadelfo estava plantado em seus sonhos como um acidente ou uma pedra irrecusável.

Assim se narra toda trama, com o narrador onisciente a ir além do contar, mas também a insinuar conclusões e tentar detalhar ao extremo os sentimentos íntimos dos personagens — quase não deixando folgas para que o leitor construa por si próprio o imaginário das épocas descritas. Mais que aquele ser que tudo sabe, o narrador é quase um professor a ministrar verdades indissolúveis.

CALDO DE CULTURA

Deixado de lado este, digamos, cacoete do escritor, já que a mesma fórmula está presente em



O AUTOR
URARIANO MOTA

Escritor e jornalista nascido no Recife (PE), é autor de **Soledad no Recife** e **Os corações futuristas**, romance que narra a formação de jovens durante a ditadura Médici.

sua novela **Soledad no Recife**, o romance se desenvolve como uma narrativa segura. Há um ritmo que, enquanto não é quebrado pelas descrições excessivas, segue num compasso evolvente. Isso fica muito definido quando se fala das particularidades que envolvem os moradores do beco. Cada um tem um drama, uma vida que foi marcada por acontecimentos profundos e que são descritos de maneira linear, como uma espécie de cordão

de dias é algo distante, onde se veste a melhor roupa para se ir até lá. Urariano descreve, enfim, uma cidade em miniatura, restrita em seus espaços, mas real e viva.

Neste universo circulam personagens ferroados pelas marcas da miscigenação e da diversidade. São marinheiros, donas de casa, trabalhadores do cais, antigas prostitutas, um senhor com resquícios de feudalismo, enfim, uma salada de tipos que povoam uma existência suburbana que, já nos anos 1950, se diferenciava pela luta infinda da sobrevivência.

Naturalmente que aí vai crescendo o caldo de tramas e preconceitos que advém de todas as pobreza, da econômica à espiritual. Então tais personagens se fecham em suas verdades indissolúveis e revelam um outro lado da vida, quando pouco adiante as atitudes, pois tudo deve se moldar por um código fomentado nas experiências pessoais e coletivas. Daí é que deve vir a capacidade para a aceitação ou a rejeição de quem está envolvido em toda este caldo de cultura.

Um dos pontos que salientam bem essa questão é a descrição dos irmãos Maria e Maciel. Ela é gorda, fora dos padrões de beleza mesmo daqueles idos distantes. Chega mesmo a vencer um concurso por pesar tanto quanto uma cantora obesa que se exhibe requebrando para uma platéia de homens sedentos. Ele é esbelto, mas está marcado pela fome e pela homossexualidade. Isso o torna um derrotado, um inadaptado ao universo machista que o circula.

REFLEXOS

O que Urariano Mota nos mostra é um jogo alegórico de como os preconceitos e as canalhices de um tempo terminam por moldar o passo seguinte da humanidade. O reflexo de tudo isso é a revolta que vai crescendo no peito do protagonista, Jimeralto. Esta revolta o leva à luta política, à clandestinidade. E mesmo na democracia, depois da anistia, ele se sente inadequado, fora do contexto, preso à repressão que sofreu desde a morte da mãe.

E aqui chegamos ao grande objetivo da prosa de Urariano: discutir o que foi a repressão no Brasil após o golpe político de 1964. Esta data é emblemática a toda literatura do autor. Houve uma ruptura que quebrou todas as possibilidades de sonho de uma geração. E esta dívida é o que ele cobra, debate e instiga.

E dando os trâmites por finidos, temos em **O filho renegado de Deus** uma trama narrada com segurança e volteios, numa linguagem paralela à fronteira entre o formal e o alegórico e que se volta à discussão das nossas feridas políticas ainda abertas. 📖



O FILHO RENEGADO DE DEUS

Urariano Mota
Bertrand
350 págs.

TRECHO O FILHO RENEGADO DE DEUS

“

Nós, silenciosos, os acompanhamos com os olhos e a compreensão de que a felicidade é possível, como uma necessidade que faz do barro a forma do que manda o espírito. Prenda e presa Maria está passando. Olhem só como ela canta, Maria Canta!, ninguém sabia, Maria sorri com as faces rubras, Maria faz graça dela própria e se finge com raiva, incha as bochechas e as abre num sorriso, Maria mostra os seios, na rua, e nisso existe apenas eu sou Maria a mãe, mulher e amante em uma só pessoa, sim, Maria se despe dos vestidos mais toscos e esmolambados para andar com a sua harmonia descalça, e nisso é apenas ela, ela e seu amor de que necessita. Maria alcança enfim o amor de que precisa.

INQUÉRITO :: GLAUCO MATTOSO

POESIA À PROVA DE TRAÇAS

À prova de traças e dos corretos — política, gastronômica e literariamente —, Glauco Mattoso construiu uma extensa (e recordista) produção de sonetos, caracterizados pela sátira política e de costumes. Buscando a potência da literatura desde jovem, quando um glaucoma começa a lhe tirar a visão — e vira um trocadilho para seu nome artístico —, Mattoso joga com a tradição e contra as “egrejas” em obras como **Raymundo Curupyra** (2012), romance contado em duzentos sonetos heroico-decassílabos; **Tripé do tripúdio** (2011), reunião de narrativas breves sobre temas caros a sua obra, como cegueira, escatofilia, homossexualidade e as perversões humanas do dia-a-dia; e sua estréia na poesia, em 1975, com **Apocrypho apocalypse**. Neste **Inquérito**, o escritor paulistano, nascido em 1951, exhibe um humor que não se curva nem se impõe, ao falar de seu processo de escrita (feito apenas de memória, com certa “assistência espiritual”), de seitas literárias e de seu exigente leitor — seguindo o sistema etimológico vigente desde a época clássica até a década de 1940.

• Quando se deu conta de que queria ser escritor?

Quando me dei conta de que perderia a capacidade de ser leitor. Isto é, quando tive noção da gravidade do meu glaucoma congênito e da inexorabilidade da cegueira, não obstante todas as tentativas cirúrgicas. Isso se deu ainda na adolescência, quando eu não podia fazer nada do que o resto da molecada fazia: jogar bola, andar de bicicleta, nadar, dançar... Então me refugiei na leitura e, pela necessidade de desabafar, comecei a desejar para mim a mesma vocação dos auctores que lia, na minha já agravada myopia.

• Quais são suas manias e obsessões literárias?

Emquanto enxerguei, a principal dellas era rascunhar ao máximo (sempre em manuscrito e em letra de forma), rectificar ao máximo, antes de passar a limpo na machina de escrever. Uma vez transcripto, a mania passava a ser “congelar” o texto e jamais reescrever os originaes. Já na cegueira, mantive a mania ao compor de memória e, depois, ao digitar cada poema, mas então passei a acreditar numa especie de “inspiração” durante a composição, mais propriamente uma “assistência espiritual” (não confundir com psychographia) dos “demonios da poesia”, corporificados nas personas de illustres cegos, como Milton ou Borges. Acredito, por exemplo, na possessão de Pessoa e noutros casos de “magia”, mas não na mera escripta automatica dos surrealistas, e sim numa mistura de automatismo e technicismo lyrico, como na poesia dos repentistas. Thematically, minha mania é exgottar todas as variantes da mesma cellula creativa, dahí a quantidade excessiva de sonetos que compuz, para poder cobrir repetidamente a maior variedade de assumptos.

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

Como sou um poeta essencialmente satirico, costume commentar factos do meu tempo, dahí a necessidade de ler jornaes diários. Agora que estou cego, substituo essa leitura pela audição das rádios noticiosas, mas não dispensei a ajuda de alguém que leia em voz alta alguma materia impressa.

• Se pudesse recomendar um livro à presidente Dilma, qual seria?

Ah, no caso della só mesmo uma grammatica da lingua portugueza. Não ella ainda vae acabar chamando uma estudante de “estudanta”, uma ouvinte de “ouvinta” e uma transeunte de “transeunta”.

• Quais são as circunstâncias ideais para escrever?

Primeiro, o silencio. Nem permitto musica de fundo, por mais suave. Normalmente componho à noite, durante periodos de insomnia. No começo sahia tudo de memoria e eu guardava até digitar no computador fallante. Agora componho directo no computador, com phones de ouvido para não perturbar ninguém que esteja dormindo.

• Quais são as circunstâncias ideais de leitura?

Tambem solidão e silencio, quando eu podia ler. Agora ainda é indispensavel um baixo nivel de ruido, ja que “leio” ouvindo a voz synthetizada do computador.

• O que considera um dia de trabalho produtivo?

Em vez da minima linha diaria, como que-

riam os romanos, para mim tornou-se compulsiva a produção de pelo menos dois ou trez sonetos por dia e, no limite, uns vinte ou trinta. O vicio foi se tornando tão avassallador que, como o alcoolatra ou o fumante, fiz um esforço quasi sobrehumano e parei de sonetar ha mais de um anno. Ufa! (risos)

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

Ver a imagem graphica das letras no papel do futuro livro, escolher a fonte, por exemplo, times ou garamond, à medida que vou digitando. Pode parecer um paradoxo (e tudo para mim envolve paradoxos, barrocamente fallando), mas, embora cego, não perdi a memoria visual e até sonho em cores, nitidamente. Para mim o pesadelo é accordar do sonho, é a insomnia. Ou seja, a realidade é o peor, nunca a phantasia, por mais exaggerada que esta seja, para bem ou para mal.

• Qual o maior inimigo de um escritor?

Outro escriptor. Eu poderia dizer que é a preguiça de ler, de estudar ou de trabalhar de maneira programmada. Poderia dizer que é o editor, que não sabe reconhecer nosso talento ou quer favorecer algum apadrinhado. Mas o facto é que, como em toda actividade humana, a inveja e o despeito entre os pares se contrapõe à apparente solidariedade de classe. No meu caso, ninguém falla abertamente, mas sei que muitos collegas não se conformam com o facto de que um cego seja capaz de compor de memoria milhares de sonetos, fora a produção em prosa, e ainda por cyma dispense a consulta a dictionarios (inclusive os de rimas) durante o processo de criação. Claro que os mais preguiçosos são justamente os mais invejosos e os editores deshonestos são justamente os que mais me boycottam. Mas isso é consequencia logica. (risos)

• O que mais lhe incomoda no meio literário?

Os modismos e as panellinhas ou egrejinhãs poeticas. Os modismos atrapalham porque, por exemplo, só depois que um **Cinquenta tons de cinza** vira Best-seller é que alguém se lembra de que um cego sadomasochista já escreveu romances bem menos assucarados. As panellinhas atrapalham porque dão a impressão de que só existe um typo de poesia “verdadeira” quando, na verdade, querem meramente conquistar e manter uma reserva de mercado editorial e de matta atlantica academica. A poesia, como a litteratura em geral, está muito acyma dessas seitas ou dessas receitas. Quando eu adopto o soneto como molde e a orthographia etymologica como opção esthetica e politica, não o faço por me achar dono da verdade, e sim por me achar investido no direito de escolha, essencial ao livre arbitrio e ao intellecto humano e humanista.

• Um autor em quem se deveria prestar mais atenção.

Emílio de Menezes, o curitybano gordão e politicamente incorrecto que Machado de Assis não queria na ABL por causa da vida bohemia, que os collegas invejosos criticavam por causa da vocação “mercenaria” de fazer anuncios publicitarios em verso, que os modernistas desprezavam por causa do supposto obsoletismo parnasiano, que os criticos moralistas condemnavam por causa da veia fescennina ou que os nutricionistas actuaes censurariam por causa da gluttoneria, mas cuja poesia é magistralmente exemplar, seja a serio ou fazendo humor. Até no **Parnaso de além-túmulo** elle aparece arrependido



do mundanismo e do hedonismo, mas o facto é que o proprio Chico Xavier não deixou de prestar attenção nelle... (risos)

• Um livro imprescindível e um descartável.

O imprescindível é aquelle produzido pelo ego do Augusto dos Anjos, gigantesco na sua pequenez physica. O descartavel é qualquer calhamaço produzido pelo ego inflado porem minusculo dum Paulo Coelho ou dum FHC.

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

Si for de ficção, chegar ao meio e não saber ter fim ou, peor, nem sahir do começo. Peor ainda quando, para justificar a perda de rumo, o auctor allega que um romance ou conto não precisa ter começo, meio e fim. Si for de poesia, incorrer no verso de pé quebrado em caso de forma fixa ou na linguagem telegraphica em caso de verso livre. Em summa, o escriptor tem de ter conhecimento de causa: uma boa historia para contar (de preferencia veridica ou verosimil) em prosa, ou dominio da palavra (appropriada e figurada) em poesia.

• Que assunto nunca entraria em sua literatura?

Qualquer um que fosse tractado como politicamente correcto, philosophicamente correcto, religiosamente correcto, sexualmente correcto, gastronomicamente correcto, etc. Só reconheço a necessidade da correção em caso de regras de versificação e de orthographia classica, e mesmo assim as transgriro quando crio minhas proprias regras, por signal mais rigorosas que as officiaes ou tradicionaes.

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

No caso do “canto” vocal, um do Luiz Gonzaga que falla do assum preto, passaro que canta melhor depois que lhe furam os olhos, parabola que me serve de contraponcto ao caso de Sansão, que perde a força dos cabellos mas só se torna realmente escravo dos philisteus por ter sido cegado. Desses typos de cantos e contos tirei motivo para muitos sonetos. No caso do “cantho” local, minha propria sapaiteira, onde apalpo ora um pé de chinelo, ora um de bota, ora um de tennis, conforme o fetichismo do momento... (risos)

• Quando a inspiração não vem...

Basta uma sessão de punheta. A primeira phantasia masturbatoria que vier à mente é sempre um thema fertil para a litteratura, ainda que recorrente.

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

Emílio de Menezes. Mas não para um café e sim para um banquete dionysiaco e uma bacchanal homerica, pois sei que elle toparia, para desespero do Chico Xavier. (risos)

• O que é um bom leitor?

Aquelle que tracta o escriptor como seu escravo, seu palhaço, seu judas, sua cobaya e seu sparring. Um poeta cego e masoca não poderia esperar leitor melhor. Por isso es-

crevo pensando nelle.

• O que te dá medo?

Aranha. Principalmente as cabelludas. Já fiz dois livros com sonetos sobre arachnophobia. Mas já tractei de practicamente todas as phobias em verso e prosa. Ellas fazem parte da fraqueza humana, portanto da natureza humana.

• O que te faz feliz?

Comer coisas que os nutricionistas e medicos chamam de “alimentação não saudavel”, typo baixa gastronomia. Muita gente me acha um tarado sexual, mas extranharia si eu dissesse que prefiro comer a gozar. Eu ia dizer que prefiro dormir, mas, como soffro de insomnia, deixo para dormir quando for duma vez.

• Qual dúvida ou certeza guia seu trabalho?

A certeza é de que um dia serei reconhecido como recordista na quantidade de sonetos, ja que, antes de mim, era o italiano Giuseppe Belli, com 2.279, ao passo que eu cheguei aos 5.555. A duvida é se me reconhecerão tambem como qualitativo ao menos em dez por cento da obra, o que ja significaria mais sonetos que Camões, Petrarca ou Bilac. (risos gargalhados)

• Qual a sua maior preocupação ao escrever?

Tirar copia em diskette, CD, HD externo, pendrive, nas nuvens, alem da folha impressa. Nunca se sabe que typo de traça, animal ou humana, nos attaccaria.

• A literatura tem alguma obrigação?

Claro. Como todo officio, tem obrigação de entregar aquillo que annuncia, para não incorrer em propaganda enganosa. Si me annuncio como sonetista, entrego um soneto. Si me annuncio como fescennino, entrego sacanagem. Si me annuncio como cego, entrego minha inferioridade como ser humano e minha revolta contra qualquer injustiça, humana ou divina. Mas si me annunciasses como messias e entregasse o pão que o diabo amassou, descumpriria minha obrigação e fraudaria meu officio, como muitos auctores papparicados que vendem gatto por lebre e merda por pão.

• Qual o limite da ficção?

A realidade. A phantasia não pode extrapolar muito, sinão não convence, como no realismo magico. Mas a realidade pode extrapolar à vontade, como nas memorias de sobreviventes do genocidio, dos campos de concentração nazistas ou da bomba atomica aliada.

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

Ao meu cachorro. Elle é da raça basset hound, muito superior à raça humana, e merece que lhe satisfaçam todas as vontades. Por isso tem aquelle olhar piedoso de lider messianico.

• O que você espera da eternidade?

Que seja infinita emquanto dure, como diria Vinicius. Tudo que nunca acaba enjoa. Até poderias esperar leitor melhor. Por isso es-

**A DECISÃO POLÍTICA
MAIS IMPORTANTE
NÃO É UM POLÍTICO
QUEM TOMA. É A GENTE.**

A **Gazeta do Povo** apresenta a nova série **POLÍTICA CIDADÃ**, que traz reportagens, entrevistas, vídeos, aplicativos e interatividade.

Tudo para informar e ajudar você a exercer cada vez mais o seu poder de cidadão. E fazer as mudanças acontecerem de verdade no seu dia a dia.

Acompanhe. Inspire-se. Assuma seu poder.
#politicacidade



GAZETA DO POVO

gazedopovo.com.br/politica-cidada

Maçã bichada

Novo romance de **MICHEL LAUB** propõe uma investigação além dos temas que marcam sua obra, mas que não se cumpre

por LEONARDO PETERSEN LAMHA
RIO DE JANEIRO – RJ

É difícil ler o novo romance de Michel Laub fora da sombra de **Diário da queda**. Esforcei-me para não transformar a beleza do livro anterior num ideal absoluto. A notícia de que ambos fazem parte de uma trilogia tornou as coisas mais difíceis. Agora, tanto **Diário** quanto **A maçã envenenada** pedem para ser lidos como partes desse todo.

MEMÓRIA E OBJETIVIDADE

“Como evitar que a memória se misture com a culpa, a auto-piedade e a auto-indulgência nos anos e décadas que seguem um evento assim?”, pensa o narrador de **A maçã envenenada** num dos seus inúmeros auto-questionamentos. Como ler isso? Um pensamento, apenas? Uma declaração procedimental? Uma reflexão pura e simples?

Em **The influencing machine**, uma HQ sobre a história da mídia, a autora está dando uma palestra sobre a censura imposta ao jornalismo pelos governos. Um garoto levanta a mão: “Eu quero confiar nos meus líderes! Por que eu deveria confiar em repórteres? O trabalho deles não é me proteger. Por que tenho que ler coisas sobre as quais não posso fazer nada?”.

O que interessa nessa citação é que o garoto, por trás de uma fachada de alienação, esconde a mesma ansiedade que Laub coloca na superfície de seu texto. Por que uma vida transcorre relativamente tranquila enquanto no mesmo planeta uma mulher se vê despojada de tudo o que a faz humana, trancada num banheiro por noventa dias com mais sete mulheres enquanto lá fora se perpetua um genocídio?

Enquanto em **Diário da queda** essa ansiedade está ancorada na tradição (familiar, judaica), em **A maçã envenenada** ela faz parte da malha de coincidências a costurar as memórias que marcam o narrador nos anos 1990: o suicídio de Kurt Cobain, o genocídio de Ruanda, a morte da ex-namorada Valéria, sua própria quase tragédia pessoal. **A maçã** reflete sobre a validade dessas coincidências como forma de produção de identidade. Mas a ansiedade é também outra coisa: o desejo de “vomitar a maçã”, como diria o garoto prodígio no famoso conto de Salinger. Ou seja, o desejo ansioso de capturar a ingenuidade (mítica) no âmago da experiência passada e inacessível, cuja corrupção pelo tempo é uma das coisas que a narração memorialística de Laub tenta investigar.

A ansiedade que predomina no romance opera mais ou menos assim: o fato das tragédias são exatamente isso — um fato. O suicídio de Kurt Cobain e a sobrevivência de Immaculée ao genocídio de Ruanda são fatos históricos insuperáveis pela sua carga de objetividade e distanciamento. Eles estão aí. Todo mundo fala deles. Ninguém consegue acessá-los. A maçã do conhecimento civilizatório individual em Salinger é, em Laub, a maçã de certa experiência histórica.

Ao interpretar o bilhete de suicídio de Kurt Cobain e as palestras sobre sobrevivência e fé de Immaculée em busca de um acesso direto àquelas experiências-limite, o narrador se decepciona: encontra apenas manifestações de subjetividade, interpretações insuficientes

Na medida em que reflito sobre a trajetória do narrador, sua vida — a que os horrores servem de contraponto — vai se tornando diminuta e insignificante, arrastando justamente os contrapontos que a dimensionavam.

deles próprios sobre as próprias experiências. O mesmo acontece com a interpretação da letra de *Drain you*, do Nirvana. A subjetividade sendo tão propensa a falhas, ela encontra no narrador um questionamento sistemático: O que eu estava pensando quando... Faz diferença se eu tivesse feito isso ou aquilo em tal momento... O que resta então para quem se propõe a estabelecer sua própria autobiografia? Uma pretensão à objetividade. **A maçã envenenada**, como **Diário**, está repleto de variações da frase “Se alguém olhasse de fora, perceberia...”. É uma tentativa de dar corpo à memória sem incorrer em constrangimentos românticos.

CULPA

Ao contrário de **Diário**, **A maçã** ignora se sua autobiografia é escrita ou apenas um esforço de memorização não registrado. De todo modo, a tensão é a seguinte: o narrador gosta de listar as referências objetivas que tem à disposição para montar uma imagem coerente de si mesmo. Mas há uma constante desconfiança de que isso não é o bastante, de que a vida verdadeira está em outro lugar: na perda das referências objetivas que as tragédias operam no indivíduo. Mas também em Valéria, que tem consciência desse jogo de aparências, que acredita que a experiência real de viver nesse planeta é a de se entregar completamente, mesmo se as aparências, as objetividades sejam eliminadas por uma ação devastadora qualquer — o tempo, a tragédia, a doença.

Lá pelo final do livro, Laub nos dá acesso direto à voz da personagem. Na verdade, o resíduo da voz de Valéria, já morta. Ela põe em xeque o próprio gesto autobiográfico do ex-namorado, ou seja, o gesto de valorizar uma vida com um carimbo — o da sobrevivência, o da literatura. Por outro lado, a voz do fantasma faz outra coisa: levanta a questão da confissão.

Você já viu tudo aos quarenta anos. O desencantado. O sábio

que dispensa a piedade das outras pessoas mas não deixa de aproveitar essa piedade que aparece em tantas formas de recompensa. Que sujeito interessante ele é. O mistério é sempre charmoso. Quantos anos ele não viverá pendurado num enredo que diz respeito a alguém que já não está aqui.

Não seria um pedido de desculpas do narrador, personificado na voz da ex-namorada, a ela? (Ou para o leitor, tão ausente quanto o fantasma de Valéria?) *Me desculpe por estar escrevendo minha autobiografia*, é o que o parece estar sendo dito. Tanto é que, no momento da quase tragédia, ele deposita no fantasma a decisão do quase término abrupto da sua história. Ele não tendo morrido, agora é um sobrevivente culpado. A culpa está intimamente ligada ao próprio gesto autobiográfico. O que vai se estabelecendo clandestinamente é essa culpa. O narrador já nos avisou, porém de nada serve ele tentar se adiantar a nós. A culpa ainda está lá. O que é feito dela?

REPETIÇÃO

Nirvana e o genocídio de Ruanda cumprem em **A maçã** uma função análoga a Auschwitz e Alzheimer em **Diário**, com a diferença de que neste a doença da perda da memória é um complemento simbólico essencial para um romance que tem como objetivo a tensão entre memória individual e histórica. Já no novo romance o projeto parece ser o de avançar nesses encaixes, descobrir novas relações entre temas a primeira vista tão díspares, enquanto investiga suas influências na vida “comum” do narrador. O problema é que, em **A maçã**, os dois temas raramente vão além da função de contraponto para a “tragédia que realmente importa [ao personagem]”. Uma coisa é, em **Diário**, essa afirmação ser transcendida pelo resultado final. Outra é a mesma afirmação ser uma verdade literal a respeito do romance em **A maçã**.

Tudo isso faz **A maçã envenenada** parecer um retrocesso em termos de projeto investigativo a **Diário da queda**. Não apenas isso, mas uma repetição. No final há quase o mesmo — se não exatamente o mesmo — movimento de mudança da primeira pessoa para a segunda, porém sem o rigor procedimental de **Diário**. O personagem muda? Não fica claro. O que parece que se quer justificado é o próprio gesto de se escrever a autobiografia, o romance, no seio de cujo processo tudo se encaixaria como resultado da força técnica do design, como um quebra-cabeça cujas peças são pedacinhos de memória numerados.

Não é que não haja força no romance. Valéria funciona muito bem como ponto de fuga, além de ser muito interessante em si. O problema é que a reiteração do aspecto inimaginável, impossível, incompreensível das tragédias e das situações-limite não causa nenhum impacto se aquele que se dedica a esses fenômenos está preso a um olhar que no fundo é familiar e familiarizante.

Foi dito que o romance é perturbador. Mas é a familiaridade que realmente perturba em **A maçã envenenada**. O distanciamento, ao invés de causar estranheza pela “frieza” com que o narrador vê os temas, causa justamente seu efeito contrário: a familiaridade de uma espécie de abstração paralisante sentida por qualquer um prostrado

MICHEL LAUB POR TIAGO SILVA



O AUTOR MICHEL LAUB

Nasceu em Porto Alegre, em 1973. Escritor e jornalista, publicou cinco romances, como **O gato diz adeus e Diário da queda**, que teve os direitos vendidos para onze países. Ganhou os prêmios Bienal de Brasília e Bravo/Prime. É um dos integrantes da edição **Os melhores jovens escritores brasileiros** da revista inglesa **Granta**.



A MAÇÃ ENVENENADA
Michel Laub
Companhia das Letras
120 págs.

em frente à TV assistindo a imagens de destruição e morte. É nosso mecanismo de defesa sobrecarregado diante da ameaça, ainda que distante e midiaticizada, do apocalipse capaz de reverter tudo que entendemos como vida. A familiaridade dessa sensação vem do fato de que apocalipse é apenas a ameaça da morte do solipsista.

VELHA ENGRENAGEM

“Mas o principal não é a tragédia, e sim os efeitos dela no indivíduo distanciado!” Porém, a distância não pode excluir ao menos uma forma de contato. Digo isso no espírito da frase de Frank Bidart: “We fill pre-existing forms and when we fill them we change them and are changed”. **A maçã** parece o relato de como esse contato foi infrutífero para todos os envolvidos. Na medida em que reflito sobre a trajetória do narrador, sua vida — a que os horrores servem de contraponto — vai se tornando diminuta e insignificante, arrastando justamente os contrapontos que a dimensionavam.

Valéria é onde ele se agarra para tentar estabelecer uma identidade. Mas ao final do romance, as palavras do fantasma continuam suspensas como um depoimento contra toda a narrativa, contra o gesto autobiográfico — a recompensa de que ela fala —, contra a sensação de que algo precisa ser feito, expressado, escrito. Não sei se extrapolo os propósitos de Michel

Laub. Sei que não fui totalmente imune à força lírica descarregada no final, quando o personagem se entrega ao seu gesto desastrado de mudança. Mudar de vida é a verdadeira obsessão de Laub, e não fui insensível a isso. O problema é que, por exemplo, não consigo ignorar o que diz Coetzee — para pegar alguém caro ao autor — a respeito do gênero literário da confissão. Diz ele, em **Stranger shores**, que a diferença entre Rousseau e Dostoiévski é que o russo, “munido de insights profundos nos motivos por trás e nas demandas inerentes do modo confessional, destruiria as pretensões de Rousseau de atingir o verdadeiro autoconhecimento, revelando o verme da ambição no coração do desinteresse fingido da confissão secular”. Troque ambição por autovalorização via escrita e você tem o mesmo verme envenenando a maçã do novo romance de Michel Laub.

Culpa, como também disse Coetzee, é uma ótima moeda de troca. Quem confessa troca suas mais profundas torpezas pela nossa admiração irrestrita em ver alguém se desnudar. **A maçã envenenada** acaba sem querer revelando algo contemporâneo sobre o veículo onde ocorre essa transação: o quão familiar, complicado e confortável, como um sapato velho que não aperta o pé mas destrói a coluna, pode ser o manuseio dessa velha tecnologia. E é preciso mais do que técnica para não traí-las suas ferrugens. 🦋



NOSSA AMÉRICA, NOSSO TEMPO :: JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA

MIMESIS: ERICH AUERBACH EM EXÍLIO (1)

O PRÓPRIO E O ALHEIO

Em 23 de setembro de 1935, Erich Auerbach remeteu, de Roma, uma carta a Walter Benjamin. A nostalgia, determinada pela distância do próprio país, dominava o tom da mensagem:

Caro Senhor Benjamin,

Justamente agora, minha mulher descobre na Neue Zürcher Zeitung do último sábado a sua colaboração. Que alegria! Que o senhor ainda esteja aí, que escreva, e estes sons da pátria desaparecida. Dê-nos por favor sinal de onde e como está. Há um ano pelo menos, quando se procurava um professor para ensinar literatura alemã em São Paulo, pensei no senhor (...). Mas não deu em nada (...).

Auerbach referia-se à fundação da Universidade de São Paulo, ocorrida no ano anterior, e cujas primeiras turmas de professores foram recrutadas entre intelectuais europeus. Por exemplo, um modesto professor de filosofia de um liceu francês, embora relutante, aceitou vir ao Brasil, a fim de exercitar-se na área de estudos que o consagraria. De fato, foi na Universidade de São Paulo que Claude-Lévi Strauss abandonou o ensino da filosofia para dedicar-se integralmente aos estudos antropológicos.

Infelizmente não foi adiante o projeto de incorporar Walter Benjamin às missões que modernizaram os estudos universitários no Brasil. Cinco anos depois da carta do autor de *Mimesis*, e na iminência de ser entregue a agentes da Gestapo, Benjamin cometeu suicídio na Espanha.

Desfecho que Auerbach não poderia ter imaginado. De igual modo, provavelmente não antecipou que, muito em breve, ele mesmo estaria envolvido num projeto de “modernização periférica” ainda mais radical do que o empreendido na criação da USP.

No âmbito do esforço de modernização, isto é, de ocidentalização, desenvolvido por Mustafa Kemal Atatürk, tornou-se imperiosa a reforma da Universidade de Istambul. Em alguma medida, ela desempenharia o papel de ponta de lança da modernização da *Weltanschauung* oriental.

Segundo a visão dominante na época, a melhor maneira de assegurar a plena ocidentalização do espírito turco seria o ensino sistemático da tradição literária. Nesse projeto, a “Cátedra de Línguas e Literaturas Ocidentais” desfrutava de grande prestígio, e teve como ocupante ninguém menos do que Leo Spitzer. Depois de sua partida para a Johns Hopkins University, Erich Auerbach assumiu seu lugar.

Retornemos à correspondência com Walter Benjamin para caracterizar a reação do romanista às condições de trabalho na Universidade de Istambul.

Em carta enviada em 12 de dezembro de 1936, Auerbach compartilhou suas primeiras observações:

Caro Senhor Benjamin,

(...) A situação aqui não é muito simples mas também é estimulante. Jogaram ao mar todas as tradições e querem construir de maneira européia um Estado, extremamente turco e nacionalista, de todo racionalizado. A velocidade da mudança é fantástica; já são poucos os que podem ler árabe ou persa e mesmo os textos turcos dos últimos séculos serão incompreensíveis porque a língua é ao mesmo tempo modernizada e orientada para o turco original (Urtürkisch) e escrita em caracteres latinos. (70)

O paradoxo é evidente: a receita modernizadora, com base no processo histórico ocidental, deveria favorecer a reconstrução de uma idealizada essência turca, que, assim, seria reencontrada mais adequadamente através do olhar europeu. A ironia é cortante, porém a experiência turca é perigosamente familiar.

Vejamos.

De um lado, o modernismo brasileiro, em particular, e as vanguardas latino-americanas, em geral, perderam de idêntico movimento pendular, oscilando entre a busca da nacionalidade perdida e a franca adesão aos princípios das vanguardas européias.

De outro lado, a confiar-se na definição proposta por Leo Spitzer, o trânsito entre o próprio e o alheio se encontra na estrutura profunda da filologia ocidental e, ainda de modo mais determinante, na origem da romanística alemã. Na sua eloqüente descrição, o exercício crítico repousa num “duplo ‘quase’”: o filólogo deveria *quase* tornar-se nativo de diversas literaturas, e, ao mesmo tempo, deveria *quase* tornar-se estrangeiro a seu próprio horizonte cultural.

Portanto, o vaivém ontológico não caracteriza apenas a Turquia da década de 1930, antes representava uma marca da modernidade, já anunciada

por Schiller na célebre distinção entre poesia ingênua e sentimental. Talvez por isso Spitzer analisou sua experiência com um olhar compassivo:

Ainda me foi dado, no processo da reforma de Atartürk, participar da entrada da filologia moderna na Turquia. Da noite para o dia, um povo oriental era aqui convertido em um povo europeu (embora as palavras de um velho grego tremulassem através de estandartes: ‘Somos iguais apenas a nós mesmos’). (...) Só no futuro pode-se consumir o equilíbrio entre o lado mimético-apropriativo e o autóctone e nacional. (42-43)

Em outra carta a Benjamin, datada de 3 de março de 1937, Auerbach desenvolveu o raciocínio, antecipando indiretamente a conclusão de sua obra-prima, *Mimesis*, assim como de um ensaio definitivo, *Philologie der Weltliteratur*.

Em primeiro lugar, ele enumerou as dificuldades provocadas pela vocação paradoxal da modernização periférica: “recusa de toda a tradição cultural muçulmana existente, ligação com uma quimérica turquidade (*Urtürkentum*), modernização técnica no sentido europeu, para bater a odiada e admirada Europa com suas próprias armas” (72).

Não é difícil imaginar os entraves cotidianos causados por tal mescla de interesses e de propósitos. Numa anedota famosa, um administrador teria informado ao atônito Erich Auerbach a lógica que presidia a construção de bibliotecas, porém desencorajava a aquisição sistemática de livros: afinal, papel é um material perigosamente combustível; portanto, em caso de incêndios, ao que parece freqüentes na Istambul da época, quanto menos livros nas bibliotecas, maior seria a segurança do pequeno acervo disponível!

(Ionesco, administrador universitário, não imaginaria argumento mais eficaz!)

Auerbach, contudo, deu um passo decisivo, pois não se limitou a apontar o óbvio disparate, gesto que implicaria uma pressuposição de superioridade do observador. Pelo contrário, com olhar de antropólogo, Auerbach descobriu no dilema turco a radicalização de um fenômeno mais amplo, a ponta visível do iceberg encalhado na outra margem do Atlântico.

Recorde-se a surpreendente análise, que vira o impulso exótico de ponta-cabeça, tornando a experiência turca espelho inesperado da crise da consciência européia:

Este retrato, que noutros países, como a Alemanha e a Itália e também a Rússia (?) ainda não é visível para todos, aqui se mostra em absoluta desnudez. (...) Poderia encher várias páginas com detalhes; o todo pode ser resumido nesta direção: torna-se, para mim, cada vez mais claro que a situação do mundo contemporâneo não mostra senão o ardil da Providência que, por um caminho sangrento e doloroso, nos conduz à internacional da trivialidade e a uma cultura-esperanto. Já o pressentia na Alemanha e na Itália, face à horrenda falsidade da propaganda fundada no sangue e no corpo (Blubopropaganda). Mas só aqui adquirir quase certeza. (73)

Neste aqui determinado — sua permanência na Turquia —, Auerbach escreveu dois livros fundamentais, a seu modo, duas sínteses ambiciosas da tradição literária ocidental. Os livros, propo-nho, associam-se intrinsecamente a um ensaio da década de 1950.

1943-1952: QUASE UMA DÉCADA

Proponho uma leitura cruzada de três textos de Auerbach: *Introduction aux études de philologie romane*, manual preparado em 1943; *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, escrito entre maio de 1942 e abril de 1945; e, por fim, *Philologie der Weltliteratur*, redigido em 1952.

A leitura cruzada desses textos sugere uma modificação decisiva no entendimento auerbachiano da literatura ocidental e, sobretudo, de sua potência de futuro.

No manual, escrito para os estudantes turcos, como parte de suas obrigações contratuais, Auerbach apresentou uma visão normativa da literatura ocidental; isto é, com poucas tensões, e, certamente, distante da imagem de um esgotamento próximo. Sem dúvida, o formato do manual não estimulava uma abordagem crítica.

O prefácio da *Introdução* esclarece a circunstância de sua escrita:

Este livro foi escrito em Istambul, em 1943, com a finalidade de oferecer aos meus estudantes turcos um quadro geral que lhes permitisse com-

prender melhor a origem e a significação de seus estudos. Isso aconteceu durante a guerra: eu estava longe das bibliotecas européias e norte-americanas; não tinha quase nenhum contato com meus colegas no estrangeiro, e fazia muito tempo que não lia nem livros nem revistas recém-publicados.

Compreende-se, assim, a divisão didática do volume em quatro partes. Na primeira, “A filologia e suas diferentes formas”, o leitor recebe informações básicas sobre a disciplina, destacando-se a seção dedicada à “explicação do texto”. Na segunda parte, Auerbach esclareceu “As origens das línguas românicas”. Desse modo, além de familiarizar o estudante estrangeiro com a gênese da idéia de Europa como um continente cultural, ele preparou o núcleo do livro. Refiro-me à terceira parte, “Doutrina geral das épocas literárias”, síntese do processo histórico das diversas literaturas européias. Eis o esboço de *Mimesis*, especialmente porque se trata de exposição histórica das formas da literatura ocidental. A última parte, “Guia bibliográfico”, parece antes uma vingança sutil do erudito, pois, como vimos, as bibliotecas turcas não se singularizavam pela riqueza das coleções. O filólogo não deixou a ocasião escapar: “Para um estudo científico, é mister servir-se da melhor edição crítica que exista do autor em questão; esta será, em regra geral, a mais recente” (246). Precisamente a edição que não estaria disponível na Universidade de Istambul!

Voltemos à terceira parte, especialmente em seu tópico final, dedicado a uma “Vista de olhos ao último século”. O argumento central de *Mimesis* é antecipado, na observação relativa à “conquista literária que me parece mais importante e mais fértil do século 19 é a da realidade cotidiana, cuja forma mais difundida foi a do romance (ou do conto) realista; os efeitos dessa conquista se fazem igualmente sentir, porém, no teatro, no cinema e mesmo na poesia lírica” (242). Tal conquista é o resultado palpável de um processo multi-secular, lastreado na “mescla de estilos” (*Stilmischung*), fenômeno que, segundo Auerbach, seria a verdadeira estrutura profunda da experiência histórica do Ocidente.

Portanto, na *Introduction aux études de philologie romane*, o tom descritivo mantém o olhar crítico sob controle. Há somente uma nota que merece destaque, pois será plenamente desenvolvida na obra-prima de Auerbach.

Trata-se de ressalva sobre o “Realismo moderno”, que evoca a “internacional da trivialidade e a (...) cultura-esperanto”, alvejada na carta a Walter Benjamin.

Eis a preocupação do romanista:

Ele [Realismo moderno] teve muito maior repercussão junto ao grande público que a arte dos simbolistas, o que provocou uma produção em massa no que toca ao romance, ao teatro e ao cinema realistas; isso constituiu e constitui sempre um perigo tanto mais que o público, ou antes o povo, não recusará espontaneamente as falsificações adocicadas, ou trivialmente romanescas, ou totalmente simplificadas da realidade. (243-44)

Exatamente por ter-se tornado hegemônico, o Realismo moderno corria o risco de *não se realizar plenamente*, já que a seriedade da visão trágica do cotidiano seria substituída pela comicidade com base na reprodução de clichês, ou pela falsa profundidade de soluções estereotipadas.

(Na próxima coluna, mostrarei como, no penúltimo capítulo do *Mimesis*, o fantasma da distinção entre *público* e *povo* retorna com a força do espectro hamletiano.) 7

CONTINUA NA PRÓXIMA EDIÇÃO.

NOTAS

- 1 Erich Auerbach. “5 Cartas de Erich Auerbach a Walter Benjamin”. 34 Letras, 5/6, 1989, p. 68. Nas próximas citações, indicarei apenas o número da página.
- 2 Leo Spitzer. “O Próprio e o Alheio. Sobre filologia e nacionalismo”. Luiz Costa Lima (org.). *Da nacionalidade à questão da verdade*. Cadernos da Pós / Letras, UERJ, 1997, p. 24.
- 3 Sobre esse tema, veja-se, Kader Konuk *East West Mimesis. Auerbach in Turkey*. Stanford: Stanford University Press, 2010.
- 4 Erich Auerbach. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 9. Nas próximas citações, indicarei apenas o número da página.

A imposição do eu

Mesmo muito difundida, a **AUTOFICÇÃO** ainda é elemento de desconfiança para críticos, leitores e escritores

Luciana Hidalgo
Rio de Janeiro - RJ

Autoficção é cada vez mais uma palavra-valise capaz de coagular tendências difusas na literatura contemporânea. Ao inventá-la em 1977, o escritor e professor de letras francês Serge Doubrovsky tentava apenas apresentar seu romance **Fils**, sem intenção de lançar um conceito. No entanto, ao somar *auto* a *ficção*, jogou na literatura uma equação-bomba com tão alto teor de sugestão poética e ontológica que acabou funcionando como estímulo a práticas literárias freqüentemente impensadas entre *autobiografia* e *ficção*. Desde então, autores de culturas européias, brasileiras, africanas, árabes, etc. entendem o vocábulo como querem (ou podem), levando a pulsão do *eu* ao extremo e se libertando da interdição da conjunção vida-obra que sempre assombrou a história da literatura.

É verdade que no século passado autores como Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline, Jean Genet e Henry Miller já partiam de experiências autobiográficas para tramar suas ficções, apesar do tabu em torno do assunto. Abriam então uma fenda na tradição com uma vertente híbrida. O grande valor estético de suas obras as alçou ao cânone sem grande estardalhaço em torno do fundo autobiográfico — talvez porque a noção de privacidade na época fosse outra, sem o exagero da cultura da celebridade atual.

No Brasil, um dos pioneiros dessa audácia foi, sem dúvida, Lima Barreto, que no início do século 20 emprestou características pessoais a protagonistas de alguns de seus romances, como **Recordações do escrivo Isaias Caminha**, recebendo críticas ferrenhas por tamanha insolência. Segundo Antonio Candido (no texto *Os olhos, a barca e o espelho*), o autor “canalizou a própria vida para a literatura, que o absorveu e tomou o seu lugar; e esta doação de si mesmo atrapalhou-o paradoxalmente a ver a literatura como arte”.

Esse caráter de confissão detectado fora do domínio do diário ou da autobiografia clássica nem sempre foi bem-vindo, sobretudo na ficção, já que a crítica delineava uma fronteira quase palpável entre *vida* e *arte*. Quando a palavra *autoficção* surgiu, pareceu aos poucos avaliar ou mesmo autorizar escritores às voltas com o *eu* recalçado, como se os redimisse da culpa pelos excessos do narcisismo nas letras.

Em **Autofiction: Une aventure du langage**, Philippe Gasparyni explica o fenômeno autoficcional como decorrência do contexto pós-1968, pós-*desbunde*, quando houve toda uma liberação sexual, do comportamento e da palavra. A seu ver, o corpo está mais presente na autoficção do que na chamada *autobiografia*, mas estranhamente surge menos *liberado*, mais martirizado por fragilidades e defeitos. A sexualidade é pouco visível em narrativas autofccionais, enquanto crises familiares imperam, tanto que os coadjuvantes são em geral pais, filhos ou amantes dos autores.

DESENTENDIMENTOS TEÓRICOS

O termo no original, *autofiction*, rende na língua portuguesa a tradução direta *autoficção*, mantendo toda a carga semântica incubada na junção das palavras. Há décadas usada coloquialmente, passará enfim ao léxico oficial no Brasil, com direito ao seguinte verbete na próxima edição do prestigioso Dicionário Houaiss:

autoficção *s.f.* (*déc.* 1980) *LT* tipo de prosa em que uma versão autobiográfica ficcional se mescla com a história real, freq. tendo nela a mesma identidade nominal o seu autor, o narrador e o protagonista *ETIM fr.* *autofiction* (1977), termo cunhado pelo escritor e crítico literário francês Serge Doubrovsky (1928-) na quarta capa do seu livro *Fils*; ver *aut(o)-* e *fig-*

Num mundo onde se globalizam economias e políticas, poderes e quereres, era de se esperar que a literatura também se globalizasse. Daí a velocidade com que a autoficção circula entre autores de nacionalidades sortidas, passíveis de interpretar o neologismo segundo sua cultura, herança, mas, sobretudo, subjetividade. No rastro desses escritores está, é claro, a crítica em sua função de reflexão. Mas essa é uma via de mão dupla, afinal, a discussão teórica na França também levou alguns romancistas a refletir sobre o termo, passando a utilizá-lo. Um exemplo é a escritora Camille Laurens, que, ao descobri-lo, identificou-se de imediato. Não só o emprega ao falar de seus romances como escreve ensaios críticos sobre a sua própria autoficção.

Nesse polêmico processo de circunscrição teórica do conceito, estudiosos da literatura, especialmente franceses, têm se polarizado: existem os discípulos de Serge Doubrovsky, inventor do termo, portanto empenhado em consolidá-lo teoricamente; e os defensores de Philippe Lejeune, grande especialista da autobiografia que recusa a possibilidade de uma recepção, digamos, *ambígua* do texto apresentado como *autoficção*. Lejeune é categórico ao afirmar que o leitor, diante da idéia de ler um texto como autobiografia e ficção, não percebe exatamente o que há de uma e de outra, então o lerá sempre como uma autobiografia clássica. Ou seja, pouco importa a *ficção* contida na palavra-valise; o teor ficcional foge aos olhos de críticos fixados no primado do *auto*.

Tanto desentendimento teórico faz com que a inscrição da autoficção como *gênero* avance pouco, sem sua inoculação exata no painel de gêneros já solidificados. Doubrovsky defende que sua *autofiction* traz novidades por se tratar de “uma variante pós-moderna da autobiografia”, desprendendo-se do relato autobiográfico tradicional pela não-cronologia dos fatos, pela infidelidade a uma *verdade* e pela imposição da ficção, ou seja, por ser “uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória”.

Nesse cabo-de-guerra da teoria, Philippe Lejeune cede pouco, mas a certa altura foi diplomático ao concluir (no artigo *Georges Perec: Autobiographie et fiction*): “(...) utilizemos, se quisermos, o termo *autoficção* no senso mais amplo e vago, para designar este lugar intermediário onde se passam tantas coisas apaixonantes e complicadas”. Enfim, somente em um ponto há unanimidade: o conceito permanece fluido.

LIBERTAÇÃO DO EU

Ao se refletir sobre a autoficção na literatura brasileira a partir de estudos teóricos franceses, portanto, a primeira questão que se impõe é óbvia: por que ler autores nacionais sob a perspectiva de um termo importado da França que sequer tem um consenso em seu país de origem? Justamente porque é nesse terreno movediço de definições e indefinições que a autoficção mais germina, inclusive no Brasil. Desde o lançamento de

Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá, de Lima Barreto, em 1919, até a publicação de **Divórcio**, de Ricardo Lísias, em pleno 2013, uma linhagem de autores brasileiros às voltas com mitologias íntimas se estabelece, com um *eu* real-fictício cada vez mais impositivo.

Quanto a Lima Barreto, há indícios de que se trata de um dos fundadores de uma tendência autoficcional na literatura brasileira. Afinal, ele não somente escreveu romances autobiográficos como quase inscreveu a identidade onomástica nas letras nacionais há quase um século ao lançar **Vida e morte...** Cartas trocadas entre o autor e um amigo sugerem que ele havia deixado seu próprio nome de batismo, Afonso, num dos personagens até a última revisão das provas. Não fosse pelo pudor em lançar um romance com personagem homônimo, Afonso Henriques de Lima Barreto teria inaugurado uma autoficção *avant la lettre* na década de 1910, confirmando a tese de Serge Doubrovsky segundo a qual “na autoficção o autor deve dar seu próprio nome ao protagonista, pagar o preço por isso (...) e não se legar a um personagem fictício”.

Barreto certamente fundou uma forma ficcional de dizer o *eu*

na literatura brasileira, marcada por um traço muito particular: a utilização do espaço autônomo da ficção onde, ao falar do *eu*, alardeava questões sociais, raciais e políticas coletivas. Seu mal-estar pessoal, e também em relação à sociedade da *belle époque*, o levou a produzir uma surpreendente literatura de si mesmo, que às vezes parecia partir de um egocentrismo, mas visava o coletivo, isto é, a denúncia como ferramenta de transformação social e política do país. Devido a essa e outras irreverências, o autor foi quase banido da vida literária. A intelectualidade de seu tempo não perdoou a virulência verbal com que ele exibía práticas e traumas históricos. Porque, ao se expor, Lima Barreto expunha feridas nacionais.

É importante notar que o exercício autoficcional de Lima Barreto constituiu uma exceção num país tão católico como o Brasil, onde a idéia de Estado laico é até hoje tão frágil. O autor foi no mínimo precoce ao forçar a expressão do *eu*, afinal este foi intensamente reprimido pelo catolicismo ao longo dos séculos, sobretudo em países menos desenvolvidos onde apenas a religião parece compensar a desesperança. Se na socieda-

de francesa o medo do *eu* vem de Pascal, de seu “eu odioso”, como já sugeriu Philippe Lejeune, no Brasil tratou-se provavelmente de um *eu* indizível diante da moral cristã.

E se olharmos em retrospectiva, esse *eu* parece ter começado a se liberar na literatura brasileira de forma mais evidente lá pelo final dos anos 1970, exatamente na década em que o neologismo *autoficção* foi criado na França — e quando a psicanálise ganhou importância no Brasil. Seguindo uma linhagem barretiana, esse *eu* se apresentaria menos narcísico, já que se engajava na causa política coletiva contra o regime militar. E nesse contexto é impossível não exaltar **O que é isso, companheiro?** (Companhia das Letras), de Fernando Gabeira, publicado no final de 1979, quando o autor volta ao país após dez anos de exílio.

O que é isso, companheiro? é classificado como “romance-depoimento” no próprio site da editora. Sua epígrafe é uma frase de Guimarães Rosa: “(...) narrar é resistir”. Gabeira narra, resiste, testemunha. Não se trata de mera narrativa jornalística onde o autor descreve o cotidiano de um guerrilheiro com objetividade. Há muito do subjetivo quando ele entrelaça



ILUSTRAÇÃO: THEO SZCZEPANSKI



que aflora: o *eu* emerge, sobretudo após a violência da tortura.

Contudo, como a exaltação do *eu* era um *pecado* tão grave na guerrilha quanto no catolicismo, é a escrita que permite essa reconstituição de si — tendo como apoio o olhar ficcional. Quando Gabeira desvela os bastidores da tortura, revela sutilezas, a exemplo dos relógios sempre cobertos para apagar nos presos a noção do tempo, ou os diálogos surreais entre torturados e torturadores.

Eis, portanto, o *romance-limite* decalcado de uma *situação-limite*, mesmo que o testemunho seja fundamental. O autor apela à autoficção para dar conta do teor *ficcional* da situação *real*. Mas por que a ficção não é possível em meio a uma situação-limite? E por que de repente o mero testemunho não é suficiente e a ficção ganha tanta importância? A escritora francesa Chloé Delaume esboça uma resposta quando diz (em **La règle du Je**): “A autoficção é uma negociação da dor. (...) Existo hoje em dia porque me impus um segundo começo. Lá onde a ficção se entremeia à vida, onde o real se dobra aos contornos da minha fábula”.

ORGANIZAÇÃO VIA FICÇÃO

No ensaio de minha autoria **Literatura da urgência — Lima Barreto no domínio da loucura** (Annablume), faço uma análise sobre *narrativas-limite* a partir do estudo de **Diário do hospício**, de Lima Barreto. A intenção é justamente circunscrever esse tipo de escrita contaminada por uma situação-limite — no caso, a internação do escritor no manicômio. Porém, Lima foi muito além do diário. Ao sair do hospício, escreveu o romance **O cemitério dos vivos** a partir das anotações no dia-a-dia do asilo, fazendo a passagem da *narrativa-limite* para o *romance-limite*.

O que interessa nessa reflexão é a percepção do quanto essa tendência à exploração de uma experiência traumática na ficção se revela cada vez mais urgente em escritos contemporâneos. Talvez porque o *romance-limite* estimule um segundo *eu*, a ser composto com o primeiro *eu*, o primordial, em fragmentos. A ficção se mostra premente porque este *eu* não parece mais eficaz, e o simples depoimento não basta. O estado de emergência parece apagar as fronteiras entre as idéias de *verdade* e *ficção*.

A essa altura cabe então lembrar uma discreta obra-prima da literatura brasileira, o romance **Quatro-olhos** (Alfa-Ômega), publicado em 1976, em plena ditadura. O livro é de Renato Pompeu, jornalista preso pelo regime militar e depois internado numa clínica psiquiátrica devido a delírios agravados pelo trauma. A ficção parte dessa experiência do autor.

O protagonista do romance é um funcionário casado com uma militante de esquerda que leva uma vida medíocre, distanciado do próprio cotidiano, num espaço meio suspenso entre realidade e ficção. Nesse caso, essa ficção tem também um lado bastante *real*, já que se trata de um livro onde o personagem não pára de escrever. O que importa na narrativa é a obsessão por esse livro que ele já havia escrito e, uma vez perdido, tenta reescrever.

Ao longo de um processo obsessivo de reescrita, o real e o delírio se entrelaçam de forma brilhante. A distinção entre os personagens *concretos* e *imaginários* não tem a menor importância e, no entanto, a fronteira é bem visível. É como se o autor, sabedor dos limites entre o cotidiano e a própria loucura, decidisse simplesmente transgredi-los. O romance não tem nada de confissão nem de testemunho, e mesmo assim se sentem os espectros da ditadura: a repressão, a violência e toda a loucura do autoritarismo.

Para vários escritores, o exercício da ficção associado a experiências íntimas se estabeleceu como a grande solução. Num trecho de **Quatro-olhos**, por exemplo, o protagonista diz: “Pouco a pouco eu só existia no momento em que escrevia meu livro”. E eis que

O vazamento de questões íntimas do autor, apesar de midiático, corre o risco de prejudicar a leitura do livro como ficção. E é justamente aí que o neologismo *autoficção* mais se insinua, traiçoeiro, assumido ou não, ora libertador ora redutor, mas acima de tudo como preciosa ferramenta de recuperação — cura? — de um *eu* partido.

a existência só é possível graças à escrita, que reúne os fragmentos de um *eu* ainda mais estilizado na psicose. Renato Pompeu nunca escondeu sua esquizofrenia e chegou mesmo a teorizar sobre o assunto no lúcido ensaio *Memórias da loucura*, onde afirma: “Comecei a perceber (...) que havia coisas que não mudavam nunca e coisas que mudavam pouco, que podiam me dar segurança. Uma coisa que, por exemplo, não mudava nunca era o texto (...). Por mais que você lesse, estava sempre escrito a mesma coisa. Agarrei-me, portanto, ao texto escrito (...). Simplesmente aproveitei meus delírios escrevendo livros, argumentos de filmes, etc.”.

RÓTULO EM EXPANSÃO

Nada mais inútil do que tentar estabelecer uma linha evolutiva da autoficção na história da literatura brasileira, como se o neologismo tivesse efeito retroativo. Mas uma constatação é certa: o *eu* não só se insinua, mas se infiltra e se afirma, por vezes se excede, cada vez mais, ano a ano, especialmente a partir da década de 1990. O que dizer, por exemplo, de Miguel Sanches Neto e seu **Chove sobre minha infância** (Record), um misto de ficção e autobiografia?

E o estrondoso sucesso **Cidade de Deus** (Companhia das Letras), de Paulo Lins, escritor que converteu seu cotidiano numa comunidade do Rio de Janeiro em romance-documento? Lins sempre se preocupou em se descolar, ele, o autor, do personagem principal, proclamando a Cidade de Deus a protagonista do livro. E essa ambigüidade enriquece a narrativa: após uma experiência longa numa rotina de violência, o autor se fragmenta em vários personagens de onde emerge uma espécie de *eu-comunidade*, isto é, um *eu* quase coletivo submetido à geografia político-social.

E nesse cenário nacional tão heterogêneo em narrativas auto-referentes, algumas contribuições se originariam também no virtual universo dos *blogs*. Clara Averbuck (**Máquina de pinball**, Conrad) e Fal Azevedo (**Minúsculos assassinos e alguns copos de leite**, Rocco), por exemplo, surgiram na internet com *posts* auto-centrados que, bem-sucedidos e populares, acabaram migrando para a literatura.

Entre tantas, difusas, referências, entretanto, o grande marco foi, sem dúvida, o gesto de Silvano Santiago em 2005, ao apresentar seu livro de contos **Histórias mal contadas** (Rocco) como *autoficção*. Embora vários escritores já se aproximassem da vertente, o termo não era reivindicado, sendo até hoje pouco assumido. O autor em questão, tão conhecido pela sólida carreira de professor e teórico da literatura, um dia ouviu a palavra mágica e decidiu aplicá-la à sua ficção. Segundo ele, é como se o neologismo arrematasse variadas questões inscritas em seu projeto ficcional desde **Em liberdade** (Rocco), publicado no início dos anos 1980.

Nos anos seguintes outros dois autores também se apropriaram do termo ao criar e refletir sobre seus romances: Tatiana Salem Levy, em 2007, com **A chave da casa** (Record) e Evando Nascimento, em 2008, com **Retrato desnatural** (Record). Assim como Silvano, Tatiana e Evando têm uma relação consolidada com práticas acadêmicas (ela é doutora em literatura e ele, professor de letras e ensaísta), ou seja, o domínio da teoria lhes era íntimo. Mesmo assim, nenhum dos três autores assume inteiramente o homônimo entre autor, narrador e personagem exigido pelo inventor da autoficção. Os protagonistas não perpetuam seus nomes, e apenas Silvano chega a insinuar sua identidade num conto.

Esse homônimo surgiria aos poucos na literatura brasileira contemporânea, letra por letra. Um exemplo: em 2010, Gustavo Bernardo deixou sua inicial G. no personagem de **O gosto do apfels-trudel** (Escrita Fina), romance em torno da agonia de seu pai em coma. Foi quase uma identidade onomástica, mas ainda abreviada, com certo pudor. No mesmo ano, José Castello deu ao personagem do romance **Ribamar** (Record) todas as letras de seu nome. Trata-se da história de um filho, José, que retorna à cidade da infância do pai em busca de sua genealogia. Esse homem, já morto, é Ribamar, pai do escritor. Castello lançou o livro como ficção, sem se limitar à autobiografia.

Por coincidência, **Ribamar** se encaixa com perfeição em vários critérios de Doubrovsky na definição da autoficção ao empreender, por exemplo, “uma reconfiguração do tempo linear”, entremendo referências a Kafka, reflexões íntimas no presente e reminiscências da infância. Nota-se também uma grande preocupação formal, bem como uma pulsão de “se revelar em sua verdade” (outra máxima de Doubrovsky), tão forte na narrativa que chegou a provocar problemas na família do autor: segundo Castello, alguns de seus parentes o leram como um “livro-vingança”, enquanto para ele não passou de um “ato de amor”.

Nessa “aventura da linguagem” que é a autoficção, segundo Doubrovsky, Castello em nenhum momento reclama para o livro a etiqueta. Pelo contrário, em artigos sobre o tema parece desconfiar do termo — e com razão. Autoficção é, para ele, numa “definição possível” (publicada no artigo *Na fronteira da memória*, jornal *Valor*), quando “a verdade e a imaginação expõem, de modo gritante, sua condição inseparável”.

Uma questão fundamental então se impõe: deve-se aplicar o rótulo *autoficção* a textos de autores que não os apresentam assim? Talvez devido à fluidez do conceito percebe-se o desconforto de autores em etiquetar suas obras. Ou talvez seja simplesmente contemporânea essa recusa de escritores a rótulos, deixando para trás, em séculos passados, o engajamento em escolas e movimentos coletivos.

NOME E SOBRENOME

Para quem olha de fora, sob um viés crítico, entretanto, é cada vez maior o número de romancistas flertando com o fenômeno. Outras pistas se destacam nesse labirinto de teorias escorregadias: **Capão pecado** (Objetiva), de Ferréz; **Diário da queda** (Companhia das Letras), de Michel Laub; e **Procura do romance** (Record), de Julián Fuks. Esses três romances, por exemplo, deixam entrever temas autoficcionais embora os protagonistas sejam anônimos ou tragam outros nomes. E apontam para o que o escritor francês Philippe Vilain sugere em relação a seus próprios livros: uma autoficção a-nominal ou nominalmente indeterminada, ainda assim uma *autoficção*. Vilain se interessou tanto pelo assunto, do ponto de vista do romancista, que escreveu o ensaio crítico *Défense de Narcisse* para defender e desmistificar o narcisismo na autoficção.

De toda forma, no Brasil, intencional ou não, a prática autoficcional é um sucesso de crítica:

Silvano Santiago, Tatiana Salem Levy e José Castello ganharam os prêmios literários mais importantes justamente com os livros mencionados, e os outros autores citados foram, em sua maioria, finalistas nas mesmas premiações. Isso sem falar no grande vencedor de prêmios em 2008, Cristovão Tezza, por **O filho eterno** (Record). Embora o romance discorra sobre seu próprio filho nascido com Síndrome de Down, o que Tezza faz é uma retrospectiva de si mesmo: a angústia de pai, sua vida de fracassos e a condição do menino como uma situação-limite que o faz despenhar no inferno mais íntimo. Nesse caso, o que impressiona é o fato de o autor ter projetado o livro como um ensaio, mas, ao escrevê-lo, a ficção acabou se impondo e ele simplesmente a aceitou.

Esse *eu* explosivo que vem impactando a ficção contemporânea, se antes apenas se apresentava na primeira pessoa, anônimo, cada vez mais ousa dizer seu nome. Ainda que não os anunciem como *autoficção*, autores inscrevem seus nomes em romances das formas mais variadas. Em **Todos os cachorros são azuis** (7Letras), por exemplo, Rodrigo de Souza Leão ficcionaliza sua estadia numa clínica psiquiátrica e assume seu nome na trama, ainda que na última página. No recém-lançado **A invenção do amor**, de Jorge Viveiros de Castro (7Letras), um certo Jorge, cita do como “o outro”, “o verdadeiro”, atravessa as páginas. Já Paulo Scott cria o personagem Paulo em **Habitante irreal**, e Ricardo Lísias, além de nomear Ricardo o personagem de **O céu dos suicidas**, assume publicamente que **Divórcio** é fruto de sua traumática separação.

Aliás, a respeito de **Divórcio**, Lísias enunciou (em entrevista à *Folha de S. Paulo*): “Meu livro tem um ponto de partida pessoal e traumático e a partir dele criei um texto de ficção. A literatura não reproduz a realidade, mas sim cria outra”. E acrescentou: “Na literatura contemporânea universal, isso é ponto pacífico. Hoje J. M. Coetzee, Michel Houellebecq e E. Carrère deram outros passos nesse sentido, mostrando que não pode haver uma confusão entre autor e narrador, mesmo que o narrador tenha o nome do autor”.

Essa fina dissociação entre autor e narrador-personagem, contudo, nem sempre é tão precisa para o leitor que lê artigos na imprensa sobre **Divórcio** e sabe que Lísias, o escritor, criou o romance a partir da descoberta do diário de sua mulher, uma jornalista da área cultural, onde ela o humilha e insulta. O trauma causa o choque e desfia a memória do protagonista num vaivém de fatos da infância e da adolescência, num exercício elástico entre autobiografia e ficção.

Ao expor o ponto de partida *real* da história, Lísias deixa o domínio do privado para a superexposição pública. Michel Houellebecq, o autor francês citado por Lísias, também fez essa opção ao escrever **Partículas elementares** com descrições pouco gentis à mãe. Ela respondeu com outro livro, **L’innocente**, mantendo a troca de farpas recíproca em território literário. Mas a autoficção na França de vez em quando sai do controle doméstico para os tribunais, levando parentes de autores a reclamar judicialmente da invasão de privacidade.

Talvez seja esse tom de acerto de contas conjugal ou familiar um dos entraves na recepção de certas autoficções e afins. Diante da obsessão contemporânea pela vida privada de famosos, narrativas autoficcionais alimentam esse viés do escândalo, atraindo aspectos positivos e negativos. O vazamento de questões íntimas do autor, apesar de midiático, corre o risco de prejudicar a leitura do livro como ficção. E é justamente aí que o neologismo *autoficção* mais se insinua, traiçoeiro, assumido ou não, ora libertador ora redutor, mas acima de tudo como preciosa ferramenta de recuperação — cura? — de um *eu* partido. *Auto + ficção* é, no final das contas, uma soma inexistente, com resultados infinitos, cada vez mais fugidios. 7

A ficção se mostra premente porque este *eu* não parece mais eficaz, e o simples depoimento não basta.

seu percurso pessoal ao da luta armada. Justamente por isso trata-se de um livro-denúncia audacioso, editado num período ainda nevrálgico de transição à democracia.

É importante lembrar que “O que é isso, companheiro?” é uma pergunta feita ao longo da trama toda vez que um guerrilheiro ousa ter um momento mais pessoal em detrimento da causa coletiva. Essa questão surge como uma espécie de auto-repressão entre os militantes. O que se percebe é que somente no exílio o *eu* de Gabeira pôde enfim se expressar sem censura, isto é, sem a censura camaradas e sem autocensura. Se no começo do livro o jornalista se limita à descrição do período político, ao longo da narrativa é mais a agonia individual

A LITERATURA NA POLTRONA :: JOSÉ CASTELLO

A ESCRITA DO MEDO

No número 47 da *Revista Brasileira de Psicanálise*, recém lançado pela Federação Brasileira de Psicanálise em uma edição dedicada ao tema do medo, leio (com medo) um breve ensaio do escritor moçambicano Mia Couto que me empurra de volta a meu passado. A meu passado? A meu presente, já que o presente não passa do que fizemos, do que passou. A literatura mexe todo o tempo com a experiência do medo. Ela o enfrenta. O texto de Mia me conduz de volta a um impasse — o que fazer do medo? — que nunca solucionamos. E que, penso, marca não só nossa experiência com a escrita, mas a existência humana. O medo está aqui ao meu lado, eu apenas o suporto. Mais ainda: luto para tirar dele, em vez de paralisar, energia.

Murar o medo chama-se o ensaio breve de Mia Couto, que ele apresentou, originalmente, nas Conferências do Estoril, Portugal, no ano de 2011. “O medo foi um dos meus primeiros mestres”, começa. “Antes de ganhar confiança em celestiais criaturas, aprendi a temer monstros, fantasmas e demônios.” Estes fantasmas, relembra ele ainda, serviram para reproduzir o velho engano “de que estamos mais seguros em ambientes que reconhecemos”. Também em nossa própria casa somos invadidos pelo medo. Pior: o medo habita nosso interior. Nunca o exterminamos, nos limitamos apenas a murar o medo, Mia Couto me leva a pensar. Isto é: nós o delimitamos — quando conseguimos. Mas ele, o medo, continua ali.

Já repeti muitas vezes — pa-

rece inevitável repetir aqui mais uma vez — o relato de uma experiência que considero decisiva em minha formação. Aos vinte anos de idade, escrevi alguns contos. Ciente de que não prestavam, mais tarde eu os destruí. Com exceção de um. Chama-se *Carta a um observador romano*. Eu o publiquei, em 1976, na antologia de inéditos **Folha de rosto**, editada por Claudius Hermann Portugal. Último vestígio de um aprendizado. Um aprendizado cheio de medo — tanto que não suportei o que escrevi e, destruindo-os, decretei meu próprio fracasso. Ou, ao contrário, e pela primeira vez, terei divisado, enfim, meus próprios limites?

Antes de publicá-lo, tomei coragem e despachei uma cópia pelo correio para Clarice Lispector. Buscava — como todo jovem escritor — uma palavra de esperança. Uma sentença de aprovação. Alguma luz, pois mais fosca que fosse. Passaram-se os dias, nenhuma resposta. O silêncio de Clarice me silenciava. Até que, certa tarde, o telefone toca. É Clarice Lispector. “Querida, queria falar com o José.” Identifiquei-me. Mulher acostumada (medo?) a não ceder às formalidades, Clarice não perdeu tempo. “Liguei para dizer que recebi seu conto”, prosseguiu. E, com aquela pronúncia cheia de erros, que muitos atribuíam a sua origem ucraniana, completou: “Só tenho uma coisa para lhe dizerrrr: você é um homem muito medrrrrroso e com medo ninguém escreve. Boa tarrrrre”. E simplesmente desligou.

Com suas sofisticadas teses e dissertações, muitos professores de literatura não alcançam a

concisão e a contundência que Clarice me dedicou. Foi a crítica literária mais precisa que já recebi. Uma espécie de relâmpago — um despertar súbito, mas também um soco e, logo depois, um longo torpor. Em poucas palavras, o desvelamento das apreensões que me sufocavam, sentimentos que meu precário conto ilustra, enfim, com alguma (fosca) nitidez. Eu mesmo não conseguia ver isso. Mas Clarice viu.

Ainda hoje penso em sua sentença: “Com medo ninguém escreve”. Há quatro décadas esta frase — terrível, mas potente — não me abandona. Não chega a ser uma resposta ou uma solução: é mais um enigma. Foi isso: com sua crítica fulminante, Clarice me colocou diante do enigma que a literatura carrega. Penso agora: não é que não seja possível escrever com medo. É pior ainda: não é possível escrever sem enfrentá-lo. Sem incluí-lo. O medo talvez seja o motor da escrita. Está, de qualquer modo, em seu coração.

Volto ao artigo de Mia Couto. Ele nos diz: “O sentimento que se criou é o seguinte: a realidade é perigosa, a natureza é traiçoeira e a humanidade é imprevisível. Vivemos — como cidadãos e como espécie — em permanente situação de emergência”. No dia-a-dia isso é desumano, ninguém suporta viver assim — Mia está certo. Sei por mim que, cada vez mais, busco e valorizo a serenidade. Creio, porém, que Mia nos fala mais como homem do que como escritor. A literatura nos conduz justamente aos aspectos mais perigosos e instáveis da realidade.

Toda ficção é traiçoeira: você quer dizer uma coisa e diz outra. Toda ficção é imprevisível: um escritor nunca sabe aonde a escrita o levará. O escritor trabalha em estado de emergência. Escreve, sempre, sob uma tempestade. As palavras o inundam. Na maior parte do tempo, ele se afoga. Em quê? Em si mesmo.

Na mesma *Revista Brasileira de Psicanálise*, algumas páginas antes, encontro uma estimulante entrevista concedida pelo professor de literatura Jaime Ginzburg, da USP, a um grupo seletivo de psicanalistas. Detenho-me, em particular, no trecho em que Ginzburg fala da relação entre a escrita literária e as situações de catástrofe. Refere-se, em particular, aos relatos em que ficcionistas lutam para reconstruir experiências de horror. Diz então: “Temos a expectativa de que, por serem escritores, consigam dizer algo completo e harmonioso sobre o que viveram”. É verdade: supomos, erroneamente, que escritores estão no comando de suas palavras. Não estão. Estão, mais, a reboque. Constatada Ginzburg: “Eles, porém, caem na fragmentação formal, na fragmentação temporal, as partes da narrativa não se encaixam entre si. As lacunas passam a ser mais eloquentes”. Para um escritor, o silêncio é tão precioso quanto a palavra.

A precisa descrição de Jaime Ginzburg aponta o pântano em que os escritores se debatem. E essa situação inevitável — a palavra é mesmo esta, só pode ser esta — produz “medo”. Produz ou o desmascara e o enfrenta? Escritores cheios de si, escritores “que sabem o que dizem”, não costumam dizer

grande coisa. A retórica os devora. O “bem escrito” os adormece. Escritores — siga a pista deixada por Ginzburg — trabalham em estado de emergência e de catástrofe. Ele nos diz ainda: “Na catástrofe, a tensão em relação ao passado é tão grande que naufraga no colapso da linguagem”. Não há linguagem que dê conta da experiência — uma grande mancha negra fica sempre de fora. A linguagem é uma rede cheia de furos: o que ela consegue reter do real, no fim das contas, é muito pouco. Mas — humanos que somos — ela é tudo o que temos. Ou viveremos completamente apáticos e isolados. Paralisados. Mortos.

E isso — Clarice estava certa ao me entregar a palavra — gera o “medo”. Gera? Ou o medo é o próprio pântano no qual os escritores tentam nadar, na esperança de, enfim, dizer alguma coisa? A literatura mexe em feridas que, na vida cotidiana, preferimos evitar. Ela nos transporta para as bordas da existência, de onde se divisam o abismo e o vazio. Não há, portanto, literatura sem medo. Quarenta anos depois, ousou reescrever a frase que Clarice me deu: “Sem medo ninguém escreve”. Para que vocês vejam como a linguagem transporta, por um longo tempo, aquilo que dela menos esperamos. 🗨

NOTA

O texto *A reescrita do medo* foi publicado no blog *A literatura na poltrona*, mantido por José Castello no site do jornal *O Globo*. A republicação no **Rascunho** faz parte de um acordo entre os dois veículos.

BORGES, HITLER E UM NOVO AUTOR

RODRIGO CASARIN
SÃO PAULO — SP

Uma sociedade secreta em busca da verdade do mundo, do segredo mais profundo do cristianismo e da reencarnação de seu Messias. Uma seita de homens tatuados, mensagens subliminares encontradas nos contos de um escritor famoso, o homônimo deste escritor se transformando em seu duplo e tomando o lugar nada aprazível que caberia ao primeiro. Uma paixão improvável que ganha forças. A busca por vingança... Uma maçaroca de elementos que deixa alguns leitores realmente preocupados com o que estão começando a ler.

O evangelho segundo Hitler, de Marcos Peres, é um livro bastante atraente, a começar pelo seu nome, realmente forte. A também chamativa capa traz a informação de que se trata do vencedor do Prêmio Sesc de Literatura 2012/2013. Na quarta capa, palavras elogiosas de Manuel da Costa Pinto; na orelha, mais elogios, desta vez de André Sant’Anna, nomes que ajudam a dar credibilidade à obra. Mas a preocupação com a miscelânea de assuntos permanece. Faz muitos anos, mas já li **O código da Vinci** e **Anjos e demônios**, e não gostaria de repetir a experiência, ainda que com outro título.

Pelo visto, Peres é um escritor atento, que se preocupa com o que o leitor irá achar do seu livro antes mesmo de lê-lo. Sabe que, apesar dos elogios, o que ele aparentemente promete pode gerar sérias desconfianças. Por isso, utiliza o prefácio para se justificar: “Minhas fontes eram os evangelhos canônicos, a curiosidade sobre História e a admiração por um escritor argentino chamado Jorge Luis Borges”, explica. Diz que gostaria de construir uma tese capaz de se erguer — ainda que de maneira frágil, como um castelo de areia —, mas não ser



O EVANGELHO SEGUNDO HITLER
Marcos Peres
Record
352 págs.

um “vendedor de teorias conspiratórias como os que pululam em livrarias”. Pelo contrário, gostaria de ser uma espécie de crítico daqueles que compram com facilidade qualquer tipo de teoria (e o que seria aceitar tudo em um texto literário? Tê-lo como verdadeiro? Plausível? Verossímil? Mas sigamos em frente). Para afastar de vez a sombra de Dan Brown, garante que se espelha principalmente em Umberto Eco, em **O pêndulo de Foucault**.

Menos mal, vamos ver se é isso mesmo, então.

INÍCIO DESANIMADOR

O começo de **O evangelho segundo Hitler** desmente o prefácio otimista de Peres e coloca em xeque os elogios de Pinto e Sant’Anna. Além do festival de elementos bem distintos que se entrelaçam, temos um texto ágil que se inicia com uma cena de muito suspense, um artigo misterioso, a procura por alguém que sabe de um segredo que mudou a história da humanidade... Tudo isso em capítulos breves e com finais em aberto, para que o leitor, totalmente envolvido com a trama e curioso para ter aqueles mistérios revelados, não desgrude um minuto sequer do livro; para que passe galopando de um capítulo para o outro. Ou desista.

Impossível não pensar em

O AUTOR
MARCOS PERES

Nasceu em Maringá, em 1984, e cresceu em Astorga (PR). É bacharel em direito pela Universidade Estadual de Maringá e trabalha como servidor público no Tribunal de Justiça do Estado do Paraná. **O evangelho segundo Hitler** é o seu primeiro livro.

Dan Brown, não tem jeito. Mas, para que esse começo tenha alguma erudição, Peres desfila referências: cita Dostoiévski, irmãos Grimm, Dante, Harold Bloom, Aristóteles e até mesmo a Bíblia. Tivesse copiado qualquer um destes, é de se pensar.

Quisesse eu me apegar a isso e criticar negativamente a obra de Peres, poderia ir a fundo a alguns pontos, a começar pela relação que os jovens escritores brasileiros têm com Buenos Aires: parece que muitos deles conhecem mais a cidade portenha do que São Paulo, Curitiba, Belém, Cuiabá, Recife ou qualquer outro canto do Brasil. Falam de suas ruas e cafés como se falassem do quintal de casa (ou da sacada do apartamento). Reclamaria dos argentinos que dizem “Porra!” ao invés do tradicional “Carajo!”. Atacaria o terrível momento-cliché em que o protagonista pensa: “Que se fodam os alemães, Judas e essa bobeira toda. Dinheiro é o de menos, se com Raquel. Viveríamos de amor, em alguma praia perdida do

Brasil, lendo livros de Jorge Amado e amando loucamente”. Repudiaria a quantidade de revelações da trama que há na capa, quarta capa e orelha, o que prejudica a história. Comentaria o momento em que a impressão é de que o autor é que está falando, não o narrador ou algum dos personagens.

Contudo, fizesse isso, estaria contaminado com as desanimadoras primeiras páginas. Sempre que leio uma obra, espero que ela seja boa e ao final eu possa elogiá-la e indicá-la aos amigos, por isso fiquei realmente contente em perceber que aquilo era um julgamento precipitado.

GRATA REVIRAVOLTA

A segunda impressão é que o livro se torna esquizofrênico, sem saber muito bem que caminho quer seguir, se o assumidamente pop ou algo que se aproxime da alta literatura. Mas logo fica nítido que Peres sabe o que está fazendo. A tensão afrouxa, o ritmo cadencia e recursos como flashback, digressão

e quebra de expectativa começam a despontar oportunamente. O humor e a ironia, traços típicos de Borges, também aparecem. Dan Brown continua sim no imaginário, mas agora podemos ver **O evangelho segundo Hitler** como uma espécie de paródia dos livros do famigerado escritor estadunidense. O início, outrora terrível, já soa como um pastiche — um perigoso pastiche, aliás, que pode afastar alguns leitores e iludir outros com uma falsa promessa do que lerão pela frente.

E a narrativa que prometia voar desesperadamente com o leitor de um canto para o outro da trama acaba apresentando uma estrutura bem definida, dividida em dois momentos. No primeiro plano está o presente que supostamente justifica toda a obra e que aos poucos vai perdendo espaço para o segundo plano, a revelar toda a história que leva o protagonista até o momento do plano inicial. Tudo bem amarrado no final e seguido de um epílogo que se conecta ao prefácio e abre a possibilidade para que a narrativa seja descontruída: ponto para Peres.

Pela maneira que compôs seu livro de estréia, fica evidente que, além de fã, Peres é um grande conhecedor dos trabalhos de Jorge Luis Borges, caso contrário não conseguiria brincar da maneira que brinca com os contos do escritor argentino. O autor também utiliza elementos que fascinavam o autor de **O aleph**, como o próprio duplo e o Paradoxo de Zeno.

“Sei que nos escritos de Borges está a salvação do mundo, quicá a minha própria. É só lê-lo com atenção. Lá está tudo, tudo o que um homem precisa saber em sua vida”, escreve Peres já nas últimas linhas de **O evangelho segundo Hitler**. Disso, poderia ter tirado mais uma obra à la Dan Brown, mas não, construiu uma verdadeira reverência a Jorge Luis Borges. E mais de Borges, até mesmo uma homenagem, é sempre ótimo. 🗨

PALAVRA POR PALAVRA :: RAIMUNDO CARRERO

TUDO O SER ESTÁ ENVOLVIDO

Se há uma escritora cuja obra exige mais do que conhecimentos da arte, da construção ou do artesanato de seus livros para analisá-la, esta escritora, sem dúvida alguma, chama-se Virginia Woolf. Até porque sua escrita não nasce da necessidade de renovar ou de explorar circunstâncias tradicionais. Sua poética é resultado de exigências psicológicas, daquilo que a imaginação exige no momento da criação, de suas estranhas forças internas. É o que acontece, por exemplo, com **As ondas**. Uma novela? Um romance? Uma exposição de motivos?

A escritora inglesa é uma das grandes reformadoras universais da prosa a partir do início do século 20, ao lado de James Joyce e de Proust, se for o caso. Mas sua reforma se deu de acordo com sua personalidade, não conforme as técnicas novelísticas, experimentalistas ou de vanguarda. Mais que desejar mudar, as mudanças estavam em seu sangue, nos nervos, no caráter; na sua formação, marcada por muitos acontecimentos que interferiram profundamente no seu comportamento e, portanto, na escrita. Uma escritora feita de nervos, por assim dizer.

Em **As ondas**, por exemplo, o enredo, os fatos, a linearidade dos acontecimentos e a constituição dos episódios não parecem importantes. Interessa vislumbrar, interpretar ou analisar o que os acontecimentos

podem provocar na personalidade dos personagens, nos grupos sociais, nas pessoas, na sua atuação. Mesmo porque Virginia está nos personagens, na sua sensibilidade, e não apenas no texto ou na história. O que é a história na novelística de Virginia Woolf? Nela, o enredo, ou a história, é uma espécie de roteiro sutil, muito leve e insinuante daquilo que a sensibilidade absorve ou revela para a construção do que se convencionou chamar de romance, novela ou crônica.

Sabe-se ainda que ela teve uma vida conduzida pela sensibilidade, pelo sentimento de dor e de angústia, senão de medo. Poucos ou raros momentos de alegria ou de felicidade, sempre a imersão no sofrimento e na agonia ou no prazer — se é que se pode falar em prazer na relação com Virginia.

Autor de uma extensa, densa e detalhada biografia da autora inglesa, Quentin Bell vai buscar na genealogia da família uma interpretação não só da vida, mas sobretudo da sensibilidade de Virginia. Porque esse elemento nela é tão fundamental, tão decisivo e inquietante que parece sustentar-se para além das próprias forças físicas.

Talvez o romance — seria mesmo um romance? — **As ondas** seja a chave — ou uma das chaves, ao lado de **Rumo ao farol** — de entrada para a interpretação da sua obra e, mais, da sua própria vida. Esta vida tão intensa e afitiva que mesmo palavras são inúteis para revelá-la. Até porque

ondas são os movimentos físicos e nervosos que constituem a espécie humana. Todo Ser está envolvido, parece dizer Virginia, por uma mobilização de ondas que se movem a cada instante, a cada circunstância, a cada momento para construir a existência. Muito mais do que a vida, a verdade da existência, a que se entrega material e espiritualmente todo homem. É neste sentido que deve-se compreender toda a obra de Virginia Woolf: mais do que fatos, acontecimentos ou intrigas, como uma camada de choques elétricos que vão se multiplicando a cada instante.

Os monólogos dos personagens — Bernard, Jinny, Neville, Susan, Rhoda e Louis — mostram, claramente, o fundamento da criação de Virginia, a partir das sensações de todos eles, ainda que se mostrem isolados e perplexos perante o mundo — isolamento e perplexidade que parecem ter sido os elementos essenciais do comportamento da autora. Contam a vida de cada um em três grandes movimentos humanos — infância, juventude e velhice, ou amadurecimento.

Para ela, era uma espécie de ajuste de contas com a sua própria existência imersa em trevas. Aliás, Quentin Bell escreve como era sua vida em família, sobretudo no obscuro período da infância. Nos relatos que Virginia e Vanessa — as irmãs — deixaram desse período de suas vidas, a imagem re-

corrente é de trevas: casas escuras, paredes sombrias, quartos na penumbra:

E penso que com isso não mencionava apenas uma treva física, mas um deliberado cerrar das janelas para a luz espiritual. Para as crianças isso não era apenas trágico, mas caótico e irreal. Eram convocadas a sentir não simplesmente sua dor natural, mas uma emoção falsa, melodramática, insensatamente histriônica, que não conseguiram acompanhar.

Assim pode-se tentar compreender o mundo nebuloso e insensato de **As ondas**, sobretudo perceber este estranho “cerrar das janelas para a vida espiritual”. Na impossibilidade de enfrentar a realidade e os fatos concretos, claro, o jeito é senti-los, apreendê-los e compreendê-los, com a sensação de que isto não se esgota nunca. Fica estabelecido, nesta leitura inquietante e bela, que a vida não é feita de dias, semanas, meses ou anos, mas de ondas que se movem nas sensações da infância, da juventude e da velhice. 🗨

NOTA

O texto *Tudo o ser está envolvido* foi publicado originalmente no *Suplemento Pernambuco*, editado em Recife (PE). A republicação no **Rascunho** faz parte de um acordo entre os dois veículos.

SOBRE A DESCOBERTA DE SI EM OUTRO

:: GISELE EBERSPÄCHER
CURITIBA - PR

Carla de Souza, personagem principal de **Quando ia me esquecendo de você**, tem quase cinquenta anos, uma relação mal resolvida com o marido, está em licença maternidade do seu segundo filho e acha que será demitida assim que voltar para o trabalho como editora. O leitor a conhece quando ela resolve escrever um diário, uma espécie de resposta aos 288 diários que recebeu de sua amiga Ana.

Ana é quase o oposto de Carla. Escritora famosa e jornalista, deixou uma carta dizendo que os cadernos deveriam ser encaminhados para Carla em caso de doença grave ou morte. Sem notícias da amiga por algum tempo, Carla resolve investigar e descobre que Ana está internada em um hospital suspenso do Rio de Janeiro com uma doença ainda não diagnosticada que a deixa bastante debilitada.

Enquanto lê os diários de Ana e escreve o seu próprio, Carla precisa enfrentar várias situações críticas. Um filho ainda bebê, a situação estranha com o marido, a falta de trabalho e a doença de Ana fazem com que ela precise sair da sua zona de conforto.

REDESCOBERTA

No início da leitura, a narradora deixa de evidente o quão diferente são as duas: enquanto Carla é cuidada e pensativa, mesmo que atrapalhada, Ana é impulsiva, rápida e certa, mesmo com seus altos e baixos. Em algum momento da amizade, Ana apelida Carla de “Aiai”, referindo-se principalmente à postura desta frente ao mundo. Ao mesmo tempo em que lê, pensa e escreve sobre isso, Carla descobre um novo ponto de vista sobre si mesma naquilo que a amiga escreveu sobre o seu passado.

Em um momento crítico, Aiai sai de São Paulo e vai para o Rio de Janeiro ajudar a amiga, e precisa lidar com coisas que não esperava, como a mãe de Ana extremamente debilitada e a amiga sem querer esclarecer o que de fato aconteceu.

Ao longo da narrativa, Aiai personifica a mulher que carrega tudo nas costas sem querer fazê-lo, mas de certa forma assume a responsabilidade das coisas que ninguém mais quer fazer. Apesar



A AUTORA
MARIA SILVIA CAMARGO

É jornalista e escritora. Já publicou livros de ensaios e prepara a publicação do seu primeiro livro infantil. **Quando ia me esquecendo de você** é o primeiro romance.

de isso a tornar mais ativa do que o apelido sugere, no fim a impressão que fica é que ela aceita as missões por não ser forte para recusar.

Ainda assim, é nesse percurso de entender e ajudar a amiga que ela acaba descobrindo (ou lembrando) do que é capaz, de tudo o que pode fazer e do quanto valoriza sua família.

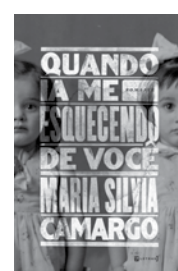
FRAQUEZAS

O livro é inegavelmente um romance de estréia. Transborda vontade e boas intenções, mas mostra uma falta de amadurecimento da história e dos personagens. As protagonistas são interessantes e antagônicas — a certinha Aiai, que se perde com as coisas que acontecem sem planejamento, contra Ana, impulsiva e rápida. Ainda assim, os dilemas que vivem são curtos e breves, sem um desenvolvimento profundo. Aiai parece aceitar tudo na vida sem questionar ou sequer pensar, mesmo aparentando ser metódica.

Algo semelhante acontece com a transformação de Ana: a personagem passa de um surto psicótico para uma calma responsável em apenas uma conversa de cinco minutos com a amiga. A falta de verossimilhança e a incoerência nas ações das personagens causa um estranhamento durante a leitura e até uma certa decepção em relação ao personagem, que quebra a expectativa criada (e não de uma maneira surpreendente e positiva).

Um dos méritos do livro é conseguir manter a leitura rápida e fluida, com uma sensação de suspense (afinal, o leitor quer saber o que está acontecendo com as personagens), através da tensão — e a autora consegue organizar o enredo para que coisas novas aconteçam nos momentos certos.

Podem existir dois tipos de escrita diários: um mais objetivo e direto, feito para que se lembre de informações do dia, ou aquele mais descritivo e reflexivo, feito mais como um momento de digestão de tudo. Aiai fica no meio — descreve o que acontece em sua vida em detalhes, mas sua personalidade e



QUANDO IA ME ESQUECENDO DE VOCÊ

Maria Silvia Camargo
7Letras
134 págs.

TRECHO QUANDO IA ME ESQUECENDO DE VOCÊ

“

Me deu saudades e te liguei. Novamente Maricleide atende, vocês orando e a louca me mandando ligar depois. Num grito chamei Dona Castra e dei-lhe uma bronca de quase meia hora. Uma enfermeira crente resolve se aproveitar do teu estado depauperado e o hospital deixa; tua mãe aprova? Isto é estupro de alma! Se houvesse uma Delegacia das Almas, era o caso de ligar lá reclamando. Desliguei de tanta raiva.

vontade nem sempre transparecem naquilo que escreve. Mesmo contendo alguns momentos de reflexão e perguntas, isso se perde enquanto a narrativa se torna mais ativa em acontecimentos. Ao mesmo tempo em que isso pode ser compreensível (a quantidade de coisas que acontece na vida é inversamente proporcional ao tempo para se escrever), o leitor pode sentir falta de saber o que ela pensa e sente.

Além disso, como autora de um diário, a narradora é uma fonte muito subjetiva das informações — e é justamente isso que se espera dela.

Sua narrativa deve estar pontuada de emoções, reflexões e questionamentos; presentes em muitos momentos, são esquecidos no final.

Um estranhamento acontece também com o desfecho de Aiai. Depois de tudo o que passou, e até por se sentir mais forte e confiante, espera-se uma transformação em sua vida. Mas isso não acontece, e ela aceita seu fim conservador com tamanha conformidade que assusta.

Ainda quanto ao enredo, a maneira com que temas do passado das duas personagens são abordados de maneira explicativa e ampliada faz transparecer um didatismo quanto à compreensão de quem elas são. Apesar da vantagem de se tornar um leitor integrado e conhecedor da história, por vezes o texto não se parece tanto com um diário.

DIÁRIO INCONSTANTE

Apesar do desenvolvimento confuso de alguns personagens, a escrita da autora é mais experiente e trabalhada. Assim é possível criar ótimas estruturas de frases e escolhas de palavras interessantes (receber os diários de Ana vira um “recebi toneladas de você”; a passagem do tempo em uma década é exemplificada com a frase “da coca-cola à cocaína”). A escrita funciona como diário, principalmente pensando que o diário não é um gênero amplamente pensado e editado, mas sim escrito de maneira mais rápida. A sinceridade na escrita da personagem é cativante — expressões e jeitos de falar com uma certeza de que ninguém mais vai ler é um dos pontos altos do texto.

Na edição, um ponto simpático é a inserção de imagens de diários nos começos dos capítulos, tentando acentuar a diferença de momento das personagens — alguns têm uma letra mais bonita, enquanto outros são mais parecidos com garranchos.

O livro é, enfim, inconstante: ao mesmo tempo em que tem uma escrita interessante, a adequação ao gênero proposto pode ser questionada. O enredo com suspense e ritmo acaba atropelando o desenvolvimento e a transformação das personagens, que são em alguns momentos incoerentes, tornando o desfecho um pouco fraco e sem graça. Com seus altos e baixos, a fruição do livro pode depender muito do leitor e da empatia e identificação que criará com os personagens e o enredo. 🗨



PESQUISA SOBRE A EVOLUÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL (6)

Fizemos a destacados escritores, editores, críticos, professores e jornalistas culturais brasileiros a pergunta:

Tendo em vista a quantidade de livros publicados e a qualidade da prosa e da poesia brasileiras contemporâneas, em sua opinião, a literatura brasileira está num momento bom, mediano ou ruim?

IVAN MARQUES

Eu diria que a literatura brasileira vive atualmente um bom momento, não porque as obras surgidas nos últimos dez ou vinte anos apresentem uma qualidade extraordinária (o que fica evidente a partir da comparação com outros períodos da produção poética e ficcional ao longo do século 20, mais ricos em termos de qualidade literária e impacto cultural), mas porque houve um notável crescimento do mercado editorial e dos eventos em torno da literatura, que por sua vez refletem o crescimento do número de leitores, e sobretudo porque aumentou bastante a quantidade de poetas e prosadores em atividade no Brasil. Individualmente, acho que não se deve exagerar o valor dessas obras apenas porque são contemporâneas, mas o conjunto formado por elas é negavelmente expressivo e auspicioso.

Ivan Marques é professor de literatura brasileira na Universidade de São Paulo.

JIRO TAKAHASHI

PANORAMA VISTO DA PONTE

Neste depoimento, de caráter impressionista e superficial, vou evitar falar de momentos marcados pelo surgimento dos grandes gênios literários, como Machado de Assis, que despontam até em condições desfavoráveis. Não vou negar que a fama

de uma literatura no exterior se deve a eles, como podem atestar as obras de Dostoiévski e Tólstoi na Rússia, Akutagawa no Japão, Kafka na velha Checoslováquia e assim por diante. O Brasil também tem a sorte de ter Graciliano, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Mas deixemos essa questão para um estudo mais aprofundado. Aqui a idéia é pensar um pouco coletivamente, pensar em alguns momentos que senti como significativos no Brasil por algumas razões.

Na segunda metade dos anos 1960, quando comecei a trabalhar na Ática, eram os primeiros anos da ditadura militar. É claro que isso deve ter afetado o cenário literário, mas não saberia dizer em que medida. Eu podia ver os escritores que haviam se consagrado em décadas anteriores resistindo bravamente em seus espaços. As poucas chances dos novos escritores restringiam-se a concursos literários — lembro como ficávamos ansiosos aguardando os resultados do concurso do Paraná — e a suplementos literários. Em grande parte isso poderia explicar a explosão do conto na época. Corriam muitas notícias em tom de brincadeira sobre a impressionante quantidade de contistas mineiros circulando pelos bares do edifício Maletta, próximo à redação do Suplemento Literário de Minas Gerais, dirigido por Murilo Rubião, grande contista.

João Antônio utilizava uma expressão que eu sempre achei muito feliz para o momento que os novos escritores viviam editorialmente: a literatura estava congelada. Como se estivesse em uma ponte, via que a Ática, como quase todas as editoras brasileiras, também não abria espaço para o processo de descongelamento da literatura. Na metade dos anos 1970, na esteira da conquista de um bom espaço para a literatura juvenil brasileira, eu perceberia novas estradas se abrindo.

PANORAMA VISTO DA ESTRADA

Como Affonso Romano de Sant'Anna aponta no tópico nove de seu depoimento (**Rascunho** — maio/2013), no final dos anos 1970, escritores como João Antônio, Ignácio de Loyola, Antônio Torres, Wander Piroli, Deonísio da Silva e tantos outros — até mesmo Lygia Fagundes Telles —, viraram viajantes literários, um novo bandeirantismo desbravando o interior com palestras em faculdades, divulgando seus livros, como já faziam os chamados poetas marginais nas portas de teatro e bares das grandes capitais.

Escritores bem sucedidos em concursos literários passaram a ser acolhidos por algumas editoras e pudemos ler ficcionistas de peso, como Sérgio Sant'Anna, Moacyr Seliar, Luiz Vilela, Dalton Trevisan e tantos outros. Uma marca recorrente era a rebeldia, embora de forma diferente de autor para autor. Para mim foi a época em que publicávamos as coleções Nosso Tempo e Autores Brasileiros — com ênfase nos autores inéditos — pela Ática. A Brasiliense, a Nova Fronteira, a Brasília, a Civilização Brasileira e a José Olympio participaram fortemente desse processo de descongelamento da literatura brasileira.

A partir da virada dos anos 1990, acompanhamos o processo de profissionalização do escritor, mesmo novo, que já passa a negociar condições de contrato, muitas vezes com a parceria de um agente literário. Junto a isso, uma salutar valorização da expressão literária que se harmonize com o conteúdo.

PANORAMA VISTO DO SHOPPING

Hoje se publica mais facilmente um novo escritor. Não se pode negar que o cenário que se vê é de uma movimentação muito grande. Apesar de divergências quanto aos dados, quaisquer números sobre a publicação de autores contemporâneos nos últimos dez anos são bem maiores do que em década

anteriores. Quando um autor se vê com alguma dificuldade para encontrar um bom editor, volta-se para a auto-publicação, hoje com muitos recursos midiáticos disponíveis.

Não se pode dizer o mesmo quanto às vendas. Aparentemente paradoxal, não há tanto espaço para o novo escritor nas seções literárias dos grandes jornais e das grandes revistas nem nas gôndolas das grandes redes de livrarias. Enfim, uma situação que merece uma análise mais cuidadosa.

Porém, há um bom número de concursos literários, com corpos de jurados respeitadas e prêmios idem, um estímulo para novos e velhos autores.

Nos últimos anos, vemos surgir grupos, eventos, movimentos, todos com focos determinados e com abertura crítica para novas vozes, como — só para citar alguns de memória — Rompendo o Silêncio (na Casa das Rosas); Coletivo 21, de Belo Horizonte; Cooperifa, com Sérgio Vaz.

As redes sociais do mundo virtual constituem uma nova realidade. Guardadas as proporções, lembram as mudanças de comportamento durante o surgimento da grande imprensa, do rádio e da televisão. De que modo elas afetarão a difusão da literatura? Ao lado disso, há um bom número de autores surgindo em blogues e portais literários. Alguns já apostam de início em e-books, tema para ser estudado seriamente.

Enfim, na evolução literária, que papel estão desempenhando as livrarias físicas e as virtuais? Como irão conviver os livros impressos e digitais? Como o público leitor está se comportando neste contexto tão plural de hoje? 📖

Jiro Takahashi é professor e editor.

CONTINUA NA PRÓXIMA EDIÇÃO.

PRATELEIRA :: NACIONAL



ONÇA PRETA

Lucrecia Zappi
Benvirá
238 págs.

Em seu romance de estréia, Lucrecia Zappi brinca com os limites da memória e o percurso formativo de Beatriz, estudante de botânica. A perda inevitável da adolescência em meio a paisagens isoladas é o que se impõe à personagem principal da narrativa, em meio à busca pelo pai e pela própria identidade e uma viagem à Chapada Diamantina.



CLARICE LISPECTOR: UMA LITERATURA PENSANTE

Evando Nascimento
Civilização Brasileira
304 págs.

Nesta obra, o pesquisador, professor universitário e escritor Evando Nascimento propõe uma interpretação da obra de Clarice Lispector a partir de vários textos — sejam seus principais romances ou entrevistas e colunas publicadas na imprensa —, abordando o particular modo de pensar que a autora construiu, sempre “em busca do infinitamente outro”.



O PÊLO NEGRO DO MEDO

Sérgio Abranches
Record
208 págs.

A história de amor entre o escritor Lucas e a compositora Vera é a linha principal desta narrativa, estréia do autor na ficção. A ela, somam-se a superação do medo, o cenário do sertão mineiro, a ditadura militar e uma viagem que, mais do que geográfica, se pauta nas memórias dos personagens e na trajetória do Brasil.



COIVARA DA MEMÓRIA

Francisco J. C. Dantas
Alfaguara
360 págs.

Nova edição do romance que marca a estréia de Dantas na literatura narra a redação obsessiva das memórias de um homem acusado de homicídio, enquanto aguarda seu julgamento. Através do gesto de rememorar suas histórias e as dos que o cercaram, ele espera encontrar forças para encarar o júri, a percepção e uma figura mais humana de si mesmo.



TRÊS VÉRTEBRAS E UM PRIMEIRO TESTAMENTO

Pedro Carrano
Tróia Edições
132 págs.

Esta seleção de prosa e poesia cobre a produção de 1998 a 2004 do paulistano Pedro Carrano, radicado em Curitiba (PR). O livro impõe as preocupações sociais do autor e os anos de juventude, abordando a solidão, a vida no cenário urbano e trazendo releituras de grandes poetas, seja nos contos, nos sonetos ou nos versos livres.



LONGE DOS OLHOS

Alex Andrade
Multifoco
128 págs.

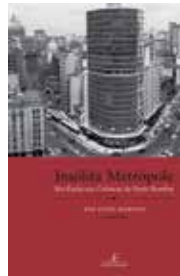
A relação amorosa de três amigos no Rio de Janeiro e suas diferentes maneiras de encarar a vida é o mote deste romance. Para ambientar a história de idealizações e frustrações do amor, o mundo virtual a tornar mais frágeis e egocêntricos os relacionamentos; o medo, a perda e a solidão a assombrar os personagens; e referências a compositores, pensadores e escritores estão presentes na prosa de Andrade.



MUITO ALÉM DA LOUCURA

Marcelo Simões
Geração Editorial
280 págs.

Dinheiro, sexo, drogas e política permeiam esta história baseada em fatos reais, ocorrida na Bahia do início dos anos 1970 e que ganhou alcance nacional: aos dezoito anos de idade, Márcio Moura Maia planejou durante seis meses o assassinato de seu pai, um bem-sucedido empresário português, e seu irmão esquizofrênico. No entanto, o plano dá errado e Maia acaba matando também sua mãe e sua avó.



INSÓLITA METRÓPOLE: SÃO PAULO NAS CRÔNICAS DE PAULO BONFIM

Org. Ana Luiz Martins
Ateliê Editorial
304 págs.

Reunião de crônicas revela a metrópole paulistana a partir de personagens e palcos — seja a sala de aula os clubes ou as livrarias — que fizeram a intensa vida social da cidade no século 20. O provincianismo, a movimentação cultural e as turbulências políticas são os ecos que o poeta Paulo Bonfim apresenta no livro, acompanhado de imagens históricas da cidade.



ANTOLOGIA POÉTICA

Cecília Meireles
Global
336 págs.

Publicada originalmente em 1963, um ano após a morte de Cecília Meireles, esta coletânea é composta por poemas retirados de diversos livros seus — como **Viagem**, **Vaga música** e **Poemas escritos na Índia** — e selecionados pela própria autora, com o objetivo de dar acesso a textos esgotados ou de difícil acesso já à época. Também inclui poemas inéditos, que seriam publicados em **Solombra**.



OUTORRETRATOS

Rosane Nicolau
Azougue Editorial
128 págs.

Reúne dezessete narrativas breves, entre as quais *Mens Sana*, vencedora do concurso de contos da Fundação de Arte de Niterói em 2010. Autoficção, observação e invenção são os elementos de partida para a autora abordar em seu primeiro livro dilemas do crescimento, do amor, da criação artística, da imigração e da sobrevivência, entre outros.

:: ENTREVISTA :: JOÃO BOSCO BEZERRA BONFIM

Mil e uma histórias

:: YASMIN TAKETANI
CURITIBA - PR

Se o cordel pode soar anacrônico ou “folclórico”, levando em conta o mundo tecnológico, urbano e cheio de efeitos especiais em torno das crianças, é puro engano. Com origens nos trovadores portugueses, e por eles sendo transportado e recriado no Brasil, o cordel se reinventa ao longo dos séculos à medida que narrativas, novas e velhas, são (re)contadas. Sua essência, no entanto, permanece intocada: é a arte de contar histórias.

Para João Bosco Bezerra Bonfim, é delas que somos feitos. E além das histórias atraentes, o escritor e pesquisador do gênero vê no cordel uma forma muito familiar ao universo das crianças, ao guardar características da língua falada, como rimas, repetições e a busca da melhor sonoridade. Seja através de narrativas antigas — cantadas ou contadas até hoje por várias pessoas, em várias regiões, carregando a herança de uma família, de um local, de uma época — ou histórias que se passam no tempo presente, dialogando com questões contemporâneas, Bezerra Bonfim acredita na identificação e na emoção que histórias bem contadas podem gerar.

Partindo deste pressuposto, o autor buscou nas **Mil e uma noites** o material para seu relato em cordel **O jumento e o boi** (Caramelo), ambientando a história, ilustrada com xilogravuras de Nena Borges, no sertão brasileiro. Nascido em Novo Oriente (CE), em 1961, e radicado em Brasília (DF), João Bosco é também autor de ensaios sobre linguística e poemas líricos, além de ministrar cursos sobre letramento literário e cordel. Na sua produção infanto-juvenil, destacam-se **No reino dos preás, o Rei Carcará (2009)** e **Chronica de D. Maria Quitéria dos Inhamuns (2004)**, também narrativas em versos de cordel. Nesta entrevista, o escritor comenta a potência e a atualidade do gênero que lhe é familiar desde a infância.

• Assim como *O jumento e o boi*, o senhor possui outros livros em que utiliza a arte de contar histórias em versos. Além de realizar o estudo do gênero, o que o motiva a escrever literatura infanto-juvenil em cordel? Que potencial ele tem frente a outras formas de narrativa?

Contar histórias em versos é a forma mais antiga de se contar histórias. Pode até não ser a mais fácil, mas é a que nunca morreu. Então, são as outras formas de narrativa, em prosa, que estão sempre concorrendo com a tradição de contar histórias em versos: em versos estão escritas a **Ilíada** e a **Odisséia**, peças clássicas do nosso mundo. Shakespeare escrevia suas peças em versos... e os nordestinos contamos histórias em versos, nos folhetos e nas feiras. E por que o cordel deve ter seu lugar privilegiado na escola ou na estante das casas das famílias? Porque ele faz a ponte entre o oral (que é o que as crianças trazem, quando lá chegam) e o escrito (que é o ideal). O cordel tem tudo da língua falada: rimas, repetições, busca da melhor sonoridade. Então, como primeiro contato com a escrita é a forma perfeita. Os estudos comprovam o que a gente mesmo pode constatar no dia-a-dia: crianças adoram cantar, rimar e criar histórias.

• De que maneira mudanças como a chegada do rádio e da televisão e a influência da cultura urbana no nordeste brasileiro, onde o gênero é entendido como parte da cultura local, afetam o cordel? A relação das novas gerações com o cordel e a

contação de histórias vem perdendo força?

É incrível que o cordel não tenha perdido a força. Justamente porque ele é irmão gêmeo da cantoria de viola, da cantiga a desafio, que passou a ser transmitida pelas rádios das capitais, como Recife, João Pessoa e Fortaleza, mas também de cidades do interior, como Crateús, no Ceará. Hoje o cordel é retomado nas escolas, mas já sendo bem recebido, em vez de ser rechaçado, como o foi no passado. Já vem em edições bem preparadas, belas, ricamente ilustradas, escritas de acordo com a chamada norma culta. Enfim: é uma tradição. E tradição não morre, se reinventa, se recria.

• Como se deu o seu contato inicial com o cordel? Que leituras marcaram sua infância e adolescência?

Meu primeiro contato foi com a literatura oral, isto é, com os contos de cordel ditos em voz alta pelo meu pai, Cândido Bezerra. Um cordel que ele cantava muito, de cor, era *A peleja de Riachão com o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros. Só mais tarde, escolarizado, é que voltei ao contato com os cordéis. E vi que estavam impregnados em minha memória. E quando fui pesquisar, vi que esse mesmo Leandro foi o maior escritor de cordel — mais de quinhentos folhetos — que este país já viu.

• O cordel tem suas raízes na oralidade. Como é fazer cordel com a palavra escrita? O que diferencia o cordelista contador de histórias, que trabalha com a forma oral, daquele que tem seu suporte no livro?

O fato é que a língua é oral. Escrita é invenção artificial. Então, o que o cordel por escrito faz é colocar no papel uma imagem sonora, é uma representação mais próxima da fala. Repare: prosa literária — um conto, um romance — pode estar muito próximo da poesia, como o fazia Eça de Queiroz. Então, estamos sempre falando da mesma coisa: a língua oral foi transcrita para o livro. E o contador de histórias será melhor à medida que devolver essa história — com as entonações, pausas, emoções da fala.

• O senhor também trabalha com adaptação de textos (ou “recontos”), como os de Hans Christian Andersen. O que busca capturar do original e como equilibrar isso com o que o senhor deseja contar e com a sua própria forma e voz?

Andersen foi um grande criador. E como tal, bebeu na tradição de outros contos e recontos que vieram da Índia, da China, de outros lugares da Europa. Muitos de seus contos ele ambientou na Dinamarca. Mas o principal é que a alma daqueles contos é a humana, planetária. E pode ser recontada em outros cenários. Quando conto **A roupa nova do imperador** em cordel, por exemplo, situando-a no sertão, quero construir a proximidade dos brasileiros com esses valores universais: a cobiça, a ganância, a astúcia, a arte de enganar, tão próprias dos seres humanos. E, claro, celebrar a nossa língua.

• Seus livros também lidam com temas como a condição dos trabalhadores, a vida no sertão, noções de cidadania e de representação política. A literatura infanto-juvenil deve transferir um valor, uma moral ou uma lição ao leitor? O que o senhor busca de sua escrita para este público?

Toda escrita traduz valores, queira eu, como escritor, ou não. Um grande mestre meu, de eu admirar, é Graciliano Ramos, que ficou famoso por



O JUMENTO E O BOI EM CORDEL

João Bosco Bezerra Bonfim
Ilustrações: Nena Borges
Caramelo
24 págs.

contar histórias de crianças e animais sofridos do Nordeste. Também é minha heroína das letras a Rachel de Queiroz, que falou da seca, da fome. Não sou jornalista, nem documentarista. Não tenho a pretensão de retratar o mundo com uma suposta objetividade. Mas creio que essas crianças que lerão meus livros podem desenvolver uma afeição positiva, uma solidariedade com os sofridos. Não escrevemos literatura para ensinar. Escrevemos literatura para emocionar. Mas sabemos que tais emoções fazem parte da construção do caráter, da personalidade de cada criança (e de cada adulto).

• Ainda sobre a temática, a narrativa de *O jumento e o boi* se passa num ambiente rural, arcaico, não identificado — trata-se de “um país muito distante” —, em que pai, mãe e filhos trabalham na roça para o sustento familiar. No entanto, a obra é destinada a um público infanto-juvenil sobretudo urbano e de classe média (que teria acesso ao livro), que não conhece ou não se identifica diretamente com o mundo ali retratado — mundo que tampouco tem o apelo de obras de universos fantásticos de dragões e princesas. Por que esta escolha de forma e história?

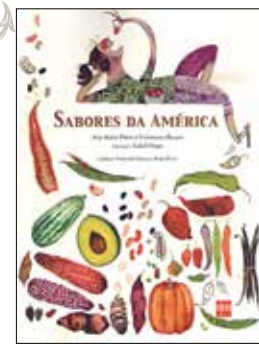
Em ficção, o que está distante é que é atrativo, chama a atenção. O próprio

exemplo que você deu revela isso: o fantástico dos dragões, heróis e princesas é o que está distante, fora dos meus olhos, do caminho da escola, da casa dos pais, da quadra, do apartamento. Então, tudo o que é estranho me fascina. Por quê? Porque todos esses estranhos são o humano. Os dragões expressam os sentimentos de raiva e expõem até fogo do nariz, como muitas de nossas crianças, vivenciando a agressividade humana, gostariam de fazer. E — ainda bem — não o fazem aqui e agora, na sala de aula ou na sala de casa. Mas fazem com a imaginação. Fui buscar esse conto nas **Mil e uma noites**, obra oriental contada e recontada por séculos e séculos e que fala de princesas, vizires, mercadores, sultões, mas também de simples marinheiros e camponeses. E, principalmente, fala de como um poderoso sultão, doente de cólera, foi curado graças a uma contadora de histórias, Scheherazade.

• O cordel possui uma forma fixa em versos, rima e o compromisso de contar uma história. Como procura explorar essa tradição, lidar com seus limites?

O princípio é o da brincadeira. Eu e todos os rimadores brincamos com as palavras, sejam poetas de bancada, cantadores de viola, improvisadores de trovas, emboladores de coco, ou rappers. Essa parte é o melhor de tudo. Quanto aos limites, não há. Pode ser uma história com quinhentos versos ou com dois. Quer ver? “Era uma vez, uma galinha pedrês...” Pronto, há rima e há história. Que se completa com a imaginação de quem ouve. Contar histórias e ouvir histórias é dominar esse gênero. O que eu sei das pesquisas — e de minha memória de criança — é que esses tamanhos de versos, de sete sílabas, guardam semelhança com o tamanho das frases comuns da língua, do comprimento da respiração de cada emissão de frase. Para resumir, contar histórias em versos é como respirar, para mim. Sem isso eu não vivo. E desconfo que ninguém vive sem histórias. Se elas podem ser em versos, mais divertido ainda. 🗨

PRATELEIRINHA



SABORES DA AMÉRICA

Ana María Pavez e
Constanza Recart
Trad.: Armando Giunta
e Paulo Rivas
Ilustrações: Isabel Hojas
SM Edições
32 págs.

A obra apresenta a descoberta da América pelos europeus através dos sabores do continente: milho, batata, feijão e amendoim são alguns dos alimentos que os navegadores encontraram a partir do século 15. Seguindo o fio da culinária, as autoras chilenas propõem uma viagem pelos costumes e curiosidades das culturas inca, maia, asteca e outras.



COISAS SIMPLES DO COTIDIANO

Rubem Braga
Ilustrações: Soud
Global
80 págs.

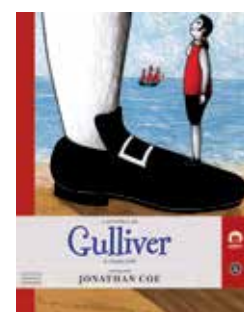
Estas crônicas selecionadas para o público juvenil trazem cenas e episódios comuns sob a percepção franca e singela de Rubem Braga (1913-1990), apontando para as pequenas riquezas que podem proporcionar um sentido autêntico ao nosso dia-a-dia e marcante às nossas vidas.



O LANCHE

Vanessa Prezoto
Tordesilhinhas
48 págs.

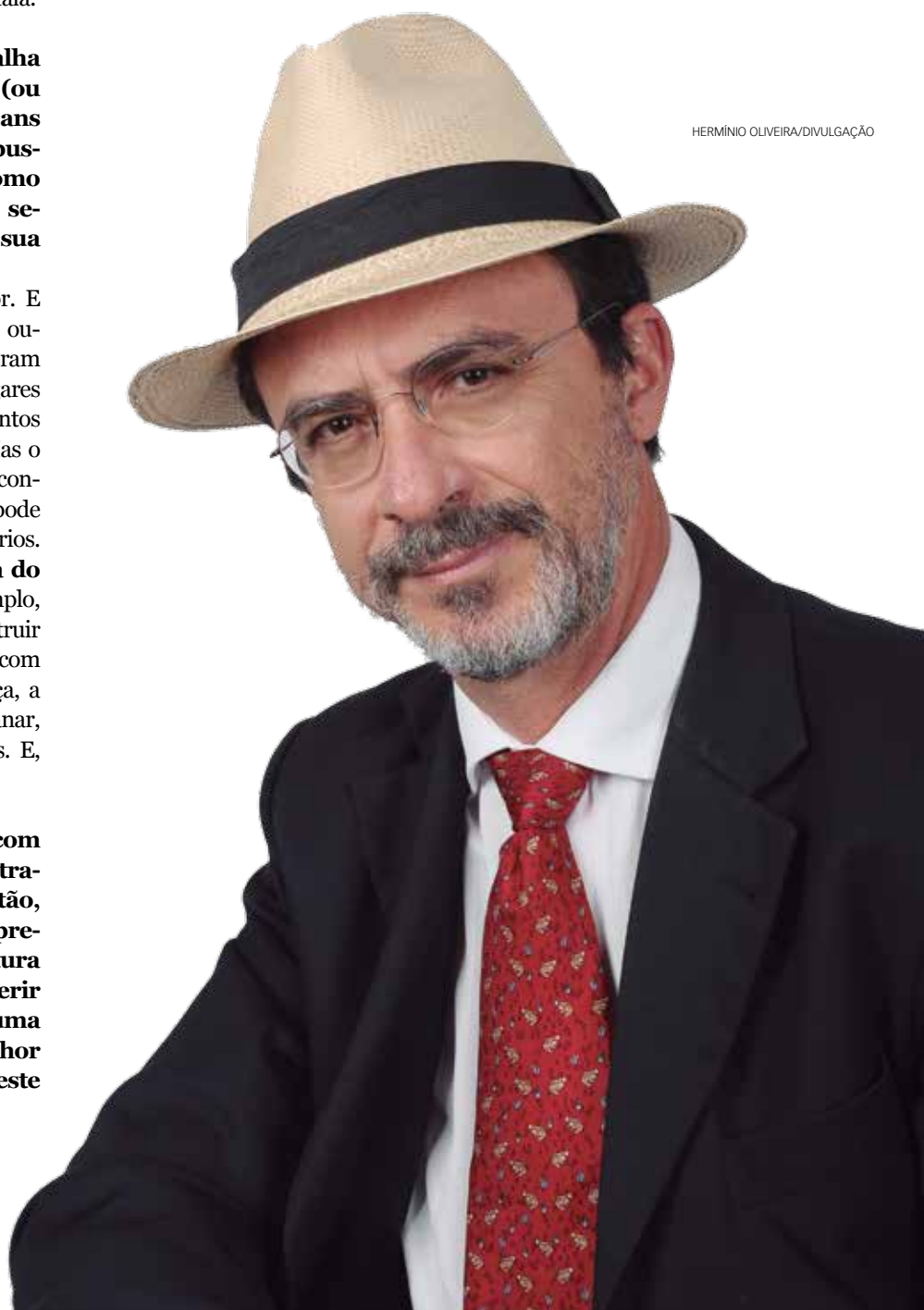
Sem fazer uso da palavra, o livro se desenvolve através das imagens, feitas pela própria autora com tinta, giz pastel e carimbos sobre papel. O livro-imagem, então, acompanha o peculiar percurso de uma menina que, em companhia de um gato e um cachorro, vai até a padaria de bicicleta.



A HISTÓRIA DE GULLIVER

Jonathan Coe
Trad.: Christian Schwartz
Ilustrações: Sara Oddi
Galera Record
98 págs.

Integrante do projeto “Save the story”, a obra de Jonathan Swift ganha reinterpretação pelo inglês Jonathan Coe, com o intuito de “salvar do esquecimento contando novamente, com a linguagem apropriada, grandes histórias para as novas gerações”. Ao final do exemplar, um texto contextualiza a importância da história e fala de seu autor original.



HERMINIO OLIVEIRA/DIVULGAÇÃO

Sobriedade e sutileza

A **PULSEIRA DE FERRO**, de Amadeu Amaral, conquista o leitor com enredo surpreendente

RODRIGO GURGEL
SÃO PAULO – SP

Amadeu Amaral permanece indispensável à cultura brasileira graças a **O dialeto caipira** — estudo pioneiro sobre as características da linguagem no interior do estado de São Paulo —, à permanente campanha em defesa do folclore, cujas pesquisas nos permitiriam alcançar o que ele chamava de “conhecimento exato da nossa gente”, e aos *insights* das análises literárias reunidas em **O elogio da mediocridade**, incluindo o ensaio que dá título ao livro, deliciosa peça de ironia sobre o papel do crítico e dos escritores. Poeta menor, deixou uma novela exemplar, **A pulseira de ferro**, presente no volume “Novela e conto” de suas **Obras completas** — publicadas por causa do empenho de Paulo Duarte, intelectual paulista injustamente esquecido.

PAPÉIS INVERTIDOS

O escritor não teme iniciar **A pulseira de ferro** utilizando a fórmula “Era uma vez um vigário da vila de Candeias, chamado Guilherme de Meneses...” — assim o narrador finaliza o Prólogo, em que também avisa o leitor sobre suas opções lingüísticas, despojadas de preocupações literárias regionalistas.

De fato, padre Guilherme assume, num primeiro momento, o papel de protagonista. Na pacata vilazinha começa a história desse vigário bonachão, dedicado, em algum dia entre 1875 e 1880, ao seu almoço, “oloroso assado” que pretende saborear. Interrompido por Chico, o sacristão, que o chama para um batizado urgente, pois a criança estaria à morte, segue para a igreja. Lá, encontra o recém-nascido, mas abandonado pelos pais. Decide, então, acolhê-lo em sua casa, confiando que a cozinheira, Rosa, cuidará dele.

O que ressalta na personalidade do clérigo é o caráter pueril, presente já nos seus primeiros comentários, quando se mostra incomodado ao perceber a forma como Chico o julga, pois este acredita que, entre o almoço e o batismo, padre Guilherme prefere o primeiro. Para um homem de quarenta anos, acostumado a conviver com diferentes tipos de pessoas e a ouvir delas, na confissão, o que têm de pior, a insistência para provar ao sacristão suas verdadeiras intenções fornece os primeiros sinais da imaturidade que a trama comprovou.

Ao decidir adotar a criança, o clérigo atesta, mais que compaixão, nítida carência afetiva, necessidade de conceder amor especial, particular, a uma única pessoa. O diálogo do Capítulo 3, em que troca idéias com a cozinheira sobre o nome que dará à criança e sua dúvida em relação aos padrinhos, confirma a personalidade de um homem despreparado para seu ofício, tolo a ponto de acreditar em superstições. O próprio narrador trata-o com ironia, no Capítulo 7, descrevendo-o “quase como uma senhora na doçura e na paz da maternidade recente”.

Em pouco tempo, o vigário torna-se alvo de mexericos: a adoção, apesar de informal, revelaria que ele é o verdadeiro pai da criança. O diálogo que mantém com o professor Camacho, único redator do jornal da vila, desencadeia sua indignação:

Camacho abanou a cabeça e esboçou um sorrisinho indeciso. Depois, levantando as sobrancelhas e apertando os beiços numa caramunha de contrariedade, arrulhou:

— Eu julgava que vossa reverendíssima estava ao fato de tudo, e foi por isso que me atrevi a falar...

*— Desembuche.
— Referia-me ao pequeno, ao enfeitadinho, que as línguas perveras deram agora para assoalhar que é filho do sr. vigário...*

Padre Guilherme baixou as sobrancelhas hispidas sobre o olhar coruscante, enquanto ouvia o professor, e assim se conservou por um tempo.

*— Então dizem isso de mim? Camacho fungou um suspiro.
— Por toda a parte, sr. padre.
— Mas dá-se crédito a semelhante infâmia? Que caráter tem isso? De notícia certa? De boato vago? De pilhéria? E quem é que o diz, sr. Camacho? A quem é que o senhor já ouviu dizer isso, sr. Camacho?...*

O mestre-escola gaguejou umas evasivas. E o padre, pegando-lhe na manga e dando-lhe pequenos repelões:

— Dessas “minudências” o senhor não sabe, hem! sr. Camacho... O senhor sabe que me caluniam, que me arrastam o nome por essas sarjetas, mas não sabe mais nada, não viu, não percebeu... não quis perceber mais nada!

À parte o diálogo perfeito, bem construído, as reações do clérigo, que se intensificarão a partir desse ponto, reafirmam sua total incapacidade para lidar com questões controversas. Mesmo tentando fingir que nada acontecera, ter consciência dos boatos é algo insuportável para o padre. E apesar do apoio que recebe do único amigo, o advogado Veloso, sucumbe às maledicências e decide partir da cidade. Seu rancor fica claro nas palavras que, num rompante, diz a Veloso, pouco antes de partir:

— Por ter a consciência limpa é que me revolto, Veloso (bradava o padre). Não, não me posso conformar com esta idéia de que a “minha” pessoa não é afinal “minha”, não me pertence, não é aquilo que eu quero que ela seja, aquilo que eu tenho o direito de querer que ela seja, aquilo que eu vivo a trabalhar toda a minha vida para que ela seja!... E essa idéia estúpida, essa idéia trágica é a realidade, a realidade objetiva, a realidade tangível! A “minha” pessoa é uma coisa como qualquer outra, é um objeto, é um traste, é um punhado de matéria desprezível que o primeiro ladrão apanha, desconjunta, torce e deforma à sua vontade, por desfastio, por malvadez, por pilhéria, sei lá!...

De nada servem os argumentos de Veloso, que confirmam os papéis invertidos desses personagens, pois o advogado mostra-se mais próximo da firmeza de caráter que o senso comum espera do sacerdote:

— Que culpa tem Deus de que você exagere a sua sensibilidade? Você é que devia ter a força de desprezar o que é desprezível; mas não desprezar de gesto e de palavra — desprezar de toda a vontade, de toda a alma, num desprezo integral e sereno... Você não tem essa força, e padece... Mas reconheça ao menos que também esse padecimento é providencial. Nós nos orgulhamos facilmente das nossas boas partes; e aquele que se compraz em reconhecer-las em si mesmo, já desmereceu um pouco, só por isso. A má-língua chama-nos à realidade, força-nos a ser modestos, a juntar ainda uma qualidade, preciosa entre as mais, às qualidades que já possuímos...

— Que culpa tem Deus de que você exagere a sua sensibilidade? Você é que devia ter a força de desprezar o que é desprezível; mas não desprezar de gesto e de palavra — desprezar de toda a vontade, de toda a alma, num desprezo integral e sereno... Você não tem essa força, e padece... Mas reconheça ao menos que também esse padecimento é providencial. Nós nos orgulhamos facilmente das nossas boas partes; e aquele que se compraz em reconhecer-las em si mesmo, já desmereceu um pouco, só por isso. A má-língua chama-nos à realidade, força-nos a ser modestos, a juntar ainda uma qualidade, preciosa entre as mais, às qualidades que já possuímos...

Esses comentários, no Capítulo 10, representam apenas um dos inúmeros trechos que contribuem para transformar Veloso no perso-

METÁFORA

Esses comentários, no Capítulo 10, representam apenas um dos inúmeros trechos que contribuem para transformar Veloso no perso-



O AUTOR
AMADEU AMARAL

Amadeu Ataliba Arruda Amaral Leite Penteadado nasceu em Capivari (SP),

em 6 de novembro de 1875, e faleceu na capital paulista em 24 de outubro de 1929. Fez o curso primário em Capivari e aos onze anos partiu para São Paulo, a fim de trabalhar no comércio e estudar. Foi autodidata, sequer concluiu o curso secundário. Ingressou no jornalismo, trabalhando nos principais jornais da época: *Correio Paulistano* e *O Estado de S. Paulo*. Em 1922, transferiu-se para o Rio de Janeiro como secretário da *Gazeta de Notícias*. Voltando a São Paulo, exerceu cargos na administração pública. Dotado de grande erudição, dedicou-se aos estudos lingüísticos, ao folclore e à literatura (crônica, poesia e ficção). Suas **Obras completas** (onze volumes) foram publicadas em 1976, sob a direção de Paulo Duarte, pela Editora Hucitec em co-edição com a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.

nagem central da narrativa. Página a página, o narrador torce com habilidade a trama, passa a segundo plano o vigário, utiliza as calúnias sofridas pelo padre para provocar no advogado a recordação pungente do próprio passado — e Veloso, por sua personalidade diligente e solícita, seu poder de análise, assume o protagonismo da história.

O núcleo dessa mutação encontra-se no Capítulo 9, no qual o advogado relata ao padre, para que lhe sirva de exemplo, a história do ferreiro Manuel da Costa, morador de Candeias, durante longos cinco anos dedicado a moldar, nas horas de lazer, a delicada “pulseira de ferro”, presente que dará a Raquel, sua jovem filha, por quem Veloso, já homem maduro, se apaixona. A família, contudo, é destruída pelas intrigas da população — e Veloso partilha da violência das calúnias, responsáveis inclusive pelo suicídio de Raquel. Essa experiência anterior é o drama que permite ao advogado ironizar a indignação do padre, correta, sem dúvida, mas desproporcional.

Pouco antes, depois de salientar que o vigário vive apenas a “estréia de caluniado”, Veloso expusera, num diálogo central, no Capítulo 8, sua teoria sobre como a índole violenta do homem depurou-se até se transformar em difamação:

[...] O bruto ganhou em peçonha, em perversidade recolhida e fedorenta o que perde em brutalidade esbarrondante e sadia: já não assalta nem esquarteja o inimigo, amargura-lhe, comodamente, a existência; envenena-lhe os prazeres, se os têm; agrava-lhe as dores e as melancolias, que as têm pela certa; põe-lhe um sabor de lama na água que ele bebe, um cheiro excrementício nos perfumes que ele respira; entra-lhe pelo corpo com o pão que ele come, tornando-lho duro e dissaborido; precipita-se-lhe na torrente do



AMADEU AMARAL POR FÁBIO ABREU

sangue, e queima-o em febre; fustiga-lhe as fibras recônditas dos nervos, e chama-se insônia; põe-lhe nos olhos as lágrimas que ele deve estilar em silêncio, às escondidas, e é então a amargura que mata. E ninguém escapa! ninguém! [...]

A pulseira de ferro não é, contudo, ficção de tese; não está presa aos esquematismos darwinistas do nosso Naturalismo e o advogado não busca nenhuma suposta verdade científica. Não. Mais que a história de um padre destituído de firmeza, a novela retrata os infortúnios de Veloso, homem sensível, íntegro, sagaz, obrigado a ser vítima indireta dos mexericos, devido aos quais perde, primeiro, o grande amor, e depois, o melhor amigo. A pulseira de ferro torna-se, assim, metáfora dos sentimentos que alimentamos, durante longo tempo, com empenho sincero, mas que são destruídos, aniquilados pela malevolência de outrem.

O narrador completa, dessa forma, a inversão — e o que prometia ser uma história óbvia ganha agradável, inesperada sutileza. Sua sensibilidade aguda completa o trabalho revelando, no final, não os caluniadores, mas os artifícios do plano de abandonar a criança à porta da igreja. Tratados, no início da narrativa, como parvos, eram, na verdade, dissimulados, conhecedores da índole do vigário.

A essas qualidades somam-se outros personagens — o ferreiro Felisberto; o barbeiro Nicola; Camacho, “polimórfico sábio” — e diálogos reveladores, que impulsionam a história e substituem possíveis cansativas descrições do narrador, como este, entre Veloso e Felisberto, quando se anuncia a difamação em curso:

— Olá! Sirva-se de um cafezinho, descanse um pouco. Diga-me! como vai o filho do padre?

Veloso estacou intrigado. E

A pulseira de ferro torna-se metáfora dos sentimentos que alimentamos, durante longo tempo, com empenho sincero, mas que são destruídos, aniquilados pela malevolência de outrem.

Felisberto explicou, passando-lhe uma xícara:

— Aquele mulatinho achado ali na igreja, outro dia, não sabe? que caiu do céu por obra do Espírito Santo...

Ouviu-se uma risada geral. Veloso riu-se com os mais, sem exagero e sem ruído, mas também sem constrangimento aparente, e informou:

*— O pequeno vai bem.
— Saiu parecido com o pai?*

Veloso, sem se desconsertar, tomando o seu café:

*— Mas quem é o pai?
— Ora, ora, doutor Veloso...*

— Quem é?

— Sou eu. Está ouvindo? Eu!

Fui eu quem mandou largar o bo-dinho, de manhã muito cedo, ali na porta da igreja; por uns excomulgados de uns pretos que ninguém viu, de quem ninguém dá notícia... Qual, “seu” dr. Veloso, nisso tudo há grosso... milagre! Quem não vê que aí anda dedo... de Deus!

Veloso sorriu, abanou a cabeça, olhou para o ar, tornou a sorrir, e saiu da botica aterrado.

O narrador cumpre, graças à sua habilidade, o que prometera no Prólogo: “[...] Uns amam nas histórias as próprias histórias, e não querem delas senão o que pedem à música — um pouco de esquecimento e de embriaguez”. É o que Amadeu Amaral nos oferece nessa novela sóbria na extensão, mas de enredo penetrante, pleno do que os leitores desejam — exatamente o que muitos escritores de hoje nos recusam. 🗨

NOTA

Desde a edição 122 do **Rascunho** (junho de 2010), o crítico Rodrigo Gurgel escreve a respeito dos principais prosadores da literatura brasileira. Na próxima edição, Alcides Maia e **Alma bárbara**.

A LITERATURA DE ZELDA (1)

Toda a sua maneira suave — perigosamente suave — de recordar as coisas, olhá-las não apenas pelo vidro partido da memória (que deformava daquele modo “mediocre”, das “lembranças dos são”).

Zelda, olhem só, em nenhum momento a mesma nas fotografias limitadas pelo olho e pela câmera captando tudo, menos o movimento interior desesperado, naquelas piores horas para ela, também, quando retornava a certos lugares sob a lua da infelicidade.

A “louca varrida” das festas do leste prestes a liquidar a melhor das gerações (ou a dá-la como “perdida” antes mesmo que se desse a perda literária não para todos, nem igualmente para os desiguais dos grupos divididos entre Paris e a Riviera, futuramente míticas — depois que todo mundo já tinha ido embora).

A temporada dos verões, a mentira gentil ou supostamente “charmosa”: tudo ficando para trás, através dos anos que precederam o horror glamourizado pela lucrativa exploração dos Ernests falsos como uma nota de vinte e dois dólares apostada num vinte-e-um trapaceado alegremente.

Você tinha trinta anos quando teve o

que, educadamente, ainda se chamava de um “colapso nervoso”. Pela primeira vez, numa vida um pouquinho mais do que agitada, passou da medida dos nervos em frangalhos entre música e lágrimas, sim (ou, como dizia a canção, “entre rosas e bandagens”). Claro que as rosas eram para as damas tristes, e os curativos, apressados e mal aplicados, eram para os soldados que voltaram supurando pus e saudades.

Não há verbos elegantes para feridas na carne. Tudo só fica mais suportável recordado à distância, no tempo de deselegância intrínseca que veio a suceder o estilo do crepúsculo, azul-piscina à boca da noite trazendo os primeiros sons dos metais de orquestras sumidas diante dos olhos do “deus” do anúncio a recomendar o uso de óculos e amor para todo mundo.

Quem foi que avisou que os seus pensamentos secretos eram também perigosos?

Os pensamentos que levavam ao cerne, revelados entre cartas e recordações das festas famosas, de “esporte fino” *avant la lettre*, na frente das praias nunca mais silenciosas. “Só o fantasma da jovem morta numa barraca já gritava o bastante.”

Você foi uma jovem morta na carne da

paciente queimada pelas chamas — junto com mais oito pessoas — num dos prédios do Hospital Highland, no dia 10 de março de 1948. Tinha quarenta e oito anos. Quem diria que o fogo estava dando cabo, definitivamente, da juventude calcinada do seu “pássaro de fogo” pessoal e intransferível?...

Volto aos seus ombros tremendo — não do frio da noite de 21 de março, mas numa tarde dos anos do fim da adolescência, ainda na Montgomery pequena demais para *garotas que aprontavam*.

Objetos capazes de evocar (ou de ajudar a evocar) as luas leitosas das lâmpadas, perto do ar refrescado da represa com a torrente ameaçando levar o ouro da época, o tesouro da juventude sem preço, enquanto ainda podiam imaginar o país não-corrompido poupando seus rapazes antes de enviá-los para a morte longe de casa. Justiça seja feita, não se tratava dos que foram *antes* — sem esperar pelo alistamento ou a convocação da classe, nos termos pessoais e, principalmente, intransferíveis (ah, ah), etc.

Onomatopéia e música, piadas e lágrimas — e o estilhaço de fio de navalha no peito dos Tommys abertos pelas bombas.

Apressados para morrer? Talvez. Mas

estavam também apressados por viver tudo num átimo de oxigênio e sexo, ar rarefeito e gonorréia (que comia solta naquela época de tratamentos dolorosos). Ou seja, dor e sangue, sempre, e amputações antes dos óbitos comunicados “oficialmente”, pelo Ministério da Guerra, através de dois oficiais em uniforme completo, bandeira em mãos, para enrolar na hora dos sepultamentos com as honras militares de praxe, todo mundo perfilado e suado e com a boca seca.

Os que haviam seguido na frente, com documentos falsos como a esperança da paz duradoura (que nunca viria, coletiva ou pessoalmente), não tiveram nada disso, é evidente. Eles tiveram uma morte anônima nos ares, puros como os meninos apressados do coro que alguns padres tentavam bolinar por detrás do altar de flores da igreja de Santa Maria, em Rockville, Maryland — onde Scott foi afinal enterrado, em 1975, revertido o impedimento, de 1940, do sepultamento no Union Cemetery de Rockville, com a alma triste de Francis encomendada por um pastor episcopal que, graça suprema, não parecia estar sóbrio. ☛

CONTINUA NA PRÓXIMA EDIÇÃO.

SOB O VÉU DA ESCRITA

:: PAULA CAJATY
RIO DE JANEIRO – RJ

Escrita é a única forma perfeita do tempo, de acordo com o escritor francês J. M. G. Le Clézio. Antes dele, Henry David Thoreau também reconheceu que a palavra escrita é a mais fina das relíquias. Essas constatações nos fazem compreender a sensação de perfeição em **A noite dos calígrafos**, pérola literária de Yasmine Ghata.

A jovem Rikkat Kunt, protagonista e narradora do livro, é na realidade a avó da autora — avó que Yasmine jamais conheceu, uma das maiores calígrafas turcas na época em que Atatürk, o Lobo Cinzento de Ancara, decidiu romper com a religião e tornar a Turquia um país laico, para isso banindo o alfabeto árabe e inaugurando o uso do alfabeto latino.

Sem o resgate da autora, filha de Nour (o caçula de Rikkat), que mergulhou no estudo da história da arte e se tornou especialista em arte islâmica, toda uma geração de calígrafos eméritos da Turquia morreria sem voz, registro ou memória, assim como sua própria arte. O livro é, pois, uma história familiar que revela os passos da própria nação otomana, ainda hoje inconformada com o rompimento religioso e, sobretudo, com o banimento de seu alfabeto místico.

NOSTALGIA

Talvez pela intensa relação espiritual entre essa neta e sua avó, talvez pelo vínculo de sangue, cultura e herança remanescente, Yasmine pôde escrever um romance intenso e visceral, recontando a passagem do século 20 através do olhar atento e preciso de uma jovem mulher — sua avó — tão submissa quanto inconformada, tão moderna como profundamente religiosa, e ainda assim dotada de inigualável talento artístico. Da mesma forma que o espírito de seus mestres calígrafos, Rikkat permaneceu junto à sua neta-aprendiz, soprando-lhe as palavras exatas, de modo que Yasmine pudesse criar uma verdadeira obra-prima.

O romance é escrito de forma poética e refinada, extremamente sensível, com pequenos toques de ironia e crítica social e política, trazendo também uma releitura ficcional da vida de Rikkat Kunt. No livro, a jovem — ainda que consciente da crise e dos contratemplos de tal ocupação —, em virtude de uma paixão inabalável pelos arabescos, ganha o primeiro lugar no concurso de caligrafia de seu país, algo considerado incomum em um *métier* tradicionalmente reservado aos homens.

De acordo com as crenças da jovem Rikkat, quem a auxilia em seus trabalhos e em sua luta diária contra as intempéries da vida são os espíritos de seus mestres calígrafos, Selim e Esma Ibret, que a acompanham no silêncio e na solidão do ofício. De Selim, o calígrafo mais idoso do ateliê que freqüentava, Rikkat herda o material inestimável e precioso da antiga caligrafia: um estojo de veludo grená, com cálcamo, tinteiro e tinta de ouro.

De Esma, ela obtinha inscrições em letras de luz nas paredes de seu quarto, indicando sua proteção. Outras convicções religiosas de Rikkat, entretanto, ondulavam no tempo como as ondas do Bósforo em sua vida, trazendo a nostalgia de uma existência sob o signo da tristeza e da mudança.

INTEMPÉRIES

A noite dos calígrafos cobre um enorme salto temporal, que dista de 1933, quando Rikkat contava trinta anos e iniciava suas aulas, até 1986, quando a protagonista morre por asfixia, aos oitenta e três anos. Exibe, também, uma amplitude geográfica, pois Rikkat casa-se com o dentista Ceri e passa a morar com ele e o filho Nedim em Konya, no interior da Turquia. Voltando à sua Istambul natal e anunciando-se ganhadora do concurso, assume a cátedra de caligrafia na Universidade. Depois, já divorciada de Ceri, casa-se novamente com um albanês refugiado, Mehmet, com quem concebe Nour. Também Mehmet a abandona, levando consigo o caçula para o Líbano e, posteriormente, para a França. Rikkat reencontra seu filho muitos anos depois, ele já cursando Medicina em Paris. Esse encontro, em que convivem por quase duas semanas no mesmo apartamento, contando no cair de cada noite as histórias do tempo em que viveram a indesejada separação, é extremamente belo e doloroso. Nour foi, na verdade, depois da caligrafia, o maior amor de Rikkat.

De volta a Istambul, a protagonista ainda receberia o filho em seu *yali* (mansão típica à beira-mar, na margem asiática do Bósforo), reunindo-o à família — Rashida, sua mãe; Hateme, a irmã; e o primogênito Nedim — antes que o local fosse vendido para dar lugar a um prédio. Nesta história sobra muito pouco para confortar a protagonista: apenas a caligrafia, as aulas para poucos e raros aprendizes, o restauro de obras sagradas e a convivência com o espírito de seus mestres.

Em uma sociedade ainda fechada para os direitos das mulheres, com má sorte na escolha de seus companheiros, bem como nas exigências de seu ofício, Rikkat ainda assim atravessa com equilíbrio intempéries e ensina com doçura a beleza das tradições do Islã, religião geralmente demonizada em nossos dias por textos mal-informados e uníssonos, impregnados de discriminação pela mídia ocidental. Com esta personagem, é possível viajar em um universo de tempo e espaço absolutamente romanesco e distantes, escancarar uma janela para um mundo que não existe mais e sentir sua brisa e suas tempestades.

RESQUÍCIOS DE UM UNIVERSO

Histórias recentes da Turquia e da arte caligráfica otomana, com todos os seus segredos e misticismos, iluminam-se nas entrelinhas, através de cada frase, de cada capítulo, mesclando-se ao próprio espírito dos grandes mestres que, recusando-se a morrer, permanecem vivos animando os espíritos dos turcos, desenhando em suas janelas e paredes com uma escrita de luz, assombrando as

A AUTORA
YASMINE GHATA

Nasceu em 1975, na França. Estudou História da Arte na Sorbonne e é especialista em arte islâmica. **A noite dos calígrafos** (2004), seu primeiro romance, foi traduzido para treze línguas. Em seguida, vieram **Le târ de mon père** (2007) e **Muettes** (2009), que lhe renderam prêmios na Itália e no Líbano.



A NOITE DOS CALÍGRAFOS

Yasmine Ghata
Trad.: Carolina Selvatici
Tinta Negra
112 págs.

TRECHO
A NOITE DOS CALÍGRAFOS

Os calígrafos foram mortalmente feridos, o Corão também. A língua árabe foi banida de qualquer uso público, e as suras não são mais ensinadas nas escolas. Não damos mais importância à posição do sol, a partir de agora medimos o tempo seguindo o método internacional de 24 horas.

noites de quem não pode deixar morrer suas próprias tradições.

Escrita e vida ricamente metaforizadas na caligrafia árabe se mesclam a esta narrativa romanceada e onírica. Com rara beleza e discrição, delicadeza e erotismo, **A noite dos calígrafos** desde as primeiras linhas exhibe a alma da escrita em seus momentos mais sagrados: a escrita como emanação divina e como prazer carnal, e a arte caligráfica como a fonte mais pura e essencial do espírito e da cultura otomana. ☛

:: ENTREVISTA :: ALEJANDRO ZAMBRA

Capturar a complexidade

:: RAFAEL DYXKLAY
RIO DE JANEIRO – RJ

Rotulado como “o novo Bolaño”, o poeta e romancista chileno Alejandro Zambra teve uma infância comum, nunca morou em outros países e tampouco escreve sobre gerações perdidas — ao contrário, trata dos jovens adultos do Chile de hoje. O que explica, então, o alcance de sua obra? O que explica a repercussão de **Bonsai** no Brasil, a presença de seu último romance (**Formas de volver a casa**, previsto para o primeiro semestre de 2014 pela Cosac Naify) em listas de melhores lançamentos do ano nos Estados Unidos, os prêmios internacionais (inclusive de traduções de seus romances) ou o recorrente favorito ao Prêmio Nobel Cees Nooteboom na fila de autógrafos da tradução holandesa de **A vida privada das árvores**? Nesta entrevista, Zambra retoma idéias de Walter Benjamin e Clarice Lispector, pondera os aspectos pós-modernos do romance frente à tradição, fala sobre seu projeto literário, o novo livro, literatura latino-americana e o curso próprio (com ou sem repercussão) que os livros tomam.

• **Em um livro recente, Peter Handke menciona um silêncio “que parece ser imediatamente após ou imediatamente antes de uma guerra”. Por algum motivo isso me lembrou a minha geração e também a retratada em *Formas de volver a casa*, seu romance mais recente. Você acredita que as gerações mais recentes se sintam como “entre-gerações”?**

Totalmente. No Chile, crescemos sem saber discernir o silêncio do silenciamento — o silêncio obrigatório da repressão, o silêncio necessário do duelo. Minha geração viveu na ditadura até o fim dos anos 1980, em teoria, mas ela durou muito mais, pelo menos até 1998, porque ainda tínhamos Pinochet no poder. Era impossível que essa democracia fosse verdade. Nosso “nós” começou a se construir tardiamente, com uma espécie de timidez coletiva, mas também com força e continuidade. Nossa adolescência coincidiu com o suposto regresso da democracia, mas um grande erro dessa década, a de 1990, era justamente achar que se tratava de uma democracia, quando no fundo quem ainda governava era Pinochet. Não sabíamos como era uma democracia, tínhamos nascido em uma ditadura que não vimos nascer e por isso aceitávamos como se fosse um grande prêmio essa liberdade vigiada, essa imitação de liberdade.

• **Você mencionou uma construção de identidade coletiva forte e contínua, mas *Formas de volver a casa* começa com um parágrafo que demonstra o melhor do seu estilo até então: curto, aparentemente desprezioso, composto de frases simples, causando um efeito surpreendente desde o início. E, gradualmente, vemos a desintegração desse estilo. Como diz o protagonista, ele vai “perdendo o ritmo, ou a precisão”: o último parágrafo é completamente diferente, com uma única, longa frase, bem menos artificiosa. A diferença entre esses dois parágrafos parece resumir a essência de um romance que inviabiliza uma “construção”, cuja epígrafe são palavras de Walter Benjamin (“Agora sei como andar; não posso mais aprender a andar”), sugerindo que seu livro seja, na verdade, sobre o ato ou a tentativa de desaprender algo.**

Enquanto escrevo, vou entendendo o livro. Gosto da idéia de que um livro já existe e ao escrever vou descobrindo-o. É mais como esculpir uma rocha do que construir um edifício. Nunca escrevo em seqüência, do início até o final. Sou nesse sentido

muito desordenado. Mas existe um momento em que toda essa prosa dispersa encontra um lugar para escorrer. Tem algo não calculado, imprevisível, que sobrevive, que prevalece. O que mais gosto quando escrevo é isto: você não sabe bem o que está fazendo até terminar, ou seja, até o livro estar impresso. Até então você teve certezas parciais, alegrias, uma sensação de perplexidade, mas nenhuma noção fechada, nenhuma conclusão definitiva. É como disse Pessoa: “Cheguei a Lisboa, mas não a uma conclusão”. Então, poderia dizer que não tomo tantas decisões quando escrevo, mas estaria mentindo. Tomo muitas, e escrever consiste, em parte, em levar essas idéias a extremos para vê-las fracassar. Então me identifiquei muito com essa leitura ou idéia de que o livro vai se desfazendo, ou tentando desaprender algo. Sempre vi o romance inteiro como um comentário sobre o primeiro parágrafo.

• **Sobre esse método de criação, em uma das crônicas mais cativantes de *No leer*, “De novela, ni hablar”, você alude várias vezes a Clarice Lispector como inspiração. No conteúdo, entretanto, suas obras me parecem muito distintas, levando-se em conta a linguagem. Falando, então, desses autores que adoramos e que, contudo, não podem contribuir diretamente para nossos trabalhos, como Clarice e outros escritores muito distintos de você influem no que escreve?**

Gosto de muitos escritores que fizeram ou fazem algo radicalmente diferente do que eu faço. Fui feliz lendo Clarice. Muito. Além disso, se pensar sobre obras que me influenciaram, há muitos livros de não-ficção, como os de Leila Guerriero, que têm mostrado que não é necessário recorrer à ficção para fazer literatura. Acho incompreensível ou falsa a pergunta “você gostaria de ter escrito aquele livro?”, porque no fundo parece evocar tanto a admiração quanto a inveja. Eu não invejo nenhum livro, só admiro, e com paixão, os que mudaram a minha vida. Meus livros nascem principalmente de um desejo expressivo específico e são influenciados não só por autores, mas todo tipo de estímulo, de uma forma não-linear. Algo diferente me acontece na música, porque sempre tive a fantasia de cantar e compor. É o que sinto quando ouço o *Samba de uma nota só* ou *Construção* ou *The empty boat* e muitas outras canções que amo. Por isso me sinto feliz de pensar em **Bonsai** com um “romance de uma nota só”.

• **Meu primeiro contato com seu trabalho foi através de *Bon-***

sai, e uma das primeiras coisas que notei foi o uso maduro de traços infantis, o que me lembrou a pintura modernista, mas também se relaciona com a música popular brasileira. Desde as estruturas sintáticas, evitando elipses, por exemplo, a escrita é caracteristicamente infantil. A vida privada das árvores já segue menos esse traço, que se desintegra gradualmente em *Formas de volver a casa*. Considerando que em *No leer* você sugere a procrastinação do escritor Mario Levrero como ferramenta para uma singularidade, como a infantilidade se aplicaria à sua obra?

Eu concordo com o que diz Baudelaire naquele velho ensaio, *O pintor da vida moderna*, em que o artista é comparado com a criança e com os convalescentes que, de volta da doença, recém recuperados, são capazes, ao menos transitoriamente, de ver tudo como se pela primeira vez. Não sei se é um novo caminho, mas acho que toda escrita supõe uma desaprendizagem das normas, um regresso às primeiras intuições, ao momento em que o mundo não estava ordenado em categorias asfixiantes. É um pouco o elogio à imaturidade que faz [*Witold*] Gombrowicz no maravilhoso *Ferdydurke*. Ou o que acontece em *Infância*, de Jacques Prévert.

• **De todo modo, em *Formas...* muita coisa muda. Podemos dizer que é seu primeiro romance com as dimensões convencionais do gênero e também o primeiro a tocar muitos de seus aspectos mais convencionais, a exemplo do uso de digressões sobre a natureza humana e descrições visuais mais detalhadas que lembrariam sutilmente o romance novecentista de autores como Flaubert, em cuja obra o narrador de *Formas...* se debruça em dado momento. É um livro muito diferente de *Bonsai* e de *A vida privada das árvores*, ainda que para mim conservem inevitavelmente um poderoso ar de família, e também certa interdependência. Gosto da idéia de que sempre escrevemos o mesmo livro, de que somos nós que mudamos e, por consequência, mudamos o livro. Eu não poderia escrever agora algo como *Bonsai*, e se tivessem me dito há quinze anos que escreveria um romance como *Formas...* eu não teria acreditado (e sequer teria acreditado, há quinze anos, que escreveria romances). Gosto de pensar que *Formas...* foi em 2011 o que *Bonsai* foi em 2006. O estilo sempre é uma busca, e para mim são muito claras algumas mudanças, não sei se para os leitores também. Para dar um exemplo, há palavras em *Bonsai* que nunca mais escreveria, e também meu sentido de ritmo mudou muitíssimo, entre outras coisas.**

• **Em certo momento do romance, um filho se impressiona por sua mãe chamá-lo de intolerante. Este e outros exemplos evidenciam uma temática compartilhada por autores como Saul Bellow, de que o intelectual contemporâneo não é visto como a expressão mais inteligente de uma cultura mas, pelo contrário, alguém que parece fechado em uma cultura diferente, ou mesmo intolerante. Que formas de explorar essa temática lhe interessam em seu próprio trabalho e nos de outros autores?**

Todas as formas possíveis. Todo mundo opina sobre o que lê, de luga-

res diversos, e me interessa também me interrogar sobre o meu lugar. Mas, sobretudo, me interessa em termos gerais o lugar que ocupa a literatura na sociedade, em especial a literatura “literária”, a que se guia por desejo artístico, e não pelo mercado. Seria difícil me situar a partir da alta cultura porque não venho dela, mas de uma classe-média baixa, e com mais ou menos sorte tive acesso a uma educação mais ou menos boa. Não penso minha situação no mundo e nem a de minha literatura desde o lugar do intelectual. Me interessa indagar a eficácia da literatura para apelar à sociedade, e ainda que goste de muitos autores “ilegíveis”, acho que meu estilo, ou minha idéia de estilo, nasce do desejo de capturar a complexidade com as palavras mais simples.

• **Algo bastante interessante no livro, em relação à vida em sociedade e ao lugar da literatura, é que nos dois últimos capítulos vemos que o enredo da novela que o protagonista escreve ainda segue, mesmo que sem desfecho, mas sua vida cotidiana perde completamente a qualidade de avanço.**

O narrador, a meu ver, precisa questionar seu próprio lugar, sobretudo em um romance que fala de autoritarismo, de ditadura, porque o narrador é sempre autoritário, é a autoridade a respeito do que conta. Me interessa a possibilidade de um romance anti-autoritário, um relato colocado em dúvida, como de costume é posto pelos outros personagens. Eles desautorizam o narrador, o encurralam. E isso acontece tanto na literatura como na vida. [*Formas de volver a casa*] É um romance sobretudo acerca do desejo de permanência. O personagem quer voltar para casa, mas não sabe onde, de fato, ela está. Na família, no amor, na memória? A memória já não pode ser inocente, o passado se tornou amargo. Essa consciência, contudo, não paralisa a busca, porque a literatura é sempre uma busca.

• **Em *Bonsai* você esclarece o final de antemão, mas em *Formas...* sabemos ao fim do primeiro capítulo que estamos lendo um livro dentro do livro; o mistério sobre a identidade de Raul é revelado a meia narrativa; e, durante sua segunda metade, voltamos a ler conscientemente, por dezenas de páginas a fio, o livro dentro do livro sem que isso se torne um artifício contra a representação. Gostaria que falasse sobre a questão da representação em sua obra e na literatura atual como um todo, que julgamos predominantemente “realista”.** O gesto de **Bonsai** era visceral para mim, intuitivo, quase um aviso: se você estiver interessado em uma história centrada nos caprichos da trama, deste livro não vai gostar. Ele também era uma forma de distanciamento com convenções narrativas, com o romance como um produto, com as idéias que comumente se tem sobre um romance. É um gesto herdeiro das vanguardas latino-americanas, que em 2006 eram as narrativas de que eu mais gostava, e ainda gosto: Juan Emar, Martín Adán, Macedonio Fernández e Felisberto Hernández. Mas, para além dos jogos, havia uma intuição, certa relutância em relação à artificialidade, preferindo mostrar o truque antes de ocultá-lo. Porque, como um leitor, o que gosto das narrativas são as atmosferas. Acho que é o que importa nos meus três romances e também, com algumas variações,



“Escrever consiste em levar idéias a extremos para vê-las fracassar.”

nos contos de *Mis documentos*.

• **Acho que a primeira das meta-ficções da literatura é a própria construção do personagem, porque como poderia uma pessoa inventar outra, dentro de si, sem cair em um certo *mise en abyme*? De algum modo, o personagem é a ferramenta primeira através da qual o leitor pode discordar de um autor. A autoficção traz uma nuance a mais à questão, atribuindo a autor e personagem uma mesma identidade. No entanto, *Formas...* leva essa nuance um andar abaixo, ao submeter a autoficção à meta-ficção. O que você pensa a respeito?**

A idéia me fascina. Acho que a subcrevo plenamente e não vejo o que acrescentar.

• **Segundo a teoria norte-americana *New sincerity*, nas últimas décadas parte da literatura e das demais artes desiste das tendências pós-modernas de relações irônicas ou céticas com a tradição ou simplesmente se expressar de forma sincera. Considerando que, apesar de crítico literário, você afirma que para fazer literatura deve-se não tentar fazê-la, você se identifica com essa relação frente à tradição, relação da qual um exemplo clássico é o cineasta Wes Anderson (inclusive mencionado em *Formas de volver a casa*)?**

Não tinha pensado nesse assunto. Sobre “não fazer literatura”, como disse Clarice, tem a ver com se opor à “reitorização”, aos caminhos fáceis, aos atalhos que nos aparecem e que nos oferecem uma trilha serena ao resultado. Estamos cheios de teorias sobre como é um conto ou um romance, e isso nos faz esquecer que a escrita é uma descoberta, é renegar essas fórmulas. Não é sequer descobrir algo novo, mas apenas como quer ser o texto. **Bonsai** também era, entre outras coisas, um romance contra a literatura.

• **Você diz que escreve apenas os livros que gostaria de ler mas não pode, porém não dei-**

REPRODUÇÃO

**A VIDA PRIVADA DAS ÁRVORES**

Trad.: Josely Vianna Baptista
Cosac Naify
96 págs.

**BONSAI**

Trad.: Josely Vianna Baptista
Cosac Naify
64 págs.

...a claro se está preenchendo lacunas ou dando um passo a mais para a narrativa histórica da literatura. Bolaño, por exemplo, declarou que “depois de Cortázar não se pode mais contar simplesmente algo com início, meio e fim”. Como vê esta questão?

A grande ruptura, a meu ver, é a que Walter Benjamin descreve com tanta precisão em *O narrador*: a perda da sabedoria que supõe uma função ao relato oral, da lógica de “contar” algo, com o advento do romance. Gosto de quando Benjamin fala do marinheiro e do camponês sedentário, dos tipos contadores de histórias, os que viajaram e regressaram para contar o que viram, e a experiência lhes possibilita ver melhor o que acontece ao seu redor, na vida cotidiana. Esses relatos portadores de certa sabedoria transmitida de geração a geração são realçados pelo romance, pois o romancista perdeu a sabedoria, porque o mundo perdeu a possibilidade da sabedoria, como fixa Benjamin com precisão: já não é o camponês nem o marinheiro, mas o soldado que volta de uma guerra com uma experiência terrível e incommunicável: não tem nada de bom a contar, perdeu não apenas a sabedoria, mas talvez mesmo a alegria. Mas suponho que os grandes romancistas dos séculos 20 e 21 seguem evocando a possibilidade desse relato primordial, utilizando formas distintas, gozadoras e tristemente contemporâneas, desconfiando da tradição, desconfiando de seus pais e também de seus próprios talentos. Nos melhores escritores das últimas décadas é visível um desejo de recuperar o sentido do relato, que às vezes se frustra, deixando apenas a sabedoria da perda. Bolaño é um marinheiro; Levrero, um camponês; Coetzee, às vezes um marinheiro que desconfia do camponês e outras um camponês que desconfia do marinheiro.

• **No ensaio sobre Bolaño você aborda a questão de alguns livros venderem mais ou menos dependendo de sua legibilidade, mas não toma exatamente uma posição. Como é a relação de projeto estético com a venda de seus livros? E como vê a recente tentativa de aproximar romances sérios de vendagens melhores através de uma valorização de livros mais fluentes e realistas?** Me orgulha que os livros encontrem seus leitores aos poucos. O que aconteceu com *Formas...* no Chile e com *Bonsai* no Brasil eu realmente não sei explicar. A recepção de *Bonsai* no Brasil tem sido milagrosa, houve e há uma grande sintonia com o país. Mas não me preocupo com um mon-

te de vendas, na verdade. Os livros têm vida longa e devemos respeitar esses caminhos, esses ritmos. O menos vendido dos três, *A vida privada das árvores*, no entanto, é o de que mais gosto, ou o livro que mais quero, junto a *Mudanza*, de poesia. Não sei qual é a tendência agora. Seria “fluente e realista” o tremendo romance da Valeria Luiselli, *Rostos na multidão*? Não sei. No meu caso, a “legibilidade” era condição primeira, porque o meu desejo estilístico, forjado talvez lendo os primeiros poemas de Ezra Pound, tem a ver com a simplicidade, mesmo que enganosa: a capacidade de falar da maneira mais simples possível do complexo, do indescritível.

• **Quando perguntei a David Toscana sobre a liberdade de se escrever hoje, ele mencionou ilusões, já que faz mais sentido tratar de temas antigos como, por exemplo, culpa religiosa. No entanto, na esteira das características “conservadoras” de *Formas de volver a casa*, o protagonista insiste no sofrimento de ser escritor, acentuado desde a epígrafe de R. Gary, mesmo que nem todo leitor vá sentir empatia com esse sofrimento sem conseqüências práticas e de uma natureza predominantemente platônica. Essa opção é quase como escrever sobre culpa religiosa hoje, pois se arrisca a tratar sem ceticismo de um sofrimento que não se apóia no alarde de desdobramentos físicos ou morais, é puramente intelectual.**

Não acredito que Gary aponte apenas o sofrimento da escrita. É também o oposto: “em vez de gritar, escrever livros” pode apontar para a alegria da escrita, de ver as coisas de um maior grau de desenvolvimento do que o mero impressionismo. Depois de escrever o livro não somos, necessariamente, mais sábios, mas há certo grau de perplexidade diferente, mais completo, inclusive mais do que as próprias impressões que causam, por exemplo, memórias de infância. Além do mais, para mim, escrever é uma alegria — e eu acho que é, pelo menos em parte, para o protagonista de *Formas...* Mas é uma alegria que inclui dor ou perda, como sempre é a verdadeira alegria. Não há prazer sem sombra, sem a promessa de sua dissolução. A literatura desempenhou uma grande parte na construção de uma ambigüidade, uma perspectiva bastante realista, porque na realidade tudo é ambíguo, e às vezes isso incomoda e irrita: nós, muitas vezes, queremos o simples, ou o mais simples, mas a literatura nos dá de volta algo intrincado, cheio de sentidos. Me interessa

“Toda escrita supõe uma desaprendizagem das normas, um regresso às primeiras intuições, ao momento em que o mundo não estava ordenado em categorias asfíxias.”

“Estamos cheios de teorias sobre como é um conto ou um romance, e isso nos faz esquecer que a escrita é uma descoberta, é renegar essas fórmulas.”

em *Formas...* refletir sobre a liberdade. A geração dos meus pais, por exemplo, enfrentava a possibilidade de censura. A minha, não. Apesar de ter nascido e ter sido criado em uma ditadura, sou incapaz de imaginar como era a censura. Se digo, como diz o narrador no romance, que “Pinochet gosta é de um pau” isso pode incomodar algumas pessoas, mas em essência é algo que posso dizer — enquanto há quinze ou vinte anos, talvez dez, teria sido problemático ou ultrajante. Além disso, a escrita literária é sempre marginal, o mercado a coloca de fora. Concordo com a aparente liberdade que menciona Toscana. O protagonista de *Formas...* entende a escrita como uma indagação da vida. Às vezes, escrever parece melhor do que viver, mas muitas vezes nos esquecemos de que ao escrever estamos também adquirindo experiência, vivendo. Há um sentimento de tristeza, o sofrimento também tem a ver com a dor que sentimos quando finalmente aceitamos, nós, chilenos, que a ditadura não era apenas uma questão de vítimas e agressores: a experiência de todos nós dependia da forma como assumiríamos o passado e da possibilidade de revisá-lo, de enfrentar-

-lhe coletivamente. Isso nos dóia a todos, não só a alguns. Todos aqueles que eram crianças e também os que nem haviam nascido.

• **Quais são os principais desafios e oportunidades de se escrever hoje? Não me refiro a condições comerciais, mas históricas — escrever após Musil, Borges e, mais recentemente, Bolaño.**

Eu não vejo a criação desse modo. Não sinto um peso negativo ou opressivo da tradição. Quando estudamos, dizem-nos que não há por que tentar qualquer coisa nova depois de Borges. Também dizem que somos uma geração perdida para a literatura, já que havíamos crescido sob a anestesia da mídia. Essas advertências são ruins, paralisadoras. Talvez seja por isso que tantos estudantes de letras parem de escrever. Mas há um momento em que você se livra de tudo, porque surge a necessidade urgente de escrever. Além disso, tanto Borges como Bolaño, ou Nicanor Parra e Enrique Lihn, são escritores que criam suas próprias redes de leituras, que não fecham a literatura, porém a abrem, porque te levam para outras leituras, te submetem aos seus gostos. Gosto de um poema de José Emilio Pacheco que diz: “E cada vez que você escrever/ invoque os mortos/ eles olham para a escrita/ e o ajudam”.

• **Além de escritores que vêm se tornando mais conhecidos no Brasil, como Bolaño e Levrero, você também destaca a importância de Julio Ramón Ribeyro nos ensaios de *No leer*. Por que acha que ele não recebe o devido reconhecimento e como é escrever sabendo que será julgado por uma cultura que nem mesmo conhece alguns dos escritores fundamentais com os quais seu trabalho pode se relacionar?**

Entreí em Ribeyro pela porta do seu diário, *La tentación del fracaso*, e então conheci sua ficção. Ribeyro, no Peru, é um escritor nacional, nas escolas se lêem seus contos, mas até recentemente era pouco conhecido em outros países do continente. Acho que tem a ver com a sua marginalização do Boom, com sua relativa ausência de cor local, com a sua inadequação para o tradicionalmente definido como literatura latino-americana. Estamos cheios de escritores relevantes ainda não suficientemente conhecidos, mas a literatura, a história literária, é sempre de alguma forma essa série de perdas e descobertas.

• **Você mencionou Coetzee como um pescador que des-**

confia do camponês, ou seja, como um contador de histórias em seu sentido mais primitivo, porém que transgride seus rótulos. Você busca, através da simplicidade, ser esse pescador ou esse camponês, porém nos seus lapsos mais íntimos, nos seus momentos de não-pescador ou não-camponês?

Eu quero recuperar alguma coisa quando escrevo. Em princípio, o desejo de precisão tem a ver com isto: com a possibilidade de esquecer menos, de manter alguma imagem não sei se verdadeira, mas não muito falsa, sobre a passagem do tempo. Eu falo não só de fatos, mas, acima de tudo, de atmosferas, de sensações. O desejo é comum a todos os meus livros, como uma razão para escrever, uma disposição. Recuperar o sentido do relato ou, talvez, o sentido do relato em curso, enquanto acontece: o que fazemos aos outros contando algo, o que os outros fazem com a gente quando lêem. E há sempre a luta com uma impossibilidade. A escrita deve questionar suas certezas, e uma maneira de fazê-lo é mostrar seus truques, ir contra a gravidade, a rotundidade, a grandiloqüência.

• **O que significa para sua obra o lançamento dos contos de *Mis documentos* e em que caminhos acredita estar se desviando para seus próximos trabalhos?**

É um livro sobre a primeira pessoa, sobre o que vamos colocar na primeira pessoa. Questionar isso. São textos longos, em que ensaio e busco as coisas que sempre busquei nos romances, mas agora com mais despojamento. Minha sensação, num primeiro momento, foi de ter escrito vários livros muito curtos, mas agora o sinto como um único livro, e muito menos heterogêneo do que eu pensava. O que dá uma direção do que está por vir é um romance em que eu trabalho há muito tempo, totalmente diferente dos meus livros anteriores.

• **Diferente em que sentido?**

Ah, não sei. Muito diferente. Isso é tudo que eu sei.

• **Existe algum romance mais ou menos recente que você acredita ter apresentado uma solução interessante para a literatura e, no entanto, não recebeu suficiente reconhecimento?**

Enfatizo os livros da escritora argentina Hebe Uhart. Há algo novo lá, uma conexão com o significado da história provocante em sua aparente ingenuidade. Também o guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, que para mim é uma referência. Existem muitos outros, mas, desculpe, realmente não sou bom em *name dropping*. 📖

O corredor polonês de Kafka

Na obra de **FRANZ KAFKA**, o fantástico ilumina a realidade e nos mostra seus muitos pontos de penumbra

:: FLÁVIO RICARDO VASSOLER
SÃO PAULO - SP

Caro leitor, você já esteve em Praga durante o inverno? É sempre noite, do contrário não precisaríamos de luz. A luz se evade pouco depois das 15h — se tanto. Uma rua ativa de pedestres que desponta com o Museu de História Nacional vai descendo (e decaindo), ruas se tornam vielas, o cinza se confunde com os olhares que se esgueiram entre o gorro e o cachecol. No inverno de Praga e de Kafka, os olhares se transformam em soslaios furtivos — e temerários. Praga lúgubre, Praga kafkiana.

Junto a uma das margens do rio que rasga a cidade, as fachadas enegrecidas são perturbadas por um prédio — um único prédio — moderno e pênsil. A policromia e o vidro retorcido querem tombar sobre os pedestres, a base translúcida quiçá esteja a 45 graus em relação ao solo. Que perguntaria Josef K., protagonista kafkiano acochado pelo **O processo** (1925), ao se deparar com essa invasão vítrea em meio à arquitetura boêmia de sua cidade? “Mas quando foi que o tribunal construiu essa nova repartição? Que haverá aqui? Audiências? Interrogatórios? Execuções...” Súbito, K. se vê atraído por uma sombra que se projeta desde a margem oposta do rio. A sombra pontiaguda é tanto mais irresistível quanto mais o sol baço de inverno vai abandonado Praga às costas da catedral gótica. Os olhares precisam se acostumar à penumbra, a catedral se torna onipresente — mais um braço do tribunal, uma fortificação impenetrável, um castelo de cuja órbita ninguém consegue escapar. K. se dirige à catedral, seu corpo hipnotizado o encaminha, mas uma grande mancha marrom que se move a esmo por uma janela entreaberta, apenas por uma fresta, parece querer jorrar edifício afora. K. se aproxima, a sombra se funde à mancha, “mas o que é isso?”. Há pedaços de maçã incrustados no marrom, duas antenas despontam, uma carapaça côncava, as pernihas se debatem, Josef K. reconhece **A metamorfose** (1915) de seu irmão Gregor Samsa. Mas já não se trata do quarto de Gregor, não, não há nem sinal de sua irmã Grete a lhe trazer os restos do almoço, o vidro começa a derreter, o marrom de Gregor é utilizado para a confecção das barras, “aqui está mais uma cela do tribunal”, mas Gregor ainda tem algo a dizer, ele não quer ser esmagado como um inseto pelas enormes botas do pai — o pai, este agente do tribunal que nunca se desvela; o pai, este profeta da lei que apenas se apresenta para ser executada, para executar —, mas Gregor ainda tem algo a dizer, sim, ele tenta falar contra sua existência marrom que vai se liquefazendo, restam apenas palavras, as palavras escritas da lei que não se revela, as palavras escritas que se transferem da culpa de Samsa para a pele de Josef K. Uma gargalhada se insinua entre as rajadas de vento, K. apruma os ouvidos para (tentar) discernir o que a sombra tem a lhe dizer, o que a sombra tem a lhe sentenciar, mas sua culpa já está inscrita e escrita em seu corpo, sobre sua pele. Tudo o que ele fez — ou pior, tudo o que ele deixou de fazer. À mostra de todos, ele vai ficando nu ao sabor do vento, “eu preciso de um espelho para saber de que estou sendo acusado, para saber por que serei condenado”, e, de forma inusitada, duas sentinelas trajando negro, gordas como bar-

ris, surgem com um espelho tão esguio quanto o corpo sentenciado de K.. Ele já não tem forças para se manter em pé, então os carrascos o arrimam por sob as axilas. “Veja!” — bradam as sentinelas gêmeas. Com que se depara Josef K. ao ver sua imagem aprisionada pelo espelho? Pois aqui está o escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924).

ESCOMBROS DÍSPARES

Os leitores de Kafka já notaram que a (des)apropriação dos motivos de suas narrativas procurou caminhar ao lado das obsessões que perseguiram o escritor. Sempre que os críticos se digladiam pela última palavra em relação aos sentidos — e ressentimentos — de Kafka, o poder parece escapar por entre os dedos daqueles que pretendem tomá-lo. (Assim que muitos críticos se frustram por logo verem uma nova antítese se contrapor à tese que eles queriam sentenciar como a lápide de Kafka, as sentinelas que acometem Josef K. — a face mais tangível e superficial do poder — despontam às suas costas.) Críticos metafísicos e religiosos consideram que a noção de culpa (oni)presente nas estórias kafkianas tem como cerne a Queda decorrente do pecado original. O judeu Franz Kafka, nesse sentido, teria erigido sua obra a partir do *Gênesis*. O pecado não seria um mero atributo da existência; a própria existência seria pecaminosa — e culpada. (Se usarmos a linguagem jurídico-cartorial do estudante de Direito Franz Kafka, teremos que enquadrar a existência como dolosa.) Críticos materialistas e mundanos, por sua vez, procuram encontrar atenuantes para a culpa que perpassa as narrativas e se perguntam se não haveria uma intencionalidade subliminar ao poder que desponta em grande medida como destino. Ora, prosseguem tais críticos, se o poder fosse tão inequívoco, não seria necessário haver narrativas, Kafka não precisaria se incomodar com seu posto burocrático de destaque no Instituto (semi-estatal) de Seguros — “tudo o que não é literatura me aborrece!” —, só seria preciso esperar pela queda da guilhotina, a resignação daria o título a todas e a cada uma de suas estórias que já não teriam sido escritas. E se a tragédia kafkiana — expressão que os críticos bem sabem ser pleonástica — puder ser lida como o movimento de um negativo até um ímpeto de esperança (a utopia) que não se realizou? E se, ao enterrar a lâmina através das vísceras de Josef K., Kafka estiver medindo (e denunciando) a distância entre a distopia patente e seu reverso, o Éden terrestre livre da culpa?

— A lógica, na verdade, é inabalável, mas ela não resiste a uma pessoa que quer viver.

A essa exortação à vida, uma das últimas frases de Josef K. antes de uma faca de açougueiro lhe rasgar o coração, se aferram os críticos existencialistas (e irracionalistas) que vêem em Kafka uma denúncia sem mais da razão gélida que prescinde do caráter telúrico da vida. Razão, aqui, é associada à lógica do poder, à lógica “inabalável” que não resistiria à vontade de vida. A única ressalva a ser feita a tais críticos — ressalva não de todo menor, a seguirmos a ironia de Kafka — refere-se ao fato de que, ao fim de **O processo**, o processo só termina porque aquele que tanto quer viver, o condenado, acaba morrendo segundo os ditames da lógica inabalável que haviam sido publicados, duas semanas antes, no Diário Oficial de Praga. O processo de

interpretação inequívoca de Kafka, nesse sentido, parece não ter fim. Ao abstrair o movimento tenso e contraditório das narrativas, os críticos filiados procuram se vincular a determinados aspectos da obra, como se eles estivessem ali presentes de forma isolada, sem dialogar com e contradizer as demais nuances. Assim, os religiosos que tanto pregam a pecaminosidade kafkiana não conseguem explicar o porquê de haver uma afirmação tênue da vida diante da morte. Se a vida é o transcender da culpa, por que nos aferráramos tanto às décadas de permanência por aqui? Quando, então, Josef K. é assassinado, os críticos religiosos comemoram a celebrar o fato de o pecado ter prevalecido ainda uma vez. Ocorre que, se a lógica inabalável não falha, o mundo pecaminoso também teria sido criado por um Pai pecador. Assim, a metafísica que condena o mundo acaba enredando no processo do mal a própria metafísica. Deus não escapa ao juízo de Kafka, e a tese que lê a obra como eminentemente religiosa se vê emparedada por uma possível antítese que

denuncia a própria religião.

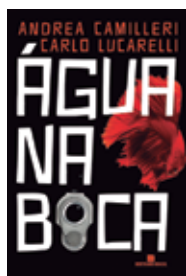
Dai a César o que é de César: os materialistas que lêem a distopia kafkiana como o reverso da utopia talvez estejam esgarçando a dialética de tal maneira que, no limite, Kafka se torna um panfletário da esperança. “Onde estiver escrito ‘morte’, leiamos ‘vida’; ‘condenação’ pressupõe a luta pela ‘absolvição’; a ‘metamorfose’ não diz respeito apenas à ‘degeneração’, mas também à ‘regeneração’”. Se, n’**A colônia penal** (1914), as penas são tatuadas como cicatrizes sobre a pele dos condenados, tais críticos talvez recorram às modernas técnicas de remoção de tatuagens para não ter que lidar com a tragédia histórica do século 20 — o século de Kafka, o século kafkiano por excelência. Assim, este ensaio tentará caminhar entre os escombros díspares e dispersos do universo de Kafka. Se arremesarmos as importantes descobertas das correntes críticas umas contra as outras, talvez consigamos acompanhar o processo da metamorfose que aproxima a crítica da apologia, a condenação da comutação, o veredito da colônia penal.



O AUTOR
FRANZ KAFKA

FRANZ KAFKA POR RAMON MUNIZ

Nasceu em 3 de julho de 1883 na cidade de Praga, Boêmia (hoje República Tcheca), então pertencente ao Império Austro-Húngaro. Era o filho mais velho de Hermann Kafka, comerciante judeu, e de sua esposa Julie, nascida Löwy. Estudou em sua cidade natal, formando-se em direito em 1906. Trabalhou como advogado, a princípio na companhia particular Assicurazioni Generali e depois no Instituto de Seguros contra Acidentes do Trabalho. Duas vezes noivo da mesma mulher, Felice Bauer, não se casou. Em 1917, aos 34 anos de idade, sofreu a primeira hemoptise de uma tuberculose que iria matá-lo sete anos mais tarde. Alternando temporadas em sanatórios com o trabalho burocrático, nunca deixou de escrever, embora tenha publicado pouco e, já no fim da vida, pedido inutilmente ao amigo Max Brod que queimasse seus escritos. Viveu praticamente a vida inteira em Praga, exceção feita ao período de novembro de 1923 a março de 1924, passado em Berlim, longe da presença esmagadora do pai, que não reconhecia a legitimidade de sua carreira de escritor. A maior parte de sua obra — contos, novelas, romances, cartas e diários, todos escritos em alemão — foi publicada postumamente. Kafka faleceu em um sanatório perto de Viena, Áustria, no dia 3 de junho de 1924. Quase desconhecido em vida, Kafka é considerado hoje — ao lado de Proust e Joyce — um dos maiores escritores do século 20.



ÁGUA NA BOCA

Andrea Camilleri e Carlo Lucarelli
Joana Angélica D'Ávila Melo
Betrand Brasil
108 págs.

Os dois autores *noir* italianos escrevem esta obra em conjunto, criando alternadamente as partes da trama e, mais que isso, tentando dificultar ao máximo o trabalho de continuação do outro, como em uma partida de xadrez. Para tanto, unem seus personagens, os detetives Grazia Negro e Salvo Montalbano, na investigação de um insólito homicídio ocorrido na Bolonha.



VIDAS TROCADAS

Katie Dale
Trad.: Cleci Leão
Benvirá
406 págs.

Após a morte de sua mãe, vítima de mal de Huntington, Rosie Kenning se depara com a possibilidade de ter herdado a doença. Porém, ao descobrir que foi trocada na maternidade, a personagem parte à procura de seus pais biológicos. Em meio à perda, essa busca pelas suas origens lhe traz outros encontros, alterando toda a história de sua vida.



CATÁLOGO DE LUZES

José Eduardo Agualusa
Gryphus
234 págs.

A presente reunião de "melhores contos" — incluídos em antologias e veículos da imprensa internacional — tem seleção do próprio escritor angolano, mostrando a diversidade de temas e estilos de Agualusa no gênero: do realismo fantástico ao conto sobre política e religião, do humor ao drama. No livro também estão incluídas três histórias inéditas.



TEMPOS DE REFLEXÃO: DE 1990 A 2008

Nadine Gordimer
Trad.: Rosaura Eichenberg
Biblioteca Azul
328 págs.

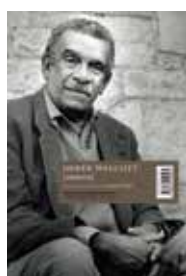
Nesta reunião de ensaios, a vencedora do Prêmio Nobel de Literatura em 1991 reflete sobre liberdade, democracia e o próprio ofício de escritora — com um olhar extremamente crítico, mas sem perder a esperança nas transformações. O retrato das questões sociais e morais da África do Sul que perpassa sua extensa obra é aqui retomado no viés ensaístico.



OURO

Chris Cleave
Trad.: Claudio Carina
Intrínseca
336 págs.

Neste romance, o escritor britânico Chris Cleave analisa a busca pelo sucesso, sua conquista e o que é sacrificado por ele através do cotidiano de duas atletas — amigas e também grandes rivais. Com diferentes personalidades e trajetórias marcadas pela tragédia, elas se verão em uma encruzilhada, tendo que optar entre a família e a glória no esporte.



OMEROS

Derek Walcott
Trad.: Paulo Vizioli
Companhia das Letras
440 págs.

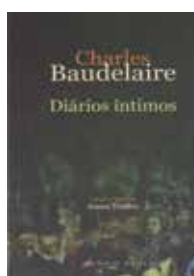
O caribenho Derek Walcott escreve a "história viva do oceano, dos povos e idiomas que por ele ressoam", retratando a confluência do mar do Caribe com a literatura inglesa e seus choques culturais e lingüísticos. Neste misto de poesia, mito e romance, o Nobel de Literatura de 1992 reflete sobre temas contemporâneos, como a identidade das minorias e a destruição da natureza.



AO PÉ DA ESCADA

Lorrie Moore
Trad.: Maria C. Clark
Record
336 págs.

A escritora norte-americana aborda o 11 de setembro neste romance, retratando os sentimentos que atingiram seu país após o ataque às Torres Gêmeas. Assim, Lorrie traça um panorama sobre sua sociedade, o racismo e a cegueira da guerra e narra o impacto dos eventos na vida de pessoas comuns, como uma jovem universitária do meio-oeste.



DIÁRIOS ÍNTIMOS

Charles Baudelaire
Trad.: Jonas Tenfen
Caminho de Dentro
128 págs.

Os diários do autor de **Flores do mal** ganham nova tradução, com livres apontamentos, anotações e aforismos de Baudelaire. Através deles, é dada ao leitor a possibilidade de compreensão do turbilhão que marcou o século 19 — e tem seus ecos nos tempos atuais — e da mente de um escritor que capturou o espírito de uma época, mas foi incompreendido.



MINHAS VIZINHAS

Claudia Priano
Trad.: Mario Fondelli
Rocco
256 págs.

Recuperando-se de um colapso nervoso e longe de seu companheiro, uma escritora muda de casa e procura recomeçar sua vida. No entanto, a história que chega a seus ouvidos é a de sua vizinha, que parece estar sendo agredida por seu marido constantemente. Neste romance, a autora italiana explora a incerteza entre um fato e a imaginação de sua personagem perturbada.



A CAUSA SECRETA E OUTROS CONTOS DE HORROR

Vários
Trad.: Vários
Boa Companhia
152 págs.

A antologia reúne contos de horror de Machado de Assis, Guy de Maupassant, Bram Stoker, Robert Louis Stevenson e do precursor no gênero, Edgar Allan Poe. O sentimento de obscura incerteza que perpassa os seis contos do livro encontra nesses autores diferenças estilísticas, temáticas e as sutilezas do horror, lançando mão de vários recursos do gênero.

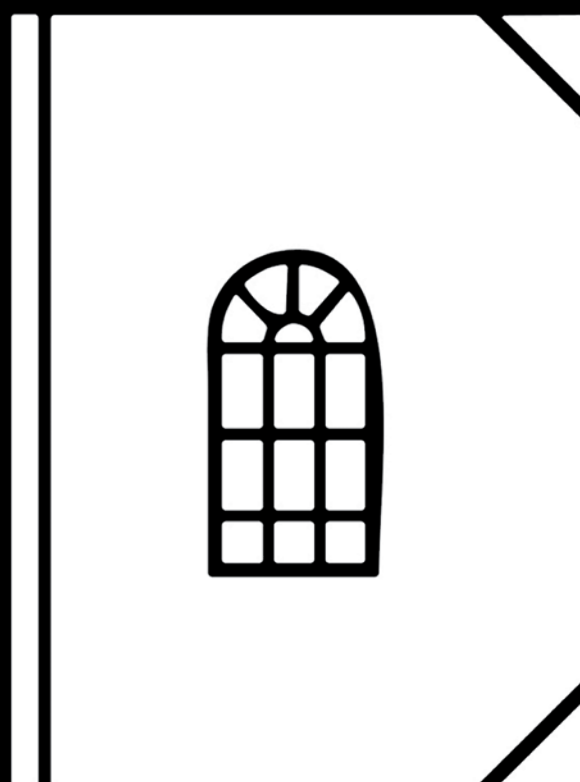


Em apenas dois anos de história, a SESI-SP Editora e a SENAI-SP Editora já produziram grandes feitos. Em números, foram mais de 100 títulos distribuídos em diversas coleções que compõem seus respectivos catálogos; em palavras, o conteúdo de qualidade de nossos livros que têm o compromisso de contribuir para a formação de um leitor diferenciado e bem informado.

SESI-SP editora
www.sesispeditora.com.br

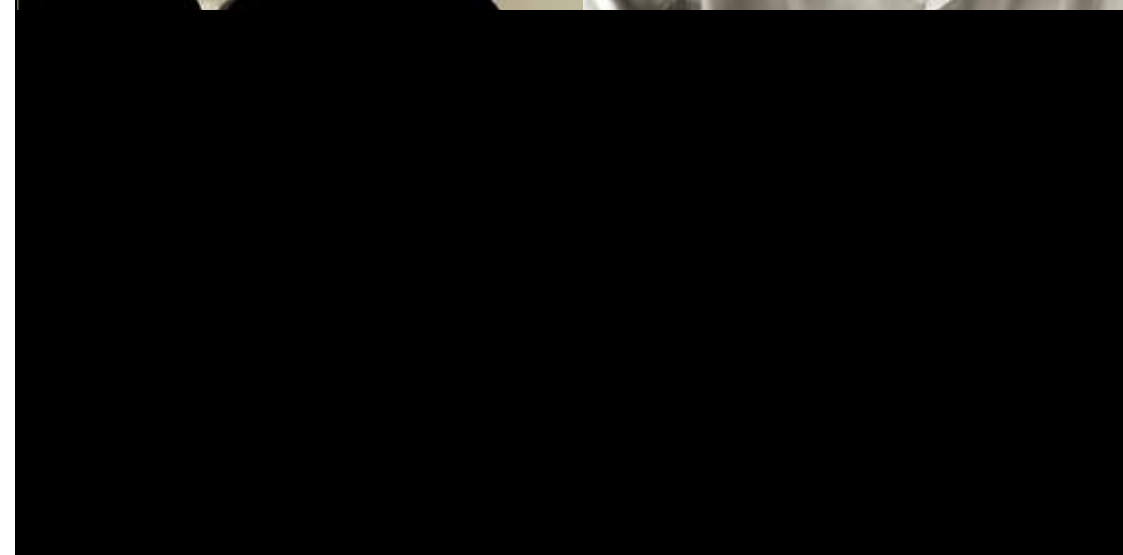
SENAI-SP editora
www.senaispeditora.com.br

PAIOL



LITERÁRIO

PALCO DE
GRANDES IDÉIAS



TEMPORADA 2013

9 DE JULHO
Eucanaã Ferraz

6 DE AGOSTO
Amilcar Bettega

3 DE SETEMBRO
João Anzanello
Carrascoza

4 DE OUTUBRO
Xico Sá
*(Edição especial na Bienal
do Livro de Pernambuco)*

26 DE NOVEMBRO
Elvira Vigna

LOCAL:

Sesc Paço da Liberdade (Praça Generoso Marques, 180) | Curitiba - PR

SEMPRE ÀS 19H30. ENTRADA FRANCA.

Realização



Apoio



GAZETA DO POVO



Natureza selvagem

Dramas morais e psicológicos de William Golding possuem matizes que vão além de **O SENHOR DAS MOSCAS**

por FABIO SILVESTRE CARDOSO
SÃO PAULO – SP

*Welcome to the jungle
It gets worse here everyday
Ya learn to live like an animal
In the jungle where we play*

Houve um tempo em que o *bullying* não era uma prática reprovável nas escolas. Houve um tempo em que a formação do caráter acontecia à revelia das boas intenções e dos bons sentimentos. Assim como houve uma época, não faz tanto tempo, em que a alta literatura se pautava pelos critérios exigentes da imaginação criadora, cuja força se revelava não somente por conta de um estilo sofisticado mas, sobretudo, pela urgência de defender um princípio — sem que isso necessariamente se confundisse com uma obsessão ideológica. Os leitores de hoje certamente percebemos essa diferença de propostas, do passado para agora, quando (re)encontramos um autor como o inglês William Golding — nascido em 1911, laureado com o prêmio Nobel em 1983 e falecido dez anos depois, em 1993. Em que pese a diversidade de formatos e de propostas narrativas — Golding assinou obras de ficção (novelas e romances) e não-ficção (ensaios e escritos de viagem) —, é enquanto autor de **O senhor das moscas** (1954) que ele efetivamente se destaca aos olhos da multidão como um grande autor do século 20.

MARCA DA MALDADE

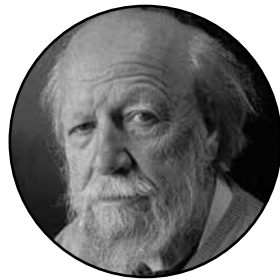
William Golding, além de cultivar a atividade literária, serviu a Marinha Inglesa durante a Segunda Guerra Mundial. Não é absurdo considerar que esse rito de passagem, remetendo a um dos títulos de seus livros, foi fundamental para a sua formação como escritor que teria sua estréia anos depois. Pois se é fato incontestável que Golding merece um lugar ao sol no panteão dos clássicos da literatura do século 20, isso se deve, em muito, à sua obra de estréia, o já mencionado **O senhor das moscas** (publicado, no Brasil, pela editora Nova Fronteira). A obra dá conta de um acidente numa ilha e, uma vez distantes de casa, as crianças são instadas a se tornar “os protagonistas de suas respectivas histórias”. Com isso, Porquinho, Ralph, os Gêmeos e Jack são guinados a personagens essenciais que, ao lado do leitor, vão logo descobrir como o mal enquanto idéia ocupa os espaços, o comportamento, os gestos e a própria linguagem, num processo de perda de identidade e crescente brutalização dos sentidos.

Os garotos que no início estabelecem regras básicas e princípios gerais de convivência logo são levados a agir como pequenos tiranos, dando vazão aos seus instintos mais primitivos. É claro que esse não é o objetivo daquelas crianças, que, assim como revolucionários recém-descobertos em liberdade, pretendem mudar o mundo dos adultos — e esta é uma das analogias mais imediatas que se tem em mente, sobretudo porque o romance foi publicado num momento em que a ficção política cifrada estava em voga; anos antes, livros como **A revolução dos bichos** e **1984**, ambos de George Orwell, possibilitaram um novo estatuto para esse tipo de leitura. A conexão com a causa política existe tanto diante da perspectiva simbólica — porque, de repente, aquelas crianças ali poderiam representar um país recém-liberto da influên-

cia das potências européias, uma condição que marcou a história da Inglaterra, por exemplo — quanto no que tange à visão de mundo utópica que é criticada frontalmente no livro. Afinal, sugere o texto, quem já não desejou viver numa ilha, afastado dos problemas cotidianos, numa sociedade pretensamente perfeita, onde os conflitos tendem a ser dirimidos pela cooperação dos novos habitantes? Essa suposição idealista faz parte daquele conjunto de consensos, certamente utópicos, que enxerga a experiência humana como passível de uma mudança social a médio e longo prazo, num recondicionamento de seus hábitos a partir de um grito, outrora sufocado, de liberdade. **O senhor das moscas**, todavia, é uma resposta à postura que imagina o ser humano como naturalmente bom, sendo municiado pelo vírus da perversidade à medida que trava contato com a civilização. Na ficção de Golding, a marca da maldade ganha força exatamente quando as crianças, que no imaginário coletivo representam a bondade por natureza, cometem as maiores atrocidades na medida em que tentam estabelecer as próprias regras de convivência. O romance, nesse sentido, é um tipo de manual de sobrevivência porque mostra que, mesmo nas situações mais improváveis, a dominação dos mais frágeis pelos mais fortes pode, e vai, acontecer.

Para além de ecoar as experiências políticas mais nefastas do século 20 (e, por que não dizer, de algumas seitas travestidas de projetos revolucionários dos nossos dias), **O senhor das moscas** é exemplo clássico de um tipo de romance que já foi bastante comum entre as leituras de adolescentes, antes que eles fossem chamados assim. Infelizmente, hoje essa literatura de formação de caráter tem sido substituída por textos mais leves, com o objetivo de formar os leitores para “gostar de literatura”. Aqui valeria citar o adágio, extraído de uma frase atribuída a Nelson Rodrigues: “Não se faz literatura com bons sentimentos”. Divagações à parte, a filiação romanesca da obra de Golding guarda conexão com a literatura de aventura, à maneira de Joseph Conrad (**Lord Jim**, **Coração das trevas**); Herman Melville (**Moby Dick**); e Daniel Defoe (**Robinson Crusoe**). Tal aproximação se dá graças não somente às reviravoltas e aos esquemas narrativos, mas, essencialmente, pelo efeito de sentido que tais obras provocam junto aos leitores. Em outras palavras, o público de Golding não só desfruta uma experiência estética elaborada a partir das desventuras dos personagens do livro, mas, especialmente, passa a aproveitar a experiência literária como uma lição acerca dos perigos que estão ao nosso redor.

O leitor já deve ter percebido que mencionei esses perigos em duas ocasiões. Caso não haja explicação, ficará a impressão de que se trata de algo obscuro, uma mensagem cifrada, ou mesmo as tais forças ocultas, como quis um político brasileiro do século 20. Nada disso. A menção aos perigos que estão por aí tem a ver com a sensação de temor latente que paira na obra de William Golding. Aqui, sim, é como se o autor tivesse predileção por uma temática elíptica — que, para seus detratores, como Anthony Burgess e Auberon Waugh (filho de Evelyn Waugh), era uma espécie de subterfúgio para a má qualidade de seus textos. Olhando por detrás do diz-que-me-diz do



O AUTOR
WILLIAM GOLDING

Nasceu em Cornwall, Inglaterra, em 1911. Estudou Ciências Naturais e Literatura Inglesa em Oxford e serviu na marinha britânica na Segunda Guerra Mundial. Seu primeiro livro, uma coletânea de poemas, foi publicado em 1934, seguido por romances, ensaios e relatos de viagem. Em 1980, ganhou o Man Booker Prize por **Rites of passage**, e, em 1983, recebeu o Nobel de Literatura. Faleceu em 1993.

O senhor das moscas é uma resposta à postura que imagina o ser humano como naturalmente bom, sendo municiado pelo vírus da perversidade à medida que trava contato com a civilização.

mundo literário (ao que parece, essa sanha de inveja e ressentimento não é uma exclusividade dos escritores contemporâneos que lidam mal com a crítica), existe um tom de mistério que atravessa seus livros, como se o autor sempre quisesse dizer alguma coisa nas entrelinhas, o que não necessariamente fez dele um escritor com uma longa legião de fãs.

CRISTALINO E DENSO

Afora o clássico **O senhor das moscas**, conforme relata um entusiasmado ensaísta Frank Kermode, as demais obras de Golding sempre foram recebidas com um misto de desdém e constrangimento agressivo por parte da crítica. Mas, de qualquer modo, sinalizam um interesse do autor por certo aspecto sombrio da vida, algo que não seria necessariamente fica claro nas primeiras impressões. E, com efeito, há quem diga que a verdadeira prova de fogo para um artista é a obra que vem logo após seu grande sucesso. Por esse motivo, vale a pena observar como se dá a estrutura e a organização dos três romances subsequentes à sua obra de estréia, porque neles o leitor confirmará a afeição de Golding por uma visão de mundo não necessariamente idealizada, ainda que ele apresente cenários perfeitamente concebidos para uma vida simples e feliz. Temos, assim, um contraste entre o ambiente das narrativas e a mensagem do livro, que, por sua vez, lida com a existência humana e seus pequenos segredos inconfessáveis.

Assim, em **The inheritors**, lemos uma narrativa sobre a perversidade dos civilizados quando encontram os bárbaros. De um lado, o que se parece com o arremedo tende a viver de acordo com um código de honra bastante definido. De outro, um grupo de pessoas que não pertence ao local faz com que o cotidiano da família de Lok, o narrador, seja drasticamente afetado. Lançando mão de um artifício literário que alguns podem considerar desonesto, Golding coloca na voz do narrador não apenas a mescla de ingenuidade e perplexidade em relação às pessoas que acabam com a paz daquela espécie de paraíso, mas também faz com que simpatizemos com uma visão de mundo que novamente pode ser considerada utópica, posto que é a civilização, e não a barbárie, que torna aquele universo ficcional ao mesmo tempo hostil e insuportável. De acordo com essa premissa, não seria impossível considerá-lo uma alegoria do papel da influência das potências européias na periferia do mundo.



WILLIAM GOLDING POR DÉ ALMEIDA



Essa mesma abordagem crítica está nas entrelinhas de **Pincher Martin** (1956), seu terceiro romance. Aqui, como uma espécie de **Robinson Crusóé**, temos o protagonista da história alijado do mundo que conhece durante a Segunda Guerra Mundial. Depois que seu navio foi atingido, Christopher Martin, fica preso numa ilha que é constituída apenas por uma pedra, nas proximidades do arquipélago da costa leste da Escócia. Para permanecer vivo e com algum tipo de consciência, Martin revê os principais momentos de sua vida. E o leitor é levado a descobrir, de acordo com o relato desse naufrago, porque ele efetivamente mereceu estar ali, isolado do mundo, em outro tipo de recompensa simbólica pelos seus feitos ao longo da vida. Foi a psicanalista austríaca Melanie Klein que assinalou as características do ser voraz, alguém cuja ansiedade parece impetuosa, inabalável e, acima de tudo, insaciável. Sem medo de recorrer à interpretação rasteira, a leitura do romance mostra Martin

como esse ser voraz, um sujeito que deseja tudo o que os outros possuem exatamente porque seu ímpeto é incontrolável. Assim, aprendemos que antes de participar da Guerra, Martin foi ator e teve uma trajetória de vida intensa. Quando criança, o protagonista empurra seu amigo para fora da estrada durante uma corrida de bicicleta, o que resulta numa perna quebrada para seu colega Billy; já na vida adulta, ele tem um caso com Hellen, a mulher de seu produtor, o que provoca o término do casamento; e ainda se envolve com a namorada de seu amigo Alfred e, aparentemente sem qualquer remorso, faz troça da situação. Em **Pincher Martin**, parece não haver limites para as desventuras em série desse anti-herói, a não ser pelo fato de que William Golding promove um relato moralizante: em outras palavras, se em **O senhor das moscas** ele efetivamente quis mostrar que o mal pode estar nas entranhas, em seu terceiro romance o autor defende que os nossos atos podem, sim, ter conseqüências nefastas, como o abandono

no dos mais próximos e a morte no isolamento. A guerra, nesse sentido, pode ser uma metáfora da vida, uma jornada que pode ser enfrentada com dignidade ou pusilanimidade; com galhardia ou vilania; e as conseqüências virão mais cedo ou mais tarde.

Para além dessa temática moralizante, existem os aspectos estéticos que não são deixados de lado por seus admiradores. Na década de 1960, em um ensaio famoso publicado pelo *The New York Review of Books*, o crítico Frank Kermode destacou alguns elementos relacionados ao estilo do escritor que passavam ao largo da observação da maioria da *intelligentsia* literária de seu tempo, certamente mais preocupada em extrair um significado profundo do autor e de sua obra. Kermode salienta que a prosa de Golding poderia ser celebrada por um genuíno esforço de não parecer densa à maneira de Franz Kafka, posto que optou por uma estrutura textual cristalina na exposição das idéias que envolvem suas tramas, o que acabou por fazê-lo se destacar por os

seus pares. Em que pese essa característica, analisa Kermode, Golding só seria reconhecido entre os formadores de opinião pelo impacto provocado por **O senhor das moscas**, algo que fez com que a obra, até nossos dias, seja indicada e recomendada como “leitura obrigatória” (sempre conforme a boa iniciativa e com bons sentimentos) nos currículos escolares — infelizmente em prejuízo das demais obras do autor.

Desses livros, digamos, “injustiçados”, é correto citar o caso de **Free fall** (1959). De natureza metafísica, com forte pendor para o drama psicológico, temos desta vez uma discussão em torno da perda do livre-arbítrio por parte do personagem central, vivido por Sammy Mountjoy, um pintor que é levado aos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. O estilo sucinto da narrativa contrasta com a tensão vivida pelo protagonista à medida que ele procura por esse traço elementar de sua identidade.

Curiosamente, não é apenas o terror da prisão nazista que faz com que este personagem seja interessante aos leitores. Mas graças à sua reflexão de como chegou ali para ser um prisioneiro é que descobrimos o quão vazia era a existência desse artista tão talentoso. É a perda de empatia com o mundo que o cerca, numa espécie de cinismo afetado, que faz com que ele não encontre sentido na vida, e não o encarceramento provocado pelos nazistas. Sua condição é investigada a partir da perspectiva de um homem angustiado e descrente, ainda que tenha se filiado ao Partido Comunista — ok, aqui pode ser encarado como um traço de ironia.

NATUREZA HUMANA

À primeira vista, portanto, William Golding pode até mesmo abordar um tema que faz parte da agenda de seu tempo. Essa ênfase tende a causar forte impressão graças à maneira tranqüila com que as histórias se desenrolam. Entretanto, não é esse o impacto mais perene de sua obra, pois se o leitor se deixar envolver pelo modo como os personagens são absorvidos pela narrativa é certo que a compreensão dos livros alcançará o debate da natureza humana que permeia a obra do autor. Afinal, mesmo na coletânea de ensaios que publicou, o escritor inglês apresenta sua caixa de ferramentas na tentativa de depurar o mundo que o cerca. Assim, é com o encantamento de um antropólogo dedicado que ele registra com perspicácia sua passagem pelo Egito em **An egyptian journal**. A essa altura, mesmo com os desdobramentos das revoltas políticas por lá, talvez já não haja mais qualquer mistério que não tenha sido fartamente explorado pela bolsa de apostas e de especulações do turismo e, conseqüentemente, dos relatos de viagem. Em Golding, no entanto, o que se lê é mesmo a fascinação de um amador quando enfim encontra seu verdadeiro objeto de desejo.

O autor já havia se dedicado ao Egito antigo num livro anterior, a seleta de ensaios **Moving target** (1982), cujo destaque fica para o texto *Belief and creativity*, onde Golding se dedica ao tema da escrita, atentando para as características da longa dicotomia entre a teoria e a prática da produção de textos — hoje em dia um tema acerca do qual todo o aspirante a escritor anseia por estabelecer uma verdade conveniente para os seguidores. Numa declaração que talvez pudesse desmontar esses cursos, o autor assinalou no ensaio que não era capaz compreender ou mesmo descrever o que fazia. A relação do autor com a escrita e com a crítica ainda seria debatida em **The paper men** (1984). Em certa medida, dá para estabelecer uma conexão entre essa obra e a que seria publicada muitos anos depois, na primeira década de 2000, por Philip Roth — **A humilhação**. No romance de Roth, temos a narrativa de um ator em crise, alguém que já não é mais capaz de representar no palco com segurança, algo que ele desempenhou por muitos anos ciente de sua capacidade, sem qualquer pestanejar. O personagem de Roth define em praça pública, fica deprimido e só encontra uma razão de viver quando encontra uma mulher por quem se

apaixona, o que está longe de ser uma solução para os seus problemas. E em Golding? Em **The paper men**, um escritor, o personagem de Wilfred Barclay, enfrenta uma crise ou, como querem alguns, um bloqueio criativo. Para agravar a situação, Barclay está à beira do alcoolismo, obedecendo, talvez, a maldição que acompanha os gênios criativos no âmbito das artes como um tipo de pedágio que deve ser pago por emprestar sua sensibilidade para a expressão do Belo. Tudo termina por se complicar ainda mais quando a vida de Barclay passa a ser alvo de interesse biográfico, e aqui temos a figura de um duplo denunciando um conflito que se tornaria cada vez mais comum no universo das letras: de um lado, a obra que o artista/escritor concebe; de outro, sua interpretação feita por biógrafos e críticos. Quem estará com a razão? É legítimo considerar os textos de apoio como parte integrante da interpretação de obras literárias? Essa é uma das questões que aparecem direto da natureza selvagem que é a literatura de William Golding.

O mais interessante é que o próprio Golding seria alvo dessa controvérsia. Na biografia **William Golding: the man who wrote The lord of the flies**, o ensaísta e professor da cadeira de literatura em Oxford John Carey destaca, para além da trajetória autoral do prêmio Nobel de Literatura de 1983, o fato de Golding ter se envolvido numa tentativa de estupro quando estudava em Oxford. O caso aconteceu com uma namorada da época, Dora, que, um ano depois, participou de outra história igualmente estapafúrdia: relação sexual ao ar livre para que o pai de Golding pudesse assistir ao intercurso dos dois jovens namorados. É curioso prestar atenção, a propósito do quanto esses relatos de natureza íntima funcionam, de uma só vez, para apimentar as histórias desses homens públicos e para trazer informações de bastidores supostamente necessárias para revelar o que está oculto na obra dessas personalidades públicas. Temos, assim, com as biografias, a possibilidade de um leitor arrivista se transformar especialista na interpretação artística graças aos pecados íntimos cometidos pelos autores em destaque. De acordo com essa linha de raciocínio, a conduta de William Golding quando jovem poderia estar representada, em sua literatura, nos abusos dos jovens garotos de **O senhor das moscas** ou na ganância descontrolada de **Pincher Martin**. Não deixa de ser uma hipótese, mas que, por vezes, empobrece a maneira como lemos a obra deste autor.

Morto aos 81 anos, depois de ter conquistado, além do Nobel, o Man Booker Prize, William Golding foi assombrado pelo sucesso de seu primeiro romance. Não que ele jamais tenha conseguido escrever novamente depois do impacto de **O senhor das moscas** (um romance que, vale a pena ressaltar, até o presente, é uma das melhores ilustrações acerca do funcionamento do assédio da massa em relação à liberdade individual), mas essencialmente porque a recepção à sua estréia fez com que sua obra fosse resumida e simplificada, tendo sido transformada em algo do tipo “os demais livros do autor”. Essa percepção de “escritor-de-um-grande-romance” se deve fatalmente aos padrões estabelecidos por um cânone literário que, malgrado seus esforços, acaba por sedimentar uma visão em muitos casos simplória dos autores — como se estes tivessem que preencher determinados espaços pré-estabelecidos da métrica literária em nome da qualidade ou mesmo relevância. Assim, longe de ser simplória, a leitura de William Golding, sobretudo hoje em dia, ressalta que a natureza selvagem que reside em cada um de nós pode se revelar a partir de cenários idealizados e acima de qualquer suspeita. Demasiadamente humano, Golding se aventurou a elaborar dramas de cunho moral e psicológico porque sabia que, numa situação limite (e boa parte de seus romances reforça o elemento da circunstância), só poderíamos contar com nossa própria consciência. Sua literatura, nesse sentido, é um alerta para que as nossas decisões não sejam condicionadas à paisagem inebriante e enganosa da utopia. 7

De gados e homens

ANA PAULA MAIA

Capítulo 1

Edgar Wilson está apoiado no batente da porta do escritório do seu patrão, o fazendeiro Milo, que conclui um telefonema aos berros, já que desde cedo aprendeu a berrar, quando solto no pasto, ainda bem menino, disputava com o bezerro a teta da vaca. O escritório não passa de um cômodo espremido ao lado do setor de bucharia do matadouro.

— O senhor queria falar comigo?

— Quero sim, Edgar.

— Pois não — diz Edgar Wilson, que tira o boné da cabeça e segura-o contra o peito respeitosamente ao entrar no escritório.

— Preciso que você vá até a fábrica de hambúrguer fazer uma cobrança.

— Seu Milo, quem vai abater o gado?

Milo coça a cabeça, enterrando os dedos nos fios crespos e embaraçados.

— Meu pessoal tá curto, Edgar. E na sua função só tem o Luiz, mas ele agora tá supervisionando a linha de abate. Deixa eu pensar...

Edgar Wilson permanece em silêncio enquanto aguarda a decisão do patrão. Em sua mente não passa nenhuma idéia, pois não é seu costume buscar soluções, a não ser que seja solicitado.

— Hoje não tem nenhuma carga grande pra abater — comenta Milo, pensativo.

Também não é costume de Edgar Wilson deixar de cumprir o que pedem. Milo é um homem trabalhador, que passa quatorze horas por dia envolvido nas atividades do matadouro. É um patrão justo aos olhos de Edgar.

— O Zeca já abateu algumas vezes, né? — pergunta Milo.

— É, abateu. Mas ele deixa o bicho acordado ainda. O boi sofre muito, Seu Milo. O Zeca não tem uma pegada boa não.

Milo olha a planilha de funcionários e suas respectivas funções. Pensa um pouco.

— O Zeca tá na triparia agora, mas só tenho ele mesmo — resmungo para si.

— Senhor, ele deixa o boi acordado.

— Você já disse isso, Edgar. O que eu posso fazer? Na degola ele vai morrer mesmo — responde Milo, alterado.

Edgar permanece imperturbável, com o olhar cinzento sobre o patrão. O telefone toca. Milo atende e pede um instante.

— Edgar, aqui está a ordem de cobrança. O endereço tá escrito aí. Pega as chaves da caminhonete com o Tonho e manda o Zeca vir até aqui falar comigo.

Edgar Wilson acena com a cabeça e apanha a ordem de cobrança. Milo volta ao telefone. Edgar hesita pouco antes de sair, mas atravessa a porta do escritório e fecha-a ao passar. Segue por um corredor fétido e mal iluminado e ao virar à direita entra no boxe de atordoamento, local em que trabalha muitas horas por dia. A fila de bois e vacas é sempre longa. Um funcionário abre a portinhola e o boi que já passou pela inspeção e pelo banho entra devagar, desconfiado, olhando ao redor. Edgar apanha a marreta. O boi caminha até bem perto dele. Edgar olha nos olhos do animal e acarícia a sua frente. O boi bate uma das patas, abana o rabo e bufa. Edgar cicia e o animal abranda seus movimentos. Há algo nesse cicio que deixa o gado sonolento, intimamente ligado a Edgar Wilson, e dessa forma estabelecem confiança mútua. Com o polegar lambuzado de cal, faz o sinal da cruz entre os olhos do ruminante e se afasta dois passos para trás. É o seu ritual como atordoador. Suspende a marreta e acerca a a fronte com precisão, provocando e desmaio causado por uma hemorragia cerebral. O boi caído no chão sofre de breves espasmos até se aquietar. Não haverá sofrimento, ele acredita. Agora o bicho descansa sereno, inconsciente, enquanto é levado para a etapa seguinte por outro funcionário, que o suspenderá de cabeça para baixo e o degolará.

Edgar sinaliza para que o funcionário não deixe o boi seguinte entrar no boxe. Vai até o setor de triparia e chama por Zeca, que imediatamente acata sua ordem. É com o coração pe-

saroso que Edgar vê, minutos depois, o rapaz, sorridente, seguir até o boxe de atordoamento ao sair da sala de Milo. Zeca é um garoto de deztoito anos, perturbado. Gosta de ver o animal sofrer. Gosta de matar. Se prepara para a tarefa quando Edgar entra no boxe e o avverte:

— Zeca, coloca o boi pra dormir, entendeu? Não deixa o bicho sofrer.

Zeca apanha a marreta, faz sinal para que o funcionário deixe o boi entrar. Quando o animal fica frente a frente com ele, a marretada propositalmente não é certa, e o boi, gemendo, caído no chão, se debate em espasmos agonizantes. Zeca suspende a marreta e arrebeta a cabeça do animal com duas pancadas seguidas, fazendo o sangue respingar em seu rosto.

— Assim, Edgar? Ele tá dormindo agora, não tá? — Zeca pisca diversas vezes os olhos com força e puxa a saliva entre os dentes, ruidosamente.

Edgar Wilson não responde à afronta de Zeca. Vira de costas e caminha até o banheiro, onde troca de roupa. Veste uma calça jeans e uma camisa quadriculada de botões. Após apanhar as chaves com Tonho, segue até a caminhonete e lamenta o rádio quebrado do carro.

Desde que abandonou o trabalho nas minas de carvão, tudo o que conseguiu foi trabalhar com gado, mas quer mesmo é lidar com porcos. Sempre apreciou os suínos. Espera em breve conseguir uma vaga num grande criadouro de porcos que fica a poucos quilômetros de onde trabalha.

Seu golpe preciso é um talento raro que carrega em si uma ciência oculta em lidar com os ruminantes. Se a pancada na fronte for muito forte, o animal morre e a carne endurece. Se o animal sentir medo, o nível de pH no sangue é elevado, o que deixa a carne com um gosto ruim. Alguns abatedores não se importam. O que Edgar Wilson faz é encomendar a alma de cada animal que abate e fazê-lo dormir antes de ser degolado. Não sente orgulho do trabalho que executa, mas se alguém deve fazê-lo que seja ele, que tem piedade dos irracionais.

Depois de esartejados, são enviados para duas fábricas de hambúrguer e distribuídos para alguns frigoríficos, que mandam caminhões buscar os lotes de carne. Edgar Wilson nunca comeu um hambúrguer, mas sabe que a carne é moída, prensada e achatada em formato de disco. Depois de frita, é colocada entre duas fatias de pão redondo recheado com folhas de alface, tomate e molho.

O preço de um hambúrguer equivale a dez vacas abatidas por Edgar, já que recebe centavos por cada animal que derruba. Por dia precisa matar mais de cem vacas e bois e trabalha seis dias na semana, folgando apenas no domingo. A produção no matadouro está se intensificando e será necessário contratar mais um atordoador.

Edgar Wilson tem que dirigir por quase uma hora por uma estrada que margeia o rio. É nesse rio que todos os matadouros da região lançam as toneladas de litros de sangue e resíduos de vísceras de gado. O rio corre para o mar, assim como o sangue das bestas do campo.

À beira da estrada, Erasmo Wagner está apoiado numa bicicleta que tem o pneu dianteiro arriado. Vez ou outra faz sinal com o dedo polegar, mas ainda não conseguiu nenhuma carona. A maioria dos veículos que trafegam pela estrada é de caminhões pesados e algumas carroças puxadas por cavalo. Na maior parte do tempo é uma estrada deserta, de curvas sinuosas e asfalto irregular.

Edgar Wilson pára a caminhonete no acostamento. Erasmo Wagner coloca a bicicleta na caçamba do veículo, abre a porta do carona e senta-se ao lado de Edgar, visivelmente agradecido.

— Obrigado por parar. O pneu furou.

— Tá indo pra onde?

— Trabalho na construção da nova fábrica de hambúrguer.

Edgar Wilson estica a mão direita em cumprimento. O homem responde ao gesto:

— Erasmo Wagner. Às suas ordens.

— Eu trabalho lá no matadouro do seu Milo — diz Edgar Wilson.

— Sei onde é. Você faz o quê lá?

— Sou o atordoador.

Erasmo Wagner arria a outra metade da janela e apóia o braço para fora. Mais alguns metros, embalado pelo vento morno e ruidoso, ele se lamenta.

— Muita gente já morreu aqui.

A seqüência de pequenas cruzeiras à beira da estrada é interminável. A morte tange todo o perímetro percorrido, tanto na estrada quanto no rio contaminado que corta a região.

Edgar Wilson acende um cigarro e oferece outro a Erasmo Wagner. As nuvens juntam-se encobrindo o céu, e mesmo com a nebulosidade não há indício de chuva.

— Quando a fábrica fica pronta? — pergunta Edgar Wilson.

— Se a obra não atrasar mais, acho que em uns dois ou três meses.

— Essa vai ser bem maior que a outra. Você trabalhou na construção da outra?

— Não. Naquela época eu tava cumprindo pena. Fui solto faz um ano e pouco.

— Ficou muito tempo preso?

— Mais do que eu pretendia. Mas acertei minha dívida e estou livre pra morrer até mesmo nesta estrada. O que é bem melhor do que morrer na cadeia.

— Morrer em liberdade é morrer com sorte.

Na estrada há trechos em aclive e a caminhonete perde força, exigindo uma troca de marcha num dificultoso engate do câmbio. Do lado esquerdo da pista um pasto pequeno acomoda algumas cabeças de gado. Vacas ruminam e descansam entre montanhosos e exuberantes cupinzeiros edificadas sobre a

grama em meio ao pasto.

— É bem provável que a criação de gado por esta região aumente — comenta Erasmo Wagner.

— É, com mais uma fábrica de hambúrguer, vão precisar de mais carne. O trabalho lá no matadouro vai aumentar também.

— Quantas cabeças você abate por dia?

— Depende do lote. Às vezes sessenta, noventa. Já cheguei a abater cento e setenta cabeças num dia. No fim da noite eu não sentia mais o meu braço.

— É... a gente sente o cheiro da morte em todo lugar.

Edgar Wilson concorda com um aceno da cabeça.

— Gosta do seu trabalho lá no matadouro?

— Gosto. Às vezes não quero lidar tanto assim com sangue, com a morte, mas... é o que eu faço.

Erasmo Wagner traga longamente o cigarro e expela a fumaça pela janela. O vento morno e cortante a faz dissipar, desmanchando seus rastros.

— Alguém precisa fazer o trabalho sujo. O trabalho sujo dos outros. Ninguém quer fazer esse tipo de coisa. Pra isso Deus coloca no mundo tipos que nem eu e você.

Edgar Wilson permanece olhando para a frente o mais distante que seus olhos enxergam, para a linha fantasma que divide a estrada e o céu. Apenas uma linha, que jamais poderá ser alcançada.

— O pior na hora de abater o gado é olhar para os olhos dele.

— E o que tem neles?

— Não sei. Não dá pra ver nada no fundo do olho do boi — Edgar Wilson faz uma pausa inquietante. — Eu fico olhando, tentando en-



ILUSTRAÇÃO: CAROLINA VIGNA-MARÚ

xergar alguma coisa, mas não dá pra ver nada.

Edgar balança a cabeça e dá de ombros. Joga a ponta do cigarro pela janela e expele o resto da fumaça que tem nos pulmões.

— Por que você foi preso?

— Matei um velho desgraçado. Foi um desgraçado a vida toda.

Edgar Wilson consterna-se por instantes. O silêncio recobre suas cabeças. São confissões de sangue e morte para os que já estão condenados. Há outros deles na beira da mesma estrada, sobre o solo e debaixo dele. O murmúrio das lamentações dos que jamais regressaram está ali, ecoando nas pedras, porque, quando não há quem rogue, as pedras clamam.

Pelo resto da viagem ficam em silêncio. Erasmo Wagner agradece pela segunda vez a carona e, empurrando a bicicleta com pneu furado, caminha em direção à fábrica.

Enquanto segue viagem, Edgar Wilson mantém seu pensamento fixo na escuridão dos olhos dos ruminantes, esforçando-se para desenhar um leve traço que o intente a desvendá-los. Nem todo o esforço da sua imaginação é capaz de lançar luz nas trevas; nem naquelas produzidas por olhos insondáveis, nem na própria treva que encobre a sua maldade. ❶

ANA PAULA MAIA

Nasceu em 1977, em Nova Iguaçu (RJ). É autora dos romances **O habitante das falhas subterrâneas** (2003), **A guerra dos bastardos** (2007), **Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos** (2009) e **Carvão animal** (2011). **De gados e homens** será lançado em breve pela Record.

ELIZABETH BISHOP

TRADUÇÃO: CARMEN L. OLIVEIRA

SAGACIDADE

“Espere. Vou pensar um minuto.”

E no mesmo minuto vemos

Eva e Newton, maçãs na mão,

Moisés, com a Tábua erguida,

Cofiando a cachola Sócrates

E muitos outros helenos,

Todos acudindo em corrida

À sua testa franzida.

Então você faz um trocadilho brilhante

Rimos e aplaudimos, ruidosas.

Assustados, vão embora os ajudantes.

E no espaço onde vagueiam as conversas ociosas

Surprendemos — lá atrás, muito distante —

O nascimento radioso de uma estrela petulante.

THE WIT

“Wait. Let me think a minute”, you said.

And in the minute we saw:

Eve and Newton with an apple apiece,

And Moses with the Law,

Socrates, who scratched his curly head,

And many more from Greece,

All coming hurrying up to now,

Bid by your crinkled brow.

But then you made a brilliant pun.

We gave a thunderclap of laughter.

Flustered, your helpers vanished one by one;

And through the conversational spaces, after,

We caught, — back, back, far, far, —

The glinting birthday of a fractious star. ❷

ELIZABETH BISHOP

Poeta norte-americana, nasceu em Worcester, Massachusetts, em 1911. Publicou seu primeiro livro, **North & south**, em 1946. Seguiram-se **A cold spring**, **Questions of travel**, **Geography III** e prêmios como o Pulitzer e o National Book Award. Viveu no Brasil de 1951 até o final da década de 1960, período retratado em seus poemas e na sua correspondência. Morreu em Boston, em 1979.

CARMEN L. OLIVEIRA

É autora de **Flores raras e banalíssimas — história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop** (Rocco), que inspirou o filme de Bruno Barreto **Flores raras**.

EDMOND JABÈS

ILUSTRAÇÃO: FELIPE RODRIGUES

TRADUÇÃO: ECLAIR ANTONIO ALMEIDA FILHO

Sábios e loucos de meus livros que me tendes familiarizado com a subversão, vosso lugar permanece sendo aqui. Nenhures. No meio das areias onde, deitado sem querer morrer ainda tenho, geralmente, deixado minhas mãos se abrirem ao vazio.

Profetas subversivos do árido reino aonde fui unir-me a vós, vós tendes preenchido meus anos com vossas sentenças, alvejado meu céu com vossas questões insistentes, sepultado minhas certezas sob vossos passos.

“O universo é um livro do qual cada dia é a folha. Nele tu lês uma página de luz — de despertar — e uma página de sombra — de sono —; uma palavra de aurora e uma palavra de olvido”, havia ele notado.

O deserto não tem nenhum livro.

Sages et fous de mes livres qui m’avez familiarisé avec la subversion, votre place reste ici. Nulle part. Au milieu des sables où, couché sans vouloir mourir encore j’ai, souvent, laissé mes mains s’ouvrir au vide.

Prophètes subversifs de l’aride royaume où je vous ai rejoints, vous avez rempli mes années avec vos sentences, criblé mon ciel de vos questions insistantes, enseveli mes certitudes sous vos pas.

« L’univers est un livre dont chaque jour est le feuillet. Tu y lis une page de lumière — d’éveil — et une page d’ombre — de sommeil —; un mot d’aurore et un mot d’oubli », avait-il noté.

Le désert n’a point de livre.

(De *O pequeno livro da subversão fora de suspeita*.)

AREIA

“Sou o refém de uma palavra que, ela mesma, é o refém do silêncio”, dissera ele.

“A morte está, primeiro, na palavra.

“Por isso não busques a minha lá onde, febris, outras se pressionam, mas lá onde elas se recurvam sobre sua defunta eternidade”, dissera ele.

Não pensamos a morte, o vazio, a nulidade, o Nada; mas suas inumeráveis metáforas: uma maneira de contornar o impensado.

Sable

« Je suis l’otage d’une parole qui, elle-même, est l’otage du silence », disait-il.

« La mort est, d’abord, dans la parole.

« Aussi ne cherche pas la mienne là où, fébriles, d’autres se pressent mais là où elles se replient sur leur défunte éternité », disait-il.

On ne pense pas la mort, le vide, le néant, le Rien ; mais leurs innombrables métaphores : une façon de contourner l’impensé.

(De *O pequeno livro da subversão fora de suspeita*.)

LENDA

Ele leu, uma vez, que um sábio, no deserto, havia conseguido conversar com a areia.

Impressionado por essa proeza, ele decidiu, por sua vez, dialogar com a fonte.

Ele ignorava que, no silêncio, exclusiva é nossa voz; pois o que, em si, é lamento ou canto é, já, palavra distanciada.

A morte fala. A vida é falada.

(... porque tu estás ainda lá onde eu parecia não estar mais).

“Falarei sem me interromper para aquele que não diz mais nada, não para incitá-lo a me imitar, mas a fim de confortá-lo em seu mutismo. Tão eloqüente é seu silêncio”, havia ele notado.

E mais longe: “É sempre o silêncio que fala àquele que lhe sacrifica suas palavras”.

Légende

Il lut, une fois, qu’un sage, dans le désert, avait réussi à converser avec le sable.

Impressionné par cet exploit, il décida, quant à lui, de dialoguer avec la source.

Il ignorait que, dans le silence, exclusive est notre voix; car ce qui, en soi, est plainte ou chant est, déjà, parole distanciée.

La mort parle. La vie est parlée.

(... parce que tu es encore là où il me semblait n’être plus).

« Je parlerai sans m’interrompre pour celui qui ne dit plus rien, non pour l’inciter à m’imiter, mais afin de le conforter dans son mutisme. Si éloquent est son silence », avait-il noté.

Et plus loin: « C’est toujours le silence qui parle à celui qui lui sacrifie ses mots. »

(De *O livro do diálogo*)



EDMOND JABÈS

Nasceu no Cairo, em 16 de abril de 1912 (ou no dia 14, conforme a memória de seu pai). Em 1957, muda-se para Paris por causa da crise no Canal de Suez, que provocou a expulsão de judeus do Egito. Sua obra, que conta com vinte e cinco livros, segue uma poética do desvio, do inimaginado, do inciado, da voz, gravada pelo fogo negro da tinta sobre o fogo branco da página. Estes poemas e fragmentos integram **O livro dos limites** (composto por *O pequeno livro da subversão fora de suspeita*; *O livro do diálogo*; *O percurso*; *O livro da partilha*), que será lançado em 2014 pela Lumme Editor.

ECLAIR ANTONIO ALMEIDA FILHO

Nasceu em 1974, em Muqui (ES). É tradutor e professor do Curso de Tradução Francês-Português da UNB (Universidade de Brasília). Traduziu, entre outras, a **Poesia reunida** de Radovan Ivšic (Lumme Editor, 2013) e o primeiro volume das obras completas de Edmond Jabès (Lumme Editor, 2013), este último em parceria com Amanda Mendes Casal.



JUDAÍSMO E ESCRITURA

Ouvir Deus em Sua escritura, tal me parece ser a lição do judaísmo.

Olhar para trás, para o judeu, é ver o futuro antes de vivê-lo.

Alinhar palavras para delas fazer frases, não é lhes mostrar o caminho que as levará direto à meta?

Mas a meta não existe.

E qual sutil compreensão é necessária ao escritor para convencer, chamando-os de novo à ordem, os retardatários, os sonhadores e os recalitrantes.

A escritura, talvez, seja apenas matéria de persuasão.

— De onde vem esse poder de convicção que exerce, sobre as palavras, o escritor?

— Das palavras mesmas, provavelmente, mas também do antiquíssimo conhecimento que o escritor de raça tem das palavras.

— E esse poder de convicção que exercem, sobre o escritor, as palavras?

— Do escritor, provavelmente; mas, também do conhecimento, ainda mais antigo, que as palavras têm do homem.

Judaïsme et écriture

Entendre Dieu dans Son écriture, telle me semble être la leçon du judaïsme.

Regarder en arrière, pour le juif, c’est voir le futur avant de le vivre.

Aligner des mots pour en faire des phrases, n’est-ce pas leur montrer le chemin qui les mènera droit au but?

Mais le but n’existe pas.

Et quelle subtile compréhension faut-il à l’écrivain pour convaincre, en les rappelant à l’ordre, les retardataires, les rêveurs et les recalitrants.

L’écriture n’est, peut-être, qu’une affaire de persuasion.

— D’où vient ce pouvoir de conviction qu’exerce, sur les mots, l’écrivain?

— Des mots mêmes, sans doute, mais aussi de la très ancienne connaissance que l’écrivain de race a des mots.

— Et ce pouvoir de conviction qu’exercent, sur l’écrivain, les mots?

— De l’écrivain, sans doute; mais aussi de la connaissance, encore plus ancienne, que les mots ont des hommes.

(De *O livro da partilha*.)

Muito cedo, encontrei-me face ao incompreensível, ao impensável, à morte.

Desde esse instante, eu soube que nada, aqui em baixo, era partilhável porque nada nos pertence...

Há, em nós, uma palavra mais forte que todas as outras — mais pessoal também.

Palavra de solidão e de certeza, tão enterrada em sua noite, que mal ela é audível para si mesma.

Palavra da recusa mas, igualmente, do empenho absoluto, forjando seus laços de silêncios no abissal silêncio do laço.

Essa palavra não se partilha. Ela se imola.

Très tôt, je me suis trouvé face à l’incompréhensible, à l’impensable, à la mort.

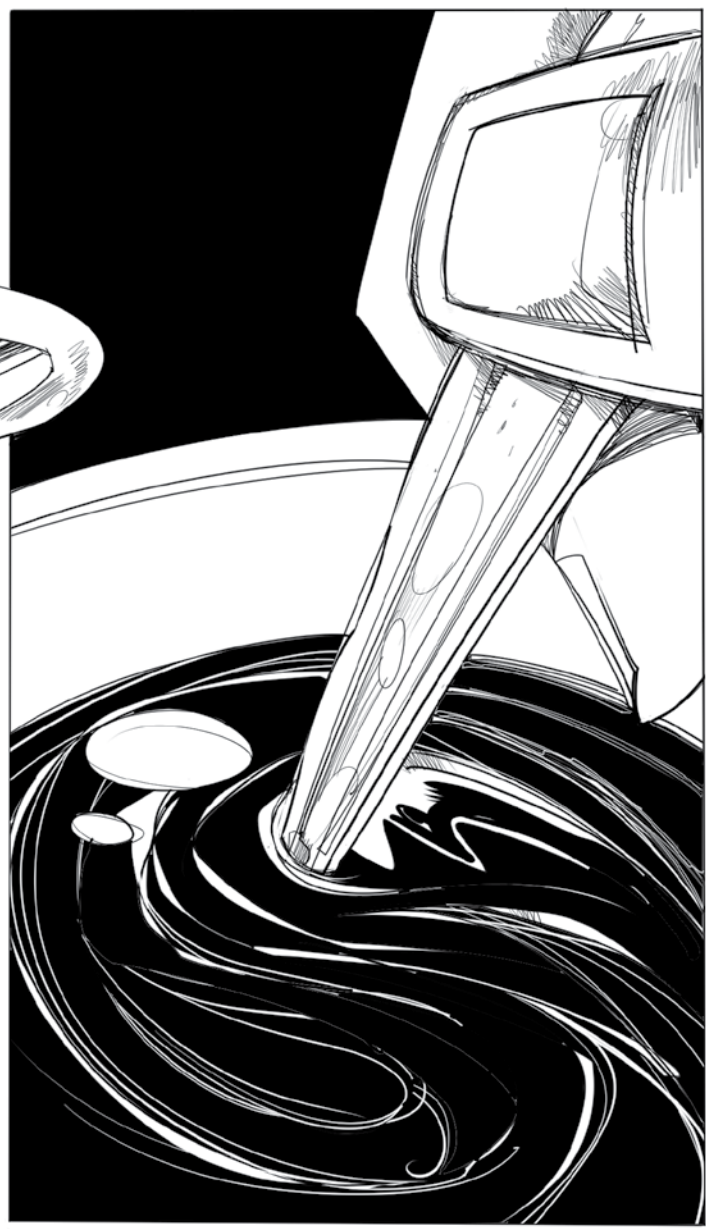
Dès cet instant, j’ai su que rien, ici-bas, n’était partageable parce que rien ne nous appartient...

Il y a, en nous, une parole plus forte que toutes les autres — plus personnel aussi.

Parole de solitude e de certitude, si enfouie dans sa nuit, qu’elle est à peine audible à soi-même.

Parole de refus mais, également, de l’engagement absolu, forgeant ses liens de silence dans l’abyssal silence du lien.

Cette parole ne se partage pas. Elle s’immole. 7



 **SUJEITO OCULTO** :: ROGÉRIO PEREIRA

DIAS FRIOS SE APROXIMAM

A neve é branca. A morte é roxa. A mãe está no caixão. Mãos cruzadas sobre o peito — o óbvio gesto final. O terço e Jesus Cristo espremidos entre os dedos. Estamos ao seu redor. Na casa, deixamos os restos. Depois, vamos levá-los a outro lugar, a outro corpo. Há uma semana, está morta. Deitada na cama, o corpo retorcido, as pernas rígidas, a cabeça deslocada para a direita. Agora, a casa vazia, o silêncio incrustado na parede, nos tijolos úmidos. A infiltração na sala desenha uma mancha disforme. Uma indesejável obra de arte. No caixão, as pontas dos dedos da mãe estão roxas. Acordo com a neve. São quase oito horas. Antes, havia sol. Sete dias se passaram desde que encontrei a mãe estirada, dura e fria sobre as cobertas bagunçadas. O sol sumiu. A mãe sumiu. A neve despenca com delicadeza sobre o telhado da casa vazia e silenciosa.

A avó chora ao lado da filha morta. A primogênita morreu. Ela — velha, baixinha, no fim — ainda vive. As irmãs estão ali. Os irmãos vieram de longe. Da roça, viajaram quase setecentos quilômetros. Somos todos muito parecidos. Na tristeza, ainda mais. Contrato um marceneiro para desmontar o guarda-roupa. Faço pilhas de roupas na sala. A cama é levada para outra casa. O padre chega. Todos rezamos. Rezo também. Sempre rezo pela mãe. Ela acredita que o Céu é o fim de todos nós. Vejo a ponta roxa dos dedos. É o que consigo ver. Não sei se a mãe chegou ao Paraíso. As caixas de papelão são grandes e resistentes. Divido as roupas com algum método. Blusas e casacos; camisetas, bermudas e vestidos; cobertores, lençóis e travesseiros. Coloco tudo nas caixas de papelão. Deixo-as no meio da sala. Nevou há alguns dias. O frio é intenso. Entra pela casa, revira os cômodos e gruda na pele.

O pai comprou pão, mortadela e café. As tias trouxeram bolacha e chá. A mãe ficará a noite toda no caixão. O velório se arrastará pela madrugada. À sua volta apenas os mais

obstinados com a morte alheia. Volto para a casa vazia. Tento dormir um pouco. Pela manhã, a mãe morta no quarto ali embaixo. Em breve, estará no túmulo, ao lado da filha. Agora, nossa família só tem homens: eu, o irmão e o pai. As mulheres se foram antes do tempo. Na nossa família, homens não sabem

amparar a solidão do outro. Seremos solitários cada um a sua maneira.

Passo fita adesiva com rigor no fundo das caixas. É preciso evitar que se rompam durante o transporte até a instituição de caridade. Levarei o que sobrou da mãe para aquecer corpos desconhecidos. A neve cobriu

ILUSTRAÇÃO: FABIANO VIANNA



o telhado de casa. Uma crosta bem fininha. Logo, o sol a transformou em água. A neve escorreu pelo toldo e molhou o chão de piso bruto. Na esquina, a pequena fábrica de porções interrompeu a produção. Os funcionários — quatro homens de gorros, luvas e jaquetas grossas — ficaram olhando os flocos riscar o céu. Logo, voltaram para dentro. O barulho das máquinas continuou manhã afora. Um cachorro passou lentamente. Alguns pais e seus filhos em frente às casas. Tudo muito rápido. Não mais que quinze minutos. A neve acabou. As roupas da mãe estão nas caixas à espera do carro que as levará.

O padre fez um longo sermão sobre justiça. Não entendi o que aquilo tinha a ver com a mãe morta. Ou com as unhas roxas cruzadas sobre o peito, próximas às flores de plástico. O padre falava alto, tentava articular bem as palavras. Às vezes, engasgava. Retomava a palavra divina. A sala lotada era silêncio e tristeza. Encontrei muitas fotografias em caixas de sapato. Deixei-as de lado. Não sei o que escondem aqueles retratos. Noto que estou em alguns. Fotos enviadas de um tempo que há muito deixou de existir. A mãe não está em nenhuma fotografia. Nunca gostou da própria imagem. No caixão, seria impossível fugir do derradeiro retrato. Neste, ela também não sorria.

O padre atira água benta para todos os lados. Nenhum pingue me acerta. Estou no fundo da sala. O padre sai pela lateral. Passa ao lado da cozinha onde estão os restos de pão, mortadela e bolacha. Me aproximo do caixão. As unhas ainda mais roxas. Me despeço da mãe. A tampa do caixão é a última peça do quebra-cabeça. Ajudo a apertar os parafusos. Colocamos o caixão sobre um carrinho de rodas grandes. Eu, o irmão e o pai carregamos a mãe. Agora, somos três homens e nenhuma mulher. O sol forte me incomoda. A previsão é de que neve na próxima semana. Vou doar as roupas da mãe. Serão úteis nos dias frios que se aproximam. 🕯

CSB/FLIM.com





DIVERSÃO E FORMAÇÃO EM UM SÓ LUGAR.

A FLIM é a Festa Literária do Medianeira. Uma festa para celebrar a leitura, essa atividade que há tantos anos vem tecendo a história das civilizações e dos seus indivíduos. **Confira nossos convidados para a FLIM 2013.**

<p>Palestras: Segunda, 21/10 - 19h30 Ilan Brenman Quarta, 23/10 - 18h30 Eliane Brum Sexta, 25/10 - 19h30 Daniel Galera</p>	<p>Quinta, 24/10 - 14h30 Caetano Galindo e Benito Rodriguez Sexta, 25/10 - 10h10 e 16h20 Rogério Galindo e André Tezza Sexta, 25/10 - 8h10 e 14h30 Paulo Venturelli</p>
<p>Bate-papos: Terça, 22/10 - 8h10 Luiz Andrioli e Daniel Zanella Terça, 22/10 - 10h10 Ricardo Pozzo e Marcelo Sandmann Quinta, 24/10 - 8h10 José Carlos Fernandes e Mariana Sanchez Quinta, 24/10 - 10h10 Priscila Vieira e Paixão</p>	<p>Oficina de Criação Literária Quinta, 24/10 - 16h20 às 17h40 Ricardo Corona</p> <p>Oficina de ilustração de haicais Quinta, 24/10 - 16h20 às 17h40 Ingrid Osternack</p> <p>Show: Sábado, 26/10 - 21h Juliana Cortes - CD <i>Invento</i></p>

De 21 a 26/10. Confira nossa programação completa:
www.colegiomedianeira.g12.br/blogs/flim2013





Porque outro mundo é possível

Linha Verde - Av. José Richa, 10546 - Prado Velho Curitiba-PR - CEP 81690-100
 - (41) 3218-8000 - @colmediianeira - www.colegiomedianeira.g12.br