



{SUPLEN- MENTO.

MANOEL DE OLIVEIRA COMPLETA
100 ANOS + **CARLOS DAGHLIAN**
LÊ TRADUÇÕES DE AUGUSTO
DE CAMPOS + POEMA DE **REGIS**
GONÇALVES + PAUL CELAN POR
FLÁVIO KOTHE + **MARÍLIA SCAFF**
EM BUSCA DE MILTON HATOUM
+ AMSTERDAM **CARLOS ÁVILA.**

Neste mês de novembro, o *Suplemento Literário* inicia a publicação de uma série de pequenos artigos de António Preto em homenagem ao “mais velho cineasta do mundo em actividade”: o português Manoel de Oliveira. Completando 100 anos em dezembro próximo, Manoel de Oliveira é dono de uma extensa filmografia, que, como poucas, pode ser vista à maneira de “um observatório privilegiado das relações que se entrecruzam entre literatura e cinema”. Nesta edição, trazemos a análise de *Acto da Primavera*, filme de 1963.

Dando continuidade ao ensaio “Paul Celan, nosso conterrâneo”, cuja primeira metade foi publicada em setembro passado, Flávio Kothe aprofunda sua investigação sobre a dimensão do trabalho empreendido pelo poeta para “desarraigar a língua” e suas respectivas implicações com o mundo, o estar no mundo, em meio a uma humanidade que parece fracassar.

Carlos Daghljan escreve sobre a mais nova coletânea de poemas de Emily Dickinson – essa poeta norte-americana do século XIX que se torna cada vez mais contemporânea –, organizada e traduzida por Augusto de Campos. Já Marília Scaff nos apresenta o mais recente livro de Milton Hatoum, escritor que nos fala de um Brasil tão estranho a si próprio que é quase um outro país, ao mesmo tempo perdido e prometido, utópico e real. Em seu texto, Marília ressalta, na obra de Hatoum, a defesa do espaço da narrativa no mundo contemporâneo, numa “tentativa de resistência frente à perspectiva de um empobrecimento da arte de narrar”.

Temos ainda, na seção Livros e Leitores, o despretenso e comovente testemunho do biólogo Miguel Almeida, que nos fala da força secreta e sub-reptícia da leitura. E mais: poemas de Regis Gonçalves e Carlos Ávila, além de imagens de Kity Amaral, João Martins Neto e Davaca.

Camila Diniz (Editora) | Paulo de Andrade (Assessor Editorial)



CAPA: DAVACA, s/título, 49,5 cm, 2008.

DAVACA é artista de rua e designer. Tem trabalhos publicados em revistas no Brasil, França e EUA. Em 2006 participou das Coletivas International Poster Art, na Itália, e da Street Art, no Centro Cultural Usiminas, Ipatinga. Em 2008, participou da Coletiva Inspiration Art Exhibition, em Israel.

GOVERNADOR DO ESTADO DE MINAS GERAIS **AÉCIO NEVES DA CUNHA** SECRETÁRIO DE ESTADO DE CULTURA **PAULO BRANT** SECRETÁRIA ADJUNTA **SYLVANA PESSOA** SUPERINTENDENTE DO SLMG **CAMILA DINIZ FERREIRA** ASSESSOR EDITORIAL E REVISOR **PAULO DE ANDRADE** + PROJETO GRÁFICO E DIREÇÃO DE ARTE **MÁRCIA LARICA** + CONSELHO EDITORIAL **ÂNGELA LAGO** + **CARLOS BRANDÃO** + **EDUARDO DE JESUS** + **MELÂNIA SILVA DE AGUIAR** + **RONALD POLITO** + EQUIPE DE APOIO **ANA LÚCIA GAMA** + **ELIZABETH NEVES** + **APARECIDA BARBOSA** + **WESLEY RODRIGUES** + ESTAGIÁRIOS **BRUNA MARTA** + **GABRIEL ANGELIS** + **MARIA FERNANDINA** + JORNALISTA RESPONSÁVEL **ANTÔNIA CRISTINA DE FILIPPO** (REG. PROF. MTB 3590/MG) TEXTOS ASSINADOS SÃO DE RESPONSABILIDADE DOS AUTORES. AGRADECIMENTOS: IMPRENSA OFICIAL/**FRANCISCO PEDALINO** DIRETOR GERAL, **J. PERSICHINI CUNHA** DIRETOR DE TECNOLOGIA GRÁFICA + **USINA DAS LETRAS/PALÁCIO DAS ARTES** + **CINE USINA UNIBANCO** + **LIVRARIA E CAFÉ QUIXOTE** + **RICARDO LIMA**.

**{SUPLE
MEN+O.**

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 - Anexo
30130-180 Belo Horizonte MG
Tel/fax: (31) 3213 1072
suplemento@cultura.mg.gov.br

ACESSE O SUPLEMENTO ONLINE:
www.cultura.mg.gov.br

Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais.

MANOEL DE OLIVEIRA: PALAVRA IMAGEM

Manoel de Oliveira é, no ano em que se comemora o seu centésimo aniversário, o mais velho cineasta do mundo em actividade. Contando quase cinquenta títulos em pouco menos de oitenta anos de trabalho, a filmografia de Manoel de Oliveira (a mais extensa de qualquer cineasta português) perspectiva não só as diferentes modificações técnicas e estéticas que fazem a história do cinema (designadamente, a passagem do mudo ao sonoro, do preto e branco à cor ou, mais recentemente, da película ao vídeo), como ainda as múltiplas transformações sociais e políticas que marcaram a história de Portugal ao longo do século XX (a instauração do Estado Novo e a escalada do regime fascista, a acção da censura salazarista, a Guerra Colonial, o 25 de Abril de 1974, a adesão do Portugal democrático à Comunidade Europeia). Podendo dizer-se que Manoel de Oliveira tem a idade do cinema – a maturação criativa do autor desenvolve-se em sincronia com a consolidação do campo disciplinar em que se inscreve –, é, pois, sob uma dupla amplitude, simultaneamente sociológica e estética, que a sua obra se reveste, hoje, de um significado particular.

Heterogénea e, à primeira vista, contraditória, a obra de Manoel de Oliveira propõe uma revisão conciliadora dos antagonismos em que se fundamentaram as sucessivas concepções da vanguarda cinematográfica. Nela se confrontam uma primeira modernidade do cinema, em que a “sétima arte”, na cisão que caracteriza todas as proposições iniciáticas, pretende fundar uma linguagem específica, demarcando-se das restantes disciplinas artísticas para se definir, negativamente, como uma “arte pura”, e uma segunda modernidade, em que o cinema, deixando de procurar a emancipação na ruptura e reconhecendo a especificidade da sua impureza, se propõe, positivamente, como uma “síntese de todas as artes”. Se, numa primeira análise, a produção cinematográfica de Oliveira se mostra, de um ponto de vista cronológico, conforme com essa polarização, que se traduz, em termos genéricos, numa oposição entre o documentário e a ficção – efectivamente, o predomínio do registo documental, entre 1931 e 1972 (de doze filmes, oito são documentários) é simétrico à preponderância ficcional no período que vai de 1972 ao presente (trinta e três títulos, dos quais vinte e sete filmes de ficção) –, cumpre referir que uma das maiores singularidades do cinema do autor reside na transgressão dessas categorias. O *desejo de ficção* que se escrutina na prática do documentário é, em Oliveira, proporcional ao *desejo de objectividade* que se descobre na produção ficcional.

A orientação de Manoel de Oliveira, a partir de *O passado e o presente* (1972), para a ficção, viragem que é acompanhada de uma imersão na literatura – num cinema da palavra, de reconstituição e de actores –, traduz, isso mesmo o parece significativamente indicar a antinomia que dá título ao filme de 1972, uma passagem para uma concepção do cinema que se constitui na mútua potenciação da experiência documental do *passado* e da *presente* incursão ficcional, ingredientes responsáveis pelo florescimento, em Oliveira, de um cinema que concebe muitas vezes a ficção como documentário do texto.

Norteando a sua pesquisa por uma exigência de *objectividade* – a abordagem cinematográfica da literatura deve fundar-se quer na materialidade do texto (restituindo a palavra visual na sua forma escrita), quer no registo da sua leitura ou representação teatral (assumindo a opacidade e a dimensão simulacral da transposição cénica, condicionando os efeitos de verosimilhança à factualidade da representação) –, Oliveira propõe filmar o texto “como se fosse uma paisagem”.

Instruído destas premissas, a relação do cinema de Manoel de Oliveira com as suas fontes literárias, longe de ser dogmática, desenvolve-se numa grande diversidade de princípios – ajustados à especificidade do texto e ao ponto de vista interpretativo que o realizador adopta – que preconizam um entendimento multifacetado da adaptação cinematográfica: cada filme faz emergir distintas questões de ordem icónico-verbal e determina, na sua peculiaridade (discursiva e narrativa, veja-se, estética), paradigmas de transposição diferenciados.

Embora possamos identificar, em Oliveira, a recorrência de três autores fundamentais que, apresentando entre si alguns pontos de contacto, assumem, por diferentes razões, uma importância estrutural no cinema oliveiriano – nomeadamente, José Régio (autor de *Benilde ou a Virgem mãe* [transposto por Oliveira para cinema em 1975], de *O meu caso* [realizado em 1986] ou de *El-Rei Sebastião* [passado à tela como *O Quinto Império – Ontem como hoje*, em 2004]), Camilo Castelo Branco (que assina *Amor de perdição* [de que Oliveira produzirá uma versão cinematográfica em 1978], é ressuscitado, como personagem, no filme *Francisca* [1981] e protagoniza *O dia do desespero* [1992]) e Agustina Bessa-Luís (o autor mais vezes adaptado por Oliveira e com quem se estabelece um atribulada colaboração que deu origem a filmes como o já referido *Francisca*, *Vale Abraão* [1993], *Party* [1996], *O princípio da incerteza* [2002] ou *Espelho mágico* [2005]) –, são muitos e muito

variados os autores e textos que o realizador transpõe para cinema. Diferentes são também as estratégias que organizam a transposição formal da literatura para o cinema e que, com todas as actualizações de sentido, reconversões discursivas, reconfigurações intertextuais e transformações que a adaptação, lugar de intersecção e circulação (*transfert* semiótico e histórico-cultural), pressupõe, vão da tradução *ipsis verbis* do texto para o filme (como em *Amor de perdição*, de Camilo, em *Le soulier de Satin* [1985], de Paul Claudel ou em *Party*, de Agustina), à total obliteração e substituição do texto (como se verifica nas repetições de *Mon cas*, a partir de Régio), passando pela reconversão genérica (por exemplo, de uma novela de Álvaro do Carvalho em ópera filmada, em *Os canibais* [1988]), pela modernização da narrativa (como em *La lettre* [1999], transferindo para o presente um romance histórico escrito por Madame de Lafayette, no século XVII ou em *Vale Abraão*, de Agustina, transposição de *Madame Bovary*, de Flaubert, para o contexto da região do Douro vitivinícola, em finais da década de 1980), pela justaposição-montagem de textos aparentemente inconciliáveis (como se verifica em *A divina comédia* [1991] e em *Inquietude* [1998]), ou, ainda, pela reconstituição histórica dos contextos de produção e enunciação dos textos (como em *Palavra e utopia* [2000], filme que retrata o pensamento anticolonialista e antiesclavagista do Padre António Vieira, no seu trânsito entre Portugal e o Brasil).

O cinema de Manoel de Oliveira representa, por isso, um observatório privilegiado das relações que se entrecem entre literatura e cinema: do modo como o cinema se define, em grande medida, como herdeiro e factor de complexificação da narratividade literária (ampliando as suas potencialidades transverbais e significacionais num conflito com outros regimes discursivos de natureza espácio-temporal, icónica ou cénica), ao mesmo tempo em que, nessa aproximação, se apresenta como um hábil instrumento de interpretação do texto literário e de expli-



Fotograma de *Acto da Primavera* (1963), de Manoel de Oliveira. Imagem retirada do livro *Manoel de Oliveira*, organizado por Alvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

tação dos *protocolos normativos* que enformam as *representações imaginárias*.

Introduzidas, sumariamente, algumas das questões que emergem da enunciação filmica do texto e que enformam, em Oliveira, um conjunto diversificado e particularizado de práticas cinematográficas, procuraremos, nos textos que se seguem, exemplificar certas configurações fundamentais do autor que denotam a sua grande originalidade e definem o modo como afronta as relações entre o literário e o cinematográfico.

Para isso, analisaremos, de modo resumido, um conjunto de seis filmes onde, com toda a acuidade, se evidenciam alguns dos problemas que propomos tratar. São eles *Acto da Primavera* (1963), *Amor de perdição*, *Le soulier de Satin*, *A divina comédia*, *Vale Abraão* e *Palavra e utopia*. Sem pretender esgotar a problemática da adaptação cinematográfica em Manoel de Oliveira, parece-nos que estes filmes oferecem uma amostragem das múltiplas facetas da relação entre literatura e cinema – questão essencial do universo oliveiriano –, por neles se sintetizarem

práticas transversais a todo o cinema do autor e cristalizarem algumas das mais importantes proposições teóricas do cineasta português.

1. **ACTO DA PRIMAVERA: O REGISTO DOCUMENTAL DO TEXTO**

Segunda longa metragem de Manoel de Oliveira (a primeira havia sido *Aniki-Bobó*, de 1942), *Acto da Primavera* relaciona e sintetiza algumas das vertentes mais importantes do cinema do autor, quer no que se refere ao confronto entre

documentário e ficção, quer no que respeita à relação entre literatura, teatro e cinema.

Como se explicita no subtítulo, o filme dá conta da “representação popular do Auto da Paixão”, levada a cabo no início da década de 1960, pelos habitantes da Curalha, pequena aldeia do concelho de Chaves, a partir de um texto do século XVI, da autoria de Francisco Vaz de Guimarães, o *Auto da muito dolorosa payxão de Nosso Senhor Jesus Christo, conforme a escrevem os quatro evangelistas*.

A primeira parte do filme, de carácter pseudo-documental, incide sobre a vida quotidiana da aldeia e sobre o modo como a população participa na preparação da representação da Paixão de Cristo. Acompanhada de uma *voz-off* que sobrepõe às imagens do trabalho do campo passagens do *Génesis*, esta primeira parte introduz uma tonalidade religiosa que, além de contextualizar temática e conceptualmente a acção, permitirá a irrupção inadvertida (porque, ao início, não convencionalmente marcada) do mistério da Paixão. Uma camponesa estranhamente vestida (como observam alguns dos vizinhos com quem se cruza) sai de casa levando um cântaro à cabeça. Afastando-se da aldeia, dirige-se a um poço para colher água. Nesse momento, dá-se a entrada no plano de uma segunda figura, vestida com um manto vermelho, a quem a jovem mulher diz para não se sentar nas pedras do seu poço por não se encontrar ali o seu marido. Pedindo-lhe o desconhecido de beber e mostrando-se sabedor de aspectos obscuros da sua vida privada, a camponesa assusta-se com tão extraordinário encontro e corre rumo à aldeia. Nessa aflição vai chamando os outros habitantes, gritando perturbada, “Venham ver, venham todos ver! O homem não seja Cristo, o Messias prometido que adivinhou todo o meu tempo passado!”. Na confusão assim gerada, acodem os aldeões intrigados, mas vemos também pessoas a chegar a pé, de comboio ou de carro, reconhecendo-se, nesses grupos, o público que ocorre para assistir ao Auto da Paixão.

Com efeito, entre os espectadores que se instalam e uma equipa de cinema que se prontifica para filmar (é o próprio Manoel de Oliveira que se encontra por detrás da câmara), dá-se início à representação do Auto, protagonizado pelas mesmas figuras que há pouco víamos labutar na aldeia. Assim se instala um segundo nível de representação, de cunho pseudo-ficcional, correspondente à vida de Cristo, que se vai afastando do referente inicial da aldeia (embora a paisagem, as personagens e a dimensão simulacral, melhor, carnavalesca, do guarda-roupa e do décor se mantenham) para, de modo progressivo, se instituir como uma realidade autónoma. Cumpridos todos os incidentes que, tradicionalmente, compõem a morte de Cristo, numa terceira parte do filme (que, de algum modo, substitui a ressurreição) a narrativa é radicalizada em dois sentidos aparentemente opostos, conferindo à metáfora cristã simultaneamente um sentido concreto (ou local), ligado aos ciclos de nascimento e morte da natureza, e um sentido universal, inserindo o humano nessa circularidade; um e outro eixos extrapolados numa fusão do histórico e do mítico no social. Um grande plano da cabeça de Cristo amortalhado dá lugar, por analogia formal, a uma visão da bomba atómica. Seguem-se imagens de actualidades (do mesmo tipo que o realizador usará, mais tarde, em *Mon cas*), dando a ver vítimas da Guerra do Vietname (a Guerra Colonial portuguesa acabara de começar), alternadas com a repetição de sequências anteriores do filme, desta vez a preto e branco. O último plano mostrará, enquadrada contra o céu, uma árvore florida.

No entanto, mais do que o anedótico – já que o motivo central do filme, a Paixão de Cristo, é, *a priori*, de todos conhecida –, o que interessa analisar é o modo como essa história se formaliza (isto é, adquire uma expressão cinematográfica) e contextualiza na globalidade do filme (como acabámos de verificar, *Acto da Primavera* não se resume, exclusivamente, à recriação do episódio cristico). Numa reorientação do enfoque

da narrativa para a narração, correspondente a uma questionação do discurso, o filme propõe uma reflexão não só sobre as origens rituais do teatro, como ainda sobre o cinema. Com efeito, abrindo uma via metacinematógrafa (incidindo, neste caso, na discursivização do real), é a primeira vez que, em Oliveira, o cinema é incorporado dentro do cinema. *Acto da Primavera* é, assim, tanto o documentário cinematográfico de uma representação teatral (do texto) como a representação teatral desse documentário. É essa reversibilidade das imagens e dos regimes de representação que, ao instaurar uma *crise da verdade*, obriga a reequacionar o estatuto epistemológico do documentário e da ficção. São o “olhar” da câmara sobre o real e o agenciamento dos pontos de vista e das imagens que determinam seja um “efeito de verdade” seja um “efeito de falsidade”, um e outro pólos sempre implicados em qualquer representação. A *mise en abîme* da representação – a representação do teatro no cinema (ou do cinema no cinema) e dos actores dentro e fora do palco (questão que Oliveira repetiria, mais recentemente, em filmes como *Inquietude* [1998] ou *Je rentre à la maison* [2001]) –, pela primeira vez ensaiada em *Acto da Primavera*, funda o pensamento do realizador sobre a natureza do cinema. Se dez anos mais tarde, por altura da realização de *Benilde ou a Virgem mãe*, Manoel de Oliveira considerará que teatro e cinema são uma e a mesma coisa, que o cinema não é senão “teatro filmado”, podemos reconhecer em *Acto da Primavera* a proposição inaugural de uma concepção de *realismo* que funda, no autor, um sistema estético. Uma ideia de realismo que se distancia radicalmente do fito da verosimilhança (à qual, se não se opõe, oferece todo o tipo de resistência), como do naturalismo. Fazendo convergir o documentário (registo dominante nos primeiros quarenta anos de trabalho) e a ficção (registo depois disso preponderante), aliando um cinema de montagem (defendido pelo realizador sobretudo no período inicial, em que pratica o documentário) com um cinema que encontra na palavra o principal factor de estruturação (característico da produ-



2. Fotograma de *Aniki-Bobó* (1942), de Manoel de Oliveira. Imagem retirada do livro *Manoel de Oliveira*, organizado por Alvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ção ficcional, que se segue), *Acto da Primavera* fixa um ponto charneira – que é também, em Oliveira, um ponto intersticial – em que a verdade da falsidade se desvenda e afirma como realidade primeira da representação. Enquanto documenta a cena e cria ligações entre as cenas, o cinema permite não só unificar tempos, lugares e identidades *impossíveis* – a mulher que, em *Acto da Primavera*, vai buscar água descreve um percurso de transfiguração: atravessando a aldeia, ela vai da Curalha (no Norte de Portugal) a Sicar (na Samaria); o seu trajecto leva-a do “ano da chegada do homem à Lua” ao período histórico da vida de Cristo; saindo de casa

como uma jovem camponesa, torna-se, no fim do caminho, na figura bíblica da Samaritana, à beira do poço –, como ainda colocar sob uma mesma luz encenação e enunciação, matéria e forma, significante e significado: choque que ilumina a encarnação do verbo.

Considerando que *Acto da Primavera* anuncia a imersão de Manoel de Oliveira num cinema “da palavra”, depressa se torna claro para o realizador que a passagem do texto ao filme se opera, preferencialmente, através da performatização da palavra, ou seja, por intermédio do teatro. Por outro lado (e este é outro ponto

que acusa ainda uma continuação da lógica do documentário), o estabelecimento da palavra como elemento fulcral da linguagem cinematográfica – para Oliveira a palavra é som e o som é, necessariamente, movimento (enquanto a imagem pode, pelo contrário, ser estática) – conduz o cineasta ao aprofundamento e à exploração plástica da materialidade verbal. O cinema documenta o polimorfismo da palavra em *acto* e abre, nessa demanda, uma clareira, um espaço de observação privilegiado em que se perspectiva a sedimentação semântica. É um avolumar da densidade da palavra que se opera em *Acto da Primavera*. Além da acumulação



3. Fotograma de *Non ou A van gloria de mandar* (1990), de Manoel de Oliveira. Imagem retirada do livro *Manoel de Oliveira*, organizado por Alvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

de pontos de vista (e de discursos) que o filme põe em marcha – nomeadamente o do texto seiscentista sobre a sua fonte bíblica; os habitantes da Curalha que, no século XX, o interpretam, pronunciando-o num tom parali-túrgico (que, portanto, o reconduz à sua matriz canónica, sagrada); e o do cineasta que dirige um olhar a essa representação, não descurando as relações arquetípicas que daí emergem –, o que em *Acto da Primavera* parece evidenciar é o próprio princípio da transposição cinematográfica da literatura: o auto de Francisco Vaz de Guimarães pode, por isso, ser entendido como um guião, estádio intermédio entre o texto

escrito e a representação. É por isso que quando a jovem camponesa corre a chamar os aldeões – “Venham ver, venham todos ver!” –, estará, porventura, menos assustada com o milagre da aparição de Cristo na borda do seu poço, do que com esse outro milagre que é o da vivificação da palavra escrita (tornada visível), o mistério da representação que é a encarnação do verbo. É certo também que se o “ver para crer” assume no século XVI uma dimensão pedagógica, reguladora das relações sociais, o cinema prefigura, à semelhança dessa tradição antiga dos autos, uma reorientação da escrita para a oralidade: um impulso para a origem. A ser efectivo o

cisma entre a civilização da escrita e a civilização da imagem, o que *Acto da Primavera* (como muitos dos filmes que Manoel de Oliveira viria a realizar) parece propor como verdade é o movimento de permanente reconversão que faz a história das formas, um movimento que *mostra* a estreita interdependência entre a palavra e a figura; que *diz* da inerência entre a figura e a palavra.

ANTÓNIO PRETO é Mestre em Teorias da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Actualmente desenvolve uma investigação sobre os processos de transposição cinematográfica na obra de Manoel de Oliveira, no âmbito de um doutoramento em História e Semiologia do Texto e da Imagem, na Université Paris Diderot – Paris 7.

EM BUSCA DA CIDADE PERDIDA

Contar histórias, já dizia Walter Benjamin, sempre foi a arte de contá-las de novo. Em seu livro mais recente, *Órfãos do Eldorado*, Milton Hatoum reorganiza o mesmo universo presente nos romances anteriores, desta vez em torno de um eixo diverso, que é a figura do contador de histórias. Se todos os livros anteriores do autor homenageiam o narrador oral, nenhum o faz de forma tão direta quanto este. Relatando o percurso de despojamento de Arminto Cordovil desde seu berço burguês até se transformar em um velho contador de histórias, o livro pode ser considerado uma espécie de *bildungsroman* às avessas, em que o protagonista se recusa a aderir às normas sociais, preferindo abandonar as posses e os vínculos em nome de um amor por uma mulher enigmática, Dinaura.

É a partir desse centro que vão desfilar personagens que, aos leitores de Hatoum, parecerão familiares, como Florita e Estiliano (que ecoam a Domingas e o Professor Laval, de *Dois irmãos*) ou Amando (que nos faz lembrar o empreendedor Jano, de *Cinzas do Norte*). Como nos romances anteriores, neste também estão presentes a ambientação amazônica, os conflitos familiares – sobretudo a paternidade problemática –, e um

panorama histórico que faz refletir, no plano maior da narrativa, as ambiguidades e dissonâncias do plano íntimo e familiar.

Arminto narra sua vida para um visitante, à sombra de um jatobá, em um só fôlego. Mas entremeadas às memórias pessoais estão as histórias, os mitos e os conflitos daqueles que dão nome ao livro: os órfãos do Eldorado, aqueles para quem os sonhos de grandeza da Amazônia da borracha, do cacau e da castanha só causaram desencanto. É assim que surgem histórias como a das meninas índias raptadas dos vilarejos do interior pelos barqueiros e vendidas a comerciantes e políticos de Manaus; ou a dos trabalhadores cegos pela defumação do látex; ou ainda a do massacre de trezentos índios e caboclos desarmados na batalha do Uaicurapá. Há também as várias histórias de boto e de cobra-grande, a história da mulher com a cabeça separada do corpo, ou as muitas versões sobre a cidade encantada.

Hatoum volta a defender com força o espaço da narrativa no mundo contemporâneo, talvez numa espécie de tentativa de resistência frente à perspectiva de um empobrecimento da arte de narrar. Por isso, esse novo livro parece conter um excesso de histórias, que dão cor e textura ao um enredo central tão simples, mas que, no entanto, remetem mais ao universo da oralidade que a um rebuscamento de linguagem que já havia marcado, por exemplo, *Relato de um certo Oriente*.

O mito constitui o mote sobre o qual essa novela de pouco mais de cem páginas foi concebida. Escrito para integrar a Coleção Mitos, da editora escocesa Canongate, *Órfãos do Eldorado* costura histórias de Encantados e acontecimentos da história oficial brasileira, Eldorado e Pasárgada, poesia moderna e relatos de viagem. Mas se engana quem pensa que esse livro feito por encomenda se dirige principalmente a um público estrangeiro. A Amazônia evocada nele, longe de figurar como um dos extremos da dicotomia “pulmão do mundo” versus “inferno verde”, contém nuances e ambigüidades de um espaço que abriga tanto grandezas como mesquinhas, com seus “mitos e meninas violentadas”.

Nesse sentido, a novela aponta simultaneamente para o passado e o futuro: o livro fala tanto a uma utopia de um mundo mais justo e melhor quanto à vontade de reencenar um tempo passado, um “momento em que as histórias fazem parte de nossa vida”. E nada mais representativo das histórias que se relacionam à vida do que os mitos. Dentre os vários referidos no romance, o da cidade encantada (ou cidade submersa), ganha destaque como manifestação dessa utopia possível. A cidade submersa duplica a cidade real – nela a vida é semelhante à do nosso mundo, porém mais fácil, mais feliz. É um reflexo das possibilidades deste mundo, subtraída a carga de sofrimento. É para essa cidade encantada no fundo do Rio Amazonas que Dinaura, a amante silenciosa de Arminto, teria ido,

segundo o povo de Vila Bela. É também para o fundo do rio que vai o cargueiro Eldorado, levando com ele as posses da família Cordovil. Como um vórtice, essa cidade submersa concentra os sonhos e as esperanças de um mundo mais harmonioso que, no entanto, só pode se realizar lá, do outro lado do espelho d’água. Porque, afinal, não se pode fugir da cidade real, como já indica a epígrafe de Kaváfis:

*Dizes: “Vou para outra terra,
[vou para outro mar
Encontrarei uma cidade
[melhor do que esta.”*

Ao que o poeta responde:
*Não encontrarás outras terras,
[nem outros mares.
A cidade irá contigo.*



Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 107p.

MARÍLIA SCAFF ROCHA RIBEIRO é graduada em Letras pela UFMG e doutora em Estudos Portugueses e Brasileiros pela Brown University. Atualmente é Professora no Departamento de Espanhol e Português da Michigan State University.



JOÃO MARTINS NETO { JOÃO MARTINS NETO é Bacharel em Artes Plásticas pela Escola Guinard – UEMG e desenvolve trabalhos em pintura, desenho e escultura. [www.joaarte.com]

EVOCAÇÃO DO RECIFE

I

Na trilha de Capiba
a bandinha mambembe
ataca o frevo.

Recife escoia pelo saxofone
cheiros de mangue
e pitangueiras.

II

A lua nos pés
você descalça
caminha em seus sapatos de areia.

Mancha vermelha
a sua roupa
escreve em ondas
poemas com o meu
desejo.

III

Contraste da mão
sobre a toalha:
nervosa arquitetura de nódulos
entalhe de sensível
tatuagem.

Na obscuridade da nave
o poema borda suas rendas
em trajes eclesiais,
profanos bares.

IV

A lua minguante sobre o mangue
revela o Recife
puro sangue dos rios
se exalando.

O corpo do mar
deita ondas
em decúbito na praia:
o sal nos lambe.

V

Te ofereço uma concha
três uísques três
desejos atados
no meu pulso.

No horizonte
crepuscular o coração
se lança
máquina de sonho enredada
nos seus vícios.

FOTOGRAFIAS RETÍNICAS

a bala
vem do soco
bem no plexo
como o boxe

as unhas
na carne
do seu braço

tiras finas
das ranhuras
sangue em gotas

imprimiram
na retina
toda a cena

o coice
do cavalo
na pupila

o coito
dos leões
feito na tela

a sangria
selvagem
nas vitrinas

o buraco
do olho espia
quase um hóspede

nas crateras
da avenida
nos perdemos

labirintos
de memória
e fantasia.

REGIS GONÇALVES é autor de três livros de poesia, colaborador de publicações literárias diversas, que vão de blogs ao Suplemento Literário, dois livros inéditos na gaveta, à espera de editor. Começou a publicar nos anos 1960 e identificou-se com a geração da assim chamada poesia marginal. No fundo, é um lírico fora de moda.

EMILY DICKINSON: NÃO SOU NINGUÉM

Sob o título sugestivo de *Não Sou Ninguém*, expressão inicial do primeiro verso de um dos poemas mais conhecidos de Emily Dickinson (1830-1886), o renomado poeta e tradutor Augusto de Campos acaba de lançar uma antologia com quarenta e cinco poemas da poeta norte-americana por ele traduzidos, entre os quais se encontram dez publicados anteriormente (*O anticrítico*, Cia. das Letras, 1986), incluindo este que dá nome ao livro.

Embora a poesia de Dickinson (quase 1800 poemas) não tenha sido traduzida na íntegra para o português, o site www.ibilce.unesp.br/emilydickinsoninbrazil registra um grande número de poetas e tradutores brasileiros e portugueses que, começando com Manuel Bandeira há quase setenta anos, traduziram-na parcialmente. Entre eles, e talvez o último a fazê-lo até o momento, o próprio Augusto de Campos. Alguns críticos dizem que apenas trezentos dos poemas de Dickinson são bons, mas os trezentos de um nunca coincidem com os de outro. Embora a antologia de Augusto de Campos seja pequena e tenha sido determinada pelo gosto pessoal, ela contém vários poemas que são unânimes na preferência de críticos e leitores. Quatro deles, por exemplo, estão entre os cem melhores, de acordo com um levantamento sobre a opinião de conceituados críticos de antes dos anos 70. Os outros, de uma forma ou de outra, estão entre os preferidos, inclusive por outros tradutores. Podemos dizer, então, que Augusto de Campos reuniu uma seleção representativa da poesia dickinsoniana, ao escolher poemas que envolvem os principais temas abordados pela poeta, tais como amor, arte, morte, natureza, religião e sofrimento. A poeta serviu-se de formas simples, para tratar de idéias complexas. Ou, como diz o tradutor: “Temas que percorreram a poesia de todos os tempos, mas assimilados aqui num idioleto de rara beleza. Sua geografia imaginária não tem limites. Frequente os jardins do mundo. De uma borboleta do Brasil pode chegar às estrelas. Do jardim aos céus. Do som ao sonho”. Assim como acontece na obra completa de Dickinson, na antologia de Augusto de Campos, o tipo

de estrofe predominante é a quadra do metro comum que, de certa forma, corresponde a nossa quadra popular.

Na breve e elucidativa introdução, o poeta-tradutor toca em alguns pontos básicos da vida e obra da autora e resume, com muita felicidade, a visão que tem de sua tarefa: “O tradutor de poesia tem algo de um intérprete musical, daqueles que voam livres e, imprevisíveis, fazem-nos ouvir de novo, como nunca ouvimos, a obra do compositor. Deve ser o quanto possível fiel aos significados – mais ao contexto semântico do que ao texto, quando não houver troca possível sem perdas artísticas –, mas, acima de tudo, dar ao poema uma interpretação pregnante em seu idioma, corresponder aos seus achados estéticos e emocionais, surpreender-se e surpreender-nos de novo”. Mais adiante, acrescenta: “Não tendo a pretensão de acertar sempre, reivindico essa espécie de liberdade para as minhas interpretações tradutórias”. Assim, algumas de suas soluções são brilhantes e outras, nem tanto. Dentre as primeiras, destacaríamos a segunda e última quadra do poema até agora mencionado, apesar de que a expressão “the livelong June” do original tenha ficado fora da tradução: “Que triste – ser – Alguém! / Que pública – a Fama – / Dizer seu nome – como a Rã – / Para as palmas da Lama!”.

As traduções de dois poemas curtos, de três versos cada, “Um Vão na Pedra Tumular / Faz do feroz Lugar / Um Lar –” e “Um perde – o outro ganha – / Jogadores jogados – / Lançam de novo os dados!” podem levar-nos a considerar até que ponto houve ou não “perdas artísticas”; em ambos os casos, o excesso de preocupação com a rima compromete o primeiro verso do primeiro poema e suscita o segundo verso do segundo poema, a nosso ver um tanto forçado. Há quem diga, entretanto, que, no segundo caso, o tradutor teria em mente o poema “Un coup de dés” de Mallarmé, o que seria válido para o terceiro verso; ele estaria então reivindicando aquela “espécie de liberdade” para as suas “interpretações tradutórias”. Seria uma tradução de poeta para

poeta? Compete ao leitor, naturalmente, julgar se houve “perdas artísticas” ou não.

Augusto de Campos vem a ser o vigésimo primeiro tradutor do poema “Morri pela Beleza”, também traduzido por Manuel Bandeira (1943) e Cecília Meireles (1954). Neste caso, o que mais chama a atenção é a desnecessária submissão à rima, que o leva a engendrar frases dispensáveis, como “murmurou sua voz” [sic], “É uma só lei”, “sábios” e “logo após”, apenas para rimar. Seria interessante, para o leitor, cotejar a tradução não só com o original, mas também com as outras vinte traduções, disponíveis no referido site.

I died for Beauty – but was scarce
Adjusted in the Tomb
When One who died for Truth, was lain
In an adjoining room –

He questioned softly “Why I failed?”
“For Beauty”, I replied –
“And I – for Truth – Themselves are One –
We Brethren, are”, He said –

And so, as Kinsmen, met a Night –
We talked between the Rooms –
Until the Moss had reached our lips –
And covered up – our names –

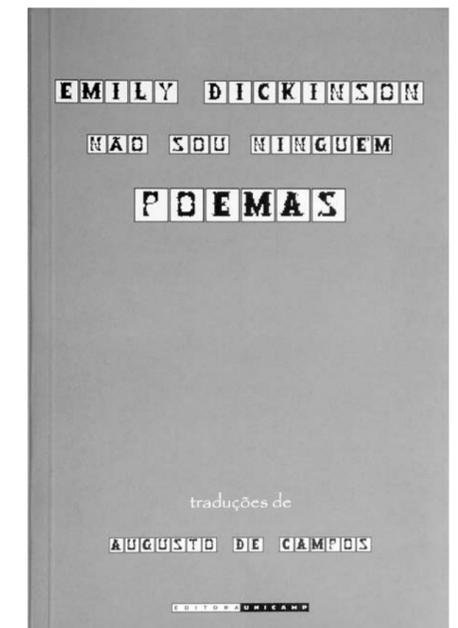
*Morri pela Beleza – e assim que no Jazigo
Meu Corpo foi fechado,
Um outro Morto foi depositado
Num Túmulo contíguo –*

“Por que morreu?” murmurou sua voz.
“Pela Beleza” – retruquei –
“Pois eu – pela Verdade – É o Mesmo. Nós
Somos Irmãos. É uma só lei” –

*E assim Parentes pela Noite, sábios –
Conversamos a Sós –
Até que o Musgo encobriu nossos lábios –
E – nomes – logo após –*

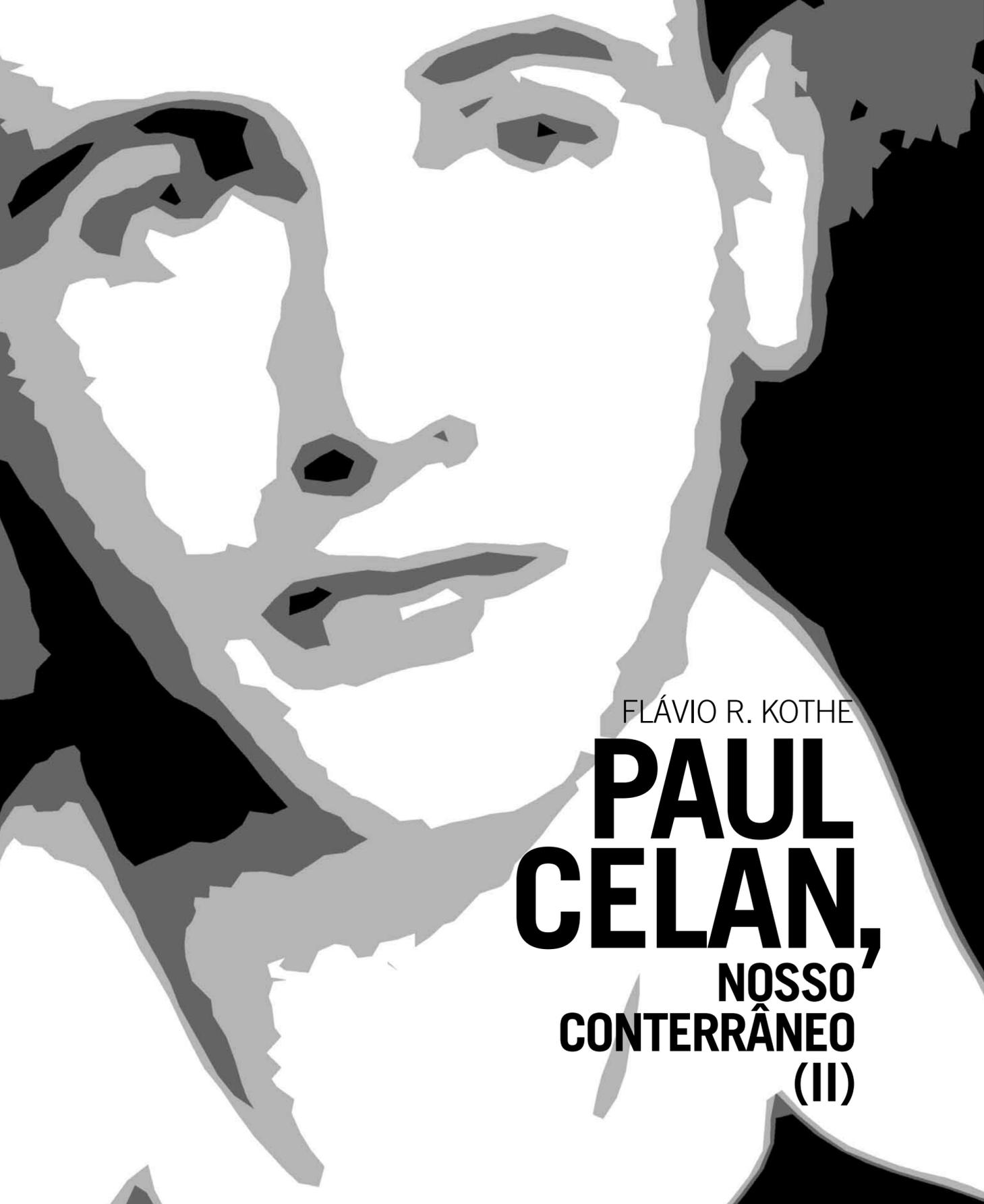
Ao que tudo indica, o desafio de se chegar a uma tradução satisfatória deste poema, que é um dos mais populares de Dickinson, persistirá por um bom tempo. Mal comparando, a história de sua tradução assemelha-se à do soneto de Arvers, traduzido quase cento e cinquenta vezes para o português.

Em que pesem os pontos controversos, esta antologia constitui mais uma contribuição significativa, não só para os que apreciam a poesia de Dickinson, como também para os amantes da poesia em geral e para os que gostam de encarar a arte e o desafio de traduzir poesia.



Emily Dickinson: *Não sou ninguém, Poemas*. Traduções de Augusto de Campos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

CARLOS DAGHLIAN é Professor Titular de Literatura Norte-Americana (aposentado) da UNESP, campus de São José do Rio Preto, e autor de vários trabalhos sobre Emily Dickinson.



FLÁVIO R. KOTHE
**PAUL
CELAN,
NOSSO
CONTERRÂNEO
(II)**

O poema é uma tentativa de não se deixar naufragar. É o contracanto ao canto e encanto da sereia, que acena o retorno à natureza, o mergulho no olvido da consciência. Ser Poeta e fazer/publicar versos não são sinônimos. O Poeta tende ao silêncio, enquanto o fazedor de versos tende ao palavrário.

CAUTERIZADO pelo
vento radioso da tua linguagem,
o hiper-colorido palavreado quanto ao vi-
venciado – e o cento-
linguarudo pseudo-meu-
poema, o impoema.

Ex-
cluído,
livre tens
o caminho através da
neve antropomórfica,
a neve dos penitentes, para as
hospitaleiras
salas e mesas das geleiras.

Fundo
na fenda dos tempos,
nos
favos de gelo,
aguarda e espera,
como um sopro cristalizado,
teu incontestável
testemunho. (II, 109)¹

Esse poema é uma reelaboração de textos de Nietzsche. É montado em sucessão dialética: a primeira estrofe, a tese, caracteriza o poema corrente, linguarudo, existencial, caracterizado como o não-poema, o poema como Celan não o quer. A segunda estrofe constrói a antítese, o poema do perene exílio, da distância absoluta em relação à convivência próxima do mundo do palavreado: a frieza do gelo e da neve caracteriza de modo mais exato a convivência dita humana. Na terceira estrofe – nessa fase intermediária da produção – ele ainda vê um sentido para o

seu trabalho, como testemunho para tempos vindouros, feito um sopro cristalizado. Mais tarde, isso já não terá mais sentido para ele.

ASSIM COMO EU uso a sombra do anel
tu usas o próprio anel,

algo, afeito ao pesado,
se desmantela
em nós,
infindo
dessemprente tu. (II, 233)

Quando o poeta escreve *eu*, o eu que ele escreve torna-se eu *para* o leitor e *do* leitor, quando o poema é lido. Sabendo o poeta disso – como Celan sabia –, o tu pode ser eu, um modo de o poeta referir-se a si mesmo, olhando-se de fora para dentro, já da perspectiva do leitor ou do outro de si mesmo, enquanto o eu pode ser o tu do leitor, doado junto com a doação que é o próprio poema.

A grande poesia é perigosa, pois percorre os ínvios caminhos do questionamento radical dos valores e do sentido da história e da existência. Isso é algo mais do que os versinhos de Drummond, feitos a partir da leitura de Heidegger, quando este buscava em Hölderlin um caminho para transcender os limites do pensamento conceitual:

Lutar com palavras
é a luta mais vã;
no entanto lutamos
mal rompe a manhã.

Nesse tom, qualquer revisor de texto, qualquer escriba de repartição, qualquer jornalista pode achar que é um grande poeta. Isso está, no entanto, muito longe do que a linhagem de Hölderlin, Mallarmé, Trakl, Rilke e Celan se propunha:

O ESTRANHO
nos tem e traz na rede,
o efêmero e fugaz escarva
a esmo por dentro de nós,

conta o meu pulso, também ele,
bem para dentro de ti,

nós então nos erguemos,
contra ti, contra mim,

algo nos veste e investe
na pele do dia, na pele da noite,
para o jogo com a mais elevada, convulsiva e
epilética seriedade. (II, 235)

As palavras dos poetas não valem praticamente nada em nossa sociedade. Ninguém está disposto a pagar algo por elas. As palavras de um médico em uma receita, de um advogado num parecer, de um administrador num despacho – todas elas têm valor de mercado, são pagas, podem ser até bem pagas. As palavras da propaganda, dos assim chamados “criadores” nas agências de publicidade, daqueles que não têm um compromisso intransigente com a verdade, mas são capazes de inventar uma retórica da meia-verdade, ou da plena mentira, esses conseguem ser pagos, até bem pagos, como o são os autores de folhetins eletrônicos, em que se aparentam expor grandes conflitos (sempre, porém, em doses homeopáticas, reiteradas e diluídas, recheadas de apelos à salvação e com a garantia de darem a vitória ao bem), para doutrinar um público de nível baixo.

Sempre citados são também os autores que, por conveniências da ideologia dominante, são postos no cânone e tornados leitura obrigatória por toda parte. A poesia se expõe, o cânone se impõe. A poesia posta no cânone é posta não porque é poesia, mas apenas porque é palavra que convém ao poder. A grande poesia fica excluída da formação escolar brasileira. Mesmo quando é lecionada, o que se tende a fazer é neutralizar suas contradições, é tapar os abismos que nela e com ela se abrem. O mais fácil é não mergulhar para valer nos grandes textos, que, assim, continuam longínquos. Os píncaros da poesia

maior são difíceis de galgar, e não os galga quem, de longe, aponta-os no horizonte. Há abismos no percurso do alpinista, e neles ele pode cair. Quem, aparentemente tão arrogante, não fica apenas contemplando de longe, mas vai se perder, diminuir, no imenso maciço que um gigante pretérito construiu, esse distancia-se de todos, não tem mais lugar para o lugar-comum. Como registrou Celan, citando poemas de Nietzsche:

NA BOCA DOS SINOS ofegam,
dançam e gritam
as almas
crentes-increntes,

a anarquia estelar
continua, ainda que tenhas
encoberto a minha mão,
mandando-a para o deserto,

nele, há muito
já estamos. (II, 231)

Quem aí já está? – Quem é “nós”? O poeta e sua mão, a mão que perfaz o poema como que com vontade própria, a mão que escreve com palavras cotidianas, e ao mesmo tempo longe delas, estranhando-as, tornando-as estranhas. Ser ignorado, ser posto de lado, ser excluído – são todos gestos que não atingem mais a quem já se retirou, a quem não alimenta mais esperanças de convivência com quem não o quis e com quem ele também não quis, porque não pôde mais viver.

Quando Hölderlin enlouqueceu – ou resolveu retirar-se da existência comum, sem se preocupar mais com a convivência, passando a viver numa torre, abrigado por um marceneiro amigo –, nos momentos ditos de lucidez, quando estava cansado da conversa fiada dos que eventualmente ainda vinham visitá-lo, só repetia “pallaksch, pallaksch”, uma palavra sem sentido nenhum, ressoando “quatsch, quatsch”, mas a indiciar a carência de sentido das palavras que se propunham replenas de sentido. Celan elaborou isso num poema voltado para Hölderlin, chamado “Tübingen, Jänner”:

Olhos persuadidos à cegueira.
Seu – “um
enigma é puro-
originado” –, sua
lembrança de
flutuantes torres de Hölderlin, circun-
dadas por gaivotas.

Com essas palavras mergulhantes,
visitas
de marceneiros afogados:

Caso viesse,
viesse um homem,
viesse um homem ao mundo, hoje, com
a barba luminosa dos
patriarcas: ele deveria,
caso falasse desse nosso
tempo, ele só
poderia
ainda balbuciar e balbuciar,
sempre, sempre,
bal-, bal-,
(“Pallaksch. Pallaksch.”) (II, 89)

Celan não era cristão, no sentido de acreditar que o Messias veio há dois mil anos atrás e salvou a humanidade. Em vista da história nesse período e do crescente de barbárie, maldade e safadeza com a civilização, em que a tecnologia se desenvolve para melhor e mais destruir, que a humanidade já estivesse salva era, para ele, algo que ainda precisaria ser provado. Nesse sentido, de que Cristo foi apenas um dos profetas, ele é judeu. Mais complicado, no entanto, é saber se ele realmente acreditava, como o judaísmo ortodoxo, de que o Messias ainda estaria por vir, que ele pode aflorar a qualquer momento, como mensageiro da salvação. Se Celan acreditava na superioridade da raça judaica e na arrogância de impor isso ao mundo, ele não estaria tão longe dos nazistas quanto pretendia. “Jerusalém” talvez não fosse, porém, apenas a cidade, mas, dentro da tradição cristã, também uma cidade espiritual, como um encontro amoroso:

ESTAVA
a lasca de figo em teu lábio,

estava
Jerusalém à nossa volta,

estava
o aroma do claro carvalho
pairando no navio dinamarquês, benfazejo,

eu estava
em ti. (II, 215)

O que ele diz é que, mesmo que o Messias viesse, ou ao menos alguém com a barba luminosa dos patriarcas, a indiciar na aura a

transcendentalidade, ele só poderia ainda balbuciar, pois seria ridículo fazer grandes pregações e prometer milagres, como nós vemos ser feito hoje na televisão e nos templos de diversas crenças, pelos donos da verdade, que falam em nome de Jesus e de Deus, e nos quais tantos acreditam, porque em sua miséria lhes convém o engano de acharem que uma entidade transcendental está preocupada com eles. Um Messias veio, no século XX, em forma de anti-Messias: Auschwitz é seu nome emblemático, mas não único.

Se não havia possibilidade lógica de conciliar o desacerto do mundo com a existência de um Deus a nortear todos os destinos – Deus depor o diapasão seria um ato mínimo de justiça – e, como dizia, que o Messias já tivesse vindo, isso ainda precisaria ser provado, quando aventava a hipótese de continuar dizendo alguma coisa, era para esclarecer o alívio que era aceitar a própria morte:
o deselevado, retraído, interiorizado,
fala à margem do rio, entre as frentes:

quite com a Morte, quite com
Deus. (II, 275)

Aquele que aí fala, como se fosse um profeta, um messias ou um líder carismático, já não está mais falando em nome de Deus, Alá ou Jeová, mas anunciando exatamente o contrário: aceitar a própria morte é resolver a disputa com Deus. Estar quite com a morte, não dever mais nada, significa aceitá-la, não mais como condenação, e sim alívio, bênção, redenção: já não se precisa mais refugiar-se na ilusão da vida eterna, após a morte, inventando Deus como garantia. Assumir a própria morte significa assumir a vida enquanto se acha que ainda vale a pena vivê-la. Que o Messias, o Salvador, não teria vindo há dois mil atrás, isso estava, para Celan, demonstrado abundantemente pela história, cuja barbárie cresce com a civilização, como se o ser humano não tivesse salvação.

Um espírito esclarecido acaba tendo no pensamento trágico a sua via de acesso à verdade, mesmo que ele consiga transcender o mau presente. O herói trágico aparenta montar ele mesmo, com atos feitos com as melhores intenções, a sua própria desgraça: na concepção clássica, o seu destino já estava predeterminado. Diante da consciência e da poesia trágica, são ridículas as palavras de consolo e salvação, a atitude do bobo alegre:

A MIM, que estou afogando, ofereces
ouro:
um peixe talvez se deixe
subornar. (II, 211)

Não fugindo ao percurso dos meridianos, que reúnem em si os pólos antitéticos e vão de um extremo a outro, acabando por dar a volta sobre si mesmos, já não se pode dizer que, à beira-abismo, todo poema se dando à beira de sua indizibilidade e impossibilidade, um passo em falso leva à morte, à queda no precipício, como um ato precipitado. Esse “passo em falso”, perigoso, é o passo poeticamente mais necessário e correto, o passo que constrói o fundamento, em palavras, do vazio em que se precipita, onde ele não é mais acompanhado por ninguém, num percurso jamais ousado antes. Só daí é que faz sentido ele tentar dizer qualquer coisa. Se não, seria repetir o já dito e já sabido. Como um personagem de desenho animado, ele se vê lançado no vazio do ignoto: se consegue formular em palavras o que aí encontrou, ele se salva criando uma base por onde voltar e a partir da qual ele pode seguir ainda mais adiante; se a sua pesquisa lhe indica que não vale mais a pena voltar, ele pode deixar-se cair na loucura, como Hölderlin, no silêncio, como Rimbaud, ou na morte, como Celan. É um passo que está além de todas as palavras de consolo, de todos os argumentos dos

salva-vidas, das conceituações dos psicanalistas, das crenças dos religiosos.

A grande poesia indaga, responde e consola. Ela começa onde acaba o conceito, onde este se mostra insuficiente para apreender o que se passa. Há imagens, expressões e associações que se impõem ao poeta, sem que ele consiga apreender e controlar completamente a razão disso. Pode acreditar demais no mundo clássico, como Hölderlin, pode acreditar demais na palavra metafórica, como Mallarmé, pode acreditar demais na possibilidade de se formar uma confraria positiva de iniciados, como Stephan George, mas ela mesma se forma num além de todas as falsas promessas da esperança. Em seu percurso pelo reino das sombras, ri da segurança de quem acha que tem a luz do dia e da verdade: “a noite começa com o amanhecer” e “diz a verdade quem sombras diz”. A arte é o que torna a vida suportável. Se ela consola do desespero, peca por dar novamente espaço à ilusão, sem enfrentar com atos o que determina a negatividade.

ALGO SERÁ, mais tarde,
contigo se completa
e se ergue
até uma boca

Da estilhaçada
loucura
me reergo
e contemplo minha mão,
vejo-a traçando
aquele um único
círculo (II, 227)

Esse poema pode ser lido como se referisse a si próprio, em que o processo de feitura do poema se completa com a sua leitura. Escrever é dispor-se em fiapos, é deixar-se estilhaçar pela página. A mão do outro, pela leitura, recolhe esses estilhaços, formando uma nova unidade, diferente da anterior. A

mão do autor se revê na mão do leitor, que recompõe os estilhaços em que ele se dispôs, traçando um círculo único, em que se realiza o mágico ritual da arte. O círculo é a figura em que todos os pontos distam igualmente do centro, uma figura perfeita, onde a harmonia se fez geometria e qualquer distorção aparece como anomalia. Como formar, no entanto, um círculo, se não há mais um centro a partir do qual ditar todas as definições?

Antes, Celan falava de “Fiapossóis”, que são sóis em fiapos, fiapos de sol, sóis esfiapados, fiapos de sóis; noutro poema, concluía com a observação em forma de pergunta: “dois sóis existem/ e agora?” O sol é, desde o Rah egípcio, o olho de Deus, a unidade e fundamento de todo o sistema conceitual. Se esse não existe mais, se não há mais apenas um fundamento, o que se pode fazer? Que círculo é esse, que parece o furo de uma bala, mas que indicia também a busca da perfeição? O salto mortal no vazio não é a loucura, o poema também não é a consolidação da neurose. Há uma lucidez extremada, que vai além da lógica conceitual.

No grande poema está configurado um momento de extrema lucidez, um momento divino, que resiste a toda interpretação simplificada e é irreduzível a categorias sociológicas, psicanalíticas ou lingüísticas. Posto em palavras, é um momento que, revisitado pelo poeta, pode causar-lhe a estranheza de não ter sido ele que escreveu aquilo, como se a sua mão tivesse tido plena autonomia, formando um objeto único, que está aí como se sempre já tivesse estado, como um objeto natural, uma pedra, onde não há palavra que não aquela que ali deveria estar. Quando se examinam, no entanto, as diferentes versões preparatórias de um poema, percebe-se que o poeta não tem esse temor reverencial diante de sua produção.

Proust, no final da *Recherche*, em *Le temps retrouvé*, lembrava que é uma ilusão o autor pensar que é lido: ele serve de óculos para que o leitor possa ler a si mesmo. A vida que deveria ter sido e não foi – por injunção de repressões políticas de uma ditadura, de perseguições étnicas, de discriminações de espíritos mesquinhos e rasteiros – torna-se um atestado da morte na vida que se foi forçado a levar:

Asanoite, de longe vinda e agora
para sempre tensa
sobre caligem e cal.
Cascalho, precipitando-se.
Neve. E mais ainda do branco. (I, 33)

Com isso, todas as relações humanas ficam contaminadas, mesmo nos momentos de maior intimidade, ironizando qualquer esperança que outros alimentem:

À NOITE, quando o pêndulo do amor oscila
entre sempre e nunca,
tua palavra toca as luas do coração
e teu tempestuoso olho
azul alça o céu à terra.

De longe, do negrissonhado
bosque advém-nos o sopro,
e o perdido circula, grande como os esquemas do futuro.

O que agora sobe e desce
vale para o íntimo soterrado:
cego como o olhar que trocamos,
beija o tempo na boca. (I, 25)

Beijando o tempo na boca, ele permite um contato que está além do seu tempo e, de certo modo, consegue estar acima do tempo como um agora que se encontra com outro agora, que aparenta já ter passado, mas foi preservado num poema, em palavras que não se podem dizer de outro modo. O homem se torna a sua obra, o seu corpo se vai e fica algo do seu espírito pairando sobre as águas, como se fosse a última mensagem lançada por um naufrago, que viu afundar o navio da civilização:

ESTÁS ALÉM
transti,

transalém de ti
está teu destino,

brancolhar, decantado,
de uma canção, algo a ele se achega
ajudando
a desarraigar a língua,
mesmo ao meio-dia, mesmo do lado de fora. (II, 207)

1. As citações foram extraídas dos seguintes livros de Flávio R. Kothe: I - Paul Celan – *Poemas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977; II - *Hermetismo e hermenêutica*. Seleção, prefácio, tradução e interpretação de poemas de Paul Celan. Rio de Janeiro; São Paulo: Tempo Brasileiro; Instituto Hans Staden, 1985.

FLÁVIO KOTHE é mestre, doutor e livre-docente em Teoria Literária. Atualmente é professor titular de Estética na Universidade de Brasília. Ensaísta, tradutor, poeta e ficcionista, autor de mais de trinta livros, entre eles *O cânone colonial*, *O cânone imperial* e *O cânone republicano*, pela Editora da Universidade de Brasília.



KITY AMARAL

KITY AMARAL é artista plástica e poeta, formada em Ciências Sociais pela UFMG. Participou de exposições nacionais e internacionais e tem diversos trabalhos publicados.

LIVROS E LEITORES

MIGUEL ALMEIDA

Nunca fui exatamente apaixonado pelos livros. Ao contrário: sempre mantive com eles uma relação de desconfiança e afastamento. Até mesmo, eu diria, de medo. Porque, quando lia, os livros quase sempre me arrancavam de minhas certezas e me levavam a territórios inesperados, onde eu já não podia caminhar e então patinava no desconhecido. Apesar disso, durante a minha vida, li.

Para um biólogo ligado a grilos e rãs e pouco afeito às artes plásticas, tenho de admitir que foi mesmo um susto, um pavor que me acometeu quando me deparei com as imagens das esculturas de Alberto Giacometti. Foi presente de uma amiga: ela própria artista (o que fazia o presente parecer mais adequado a ela do que a mim). Era um livro intitulado *O ateliê de Giacometti*, com texto do escritor francês Jean Genet e fotos do artista e de seu trabalho. Achei, a princípio, que seria mais um daqueles presentes que guardamos por consideração ao amigo, mas que ficam esquecidos num canto escuro da casa. Enganei-me.

O texto me pegou como uma armadilha: o tom de relato e ao mesmo tempo de alguém que pensa livremente sobre aquilo que vê e vive pareceu-me de algum modo tão próximo, que era como se alguém falasse ao pé do meu ouvido, ou mesmo como se meu pensamento pensasse por conta própria, livre de minhas idéias e preconceitos, descolado de minha consciência, solto de meu corpo. E à medida que eu retornava às imagens daquelas figuras incrivelmente magras, finíssimas, esculpidas por aquele senhor suíço de rosto quase nordestino, uma intensa comoção foi pouco a pouco crescendo em mim.

“A beleza tem apenas uma origem: a ferida, singular, diferente para cada um, oculta ou visível, que o indivíduo preserva e para onde se retira quando quer deixar o mundo para uma solidão temporária, porém profunda. Há, portanto, uma diferença imensa entre essa arte e o que chamamos de miserabilismo. A arte de Giacometti parece querer descobrir essa ferida secreta de todo ser e mesmo de todas as coisas, para que ela os ilumine.” Sim, eu havia sido atingido, profundamente atingido em minha ferida por essa luz dura e solitária que se desprendia daquelas imagens e (compreendi depois) daquele texto certo e impiedoso em sua generosidade.

Acredito que encontros como esse sejam raros. Um livro, uma obra entra na sua vida e algo, talvez uma coisa minúscula, se desloca, sai do lugar. E quando você se apercebe, o mundo parece ter mudado, já não é mais o mesmo. É como se algo se quebrasse: é isso mesmo, é alguma coisa que se parte, que estava ali, à mão, e de repente deixa de estar. Sei que muitos escritores e artistas defendem a idéia de que é exatamente essa a força secreta da arte. De nos *tirar do mundo*, ou melhor, de nos *tirar o mundo*. E depois redoar o mundo, acrescido agora de uma espécie de utopia, de um desejo enlouquecido que nos toma de desaparecer nessa força transformadora, de nos tornarmos parte dela, da beleza.

Quando escrevo isso, chego a pensar que ainda estou embriagado por esse encontro, e que, portanto, falta-me um pouco a razão. Mas a “vida real”, o “miserabilismo” que vemos todos os dias, as outras feridas, comuns e talvez incuráveis, também elas nada nos dirão sem esse outro mundo que nos é apresentado pela arte. Chego a ter a impressão de que, se por algum motivo qualquer as esculturas de Giacometti desaparecessem, o mundo todo ruiria, seria engolido por uma louca barbárie, por essa miséria vazia de sentido. Esse pensamento me parece aterrorizante: aflijo-me. Volto a temer os livros. Procuro esquecer Jean Genet e Giacometti, para que eles continuem sempre lá, brilhando onde devem brilhar. Volto aos grilos e às rãs. Quero cuidar do mundo.

MIGUEL ALMEIDA é biólogo e Mestre em Ecologia, Conservação e Manejo de Vida Silvestre.



ÁLVARO APOCALYPSE: OBRA E ETERNIDADE

Fabiano Barroso
Belo Horizonte: s.n., 2008.

Discípulo de Guignard e fundador do Giramundo Teatro de Bonecos, Álvaro Apocalypse é personalidade ímpar na história da arte brasileira. Nesta obra, que transcorre de maneira agradável por sua trajetória através das imagens e que reúne depoimentos de amigos talentosos, como Yara Tupinambá, o exímio desenhista e artista é aclamado com o merecido reconhecimento.



ESCREVIVER

José Lino Grünwald
São Paulo: Perspectiva, 2008.

Reunião de praticamente toda poesia de José Lino Grünwald (1931-2000), crítico literário e poeta carioca que manteve estreita amizade com os concretistas paulistas e atuou no grupo *Noigandres*. Esta segunda edição, organizada pelo jornalista José Guilherme Correa, inclui textos de Décio Pignatari e Augusto de Campos sobre a obra e a personalidade do amigo Zelino.



CONTO, NÃO-CONTO & OUTRAS INQUIETAÇÕES

Adrino Aragão
Brasília: Da Anta Casa Editora, 2006.

Remanescente dos suplementos literários dos anos 70 e 80, o poeta-contista (ou seria contista-poeta?) Adrino Aragão nos transporta a retratos impecáveis da vida descritos em palavras/construções cheias de sentimentos, num divertido e inteligente re-contar com metáforas. Seus mini-contos de leitura cativante nos revelam o ofício do poeta prosador, que prima pela limpeza das formas e pela fusão do sonho e da realidade.



OLHARES SOBRE MINAS: SUGESTÕES DE LEITURA

Maria Augusta de Nóbrega Cesarino (Org.)
Belo Horizonte: SEC-MG; SBP, 2008.

O livro reúne uma série de ensaios que percorrem diversas áreas da cultura mineira – literatura, periódicos, poesia, história, artes plásticas, música, teatro e culinária –, num percurso fascinante que desvenda as escrituras que marcaram e fazem parte da história de Minas Gerais. Contém, ainda, anexos de sugestões de leituras encontrados no acervo da Coleção Mineriana da Biblioteca Estadual Luiz de Bessa.



RETRATO DESNATURAL (DIÁRIOS – 2004 A 2007)

Evando Nascimento
Rio de Janeiro: Record, 2008.

Retrato Desnatural abarca gêneros diversos: poemas, relatos, registros de conversas, anotações, crônicas, e-mails, curtos ensaios. “Vale não fetichizar nenhum gênero, vale não desprezar nenhum gênero”, palavras do autor que, na pluralidade das formas, gera, nesta obra, uma unidade literária. Evando Nascimento nasceu em Camacã, no sul da Bahia, atualmente mora no Rio de Janeiro e leciona na Universidade Federal de Juiz de Fora.

AMSTERDAM

2003/04

a m s t e r d a m

e seus canais

a m s t e r d a m

e seus sinais

(rembrandt

e seus pincéis

van gogh

e seus céus

mondrian

e seus painéis)

a m s t e r d a m

e seus cais

a m s t e r d a m

cada vez mais

CARLOS ÁVILA

CARLOS ÁVILA é poeta e jornalista; autor de *Bissexto sentido* e *Poesia pensada*, entre outros.