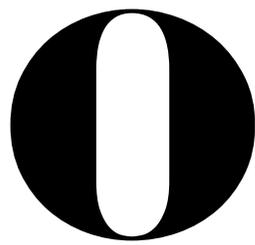


Belo Horizonte, Julho/Agosto 2015
Edição nº 1.361
Secretaria de Estado de Cultura

SUPLEMENTO





ensaio que abre este número trata do "encontro" de dois estudiosos da obra de Machado de Assis: o goiano radicado em Minas Oséias Ferraz e o francês Jean-Michel Massa. Eles se cruzam no Cosme Velho tentando explicar nosso grande escritor. Ainda na área teórica, o professor Helton Gonçalves de Souza discorre sobre a trajetória do poeta divinopolitano Osvaldo André de Mello, a escritora Ana Cecília Carvalho comenta os novos livros de Lino Albergaria, Lúcio Carvalho mostra como o gaúcho Sergio Faraco transita pela literatura do sul do continente, Daniela Kahn estuda um conto de Lima Barreto, o poeta cearense Cândido Rolim trata do novo livro do poeta paulista Régis Bonvicino e Adeldo Gonçalves discute se a microficção é ou não é um gênero literário.

O romancista Luís Giffoni volta ao conto, gênero com o qual iniciou sua carreira, e o faz experimentando nova técnica. O premiado escritor Jacques Fux faz sua estreia no SLMG explorando num conto uma deficiência sexual que foi o mote de seu último livro, e a narrativa do norte-americano Damon Runyon nos é apresentada em tradução de Fábio Leite.

A casa goiana de Buriti Alegre, onde nasceu Libério Neves, é retratada num poema-homenagem do próprio poeta. E os consagrados Ivo Barroso e Vera Pedrosa exibem sua arte através de seus versos.

O desenho da capa é de Marcos Venuto.

SUPLEMENTO



Capa: Marcos Venuto



O SUPLEMENTO é impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais

Governador do Estado de Minas Gerais
Secretário Estadual de Cultura
Secretário Adjunto de Estado de Cultura
Diretor-geral da Imprensa Oficial de Minas Gerais
Superintendente de Bibliotecas Públicas e Suplemento Literário
Diretor
Coordenador de Apoio Técnico
Coordenador de Promoção e Articulação Literária
Projeto Gráfico
Escritório de Design
Diagramação
Conselho Editorial
Equipe de Apoio

Fernando Damata Pimentel
Angelo Oswaldo de Araújo Santos
Bernardo Novais Mata Machado
Eugênio Ferraz
Lucas Guimaraens
Jaime Prado Gouvêa
Marcelo Miranda
João Pombo Barile
Plínio Fernandes
Gíria Design e Comunicação
Carolina Lentz - Gíria Design e Comunicação
Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza, Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques
Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, Ana Maria Leite Pereira, André Luiz Martins dos Santos, Daniela Andrade (estagiária)

Jornalista Responsável
ISSN: 0102-065x

Marcelo Miranda – JP 66716 MG

Apoio Institucional:

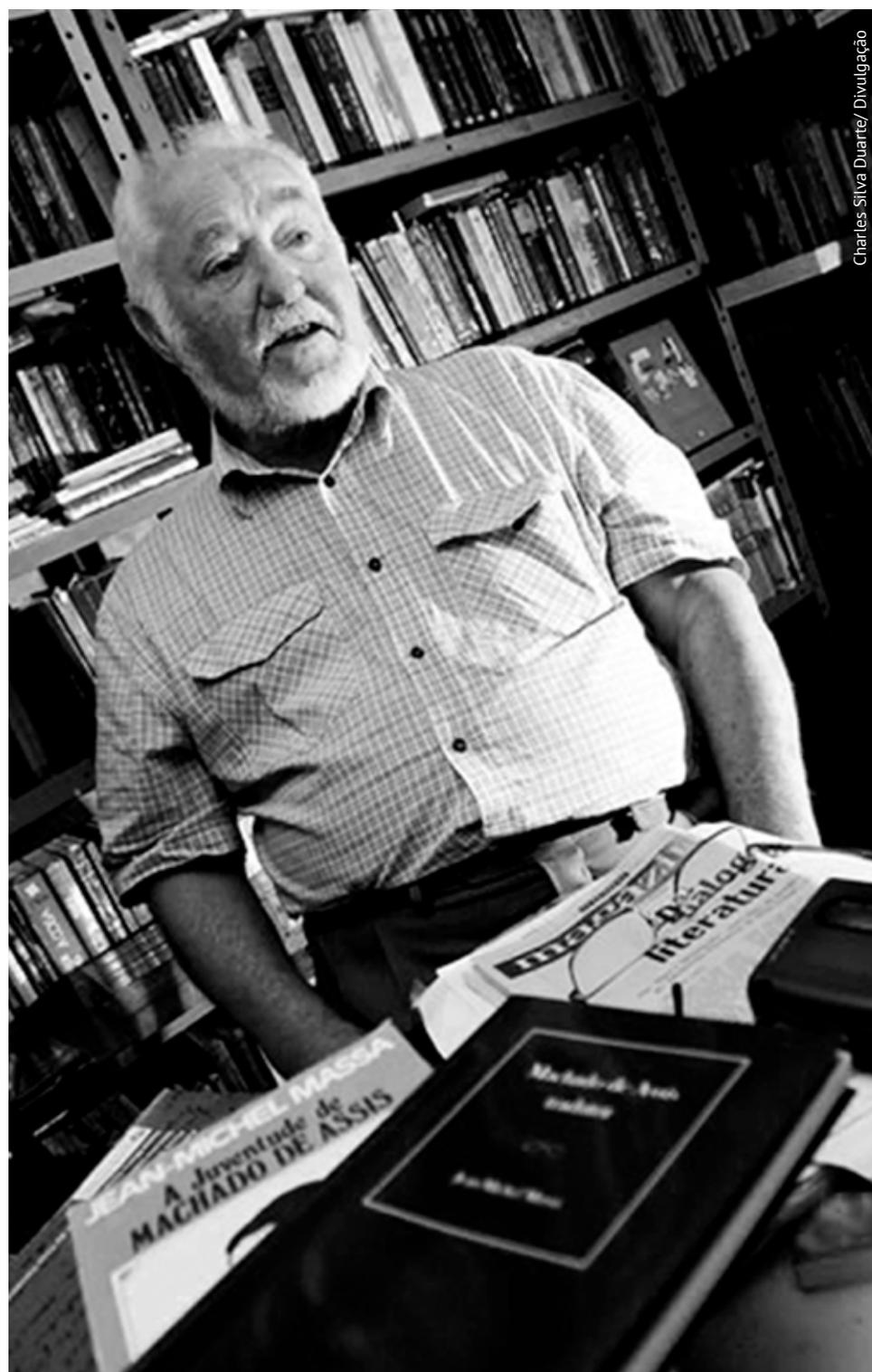
Textos assinados são de responsabilidade dos autores
Acesse o Suplemento online: www.cultura.mg.gov.br

Suplemento Literário de Minas Gerais
Av. João Pinheiro, 342 – Anexo – CEP: 30130-180
Belo Horizonte, MG – Telefax: 31 3269 1143
suplemento@cultura.mg.gov.br



LITERATURA E VIDA: JEAN-MICHEL MASSA

OSÉIAS FERRAZ



Jean-Michel Massa

Há pessoas que exercem uma influência decisiva em nossa vida, mesmo que a convivência seja pouca ou nenhuma.

Vivendo em um país que pouco valoriza a cultura e ainda menos a erudição, o interesse por literatura pode ser considerado falha branda em alguém que tem profissão respeitável, que paga suas contas com tranquilidade: distração para os momentos de lazer, recurso para ampliar os temas de conversa amena. Mas trabalhar com literatura pode ser sinal perigoso de insanidade – ou de irresponsabilidade.

Alguns poucos exemplos servem de consolo e inspiração. Pessoas respeitáveis viveram de literatura no Brasil. Minha admiração por essas pessoas, amigos que nunca me conheceram, era e continua grande: Machado de Assis, Graciliano Ramos, Paulo Rónai, Otto Maria Carpeaux, Anatol Rosenfeld, Antonio Candido. A esse grupo de pessoas veio se juntar Jean-Michel Massa.

O gosto pelos livros e a admiração por essas pessoas que faziam da literatura uma profissão levaram-me a cometer essa insanidade em 1999: saí da área financeira, em que trabalhara por alguns anos, e resolvi unir o prazer à necessidade. Viveria da venda de livros. Como se não bastasse, resolvi publicar alguns. Para começar, pensei em reeditar alguns títulos meio esquecidos de Machado de Assis, além de antigas e novas traduções de obras clássicas.

O estudo da obra de Machado levou-me a ler atentamente um daqueles livros que nos marcam pela vida toda: sua biografia intelectual, escrita por um pesquisador francês, Jean-Michel Massa. O que aprendi (e ainda aprendo) nesse livro exemplar e em outros escritos de Massa vai muito além de seu conteúdo denso. Está ali o exemplo do que deve ser um trabalho intelectual: o rigor da pesquisa, a densidade e a qualidade da escrita, a erudição, a habilidade em lidar com temas e culturas diversas, o conhecimento dos conceitos e correntes literárias em suas correlações históricas. Mas há também visíveis sinais de que o prazer está presente, tanto na origem da pesquisa como na sua elaboração. É trabalho, é pesquisa, é um projeto acadêmico, mas é também projeto de vida. E vida com prazer.

Pouco depois, em 2002, tive o prazer de travar contato direto com o Professor Massa. Após reeditar *Chrysalidas* (2000), primeiro

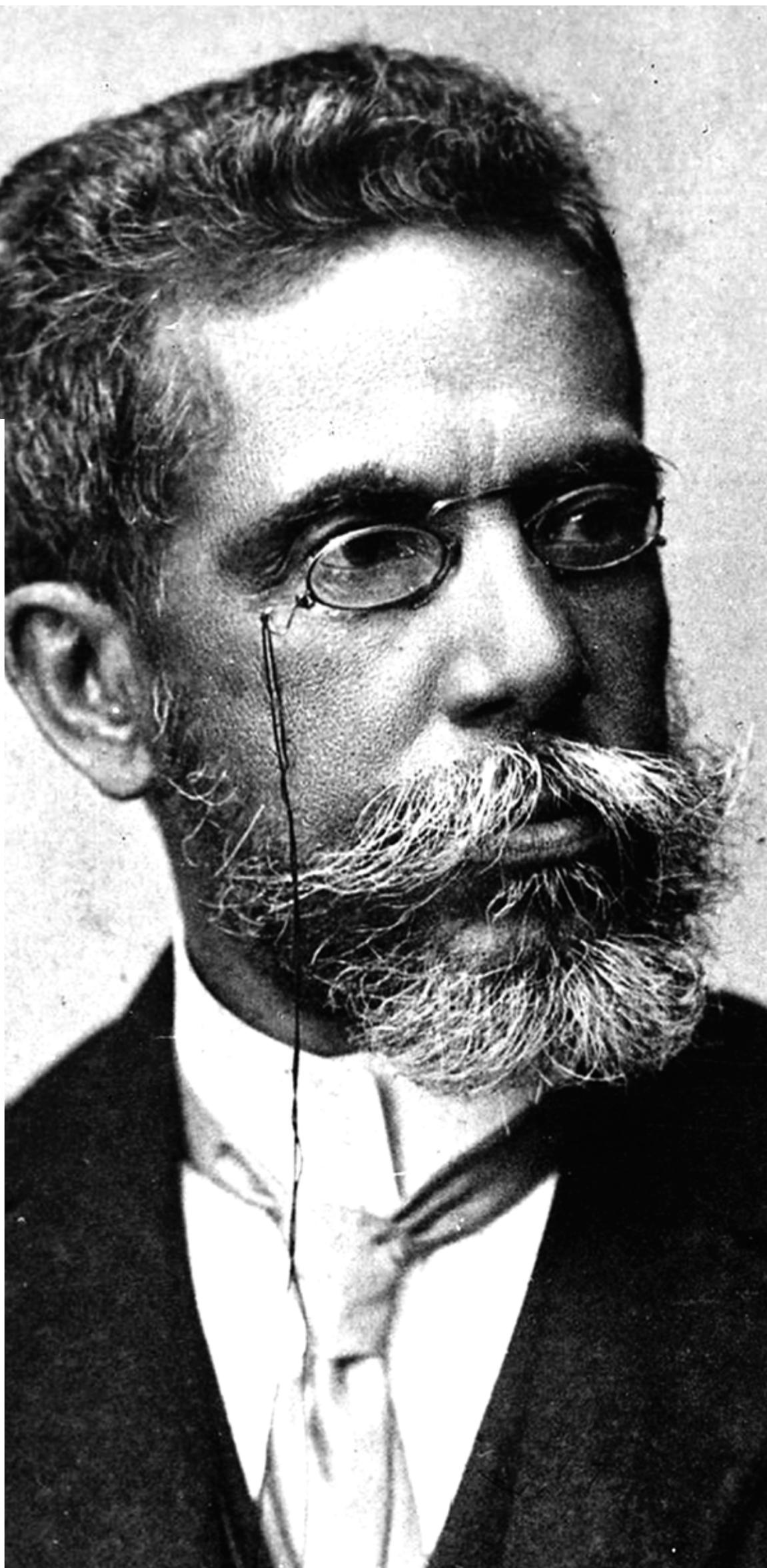
livro de poesias de Machado, preparava a edição do primeiro livro saído com seu nome na capa, a sátira *Queda que as mulheres têm para os tolos*. Precisava confirmar um detalhe importante sobre esse texto: era original de Machado? ou tradução, como constava na folha de rosto? A crítica machadiana (Lúcia Miguel Pereira, Afrânio Coutinho, Luiz Vianna Filho, entre outros) afirmava tratar-se de obra original disfarçada em tradução pela timidez do autor. Contracorrente, uma nota de Massa em *A juventude de Machado de Assis* informava categoricamente que era tradução, identificava o autor do texto francês e antecipava que mais detalhes seriam dados em obra a ser publicada, analisando a atividade de Machado como tradutor.

Não localizei esse livro em bibliotecas. Descobri que o projeto de edição não tivera sequência – o texto existia apenas como trabalho acadêmico, tese complementar ao doutorado de Estado que J-M Massa defendera em 1969. Os poucos exemplares haviam sido distribuídos para os membros da banca examinadora. Acaso feliz me trouxe às mãos um desses exemplares: em conversa de livraria, o professor Murilo Marcondes de Moura disse que o havia adquirido em um sebo; gentilmente, cedeu-me essa cópia, que li com profundo interesse. Além de esclarecer a dúvida que permitiu a publicação de *Queda* (2003) com a informação segura de que era obra traduzida, o ensaio era interessante em si mesmo e merecia ser traduzido e publicado.

Consegui o endereço de J-M Massa com o simpático bibliotecário da Academia Brasileira de Letras, Luiz Antonio. O contato por carta ampliou minha boa impressão sobre o professor Massa. Pude conhecer sua gentileza, a curiosidade intelectual, o entusiasmo, o estímulo constante, a generosidade ao dispor de seu tempo e de seu conhecimento para colaborar com um aprendiz de editor.

Afastado das pesquisas sobre Machado, nos últimos 30 anos ou mais ele se dedicava ao estudo da literatura em língua portuguesa nos países africanos lusógrafos. A proposta de tradução de seu ensaio e a possibilidade de organizar outros livros o empolgou. Foi bastante solícito e empenhado em todo o processo, revisitando seus escritos machadianos.

Em 2008 traduzi e editei o ensaio *Machado de Assis tradutor*, revisado e com a colaboração do autor na tradução. Para o lançamento, Jean-Michel Massa veio ao Brasil, onde proferiu palestras e participou de eventos em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. Veio acompanhado por sua esposa, Françoise Massa, também professora e pesquisadora de cultura luso-brasileira. Aproveitamos sua vinda para finalizar os preparativos para a edição de outro livro organizado por



Afastado das pesquisas sobre Machado, nos últimos 30 anos ou mais, Massa se dedicava à pesquisa da literatura em língua portuguesa nos países africanos lusógrafos. A tradução de seu ensaio e a possibilidade de organizar outros livros o empolgou.

ele, *Três peças francesas traduzidas por Machado de Assis* (2009), em que estão reunidas traduções inéditas de *Os burgueses de Paris*, *Tributos da mocidade* e *Força por força*.

Felizmente, essa sua reaproximação com o Brasil levou também à reedição de *A juventude de Machado de Assis*, pela editora da Unesp. A primeira edição, de 1971, estava esgotada há tempos.

Um dos pontos de interesse da pesquisa de J-M Massa seria a determinação das influências estrangeiras na obra de Machado. O estudo das traduções feitas pelo escritor seria uma parte dessa pesquisa. Mas essas influências iriam muito além da atividade como tradutor. Incluiria, por exemplo, o levantamento das leituras estrangeiras de Machado de Assis, as adaptações de textos estrangeiros, as citações diretas nos escritos machadianos. Essa linha de pesquisa foi levada adiante por ensaístas competentes, como Abel Barros Baptista (“Autobibliografias”) e Sérgio Paulo Rouanet (“Riso e melancolia”).

A fim disponibilizar seus outros textos para público mais amplo, sugeri ao professor Massa a edição de livro com reunião e tradução de seus ensaios curtos sobre literatura e cultura brasileira, publicados na maior parte em revistas acadêmicas francesas e portuguesas. A leitura da obra ensaística de J-M Massa serviria para nos dar uma noção sobre a recepção de Machado de Assis e de outros autores brasileiros na França; a análise de obras literárias brasileiras sob o ponto de vista de um estrangeiro; a influência da cultura francesa sobre a intelectualidade brasileira. Começamos a reunir esses textos e esperamos em breve editar esse material, talvez acompanhado por um estudo. Infelizmente o autor não está mais presente para nos auxiliar nessa tarefa, com seu entusiasmo e suas sugestões.

A contribuição de J-M Massa na pesquisa sobre a vida, a obra e a edição dos livros de Machado de Assis é de enorme importância. É um dos principais organizadores da obra machadiana, ao lado de Galante de Sousa; identificou, transcreveu e editou centenas de textos de Machado – poemas, contos, crônicas, artigos, crítica, traduções – que estavam dispersos em periódicos. Pesquisou a parte menos documentada de sua vida e obra: seu período de formação, que vai de 1839 a 1870. Fez o levantamento do conteúdo da biblioteca do escritor. Sua obra é um marco na história cultural brasileira.

Apesar disso, boa parte da crítica brasileira o ignora. É difícil evitar a estranheza a respeito. Talvez o trabalho sério, criterioso, metódico do francês cause mal-estar à crítica brasileira, quase sempre impressionista, pouco dada a pesquisas de fôlego, que olha com desdém invejoso para aqueles trabalhos que expõem suas fragilidades – com as exceções de praxe. Alguns mitos em torno de Machado foram tratados de forma direta por Massa, como o mencionado caso da autoria da *Queda* atribuída de forma impressionista ao autor fluminense, embora ele tenha declarado tratar-se de tradução. Outro mito é o do Machado poliglota, que Massa mostra ser um exagero ingênuo – não do escritor, mas de seus “críticos”, mais preocupados em mitificá-lo do que em estudar seriamente suas indiscutíveis conquistas e seus eventuais limites e falhas. Massa argumenta que Machado conhecia muito bem o francês – poderia ser até considerado bilíngue. Era um bom leitor de castelhano. Mas o conhecimento de outros idiomas, como o inglês, o alemão ou o grego, era de nível básico.

Esses esclarecimentos, que quase sempre corrigem escritos anteriores, podem ter ferido vaidades, gerando inimizades. Massa deixou de ser incluído em projetos que tinham o objetivo de publicar edições críticas das obras de Machado de Assis, a chamada Comissão Machado de Assis. O projeto alternativo de organização da obra completa, organizado por Massa para a Academia Brasileira de Letras e o INL, nunca foi levado adiante. Afastado das atividades ligadas à obra machadiana, dedica-se com afinco ao estudo das literaturas africanas lusógrafas.

Jean-Michel Massa engrossa a lista dos estrangeiros que vieram ao Brasil e dedicaram boa parte de sua vida a uma “missão civilizadora”, ensinando pelo exemplo de trabalho árduo, dedicado e entusiasmado como o trabalho intelectual pode e deve ser feito.

BREVE RESUMO DA VIDA E DA OBRA DE JEAN-MICHEL MASSA

Nasceu em Paris, a 29 de julho de 1930.

Formou-se na Sorbonne; lecionou no Liceu Francês de Londres e, em seguida, ensinou italiano na Córsega e em Tours. Em 1960, muda-se para Rennes, onde ocupa a primeira cátedra de ensino de português.

Foi um destacado pesquisador da literatura e história cultural dos países de língua portuguesa. Dirigiu o Departamento de Português da Universidade de Rennes durante muitos anos. Lá coordenou o Centro de Estudos Luso-Brasileiros, que recebeu diversos pesquisadores brasileiros ao longo dos anos, entre eles Alexandre Eulálio, Benedito Nunes, Paulo Rónai, Gilberto Mendonça Telles.

Aposenta-se como Professor Emérito, em 1996, mas continua o trabalho de pesquisa e de orientação de teses e monografias.

Pesquisas sobre literatura brasileira o levaram a viajar ao Brasil. Seu interesse era analisar a formação intelectual de escritores brasileiros no século XIX, para seu projeto de Doutorado. Como estudo de caso, fez uma pesquisa exemplar sobre a formação de Machado de Assis, o que ele chamou de “biografia intelectual”.

Organizou uma *Bibliographie descriptive, analytique et critique de Machado de Assis* (INL, 1957-8) e os *Dispersos de Machado de Assis* (INL, 1965), em que identifica e reúne centenas de textos do escritor (contos, crônicas, artigos de crítica, traduções) espalhados em jornais, periódicos e em manuscritos guardados em bibliotecas.

Escreveu ainda numerosos artigos, com destaque para “La bibliothèque de Machado de Assis”, em que identifica 718 dos livros pertencentes à biblioteca do escritor e, a partir daí, analisa suas leituras.

É ainda autor de diversos estudos sobre a literatura brasileira do século XIX. José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida estão entre os autores contemplados por ensaios.

Além dos estudos sobre literatura brasileira e portuguesa, ao longo de mais de 40 anos Massa organizou inúmeros seminários e publicações dedicados ao estudo da história e à literatura das antigas colônias portuguesas na África: Cabo Verde, Angola, Moçambique, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe.

É ainda organizador, em parceria com Françoise Massa, dos *Dictionnaire Encyclopedique et Bilingue Portugais-Français des Particularités de la Langue Portugaise*, com três volumes publicados até o momento (Vol. 1: Guiné-Bissau, Vol. 2: São Tomé e Príncipe, Vol. 3: Cabo Verde).

Autor do projeto de construção de uma grande biblioteca e centro de estudos sobre África, o Fundo Africano de Bernardino Chiche.

Estudo e difusão da lusografia. Dicionários, obras de referência.

Traduziu *A reunião*, edição bilíngue de poemas de Carlos Drummond de Andrade.

Recebeu, em 1986, a Medalha Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras. Agraciado, em 2007, com a medalha comemorativa dos 110 anos da Academia Brasileira de Letras.

Faleceu em sua casa, em Rennes, a 16 de maio de 2012, vítima de queda de uma escada.



MACHADO DE ASSIS TRADUTOR

1

Nosso *Machado de Assis tradutor* representa apenas uma primeira etapa de um trabalho mais amplo sobre as Orientações estrangeiras na obra de Machado de Assis. [...] Com efeito, paralelamente à análise de sua biografia intelectual que desejamos igualmente continuar, é indispensável estudar as numerosas orientações estrangeiras que inspiraram sua criação literária. Não é preciso dizer que um estudo desse gênero seria útil para a maior parte dos escritores brasileiros ou mesmo para os autores latino-americanos, pois permite conhecer melhor a difusão e a expansão da cultura européia na América do Sul. Mas, para Machado de Assis, é particularmente significativa porque sua obra é ao mesmo tempo muito pessoal, original, brasileira – sem dar a esse termo um tom nacionalista – e nutrida de sucos europeus. Nesse sentido, Machado de Assis, escritor de exceção, homem-testemunho, é uma prova. Mesmo sem fazer uma lei de um caso limite, o estudo do que ele realizou em sua obra constitui um exemplo particularmente rico que é suscetível de esclarecer a atividade literária de numerosas gerações de escritores latino-americanos.

2

Na vasta crítica consagrada a Machado de Assis, os estudos de literatura comparada foram pouco numerosos. Apenas Mário de Andrade,

Otto Maria Carpeaux, Eugênio Gomes abordaram esse problema. Parece que a crítica brasileira, quase inconscientemente, se recusou a abordar de frente a questão, como se temesse descobrir uma dependência de Machado de Assis que lançaria uma sombra sobre sua originalidade.

Um exemplo esclarecerá a atitude da crítica nesse aspecto. Como o próprio escritor declara, a *Queda que as mulheres têm para os tolos* é uma tradução. Contra toda verossimilhança, contra toda lógica, atribuiu-se essa obra a Machado de Assis. Voltaremos a essa obra, da qual encontramos o original francês, mas esse exemplo mostra bem que, para a crítica brasileira, a originalidade não sofre qualquer restrição, mas deve ser total, absoluta, para existir, enquanto que as leituras estrangeiras exercem um papel de repousoir e, por contraste, fazem melhor sobressair a personalidade do verdadeiro criador.

3

[...] contamos no número das traduções a *Queda que as mulheres têm para os tolos* (1861), uma obra tida pela crítica brasileira como original, contra toda evidência e contra a afirmação clara do próprio Machado de Assis, que a apresentava como “obrinha traduzida”. É inútil reproduzir a argumentação de tantos críticos para atribuir a Machado de Assis essa sátira. Preferimos explicar como descobrimos o

original do texto francês. A leitura de *Queda* já não nos havia deixado hesitantes quanto à possibilidade de atribuir esse texto a Machado de Assis quando o comparamos com as outras produções de 1861. O jovem escritor, por dotado que fosse, poderia ter produzido aos vinte e um anos uma sátira tão bem documentada contra o belo sexo? O panfleto continha uma alusão a um certo Champcenets, indício que nos levou ao *Petit Traité de l'amour des femmes pour les sots*, publicado em Paris em 1788, sem o nome do autor. A essa altura o ensaísta já havia sido identificado e Champcenets era mesmo o autor do libelo antifeminista. Mas a comparação dos dois textos não deu o resultado esperado. As duas obras não deixavam de ter afinidades, mas a *Queda* não traduzia o *Petit Traité*. Graças ao Quérard e ao Barbier chegamos a identificar um outro texto anônimo: *De l'amour des femmes pour les sots*, que é efetivamente a origem de *Queda*. Encontramos um pequeno in-18, publicado em 1859 em Liège e Paris, que é apresentado como a quarta edição (a única que conhecemos) do texto de *De l'amour*. O antigo catálogo das obras anônimas da Biblioteca Nacional de Paris indica como autor um certo Victor Hénau, sobre o qual não encontramos qualquer informação. O prefácio do ensaio é assinado P.S. Mas o autor importa menos do que o texto. A *Queda que as mulheres têm para os tolos* é pura e simplesmente uma tradução, e nada mais que isso. Machado de Assis não se enganara e também não nos enganara.

TRÊS PEÇAS FRANCESAS TRADUZIDAS

1

É difícil imaginar que, mais de um século depois da morte de Machado de Assis, ainda haja textos aos quais está ligado o nome do escritor brasileiro que nunca tenham sido publicados. É certo que o olhar que se pode lançar sobre esses textos pode variar, ainda mais em se tratando de traduções, de transcrições em português de peças de teatro francesas. Voltaremos em breve a falar sobre o status que é preciso definir para

essas três peças, mas primeiro é preciso que se possa lê-las, que o texto esteja acessível. Daí nosso volume, que deve ser apreciado, sobretudo, como um documento. Infelizmente ainda não existe uma edição da obra completa do escritor.

2

O interesse [de Machado de Assis] pela cena teatral não se desmente. É preciso mencionar

alguns textos localizados em nossas pesquisas: *Hoje avental, amanhã luva* (1860), do qual encontramos o texto francês imitado pelo escritor brasileiro. É *La chasse au lion* (1852) de Gustave Vattier e Emile de Najac. Acrescentemos ainda um início de peça *Odisséia dos vinte anos*, uma outra fantasia. O teatro se torna uma verdadeira paixão. E de fato a lista vai ainda se alongar, se acrescentarmos as traduções, das quais muitas se perderam. Citaremos apenas os títulos: *A ópera das janelas, imitado do francês* (1857);



Pipelé (1859); *As bodas de Joaquina* (1861), adaptação das *Noces de Jeannette* (1853 na França); *Gabriela* (1862) [...]

É preciso citar ainda outras traduções: *Montjoye* (1864), de Octave Feuillet, e *Le Barbier de Séville* (1866), de Beaumarchais. Há ainda três traduções até 1868: *O anjo da meia noite* (1866), de Théodore Barrière e Edouard Plouvier. *A família Benoiton* (1867), de Victorien Sardou. Enfim, uma tradução contestada mas

encontrada: *Suplício de uma mulher* (1865), de Émile de Girardin e Alexandre Dumas. Dez peças! Muitas perdidas.

Todos esses títulos nos obrigam a afirmar que o teatro tinha, até os anos 1870, um lugar de destaque na carreira de Machado Assis, uma vez que ele guarda a parte do leão. As traduções de teatro representariam ao menos duas mil páginas impressas. Nossas cifras só possuem um valor bem relativo, na medida em

que essas são traduções alimentares. Mas, em sua juventude, até o seu casamento, o teatro marca indiscutivelmente a identidade do escritor. É um elemento maior em seu itinerário. O teatro, quer dizer, seus textos, suas regras, suas leis, seus prazeres, suas tentações. Por volta de 1870, seu itinerário literário tomará outras direções: o romance e o conto, em que ele se revelará um mestre, e a crônica, outra faceta de seu talento.

A JUVENTUDE DE MACHADO DE ASSIS

1

O caráter nacional da crítica consagrada à obra de Machado de Assis limita-lhe, em certa medida, a perspectiva; em certos aspectos, esta obra se desenvolveu, se não fora das tendências principais da literatura brasileira, ao menos à sua margem. Sem ser a-nacional, ela não é, antes de tudo, nacional, como, por exemplo, as obras de Alencar ou Castro Alves. Machado de Assis é, ao mesmo tempo, muito brasileiro e o menos brasileiro dos grandes escritores brasileiros. Este aspecto, que um estrangeiro percebe facilmente, talvez não tenha sido focalizado pela crítica com o interesse desejável.

2

É de lembrar-se que foi destruída, por sua expressa exigência, a correspondência com sua mulher Carolina, que encerrava, sem dúvida alguma, confidências muito pessoais, confidências íntimas. Dela só restam duas cartas, remontando ao tempo do noivado. A vida íntima do homem que Gondim da Fonseca, com

uma ternura desajeitada, esforçou-se por reconstruir, foi escondida por Machado de Assis dos olhos da crítica. Este ato deliberado nos indica, pela sua própria natureza, a sensibilidade e a discrição do autor no que se relaciona à sua vida pessoal. Parece um convite claro a que adotemos a mesma posição, um pouco por pudor em relação ao escritor, se bem que Machado de Assis não nos tenha deixado a possibilidade de escolher, mas sobretudo porque este aspecto só oferece um interesse marginal ao leitor que nem sempre é também um psicanalista. Procuraremos, com prazer, nossas informações nos cinquenta volumes de sua obra.

Por outro lado, a correspondência poderia ter tido um destino literário. Foi o que aconteceu com certos escritores ou músicos românticos, que legaram suas cartas de amor à posteridade. Machado de Assis recusou a essa troca de correspondência a possibilidade de existir como obra literária. A literatura permanecia fora do seu lar? Pudor, reserva, timidez? Sim, mas havia nele, sobretudo, um desejo – de separar a obra criada de sua vida íntima. À diferença de Castro Alves, por exemplo, sua concepção de literatura

não é global ou total. Castro Alves alimentava a sua obra com as próprias paixões. Em contraposição, Machado de Assis fazia uma separação nítida. Não identificava a obra e a vida. Seguramente algumas poesias contradizem nossa afirmação; não se pode levar ao pé da letra aquilo que nos diz nos “Versos a Corina”, onde se compara ao pelicano. Em todo o caso, uma atitude como essa não sobreviveu absolutamente a um breve período romântico. Desde muito cedo surgiu o elemento pessoal transposto ou sublimado. Em escritores como Castro Alves é necessário estudar, a um só tempo, a obra e a vida, por se acharem indissolúvelmente ligadas, ao passo que em relação a escritores da estirpe de Machado de Assis – pensemos em Camões, em Shakespeare ou em Racine – a pesquisa acabaria em interpretações duvidosas ou interpolação tendenciosa, já que o homem se esforça por desaparecer atrás de sua obra. A vida, por mais importante que seja, permanece secundária – não passa de uma humilde servidora da obra. Com efeito, estes escritores de primeira grandeza são, no mais profundo dos sentidos, homes de letras e criadores.

O CADAVER DE SINBAUDO

CONTO DE LUÍS GIFFONI

1

Era tão distraído que, no dia em que morreu, continuou por aí, como se nada tivesse acontecido.

2

Era tão distraído que, no dia em que morreu, continuou por aí, como se nada tivesse acontecido. Aos que sentiam medo, fazia caretas. Lamentava que um detalhe da vida o transformasse, de repente, numa monstruosidade. Aos que apenas se espantavam, dizia ter esquecido o endereço do velório e provocava risos. Aos que ainda não sabiam da morte e puxavam conversa, afirmava ser a vida a coisa mais difícil de desapegar-se. Por isso, continuaria distraído. Mais que nunca.

3

Era tão distraído que, no dia em que morreu, continuou por aí, como se nada tivesse acontecido. Aos que sentiam medo, fazia caretas. Lamentava que um detalhe da vida o transformasse, de repente, numa monstruosidade. Aos que apenas se espantavam, dizia ter esquecido o endereço do velório e provocava risos. Aos que ainda não sabiam da morte e puxavam conversa, afirmava ser a vida a coisa mais difícil de desapegar-se. Por isso, continuaria distraído. Mais que nunca.

Num banco de praça, distraiu-se com bichos nas nuvens. No momento em que avistou o dragão de São Jorge, um dos filhos o encontrou:

“Pai, isto é lugar pra estar agora?”

“Há piores”.

“A gente chorando por você, e você aqui, sentadinho na maior tranquilidade, namorando as nuvens...”

“Se você prestar atenção, tem um dragão bem ali” – apontou o indicador para o sul. – “Dá pra sentir até o bafo”.

“O bafo é seu, pai. Bafo de morto”.

“Não me distraia, filho”.

“Já para o velório, pai!”

“Não”.

“Será que vamos ter que te envenenar mais um pouco?”

“Me envenenaram?”

“Morte tem hora, pai. É a ordem da natureza, e você não morria. Velho e com essa saúde irritante”.

Olhou para as mãos. Estava explicada a cor escura. Estava explicado o mau cheiro do corpo desde a manhã. Sim, era hora. A tal ordem da natureza.

Seguiu para o velório, abriu caminho entre os parentes, pediu licença aos que rodeavam o caixão, vestiu o terno mais novo e ocupou o lugar de destaque, cercado por crisântemos. Não sabia o que fedia mais, ele ou as flores. Ouviu o choro dos filhos. Entre um suspiro e outro, discutiam a repartição dos bens.

Permaneceu em exibição durante horas. Não suportou a pestilência e as brigas. De madrugada, num momento de distração, levantou-se e sumiu no mundo. De vez em quando, chegam notícias dele. Juram que exala perfume de jasmim. Sempre o veem olhando as nuvens ou as estrelas. Tem gente que não conserta nem depois de morto, dizem os que ficaram.

LUÍS GIFFONI

mineiro de Baependi, é autor de mais de duas dezenas de livros, predominantemente romances.

Oswaldo André de Mello

UMA POESIA SEMPRE EM EQUILÍBRIO

HELTON GONÇALVES DE SOUZA

Neste ano de 2015, no dia 30 de agosto, o poeta Oswaldo André de Mello completou 65 anos de idade e, com um sempre bem equilibrado vigor poético, 45 anos de poesia em livro, desde *A palavra inicial* até *Lua nova*, num conjunto de sete obras publicadas (e mais outra que já se encontra no prelo).

Eis a sequência completa de suas publicações em livro: *A palavra inicial* (1969), *Revelação do acontecimento* (1974), *Cantos para flauta e pássaro – 3 estudos de poesia* (1983), *Ilustrações* (1996), *Meditação da carne* (1997), *As mesmas palavras* (2012) e *Lua nova* (2014).

Anotamos também, o intervalo de tempo em relação ao livro imediatamente anterior. Panoramicamente, portanto, compõe-se um conjunto total de 336 poemas (no geral: de extensão mais para média ou breve dentro de uma única página - muito raramente um poema se estende mais do que isso), distribuídos por 7 livros, no decorrer desses referidos 45 anos. Tratemos aqui somente do aspecto do “equilíbrio”, ao qual a sua fortuna crítica alude sempre como um traço marcante em todo esse conjunto.

Oswaldo André de Mello se formou e se revelou no contexto estético-literário de efervescência ainda das vanguardas brasileiras pós-50, na “encruzilhada modernista” daquele período. E foi no seu primeiro livro – do ano de 1969 – que ele assim se manifestou:

poema estudo
poemaeestudo
poem tudo
poema estudo
poema és
tudo

(In: *A palavra inicial*, p. 38)

A poeta e ensaísta Laís Corrêa de Araújo, num artigo do *Jornal de Letras* (publicado em setembro de 1970), considerou assim essa obra inicial (reproduzindo, inclusive, esse mesmo poema):

(...) São, portanto, dois ângulos pelos quais se pode analisar o livro de Osvaldo André de Mello: o da opção de equilíbrio e o da obra de estreia. Quanto ao primeiro, julgo que a opção é válida (e mesmo surpreendente) em autor tão jovem (19 anos). Ao invés dos rasgos de ousadia, perfeitamente compreensíveis no poeta novo, que pretende, antes de tudo, “abalar o mundo”, sacudi-lo por sua irreverência, sua insurreição, sua rebeldia características, Osvaldo André de Mello preferiu buscar um ponto de convergência entre as formas e estruturas da tradição (não de “tradicionalismo”, é claro) e os movimentos sísmicos de uma literatura poética posta em choque pelo mundo atual. Preferiu, sem desprezar as conquistas anteriores e sem desconhecer as conquistas do momento de ebulição inventiva, ficar com a construção sóbria, sintética, a configuração visual vertical e seccionada, sem postergar a esquematização do verso, sem abandonar o percurso estabilizado – mas ainda passível de renovação – do ritmo fônica e tipograficamente organizado. É o que se verifica em qualquer desses poemas reunidos em *A palavra inicial* (...). [grifos nosso].

Pois bem: o que se percebe ainda hoje é que toda a poesia de Osvaldo André de Mello se aperfeiçoa e se aprofunda nesse ponto “de equilíbrio”. Por um lado, assimilou as “conquistas do momento”, sobretudo no que diz respeito à permanente preocupação com a especificidade/materialidade da palavra poética; por outro, praticou a sua “construção sóbria e sintética” sempre no (ou, poucas vezes, em torno do) verso tradicional (nos “espaços das páginas” que acima contabilizamos muito sinteticamente). E quanto a isso, o poeta assim se manifesta ao fim e ao cabo de seus incessantes estudos do poema:

*O verso agradece
para Walter Benjamin*

*O verso agradece sensibilizado
a enxurrada teórica
sobre a sua crise
na contemporaneidade,*

olhando para trás.

*Cumprimenta, agora, os leitores
que o elegeram e construíram
e segue adiante,*

ciente da sua eternidade.

*E a enxurrada? Baudelaire bebeu.
(In: Lua nova, p. 85)*

A propósito de *As mesmas palavras*, Osvaldo André de Mello afirma, em texto perigráfico (na contracapa do livro) que “certos temas” (ou “núcleos temáticos que, muitas vezes, se entrecruzam – ou mais se evidenciam – ou informam subtemas”) conformam sempre o seu fazer poético. São eles: o Patrimônio Cultural, Eros, a Natureza, o Mistério e a própria Arte. Mas é na materialidade mesma de um poema que ele se interroga:

No lugar de um santo

*Eu já provei o êxtase dos santos
e vivi a cessação natural do desejo.
Que mais posso pretender em vida?
(In: Lua nova, p. 134)*

No fundo, parece-nos, o que todos esses temas (e subtemas) indiciam no nível “sínico” (“no lugar de”...) é a própria inefabilidade – indicibilidade e, também, indecibilidade – de um “êxtase” ([ou] santo ou profano). E é somente e a-penas entre forma-e-fundo que o poeta – como todo e qualquer artista – deve (tentar) equilibrar-se, pois o

Verso

*Um verso é apenas um trampolim
para as velhas águas do mundo.*

*E seu exclusivo compromisso resume-se
na arquitetura de interior desta pas-
sagem –*

*o que resulta num salto original.
(In: Lua nova, p. 44)*

E, como “as velhas águas do mundo” são indefinida mudança, mesmo para um “galho seco” ou “uma lasca / de pedra quase areia”, permanecer “em êxtase” implicaria dominar “o medo da vertigem” (cf. “Permanência”, in: *Lua nova*, p. 87)... E isso, refere-se o poeta “Ao Mestre Caeiro”, será também provavelmente impermanente, pois:

*Estar no campo e olhar para dentro
não me deixa
ser natural entre as árvores.*

(In: Lua nova, p. 99)

Enfim: estudando sempre os seus poemas e perscrutando neles (ou augurando para eles), alguma poesia possível, Osvaldo André de Mello equilibra-se também – e bem, como se pode perceber nessa pequena amostragem da “arquitetura interior” de sua obra – no conjunto da poesia brasileira contemporânea destes últimos 45 anos. Também: uma “poesia crítica”, ao seu modo singular e original, dentro da tradição em que (acentuadamente desde Baudelaire, para a modernidade) se pode beber (auto)criticamente e (por que não dizer?) extasiar-se poeticamente.

POEMAS DE OSVALDO ANDRÉ DE MELLO

OSVALDO ANDRÉ DE MELLO

mineiro de Divinópolis, é poeta e professor. Em 2014, publicou seu mais recente livro de poemas, *Lua Nova*, pela Veredas & Cenários.

BUENO DE RIVERA AMAVA AS NUVENS

Bueno de Rivera amava as nuvens,
as manchas da madeira, as infiltrações
nas paredes, as rachaduras, enfim,
a plasticidade desses elementos,
que, em dada configuração temporal,
permitia-lhe desenhar, ou melhor, achar
seres imaginários. Bueno de Rivera me inquiriu
sobre isso. Eu lhe contei que conhecera a arraia
na porta do banheiro, cuja pintura descascara.
O dom da poesia assim se manifesta
– ele concluiu – antes da palavra.

A ATRIZ

A intimidade conquistada por Ilma Nogueira, no dia a dia,
com a personagem, há mais de uma década,
a impediu de perceber o achado do espaço cênico
da atriz que se expande em ondas,
afogando o espectador de prazer, ambos de mãos dadas,
mangas arregaçadas, na construção da verdade teatral.
Ela não se deu conta de que, na busca de estofos diversos,
o que agregou à personagem, esta lhe devolveu
ao âmago – onde viveram os recursos histriônicos, as sutilezas
das raízes dramáticas, o sangue da coragem física,
a loucura domesticada e a humildade para oferecer
o corpo, dionisiacamente, às invisíveis pessoas,
com quem dialoga e compartilha o palco,
que precisam desta luz corporal generosa para viver.

O BRUXO

Os Sertões inscrevem Euclides da Cunha
na categoria de grande bruxo da humanidade.
O aludido texto, crepitante, sumaria a poética
de todas as referências de fonte e acolcheta
as imagens insólitas à narrativa: o soldado
e os cavalos mortos na batalha, mumificados,
no agreste; as enormes árvores soterradas
da caatinga enxergam o sol por arbúnculos
frutíferos, que são seus galhos; a inteligente
sociedade de espécies vegetais solidárias...
O leitor, a seu tempo, assim, avança, interna-se
na guerra, até o solo comer os olhos daquela
estranha cabeça arrancada de Antônio Conselheiro.
O texto euclidiano cintila de tal maneira que apenas
uma frase ostenta um feixe de luzes que abrem
todas as direções. Para degustá-lo basta supor seja
vinho do Porto: extremo prazer de cálices
de cristal. Os Sertões se apropriam da memória
e incendeiam de emoção para sempre a pele
do leitor. Não há como desler, não há como apagar,
não há como esquecer tal bruxaria de linguagem.

UM SUJEITO DE RESPEITO

CONTO DE DAMON RUNYON

TRADUÇÃO DE FÁBIO LEITE

Du conheço Sam Pé de Pato há uns dez anos, e sempre o vejo por aí, subindo e descendo a Broadway, cuidando dos negócios. Mas eu não dou muito papo pra ele, porque eu acho que ele é exatamente o tipo do sujeito que não vale grande coisa.

Pra começar, Sam Pé de Pato está sempre duro, e não há vantagem nenhuma em se relacionar com gente sem dinheiro. Se de uma coisa eu tenho certeza é que você não vai conseguir coisa alguma de quem não tem nada. É claro que eu sei que a vida de quem não tem grana é um tanto quanto apertada, e até sinto por eles, mas não é por causa disso que eu vou andar com esse tipo de gente. Um velho amigo meu, um cara que sabe das coisas, vive me dizendo: “Meu caro, ande sempre perto de quem tem grana, pois um dia essa grana pode passar pra sua mão”.

Então, quando estou pela Broadway eu sempre dou um jeito de frequentar o pessoal da alta roda, ou pelo menos ficar perto de quem tem algumas notas no bolso, e evito a companhia de pés-de-chinelo, chatos e duros. E Sam Pé de Pato é um dos caras mais duros da cidade, e tem sido assim desde que o conheço.

Ele é um sujeito grandão e pesado, deve ter uns seis queixos e pés enormes e esquisitos: daí a alcunha “Pé de Pato”. Seus pés são mesmo algo fora do comum, tanto que Dave, o Distinto, diz que ele usa estojos de violinos no lugar de sapatos. Mas Dave está sendo agradável, porque

para calçar os pés de Sam Pé de Pato, só mesmo estojos de violoncelo.

Uma noite eu o encontro no Hot Box, uma casa noturna muito frequentada, dançando com uma garota chamada Hortense Hathaway, que atua no show “George White Scandals”.

Na verdade, Hortense não está dançando com Sam, mas sim confortavelmente instalada sobre os pés dele, deixando-se levar pelos passos que ele desajeitadamente ensaia. É claro que Sam não percebe isso, imaginando que o chão é que está mal encerado, o que torna sua deslizada pelo salão quase um exercício.

Essa Hortense é tão loura quanto tagarela; seu verdadeiro nome é Annie O’Brien e vem lá de Newark, onde seu pai, um tal Skush O’Brien trabalha como motorista de táxi e é um cara muito temperamental.

Hortense tem um corpo bonitinho e tudo o que ela tem de fazer no show de George White é andar de um canto do palco ao outro, envolvida em algumas tiras de pano, e todos a consideram uma das garotas mais bonitas do Hot Box. Se bem que eu mesmo não a levo muito a sério porque ela é tão fresca quanto exigente e tem um fraco por braceletes, colares, pulseiras e enfeites caros em geral. Frequentemente é vista desfilando pelas espeluncas da Broadway coberta de joias, o que mostra que ela não está se saindo nada mal para uma garota de Newark.

É claro que Sam Pé de Pato não sabe porque Hortense e as outras garotas do Hot Box adoram tê-lo como par, embora ele acredite que é por causa de seu charme irresistível e de seu talento como dançarino.

Por isso, ele não fica nem um pouco satisfeito quando Henri, o gerente do Hot Box, pede a ele que dance só no finalzinho da noite. Quando o pessoal já está se mandando. O caso é que Pé de Pato toma muito espaço no salão, atrapalhando os outros casais, e quem chega lá numa hora animada pode pensar que o lugar é bem menor do que realmente é.

Uma coisa a mais deve ser dita sobre os pés de Sam Pé de Pato, pois eles são, sem dúvida, uma singular criação da natureza. Eles nunca estão apontados na mesma direção, e quando seu dono se encontra parado numa esquina é difícil dizer para qual lado ele vai caminhar. E a turma que frequenta o bar do Mindy, que fica numa esquina da Broadway, sempre se diverte fazendo apostas sobre qual direção Sam vai tomar.

Quando se vê no aperto, Sam Pé de Pato dá duro para levantar alguma grana: descola um tanto nas corridas de cavalos, outro tanto como anotador de jogo e mais um pouco aqui e ali limpando algum otário. Mas eu nunca o vejo com grana no bolso por muito tempo, porque ele é um cara muito azarado e perde no jogo tudo o que consegue juntar de uma forma ou de outra. E sempre que descola um extra, já tem uma dívida para pagar.

Uma coisa pode-se dizer a seu favor: Sam Pé de Pato é um sujeito de respeito, que honra seus compromissos; sempre paga o que deve, de uma forma ou de outra. Se bem que para um malandro como ele, pagar uma dívida é a única maneira de continuar com crédito na praça e, assim, se manter na ativa.

Por causa dessa louvável consideração a seus débitos, a palavra de Sam Pé de Pato é aceita em qualquer situação ou negócio nas imediações da Broadway. Ele consegue empréstimo até do Crânio, que é um sujeito muito agarrado ao seu dinheiro. Na verdade, o Crânio é o sujeito mais durão, amarrado e exigente da Broadway.

O Crânio gosta de saber a hora exata em que terá de volta seu dinheiro com juros. Se alguém prometer de pagar ao Crânio na terça-feira às cinco e trinta da manhã, que não apareça às cinco e trinta e um, que ele considera isso uma quebra de palavra. E quando alguém perde o crédito com o Crânio, não conseguirá mais dinheiro emprestado, pois ele é o único na Broadway que tem grana a qualquer hora para emprestar.

Além disso, coisas bem desagradáveis costumam acontecer com sujeitos que deixam de liquidar uma dívida com o Crânio, como ter o nariz amassado ou a costelas quebradas, pois ele tem amigos que ficam profundamente ofendidos quando alguém não paga o que deve.

Seu verdadeiro nome é Armand Rosenthal, e é chamado de Crânio

Seus pés são mesmo algo fora do comum, tanto que Dave, o Distinto, diz que ele usa estojos de violinos no lugar de sapatos. Mas Dave está sendo agradável, porque para calçar os pés de Sam Pé de Pato, só mesmo estojos de violoncelo.

porque é um cara muito esperto. Ele está metido em vários negócios, mas é bem conhecido como o maior bookmaker da Broadway, embora ninguém saiba a quanto vai sua fortuna. A verdade é que, não importa o tanto de grana que rola na área, boa parte dela vai parar no bolso do Crânio. Em outra oportunidade falaremos mais sobre isso, mas no momento desçamos do Crânio aos Pés de Pato para que a narrativa caminhe com mais rapidez.

Estamos atravessando um inverno avinagrado aqui em Nova York e os donos da grana estão se mandando para Miami, Havana e Nova Orleans, deixando a turma dos duros numa situação nada confortável. Quando os graúdos saem da cidade, o movimento dos negócios desce quase a zero e quem fica por aqui tem de se virar para conseguir uns trocados para sustentar pelo menos o carteado e as corridas. Tanto que quando eu encontro Sam Pé de Pato no Mindy's, ele vai logo me pedindo cinco pratas, o que eu nego sem muito papo, e quando ele baixa para duas notas, eu percebo que as coisas não andam nada bem para o lado dele.

"Faz tempo que não entra nada no meu bolso, além da minha mão", ele conta. "E para complicar a situação, minha mulher ame-

ça dar o fora, se eu não arrumar grana logo". Depois de lamentar um pouco mais, ele conclui: "Estou até pensando em partir para uma ação desesperada".

Quando ele diz isso, não consigo pensar em outra coisa senão arrumar trabalho. Mas também não consigo imaginar Sam Pé de Pato trabalhando. Pelo que conheço desses malandros, nenhum deles se desespera a ponto de pensar em arrumar emprego.

Seja o que for que Sam Pé de Pato fizer, não será nada sério ou pesado.

"O Crânio está na cidade", digo, "por que você não tenta um empréstimo com ele, afinal seu nome está limpo na praça?"

"Aí é que está o problema", ele me diz, "estou devendo cem pratas ao Crânio. Prometi pagar na segunda, às quatro da manhã, e não tenho a menor ideia onde arranjar essa grana."

"Se aquele calendário está certo, hoje é quinta. Você tem pouco tempo para arranjar tanta grana", digo a ele.

"Pois é", diz ele, abatido, "a única saída é eu acabar com a minha vida. É isso: vou me enforçar! Também porque é a forma mais barata de suicídio."

"Parece que o suicídio é contra lei", digo. "Mas, também o que a polícia vai fazer com o cara depois que ele cometeu suicídio?"

"Não estou nem aí", ele diz. "Estou cansado e doente de tudo, especialmente dessa dureza em que vivo. Nunca tenho no bolso mais do

que algumas moedas, que não duram mais que alguns minutos. Tudo o que tento fazer pra dar um jeito nas coisas, acaba dando errado. A única coisa que me mantém vivo é minha dívida com o Crânio. Sou um cara de palavra”, diz.

“E o pior de tudo”, Sam Pé de Pato continua, “é que estou apaixonado: estou loucamente apaixonado pela Hortense”.

“Hortense?”, eu digo bastante surpreso. “Aquela Hortense? Ora, ela não passa de uma perfeita...”

“Pare aí”, ele esbraveja. “Pare aí mesmo. Não quero ouvir nada do que você tem dizer sobre ela. Não vou deixar ninguém falar mal da mulher que eu amo”.

“Tudo bem”, digo, “mas e ela, o que ela acha disso tudo?”

“Ela ainda não sabe de nada”, Pé de Pato responde. Estou com vergonha e com medo da reação dela. Se eu contar para ela, certamente ela vai esperar que eu lhe compre braceletes de diamantes, coisa que eu não tenho como fazer, de forma nenhuma. Mas acho que ela simpatiza comigo”.

“Mas”, Sam continua, “parece que tem outro cara na jogada, e dizem por aí que ele anda comprando braceletes para ela, o que torna a coisa mais difícil pra mim. Não sei quem é o sujeito e se Hortense liga pra ele, mas, você sabe, braceletes valem muitos pontos na conquista de uma garota. Não tem jeito mesmo, vou me enforçar”.

Naturalmente, não levo Sam a sério e esqueço de seus problemas num minuto, porque sei que ele sempre se vira, de uma maneira ou de outra. Tanto que, na noite seguinte, ele entra pela porta do Mindy’s com uma expressão radiante, com cara de quem tem pelo menos 65 dólares no bolso.

Na verdade, Sam Pé de Pato tem apenas uma ideia, mas algumas ideias valem até mais que 65 mangos.

“O caso é o seguinte”, ela fala. “Estou lá em casa matutando, tentando achar uma maneira de levantar uma grana para pagar ao Crânio e sossegar minha mulher, quando de repente pinta a ideia de vender meu corpo”.

Naturalmente, eu fico bastante surpreso e peço a ele que se explique melhor, pois essa história é novidade para mim.

Ele se ajeita e diz: “vou a um desses hospitais que utilizam defuntos em suas pesquisas e oferecer meu corpo a eles, por uma grana, claro. Pelo que andei ouvindo, ele continua, esses açougueiros de bisturi estão sempre precisando de defuntos para usar em suas experiências, e um bom corpo não se encontra com facilidade nos dias de hoje”.

“Entendo”, eu digo a ele. “Mas quanto você acha que vai conseguir nessa transação?”

“Bem, acho que um corpo do tamanho do meu deve estar valendo umas mil pratas”, ele calcula.

“Sei”, eu digo. “Não entendo muito desse negócio, mas acho que esses médicos não pagam pelo peso. Ainda assim duvido que você consiga mais do que trezentas notas por você, especialmente vivo. Além disso, como é que o médico que te comprar vai ter certeza que vai receber seu corpo na data combinada?”

Nisso, ele me olha bastante indignado. “Todo mundo sabe que eu pago o que devo, é a minha honra em jogo. E Também posso indicar o Crânio como referência. Ele não vai me deixar na mão”.

É claro que não dou muita bola para as ideias de Pé de Pato, porque sei que quando um malandro está duro, ele é capaz de pensar as coisas mais absurdas, principalmente se estiver apaixonado. Mas numa segunda-feira, pouco antes das quatro da manhã, quem entra no Mindy’s com a cara mais sorridente do mundo? Pela felicidade estampada em seus seis queixos, ele deve estar montado na grana.

O Crânio já está lá, sentado em sua mesa favorita, que fica num local estratégico, onde ele possa ver quem entre ou saia do restaurante, porque ele gosta de avistar antes qualquer pessoa que, por um motivo ou outro, esteja à sua procura.

Assim que entra, Sam vai direto à mesa do Crânio e deposita nela uma nota de cem e outra de dez.

“Ok, Sam, tudo certo, em cima da hora”. O Crânio dá um sorriso, enquanto guarda as notas na carteira, depois de fechar o relógio de bolso.

Não é fácil ver o Crânio sorrindo, mas desta vez parece que ele tem um bom motivo. É que ele acaba de ganhar 200 pratas de Mandy Mandelbaum numa aposta sobre a hora exata que Sam pagaria a dívida.

“E antes que eu me esqueça, Sam”, o Crânio diz. “Um doutor aí acaba de me ligar perguntando se você é de confiança. Digo pra ele que você paga o deve”. O Crânio olha para Pé de Pato. “O que está acontecendo, você está doente?”

“Não”, responde Sam. “É que acabo de me lembrar que tenho um negócio a tratar com esse doutor. Obrigado por sua palavra de confiança”.

Daí, Sam Pé de Pato vem até minha mesa, e eu aceito sua companhia, porque sei que ele não vai me pedir dinheiro emprestado, pois vejo algumas notas em sua mão.

“Acabo levando adiante aquela história de vender meu corpo”, ele conta, “e acerto um negócio em Park Avenue com um certo Dr. Bodeeker, por 400 pratas. O mercado está em baixa”, ele explica. “Esse Bodeeker é um velho legal e precisa de uma cabeça exatamente igual a minha. No contrato, me comprometo a me matar de forma a não danificar nenhuma parte do eu corpo, especialmente a cabeça”.

“Bom”, digo, “o caso é um tanto tétrico e me parece ilegal. O Crânio sabe do negócio?”

“Não, ele entra na história apenas para assegurar ao médico que sou um sujeito de palavra. Ele desconhece as bases do negócio”.

“Bom”, diz ele se levantando, “vou tratar de comprar alguma coisa pra minha mulher, pagar uns caras aí e me cuidar pra passar desta pra melhor numa boa.”

Contudo, parece que Sam Pé de Pato não está muito animado com a ideia de agradar a esposa e saldar suas dívidas, pois vai direto para a espelunca de Johnny Kracw. Logo que ele entra, um tipo chamado Whitey propõe a ele uma aposta de cem contra duzentos num jogo de dados que está rolando no bar. Ele acaba ganhando a aposta e resolve experimentar sua sorte mais uma vez.

Bem, para encurtar a estória, Sam Pé de Pato tem uma noite de sorte

e fica na jogatina até quebrar a banca e os outros jogadores e sai de lá com seis notas de mil e, na noite seguinte, ele é visto no Hot Box, com Hortense sobre seus pés, deslizando pelo salão. Ela, é preciso observar, carrega mais braceletes que na noite anterior.

Algumas noites depois fico sabendo que Sam tira até o último centavo de Long George McCormick, um graúdo de Los Angeles, num carteadado, e aumenta para 18 mil sua fortuna.

Durante noites seguidas Pé de Pato é a grande notícia no Mindy's: inexplicavelmente, ele está com a corda toda, rapando qualquer um em qualquer tipo de jogo.

Certa manhã eu o encontro por lá e vou direto até sua mesa, afinal ele está cheio da grana, é bem melhor assim. No que pergunto como andam as coisas, mesmo sabendo que vai tudo muito bem, entra um sujeito de costeletas, olhando para todos os lados. Pé de Pato fica pálido ao ser encontrado por ele e cumprimenta-o silenciosamente, ao que o outro devolve o aceno e vai embora.

Quem é o "Costeletas", pergunto. Ouço dizer que ele vem sempre aqui, dá uma geral e vai embora sem falar com ninguém. A turma está desconfiada de alguma coisa.

"É o Dr. Bodeeker", Sam responde. Ele anda me seguindo para ter certeza de que eu não vou dar o cano nele. Estou mesmo num mato sem cachorro".

Mas o que anda te preocupando? Você está cheio da grana e ainda tem duas semanas para aproveitar, antes que ele possa fazer alguma coisa, digo.

"Eu sei", diz Sam Pé de Pato, muito desanimado. "Mas agora que as coisas não me parecem tão ruins, estou começando a me arrepender do trato com o Dr. Bodeeker. Especialmente por causa da Hortense. Por causa dela", ele suspira, "sou capaz até de mudar de vida".

"E qual é a opinião dela sobre isso tudo?", pergunto.

"Ela ainda não sabe de nada. Mas acho que ela está começando a se interessar por mim, agora que posso comprar mais braceletes e colares que o outro pretendente. Se não fosse o acordo com o Dr. Bodeeker, eu poderia pedir sua mão em casamento", ele conta.

"Bom, faça-lhe uma sugestão, por que você não procura o Costeletas, devolve-lhe o dinheiro, diz que não quer mais vender seu corpo e desfaz o negócio?"

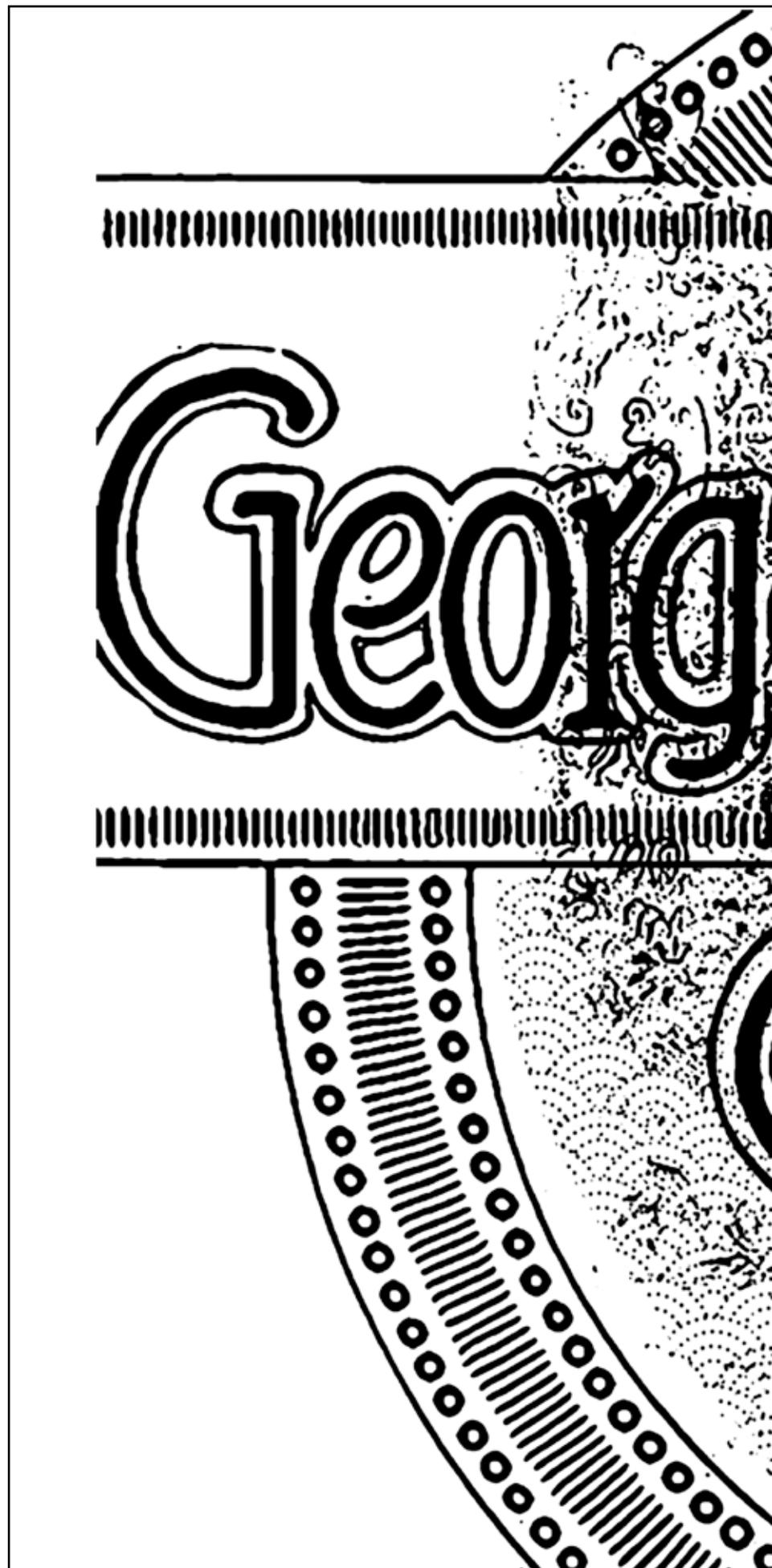
"Ele não quer o dinheiro de volta", responde Pé de Pato, e uma lágrima grande surge de seus olhos. "Estou fazendo tudo o que posso, mas ele não quer conversa. Tudo o que diz é que meu corpo deve ser entregue na sua clínica no dia primeiro de março".

"Hortense já sabe dessa confusão?", pergunto..

"Não. Se ficar sabendo, vai pensar que sou maluco", ele responde.

Bom, a situação é esta, e não tenho a menor ideia de como poderia resolvê-la. De qualquer modo, faço uma sugestão a Pé de Pato no sentido de procurar um advogado, alguém conhecido, mas ele recusa prontamente, dizendo que não é bem visto pela Justiça.

Em conversa com um advogado meu conhecido, este assunto vem à





baila e ele me diz que Sam Pé de Pato poderia fugir, o que, pessoalmente, acho uma saída pouco honrosa, já que o Crânio está com sua palavra no jogo. E duvido que Pé de Pato teria coragem de abandonar Hortense e sumir.

O fato é que as semanas vão passando e Sam Pé de Pato não dá o ar de sua graça, mas fico sabendo que ele anda ganhando muito dinheiro no carteadado e desfilando com Hortense pelo clubes noturnos. Hortense, por sinal, não tem mais onde pendurar braceletes.

Mais uma semana se vai e nada acontece, até que, numa madrugada, lá pelas quatro e meia, no momento em que eu começo a pensar na história de Pé de Pato com o médico, ouço uma barulheira se aproximando do Mindy's, e qual não é a minha surpresa quando vejo Sam Pé de Pato descendo a Broadway tão desembestado que até ultrapassa os carros em seu caminho.

Pé de Pato passa por mim numa pressa danada e, em seu encalço, um par e costeletas grisalhas, também conhecido como Dr. Bodeeker, com uma grande faca nas mãos.

De fato, é um espetáculo surpreendente, e eu vou em seguida para ver o que acontece, pois, ao que parece o doutor quer poupar a outros o trabalho de levar o corpo de Pé de Pato para a clínica. O caso é que não sou um bom corredor e acabo perdendo-os de vista rapidinho e a única chance de continuar na pista deles é escutando o plop-plop dos pés de Sam batendo contra o asfalto.

Assim, ouço os dois entrando na rua 54, e quando consigo virar a esquina vejo uma multidão se apertando em frente ao Hot Box e imagino logo que esse pessoal está ali para ver a corrida de Sam Pé de Pato e Dr. Bodeeker. Pelo que consigo acompanhar, Sam sobe num só fôlego as escadas do Hot Box, enquanto o doutor é barrado por Soldado Sweeney, o porteiro, que está tentando acalmar o caçador.

Bom, ao que parece Hortense está no Hot Box à espera de Sam e, naturalmente fica preocupada ao vê-lo trêmulo e ofegante, tentando explicar a todos, também naturalmente perplexos, a razão de toda essa correria. Henri, o gerente do Hot Box é quem me conta o resto da história.

“Tem um louco me perseguindo com uma faca de açougueiro”, conta Pé de Pato a Hortense. “Se ele entrar aqui, sou um homem morto. Ainda bem que Sweeney está lá na porta”.

Devo dizer uma coisa a respeito de Hortense: ela é uma garota muito corajosa, se bem que isso é que todos esperam da filha de Skush O'Brien, de Newark. Daí que, segundo Henri, ela não se mostra nem um pouco amedrontada e fala: “esperem aí um momento que eu vou ter uma conversinha com o cara que está perseguindo Pé de Pato”.

O Hot Box fica em cima de uma garagem, com a janela da cozinha dando para a rua 54 e, enquanto o Dr. Bodeeker está lá embaixo discutindo com Sweeney, a janela se abre e Hortense observa os dois. Ela volta-se para dentro e grita: “Meu Deus, Pé de Pato, aquele é o mesmo imbecil que fica me presenteando com braceletes e me propondo casamento”.

“E é o cara que quer meu corpo”, diz Pé de Pato, e conta rapidinho a história com o velho médico.

“Tudo por sua causa, Hortensinha”, diz Pé de Pato, mentido, claro,

Ele se ajeita e diz: “Vou a um desses hospitais que utilizam defuntos em suas pesquisas e oferecer meu corpo a eles, por uma grana, claro. Esses açougueiros de bisturi estão sempre precisando de defuntos.”

porque era tudo por causa de sua dívida com o Crânio.

“Eu te amo e tudo o que quero é juntar um dinheiro para nós dois, se você quiser casar comigo”, ele diz, ao que Hortense se joga em seus braços e responde: “ Eu também te amo, Pé de Pato. Vender seu corpo por minha causa, que coragem”.

Daí Hortense coloca meio corpo para fora da janela e grita para o doutor lá embaixo: “Vá embora, senão eu cuspo nas suas costeletas, seu velho maluco”.

O velho fica mais nervoso ao ver Hortense gritando da janela e volta a brigar com Sweeney a forçar sua entrada. Mas aí o porteiro aproveita e toma a faca do médico, evitando assim um acidente grave.

Bom, ao procurar alguma coisa para atirar no costeletas, Hortense pega um pedaço de toucinho que seria usado para fazer sanduíches. Sem pensar muito nos sanduíches, ela atira o toucinho pela janela, sem mirar muito o alvo. O toucinho, após uma pirueta no ar, acerta a nuca do pobre Bodeeker, que não cai de pronto, mas começa a girar em torno de si mesmo, trocando as pernas como um bêbado.

Naturalmente, eu penso em ajudar o infeliz, porque sinto pena de qualquer homem numa situação dessas e, além disso, não acho que seja atitude de uma dama acertar alguém com um pedaço de toucinho.

Bom, aí eu levo o velho para a Broadway e sigo carregando-o até o Mindy's, onde peço café, sanduíches e uma bebida para

reanimá-lo, enquanto alguns cidadãos passam a observá-lo com simpatia e curiosidade.

“Meus amigos”, diz, finalmente, o velho médico. “O que vocês estão vendo é um homem desiludido. Mas não estou acabado, como a minha família vive dizendo. E também estou apaixonado pela Hortense. Ela, vocês sabem, faz a parte do girassol no show do George White. Gostaria de me casar com ela, pois sou viúvo, e há muito tempo. Mas meus filhos não aprovam essa ideia.”

“Na verdade”, continua Bodeeker, “eles chegam ao absurdo de falar e internação quando eu toco no assunto de casamento. Mas estou desesperadamente apaixonado por ela e tenho lhe mandado alguns presentes, embora não a veja com frequência. Aí o destino manda-me esse Pé de Pato, e fico sabendo que ele tem saído com a Hortense.”

“O caso é que sou muito ciumento”, confessa Bodeeker. E então surge esse Pé de Pato com a ideia maluca de vender seu corpo. Estou fora da profissão há muito tempo, mas ainda mantenho a clínica, para lembrar os velhos tempos. E lá está Pé de Pato com sua proposta. A princípio, penso que ele é maluco, mas em seguida ligo para o senhor Armand Rosenthal, que me assegura que Pé de Pato é confiável”.

“De repente, vem-me uma ideia e aceito a proposta”, ele segue, “na certeza de que Sam fugiria quando chegasse o dia decisivo e, assim eu não teria mais problemas com Hortense. Mas o tempo passa e ele não foge. O que não fazem as pessoas quando estão apaixonadas.”

“Ardendo de ciúmes”, o doutor vai em frente, “pego uma faca e inicio uma incessante perseguição, na tentativa de amedrontar Sam Pé de Pato e correr com ele da cidade, para bem longe. Hoje encontro os dois juntos e vejo que Hortense gosta dele, senão não o defenderia de forma tão corajosa.”

“Sim, cavalheiros”, diz o velho médico, “estou com o coração partido, e também com um inchaço na nuca. Saio da estória sem vantagens ou recompensa, uma vez que Hortense tem meus presentes e, Pé de Pato, meu dinheiro.”

Nesse instante, o Dr. Bodeeker chega ao máximo da emoção e se esvai em lágrimas, e todos se sentem muito tocados pela sua história, inclusive o Crânio, que a tudo assiste de sua mesa habitual.

“Não se preocupe com o dinheiro e os presentes, doutor, eu darei um jeito na situação”, ele diz. “Porque eu tenho uma parcela de culpa nessa situação, avaliando a palavra de Pé de Pato. Acabo de errar pela primeira vez na minha vida e vou pagar pelo erro. Mas Sam Pé de Pato vai se arrepender amargamente, e pelo resto da vida.”

“Contudo”, ele continua, “Acho que meu erro não é de cem por cento, afinal tem uma garota na história.”

“Mas”, ele levanta a voz, pra todo o mundo ouvir, “Sam de Pé de Pato acaba de revelar o que ele realmente é: um cara sem palavra. De agora em diante, ele não mais conseguirá dinheiro ou sequer um aval de qualquer um que eu conheça. Seu crédito na Broadway está bloqueado, e para sempre.”

Mas parece que Sam Pé de Pato e Hortense não estão ligando muito para o crédito na Broadway. Ouço dizer que eles estão em um lugar tão

escondido em New Jersey que nem mesmo os rapazes do Crânio conseguiriam incomodá-los, além do que, está também por lá o papai Skush O’Brien, ajudando a cuidar das galinhas e das crianças. E os braceletes, colares e outras joias de Hortense estão bem guardados, à espera de um preço razoável.

ALFRED DAMON BUNYON

(1880-1946), jornalista e escritor norte-americano, foi mais conhecido por seus contos sobre o mundo da Broadway, em Nova York. Teve a obra reconhecida pelo grande público quando o musical *Guys and Dolls* adaptou duas de suas histórias.

FÁBIO LEITE

mineiro de Caratinga, é jornalista, crítico e editor.

O TEXTO LITERÁRIO E SEUS SILÊNCIOS

ANA CECÍLIA CARVALHO

O que faz um livro ser clássico? Era a pergunta de Italo Calvino em um artigo que deve ser sempre lembrado. Entre algumas características importantes, Calvino ressalta um aspecto: clássico é um texto que atrai para si um número incontável de interpretações, mas repele a todas, voltando a ser o que ele era antes de ser devassado pelo olhar do leitor e do crítico. Nas entrelinhas dessa descrição que ecoa o paradoxo de Borges no conto “O livro de areia”, Calvino aponta para a natureza duplamente desconstrutora e criativa de toda leitura, ao mesmo tempo que alude ao caráter estável, senão absoluto, do texto, se nele há uma vocação para o clássico. Se, de um lado, o leitor não deixa de escrever o livro à sua maneira, de outro lado, o livro permanece estável em sua concretude, refazendo-se e voltando a ser ele mesmo assim que o leitor o devolve à estante, após tê-lo transformado em outra coisa, com sua leitura. Nunca saberemos que livro é esse, a menos que o leiamos. Mas quando o lemos, ele se desfaz com a nossa leitura, ao mobilizar em nós o ímpeto interpretativo que nos compele a recriar o texto, transformando-o em algo diferente do que ele é quando tentamos decifrá-lo. Para avaliar a pertinência da sua interpretação – ou melhor, para avaliar a distância entre o livro que ele próprio criou com a sua leitura e o livro original, retirado da prateleira

– ao leitor só resta comparar a própria leitura com a leitura de outros leitores. Nessa comparação, alguns aspectos provavelmente se repetirão e, caso sejam reencontrados no livro de onde se iniciou toda a discussão, podem indicar somente o grau de pertinência das interpretações. Afinal, a função da interpretação (prima da tradução, que por sua vez é parente da traição) é apenas abrir sentidos, na ampla sala na qual ressoa a balbúrdia das vozes dos leitores. Enquanto isso, tranquilo em sua potencialidade interpretativa, o clássico livro de areia permanece insondável em sua resistência, ao mesmo tempo que não para de atrair para si o desejo do leitor de decifrá-lo. De um lado, a violência da interpretação; de outro lado, a resistência fascinante do texto.

Esse conflito é familiar ao crítico literário, como também é ao psicanalista. Ambos estão acostumados ao caráter inexato e provisório de suas interpretações. No campo onde o crítico literário e o psicanalista trabalham, os dois sabem que devem abrir mão de qualquer pretensão de captar de modo totalizante o sentido daquilo que é lido ou escutado. Em seus trabalhos, eles precisam lidar com a figura do leitor impetuoso ávido de sentido, que existe dentro de si mesmos.

Essas ideias me vêm à cabeça assim que termino de ler pela primeira vez os livros *Os 31 dias* e *Um bailarino holandês* (Ed. Scriptum, 2015), de Lino de Albergaria. Tendo me encontrado envolvida pelo fio que resulta, nesses dois livros, em

finíssima tapeçaria literária – uma das mais finas que encontrei nos últimos tempos –, reconheço em mim o ímpeto para abarcar, com um só gesto interpretativo, todo o universo de sentidos abertos pela mão experiente desse autor de mais 80 livros publicados e tantas vezes agraciado com prêmios literários prestigiosos, nascido em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Felizmente o meu ímpeto interpretativo se arrefece quando me lembro de que é preciso ir com calma, página após página, uma palavra depois da outra, nem que seja para, modestamente, mostrar apenas o efeito de leitura gerado por esses dois livros inquietantes.

Sou, assim, tomada pelo método usado por Lino para captar o leitor e para evocar o caráter interminável de que é feita a coisa literária. O texto funciona como Sherazade, que seduz o sultão e ludibria a morte. Assim como a saga de *As mil e uma noites* ressoa em *Os 31 dias*, também “O livro de areia” é ali evocado, ambos pela voz de Borges. Mas surgem indícios de outros truques na magia da escrita de Lino, através da qual podemos captar outras lições a respeito do texto literário.

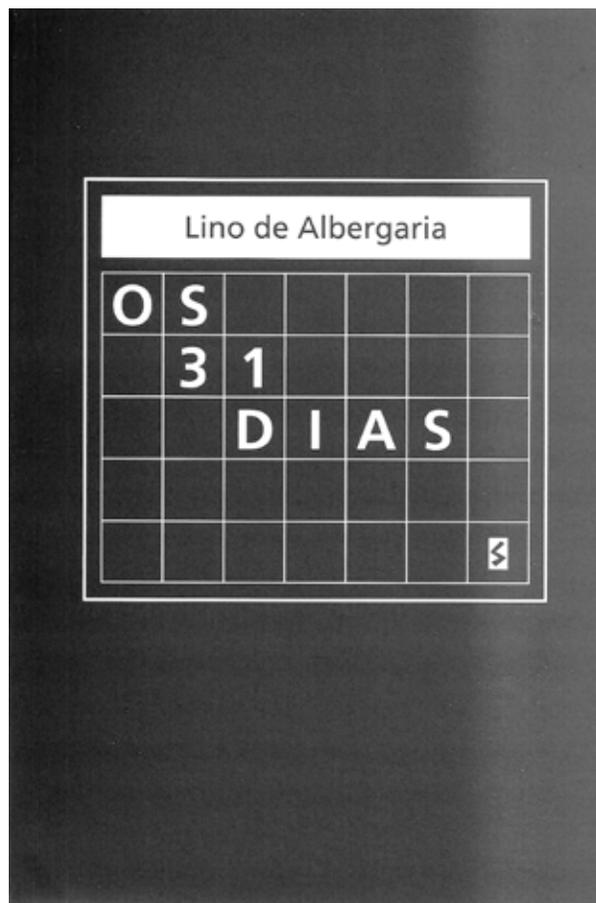
É assim que, na narrativa fragmentada de *Os 31 dias*, a aparente linearidade dos dias há de revelar uma cronologia diferente da ordem temporal. O tempo, ali, é o da ressignificação *a posteriori*, uma que constrói ou inventa o passado a partir do presente. No texto de Lino, tudo se desloca e se desfaz, evocando o mecanismo dos

sonhos e enganando o leitor em uma sucessão de pistas, duplicidades, alusões e superposições. As referências literárias, culturais, históricas e geográficas constituem um entorno no qual elas interagem com a narradora e personagem, ganhando vida e movimentando-se como puras entidades textuais. É assim que uma praça, um clube, um colégio e um bairro em Belo Horizonte e toda uma época e seus marcos históricos, tornam-se também personagens.

No *mis-en-abime* vertiginoso criado por Lino, uma personagem que é também narradora e que se denomina Marília, refugia-se em uma casa para escrever um livro em 31 dias. Enquanto ela o faz, inventa para si uma identidade que existe apenas no texto, assim como na casa onde ela se refugia (casa emprestada por sua madrasta), ela inventa uma outra casa. Aos poucos, os vários planos que constroem *Os 31 dias* se desdobram em outros planos, tempos e entidades. O tempo presente se dobra para apresentar o passado. Na metade da narrativa, Marília cede lugar à voz de Juliana, sua irmã mais nova. Juliana é também o nome daquela com quem viria a se casar Tomaz Gonzaga em seu exílio na África, depois de deixar para trás sua noiva Marília de Dirceu/Maria Doroteia. Solidárias na rivalidade em torno de Tomás/sultão sanguinário que também toma a forma de um cão, a existência (ou invenção) de uma garante a existência da outra, tal como na história de Sherazade e sua irmã Duniazade. Marília bem pode ser uma invenção de Juliana, assim como Juliana não deixa de ser inventada por Marília.

A essa altura, o leitor não se surpreenderia se, de repente, o fantasma literário de Italo Calvino em *Se uma noite de inverno um viajante* surgisse num canto escuro da Praça Marília de Dirceu, em Belo Horizonte. Calvino viria acompanhado de David Lynch e de suas personas Rita/Betty/Diane/Camilla que aparecem na linha da temporalidade quebrada de *Mulholand Drive*, para lembrá-lo que ele, leitor, talvez seja também um personagem na trama.

Nada é exatamente previsível em *Os 31 dias*. Nada é o que parece, ali. Tudo pode ser sempre uma outra coisa. A entidade textual que se desdobra em Marília/Juliana/Sherazade/Duniazade



é construída por Lino em um tecido que se nutre de desmemória e história, de ficção e cultura literária. Nesse tecido comparecem Borges e Lewis Carroll, Dostoievski, Luiz de Camões e Gonzaga, evocados para lembrar que a realidade em que se constrói o texto literário é pura virtualidade, quintessência da dimensão que, fora no

livro, acreditamos existir como concretude e que tomamos como verdade.

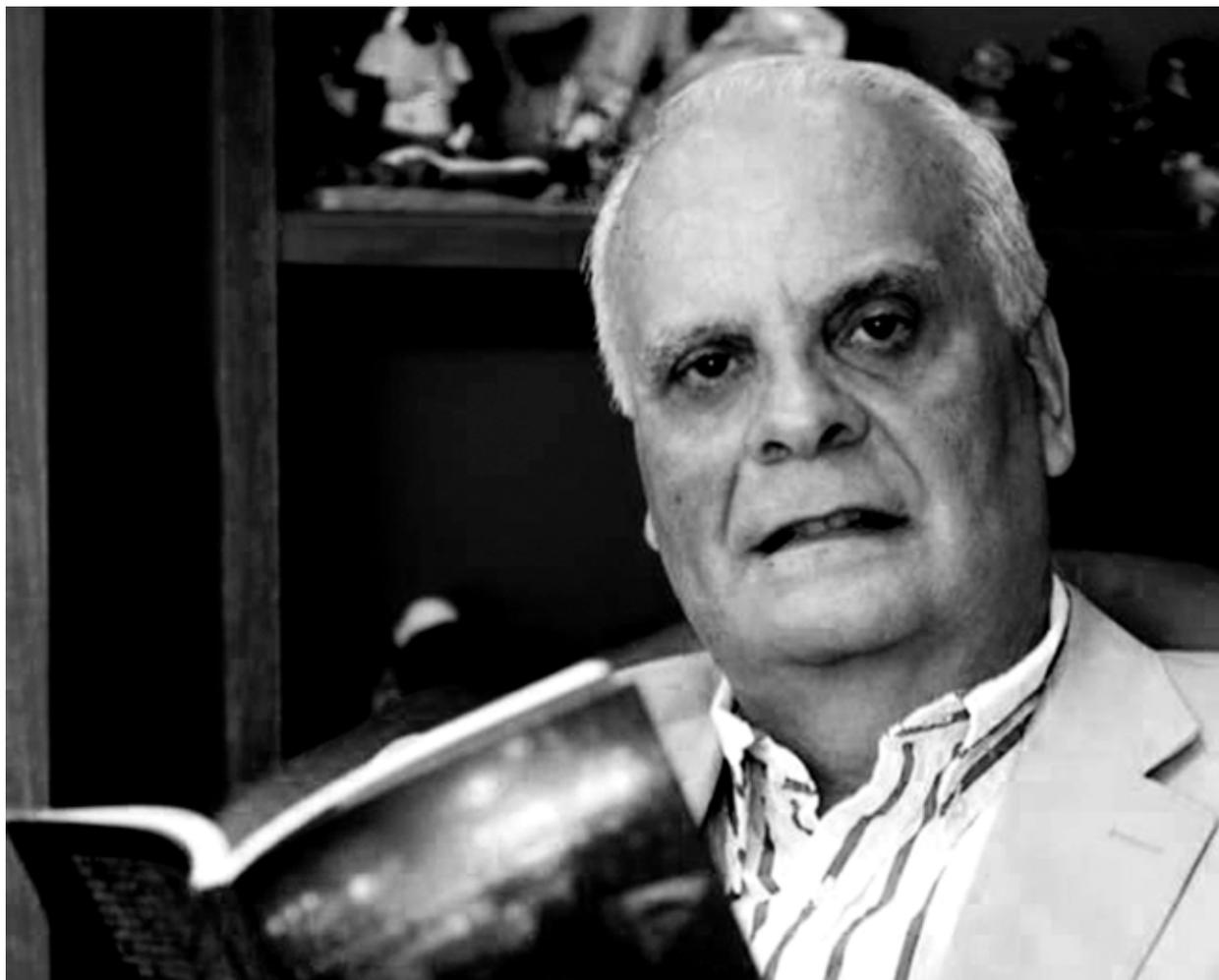
Com sua mão experiente de mágico das palavras e escritor, em *Os 31 dias* Lino de Albergaria convida o leitor a esperar pelo último capítulo, tal como faz o psicanalista ao seu paciente, encorajando-o a prosseguir até a última sessão. Nesse momento, tudo se re-significa, tudo se reinventa, sobretudo o sujeito que até então se buscava. Recupera-se, assim, o fio do sentido não antecipável de uma narrativa sempre surpreendente. O registro da virtualidade se dobra e se desdobra para criar a realidade de uma história dentro da outra, de uma personagem dentro da outra – personagens não antagônicas, mas complementares. A sucessão dos fatos subverte a ordem cronológica. O “aqui agora” da virtualidade da tela de um netbook inventa o passado. Lino sabe que é próprio da narrativa literária mimetizar o funcionamento do Inconsciente, de onde surge um sujeito cuja identidade somente é apreensível quando ele fala. Ao falar, o sujeito se inventa e, com isso, inventa a própria história. Lino nos mostra que é nos vãos entre as palavras, no que o sujeito não sabe que diz, que se encontra a sua verdade. Esta, a ser sempre buscada, é apreensível apenas na fugacidade do intervalo, ali onde a linguagem se quebra. Nessa fratura, só cabe ao sujeito se inventar. Pura ficção.

Talvez por esta razão os capítulos do livro *Um bailarino holandês* sejam todos iniciados por verbetes de dicionários, evocados para nos lembrar que a verdade do sujeito nasce nas tentativas de ultrapassagem da impostura da língua.

Em *Um bailarino holandês* o leitor se vê arrebatado pela alternância das vozes internas dos dois narradores – a do jovem livreiro que pretende escrever uma história; e a do freguês, o homem mais velho que foi ao Palácio das Artes seguindo a trilha de um bailarino holandês cujo rosto ele não conhece e que logo mais se apresentará no espetáculo da companhia de dança, no Grande Teatro. Os dois homens pouco falam entre si, numa interação sempre reticente por meio da qual, talvez por seu caráter sempre alusivo, não podem evitar de se apresentar um ao outro como objetos de desejo. O que cada um deseja é feito de pura virtualidade, apreensível apenas como mera possibilidade. *Strangers in the night*.

A narrativa dessa história comovente e original sobre o amor, a solidão, o homoerotismo e a transitoriedade da vida é construída com o que cada um dos dois homens inventa e pensa a respeito do outro. Na mente do jovem livreiro, o freguês que aparece na livraria e folheia absorve um livro de fotografias aéreas de Belo Horizonte -- e que, por esta razão, para ele só pode ser um fotógrafo --, passa a ser o personagem de um livro a ser escrito. Ele é também o substituto do pai abandonado, este que deixou o filho ainda criança e a esposa, para constituir uma outra família; o pai do jovem livreiro que agora, anos depois, é visto pelo filho, por acaso, no saguão do teatro. Contudo, agora é o filho que, afastando-se antes que o pai o veja, perpetua o desencontro e o sofrimento do abandono.

Talvez como aconteceu com Marília, em *Os 31 dias*, cuja mãe, ao se suicidar, optou pelo abandono das filhas, deixando-as à mercê de um pai cego que pouco tempo depois se casa com outra mulher, o jovem livreiro também se veja compelido a “escrever para se habituar ao abandono”. Com o tecido da palavra escrita, a Marília de *Os 31 dias* e o jovem livreiro de *Um bailarino holandês* tentam preencher o vazio provocado pela ausência daqueles que perderam. Na perspectiva do freguês da livraria, o homem mais velho, a perda se refere à imposição dos limites trazidos pelo envelhecimento, apontando para a finitude da vida. Não sem razão, ele vê no jovem livreiro a representação de um outro personagem, o jovem Tadzio, de *Morte em Veneza*, livro no qual o amor encarnado na beleza do corpo jovem de um outro homem alude à tentativa vã de derrotar a própria morte, do mesmo modo que a evocação a Lolita, perda de Humbert Humbert, de Nabokov, aponta para a pretensão de congelar o tempo na infância, evitando assim a decrepitude. O impossível se apresenta também na figura da busca, empreendida pelo freguês da livraria, ao bailarino holandês nunca visto e que bem pode ser qualquer um, de qualquer outra nacionalidade. Essa busca é fadada ao fracasso, por não se saber exatamente o que se procurava. Não sem razão, como acontece nos relacionamentos amorosos, ele só pode encontrar o que não procurava. Encontra o que não sabia de si.



Lino de Albergaria

A dessimetria do encontro entre o jovem livreiro e homem mais velho e de tudo que eles buscavam um no outro é finalmente captada na fotografia tirada pelo rapaz no quarto do motel onde ambos consumam um ato sexual, depois de assistirem juntos ao espetáculo da companhia holandesa de dança. Significativamente, essa foto mostrará o rosto de apenas um deles, a face do homem mais velho que, assim, é obrigado a se reconhecer como personagem criado a partir do enigma deixado pela ausência de um outro.

Bem pode ser que a vocação clássica, no sentido usado por Calvino, é o que distingue *Os 31 dias* e *Um bailarino holandês*. Neles ressalto também o primor do projeto gráfico e das belas fotos de Júlio Abreu, partes integrantes da trama intertextual das narrativas.

Depois de lê-los, algo mudará para sempre no leitor. Terminada a leitura, ela contudo não se encerra. Como todo livro clássico, esses dois livros de Lino de Albergaria continuarão proliferando sentidos, instigando a balburdia na sala

das interpretações, onde todos querem falar ao mesmo tempo.

Diante da barulheira, posso imaginar Lino aparecendo nessa sala e, com a calma e a elegância que o caracterizam, ele então pede licença. Um silêncio se instala. Lino recolhe os dois livros, devolvendo-os para a estante de Borges, onde desaparecem entre os outros livros de areia. Voltando-se para os interpretadores, Lino diz: “Deixemos os livros descansarem. Eles voltarão a ser o que eram antes de terem sido lidos. Mas podem ser recuperados se os procurarem dentro de si mesmos.”

Austin, Texas, agosto de 2015

ANA CECÍLIA CARVALHO
é psicanalista e escritora.

poemas de IVO BARROSO

FORMA E FUNDO

Um poema precisa ser
mais que o simples
desenrolar da elipse
ascendendo em fuso
afunilado.

Se sobe
(e é bom que suba),
deverá desenrolar-se
de si mesmo,
multiplicar o impulso inicial
e acelerar o empuxo da subida.

Inútil, porém,
se nessa forma de hélice
despetalada em sons
e sílabas,
não tiver lá dentro
o combustível do sangue
que ateste a sua
condição humana.

DESPOJAMENTO

Eliminei o excesso de paisagem
simplifiquei toda a decoração
retirei quadros flores ornamentos
apaguei velas copos guardanapos
e a música

Bani a inutilidade do discurso

Na mesa de madeira
nua
apenas dois pratos brancos
sem talheres

O banquete será tua presença

VIDA

Crianças tagarelam no playground
uma formiga escala o himalaia de um vaso
a espinheira espalha a perplexidade de
suas folhas bífidias
o mármore da janela espera outro milhão
de anos

eu escrevo.

AUBAINE

Narcejas voando para o Sul.
As tordasilhas mais uma vez vencidas
pelo anseio de novas transumâncias.
Alma, desperta de teu letargo e canta.
Manhãs como esta já não terás sobejas.
Deixa ao menos um verso em memória
deste passar, um preito
à tua consciência do eterno.

CONTEMPLAÇÃO DA CHUVA

Já fui poeta e escrevi versos de amor.
Hoje contemplo a chuva e espero a chegada do correio.

É certo que os anos alteram muitas coisas,
Mas não é só a idade, a desgastar o exterior;
Algo mais fundo nos envelhece também a alma
Que contempla o vazio e não espera a salvação.

Acreditei em deuses, pensei que escrever
Fosse a minha aventura, o meu barco embriagado,
Mas a viagem de volta era sempre consciente
De que não existe um destino a perseguir.

Devia ter um saldo positivo qualquer,
Um livro de versos, momentos de evidência,
O desfrute das paisagens e das mesas estreladas,
Mas só tenho ressentimentos e lembranças tristes.

Não poder simular uma mensagem de esperança
Mesmo sabendo que a chuva vai passar,
Que talvez amanhã chegue uma carta

IVO BARROSO

mineiro de Ervália, é escritor, poeta e tradutor.

A FROTA DA DESERVA POR SERGIO FARACO

LUCIO CARVALHO

A literatura produzida no vizinho Uruguai seria muito menos conhecida e difundida no Brasil, apesar da vizinhança geográfica, não fosse o empenho do escritor gaúcho Sergio Faraco. Contista premiado e autor de pelo menos duas dezenas de livros, Faraco ajudou a trazer para o Brasil, do país vizinho, talvez a melhor parte da ficção produzida por lá no século XX.

Os nomes são muitos: Juan Jose Morosoli, Julián Murguía, Tomás de Mattos, Eduardo Galeano, Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti e outros tantos. Entre todos, porém, o de Mario Arregui parece ser aquele do qual o contista, assim como o tradutor, mais se aproximou. Isto fica mais evidente assim que se conhece o livro que reúne a correspondência trocada pelos dois autores entre 1981 e 1985, ano de falecimento de Arregui, *Diálogos sem Fronteira* (L&PM, 2009), através do qual se pode perceber que o contato entre ambos extrapolou em muito a atividade de tradução, registrando um contato marcante entre autores fundamentais para a compreensão da ficção que veio a retratar no tempo recente a população rural que vive em ambos os lados da fronteira mais ao sul do Brasil.

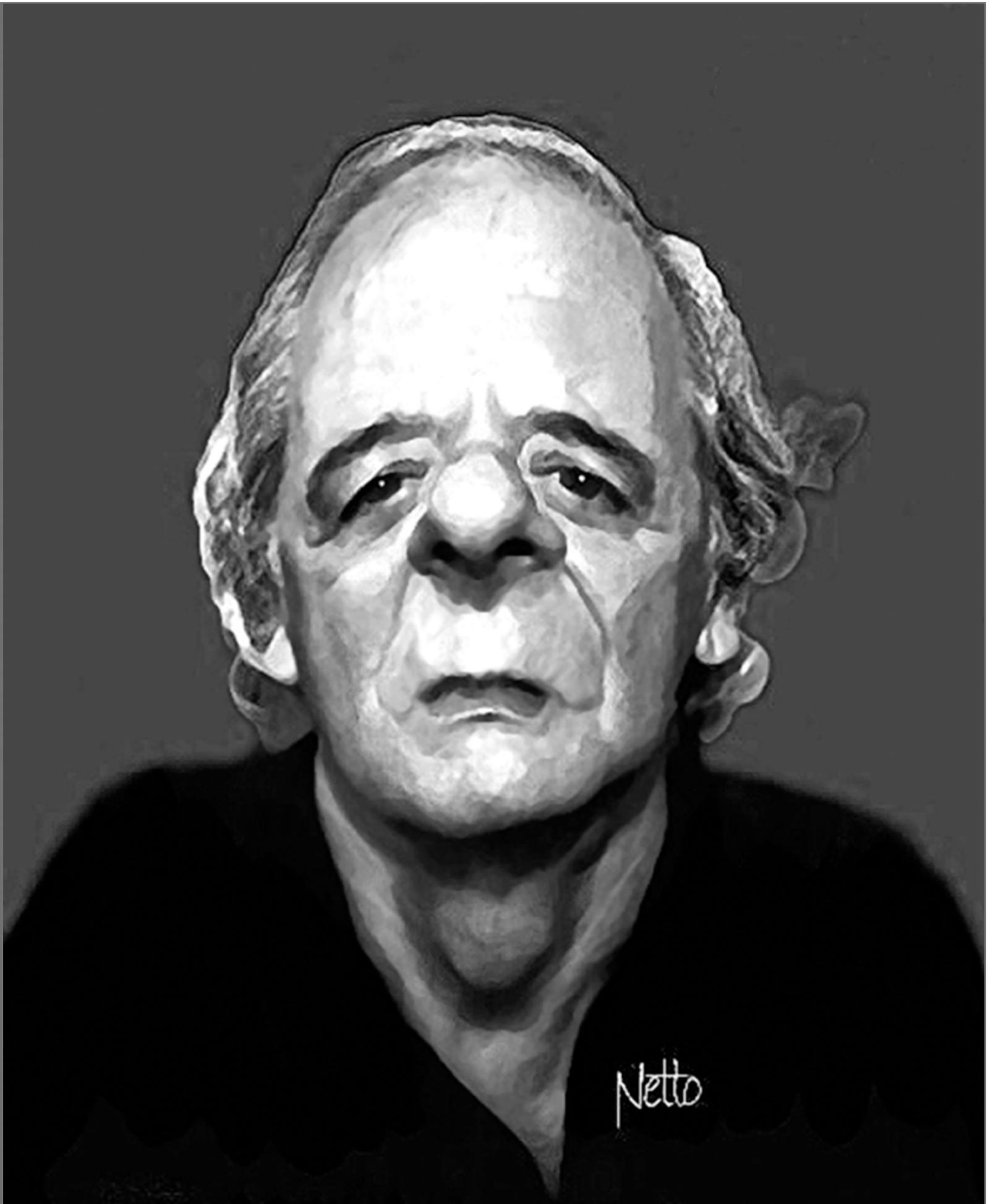
Conheci a maioria dos contistas que Faraco já traduzira e começava a publicar no Brasil ainda na década de 80, embora as primeiras edições de suas traduções de Arregui e Morosoli, por exemplo, já se encontrassem no mercado livreiro. Logo em seguida, foi publicado o livro *Para Sempre Uruguai* (IEL, 1991), editado pelo Instituto Estadual do Livro, e que trazia dezenas de contos de autores tanto do início daquele século quanto de outros mais contemporâneos. A ideia dos organizadores (além das traduções de Faraco há outras de Aldyr Garcia Schlee) era justamente traçar um longo caminho da produção ficcional uruguaia, passando por autores consagrados na história literária daquele país assim como alguns nomes bem menos conhecidos entre os brasileiros.

Nem à primeira vista a proximidade temática entre os ficcionistas uruguaio e rio-grandenses

é de difícil percepção. Ambos os países comungam, além das bordas opostas da fronteira, de uma mesma geografia e, talvez, de um modo de vida e processo histórico em tudo semelhante, especialmente considerando-se a região da campanha do Rio Grande do Sul. A paisagem é o pampa e os tipos humanos encontrados em alguns dos contos do próprio Faraco, assim como nos dos autores por ele traduzidos, têm em comum tanto o habitat rural e interiorano quanto seus modos de existir, em um tempo histórico mais ou menos comum, a saber, o tempo em torno da Segunda Guerra Mundial e do posterior a ela, quando o impacto da mundialização radicaliza-se e respinga por toda parte, a despeito de modos de vida que sobrevivem e adaptam-se paulatinamente, de acordo com uma maior ou menor permeabilidade sociocultural.

Muitos destes autores trazidos por Faraco são aqui e no Uruguai conhecidos como a "geração de 45". Trata-se de escritores que atualizaram o imaginário narrativo da *Banda Oriental* que, assim como o próprio imaginário literário do Rio Grande do Sul, impregnara-se de vultos históricos e heróicos, mas também de elementos humanos que ao longo do tempo modificaram-se, muitas vezes sem que as nuances dessa transformação transparecessem claramente na literatura, tal o vigor emblemático que a figura humana do gaúcho a cavalo desempenhou na transcrição dos tipos humanos da região. A superação da representação estereotipada do gaúcho mítico foi acontecendo, portanto, de forma muito gradual. Como é dito informalmente no Rio Grande do Sul, foi preciso primeiro apejar o gaúcho do cavalo para depois mostrar-se que seu habitat já não era mais exclusivamente o campo, embora os personagens da literatura ainda frequentassem este meio ambiente, sobretudo porque os meios econômicos da região continuaram a depender imensamente da produção agropecuária.

Da mesma forma que na literatura rio-grandense é visível e notório o percurso do gaúcho a pé e da população pobre que vivia em torno do meio de subsistência rural, principalmente (mas não somente) através da obra de Cyro Martins, por



Desenho de Netto



Sergio Faraco e Eduardo Galeano em Porto Alegre

meio do panorama literário uruguaio vertido por Faraco pode-se perceber um movimento bastante semelhante. Isto não significa, entretanto, que os estilos se repitam ou mimetizem, mas evidentemente guardam semelhanças culturais e históricas importantes.

Como se sabe, a história da fronteira do Uruguai com o Brasil remete a ocupações violentas, guerras e retaliações que duraram muitos e muitos anos até que, em meados do século XIX, a paz se estabelecesse através da consolidação de grupos políticos consistentes. De certo modo, boa parte dessa história e rivalidade está registrada também na literatura, em autores clássicos da literatura de lá e de cá. A literatura que se produziu desde então e até mais ou menos a geração de 45, no Uruguai, foi marcado pelo que comumente denomina-se por *criollismo*, movimento de conservação cultural, no qual o gaúcho e demais tipos humanos mantêm feições que o meio social e os processos históricos demonstram já ter modificado, mas cuja estatura e caracterização são guardadas, de certo modo, por um tipo de esforço compenetrado. A percepção das transformações socioculturais neste ambiente se dá em um processo prolongado. São necessárias rupturas no imaginário literário e um esforço desmistificador, sobretudo porque o Uruguai, mais

que o Rio Grande do Sul e o pampa argentino, é território plenamente dominado por esta figura histórica emblemática e controversa, o gaúcho. Não por acaso o país também se fez conhecido por ser a "patria gaúcha".

Evidentemente que toda a construção literária emerge de uma elaboração prévia, uma tradição, e tanto no *background* dos autores mais contemporâneos que Faraco traduziu como no caso de sua própria literatura, há um percurso histórico marcante. Frise-se a consolidação da literatura gaúcha de José Hernandez e seu Martin Fierro, de Ascasubi, de Hidalgo, na virada do século XIX para o XX. Passe-se pelo regionalismo brasileiro dos anos 20 e o legado de Simões Lopes Neto. Atravesse-se a modernização registrada como em *Xarqueada*, de Pedro Wayne, em Cyro Martins e em sua trilogia do gaúcho a pé (*Sem Rumor*, *Porteira Fechada* e *Estrada Nova*) e no épico *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo, cuja narrativa percorre mais de dois séculos da história do Rio Grande do Sul. E também em muitos outros autores que, em seu tempo e a seu modo, lotaram as estantes das bibliotecas e compuseram capítulos da história de uma literatura que, se é possível com algum esforço delimitar e analisar, não se pode encerrar nem dar por encerrada.

No lado uruguaio da fronteira, foi a geração de 45 que tomou para si a tarefa de levar a efeito essa reformulação, valendo-se de uma radicalização de perspectiva e da incorporação de elementos modernizadores na narrativa. Se a ficção transformou-se alhures, não haveria o país platino de manter-se alheio a todos os movimentos culturais que sacudiram o século XX. Foram autores como os traduzidos por Faraco que empreenderam essa jornada sem, contudo, deixar de lado seus próprios motivos e problemas, transfigurados tanto na paisagem urbana quanto na rural, onde a vida jamais cessou, embora muitas vezes espere-se ou imagine-se que se mantenha conservada, tanto em dicção quanto em caracterização. Trata-se de um processo bastante normal e observável também do lado brasileiro da fronteira. Os bons livros de história da literatura e estudos competentes esmiúçam o problema em detalhes, como,

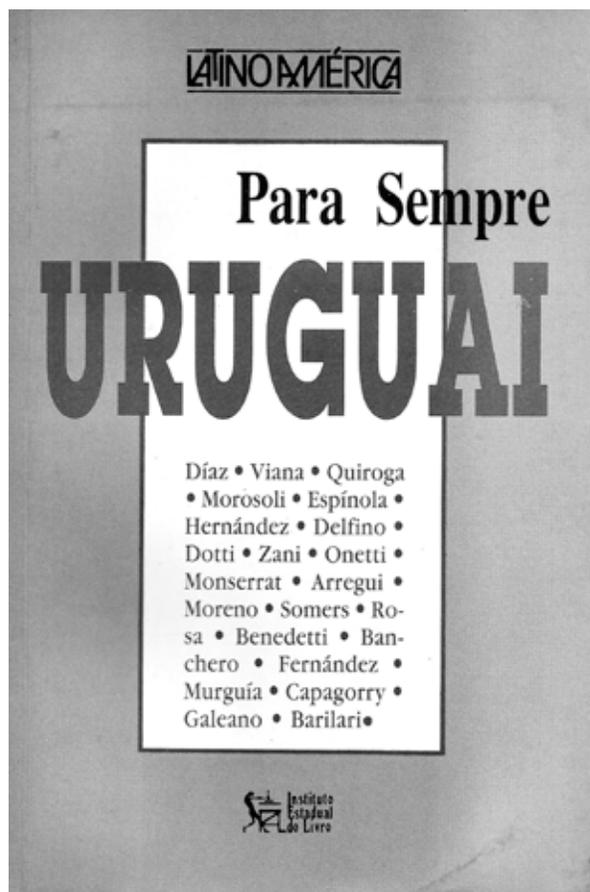
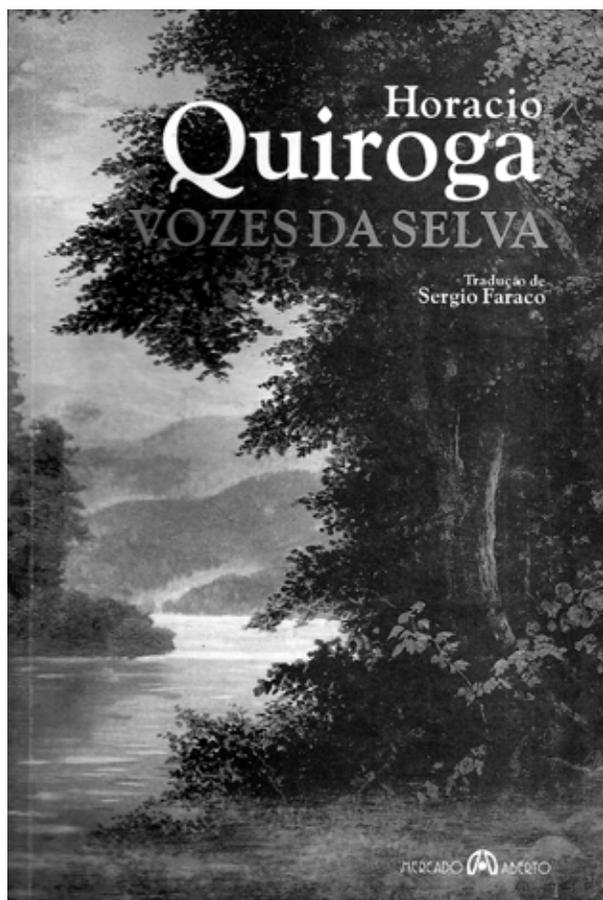
por exemplo, no trabalho de Eoná Moro Ribeiro, apresentado na USP em 2007, intitulado *À Sombra de Martin Fierro*: Sergio Faraco e Mario Arregui, que pode ser obtido na internet com facilidade.

Por tudo isso, seja nos contos de Aguirre compilados em *Cavalos do Amanhecer*, como em *A Longa Viagem de Prazer*, de Morosoli, e em outras traduções empreendidas por Faraco, é nítida uma perspectiva horizontal ou frontal das personagens. A ambientação dá-se mais por uma identificação tácita dos elementos naturais do que por um esforço pictórico. E o perfil psicológico é enriquecido mais pela narrativa empenhada em mostrar-se fiel ao meio social do que por alinhar-se a um discurso ideológico. É como se, para os autores, fosse mais importante desvelar o modo de vida das pessoas e as nuances de suas transformações históricas do que revigorar as feições caricaturais do tipo humano gaúcho, típico em ambos os lados da fronteira.

O quanto as traduções dos uruguaios influenciaram a própria ficção de Faraco é difícil

apreender, porque o contato da leitura de um autor com sua própria produção dificilmente é um processo imediato; dá-se bem mais por reflexão, por uma osmose demorada. Além disso, há que se considerar outra possibilidade, a de que Faraco tenha reconhecido em sua elaboração conceitual e narrativa mais elementos na literatura dos vizinhos uruguaios do que na realizada mais proximamente, tendo em vista que o ambiente típico do pampa não ocupa prioritariamente a sua temática e que, entre os autores recentes brasileiros, nem o ambiente rural e nem mesmo o interiorano figuram de um modo geral com grande destaque, mas por aparições ocasionais.

Seja como for, deve-se a este olhar e a este debruçar-se o reconhecimento de uma produção literária muito rica que, se não influencia diretamente aquela produzida do lado de cá da fronteira, a acompanha com interesse, como um processo de uma vizinhança beligerante que muito sutilmente a história e a literatura trataram de aproximar e Faraco colaborou imensamente em desfazer.

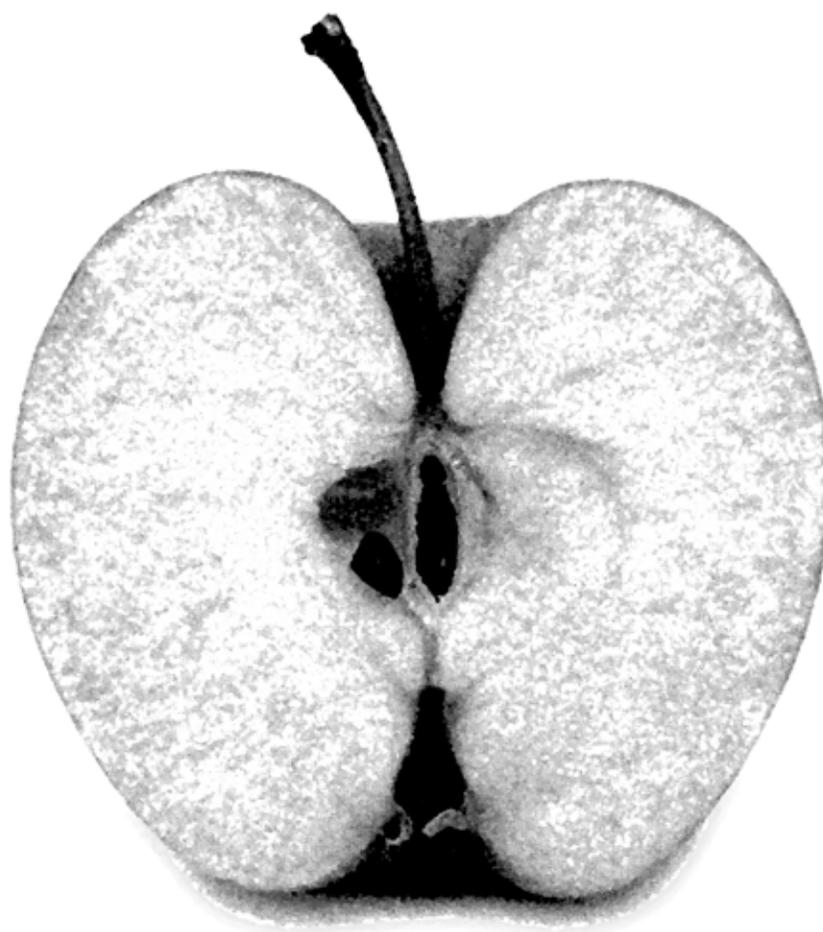


LUCIO CARVALHO

gaúcho de Bagé, é autor de *Inclusão em Pauta* e do blog *Em Meia Palavra*. Tem atuado como editor e articulista em revistas culturais, portais, agências de notícias e veículos de imprensa. Escreve ficção, poesia e crítica literária.

LILITH, ADÃO E A BROCHADA

CONTO DE JACQUES FUX



Acredita-se que a primeira brochada, a brochada primordial, a brochada mais importante e fundamental para criação de toda humanidade, com suas belezas e mazelas, tenha sido a de Adão! Ele, *Adam* – homem modelado do barro, da terra vermelha, “o primeiro ego”, viveu uma impotente, clandestina e destruidora paixão com a bela e misteriosa Lilith, muito antes de conhecer Eva e colonizar esse nosso mundo. Porém fontes apócrifas discordam dessa famigerada versão.

Diversas lendas e mitos retratam Lilith como uma mulher forte, destemida, sedutora, guerreira. Uma mulher que encantava e fascinava profundamente pelos seus mistérios, pela sua magia e, sobretudo, pela independência, segurança e autossuficiência. Ela também teria sido criada do barro originário – um golem - e, por isso, não podia e não devia se submeter a homem algum. Exigia seus direitos, sua sorte e seu destino, da mesma forma que Adão. Os dois únicos habitantes do Paraíso eram filhos legítimos de Deus, criados à sua imagem, semelhança... e, supostamente, em completa igualdade de privilégios e deveres.

Adão era totalmente apaixonado por Lilith. Ele, fraco, medroso, neurótico, amava nela precisamente o que lhe faltava: inteligência, ousadia, certezas. Também desejava calorosamente seu corpo, seu ventre, seu sexo. Eles viviam noites extraordinárias de amor. Os únicos corpos e almas que

verdadeiramente se encontraram na história da humanidade e literatura. (Obviamente ainda não havia sido inventado a lei do incesto). Mesmo que Adão, diante de tanta admiração, beleza e amor, vivesse uma certa inibição, um leve recalque e um singelo receio, ele nunca tivera problemas sexuais com Lilith. Amém.

Mas a vida nesse primeiro Paraíso não era tão simples assim. A presença divina era excessiva e violenta. Ele, o Criador, intervinha demais: outorgava absurdos códigos de ética, de conduta e de moral. Legislava, ordenava e impunha aos animais, e a Adão e Lilith, suas vontades mais absurdas. Ele, que se julgava extremamente bondoso e justo, contava sempre com condescendência do seu Adão, que ainda fazia questão de cantar a glória kafkiana do Criador. Mas Lilith era completamente diferente: discordava veementemente da onipotência, da onisciência e das muitas regras impostas por esse contraditório Mestre. Ela, antes de honrar qualquer ordem, precisava conhecer as razões e os motivos por trás dessa paradoxal mente soberana. E ela também exigia de Adão uma postura mais energética e corajosa, coisa que ele nunca foi capaz de sustentar. Assim, no Éden, um certo desencanto foi crescendo lentamente no corpo e na alma de Lilith.

E em mais um dia da eternidade, de repente, Deus surgiu esbravejando com novas e complexas leis para seguir. Ele dizia que chegara a hora de colonizar o mundo, de engendrar descendentes e de construir um grande império. Um reino em que ele fosse o protagonista central, o mais cultuado e o mais venerado de todos. E, ainda: único. Vaidade era um de Seus mais vívidos atributos. Além disso, Ele outorgou que a primazia da descendência seria estritamente patriarcal. Apesar de Lilith ter que arcar com todos os sofrimentos, cuidados e dificuldades da maternidade, Adão, em seu Nome, seria a eterna celebridade. Lilith praguejou, discordou e exigiu a tal igualdade que lhe havia sido prometida. Ele, o estúpido Todo-Poderoso, não deu ouvidos às suas legítimas reivindicações, e ainda ordenou a cópula forçada entre Adão e Lilith para colocar em ação Seu plano megalomaniaco. Lilith nunca imaginou, e nunca aceitou, ter relações sexuais impostas por outro.

E em mais um dia da eternidade, de repente, Deus surgiu esbravejando com novas e complexas leis para seguir. Ele dizia que chegara a hora de colonizar o mundo, de engendrar descendentes e de construir um grande império.

Mesmo que esse outro fosse Deus. Ela repudiou, blasfemou, tentou fugir, se esconder. Lutou, lutou como pôde, mas não houve forma de impedir a execução do ato.

E foi nesse exato dia, nesse momento em que o infame Deus exigiu o cumprimento de mais uma de suas dolorosas leis, que ocorreu a primordial brochada. Por mais surpreendente e inconcebível que possa parecer, e que por isso não se encontre relato ou escrito algum, em parte alguma, em tempo algum, a primeira e mais triste brochada do mundo foi a de Lilith. Ela simplesmente não conseguiu, não foi capaz, não permitiu que seu corpo fosse violado pela soberba dessa divindade.

Deus se enfureceu. Não, não era aquilo que ele tinha imaginado para sua Obra. Não, ele não permitiria jamais que um fruto de sua criação fosse tão petulante e combativo como Lilith. Aquilo era um ultraje, uma desonra, uma infâmia completa. Então Ele decidiu expulsá-la do Paraíso. Bani-la das palavras sagradas, da História oficial e de todos os relatos e sonhos vindouros. Não, ela jamais seria protagonista de alguma coisa, conhecida por alguém por toda posteridade. Não. Ela apenas ficaria esquecida, em silêncio, nos abismos e nas trevas eternas

da desordem infernal. E assim foi. Dito e feito. “Deus seja louvado”.

Infelizmente exterminada uma página fundamental do início da criação, Deus continuou seu repugnante trabalho. Assim, por fim, para que a História autorizada fosse transmitida aos quatro ventos, o Altíssimo presenteou Adão com a famosa, e apenas coadjuvante, Eva. Ela, diferentemente de Lilith, já fora concebida como inferior ao homem. Como limitada e subserviente. Deus fez questão de criá-la dessa forma, inteiramente submissa, para evitar problemas futuros. (Ele, o Grande, tinha perdido muitas horas de sono com a petulante Lilith). Os capítulos seguintes, fragmentos tristes de uma novela interminável, todos nós conhecemos e participamos. Nós, frutos imperfeitos e banais desse plano falho concebido por um Deus mais, muito mais que humano.

Mas o que Ele, O Indesculpável, se esqueceu foi do profundo amor de Adão. Ele, o homem-barro, jamais se olvidou da admiração, do carinho e do respeito que sentia por Lilith. Chorou calado, e por toda eternidade, com saudades e lembranças de seu extraviado amor. Dizem que na primeira noite em que passou com Eva, com essa ridícula obrigação de procriar, lembrou-se dolorosamente de Lilith. Memórias dos sorrisos, dos embates, dos carinhos, dos odores e de toda cumplicidade que viveram juntos. E foi nesse dia que ele padeceu inteiramente. Não conseguiu de forma alguma cumprir com os desígnios do Senhor naquela noite.

E talvez seja por isso que até hoje os homens humanos (e as mulheres também) brocham... nós todos brochamos em razão da incompletude, da irracionalidade, da estupidez divina... e também das reminiscências e saudades do amor primordial. Do amor ideal. Do amor entre Lilith e Adão, furiosamente amaldiçoado pelo Criador. Amém.

JACQUES FUX

mineiro de Belo Horizonte, é autor do livro *Brochadas: confissões sexuais de um jovem escritor* (Rocco, 2015). Doutor em Literatura e Pesquisador Visitante da Universidade de Harvard. Vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura 2013 com o livro *Antiterapias*.

POEMAS DE VERA PEDROSA

APRESENTAÇÃO: FRANCISCO ALVIM

Com a *A Árvore Aquela*, Vera Pedrosa chega a seu quarto livro publicado, desta feita por uma grande editora, a Cosac Naify, já que as edições do primeiro, *Poemas*, de 1964, do segundo, *De Onde voltamos o rio Desce*, de 1977, e do terceiro, *Perspectiva Naturalis*, de 1978, foram de iniciativa da autora. Refira-se ainda a antologia que a editora Bem-te-vi lançou em 2012, com poemas dos três primeiros livros editados.

Essa obra escassa, não apenas na quantidade de volumes publicados, mas também na aparência magra dos mesmos, pode induzir em erro o leitor que dela se aproxime, levando-o a pensar que Vera, como poeta, trabalhou pouco. Não é bem assim, para quem a poesia tem sido uma companheira de toda a vida; é verdade que consoante um ritmo muito peculiar e próprio, de constância intermitente.

Seus poemas surgem frequentemente quase como anotações à espera de todo um trabalho posterior, que às vezes tarda mas nunca falta. Tal processo influi na própria matéria poética trabalhada, em razão de que essa pode resultar de experiências vivenciadas em períodos distintos embora sujeita a uma liga originária que vem de antes, de seus primeiros poemas e que Vera nunca perdeu; daí uma certa impressão contraditória de coesão dispersa que sua poesia desperta.

Tais características provavelmente se expliquem, pelo menos em parte, pela atividade profissional de Vera como diplomata e ao fato de que viveu uma expressiva e intensa

carreira, com extensos períodos fora do país, aqui e lá fora no exercício de funções de grande responsabilidade.

O valor de sua poesia nem por isso deixou logo de ser percebido pelos críticos mais atentos do gênero, como denota, ainda em 1975, a presença de uma série de poemas notáveis na celebrada antologia *26 poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Holanda, publicada naquele ano.

“Ali onde a sombra joga
na brisa de outra água”

O que talvez chame mais a atenção nos poemas de Vera Pedrosa seja a narratividade; e as configurações de espaço-tempo muito próprias que essa narrativa cria, às quais vai corresponder uma realidade diversa, essencializada (“Cortejo”, “A árvore aquela”, “Toalete”), de contrastes extremos e intensa, embora delicada e sutil, expressividade. Nem por isso tal realidade se constitui como algo que se oponha ao mundo real, com o seu sentimento - e acontecimentos. Ao contrário, quem sabe o maior empenho dessa poesia seja o de apresentá-lo em suas manifestações menos aparentes, seja fora, no curso das coisas, seja no íntimo, no que fazemos dele ou ele de nós (“Pandora”, “Planalto”, “Conversa em curso”, “Despertar”).

Esforço a que não falte, quase como exigência prévia, a tensão de um confronto com a permanente e iminente possibilidade de sua - dela, poesia - própria extinção (“Perda”).

A ÁRVORE AQUELA

mais ele via a lua
quando nela discernia cornos de lua
água a jorrar de um jarro
um cálice ofertado
das mãos de aves leoninas

mais amou segundo disse
quando menos amou o ser amado
compadeceu-se de quem iluso caminhava
de quem se aferrava a si e ao outro

naqueles dias andava a buscar
no fundo da mata
uma poça com a árvore invertida
reflexo da árvore aquela
que une os mundos
e cujas raízes com as da outra
no espelho da água
se agarram e entrelaçam

PANDORA

na áspera restinga
indiferente ao enxame de males
ao liberado infortúnio
deambula
não observa
o alambicado revoloteio
não ouve o zumbido
nem os vê os entes solertes
o movimento rastejante
daqueles seres que farfalham
sob folhas caídas
nem treme quando a seus pés
correteiam lagartos de barriga fria
escaravelhos que empurram
orbes de esterco
libélulas miméticas que de leve soam
algo ficou no cofre
escapou não escapou não sabe
sozinha pensa
não há de ser nada
neste matagal me guardam
os pontos cardeais
as direções do vento
e minha boa Senhora
da Boa Esperança

PLANALTO

sonhei que estava no inferno
ruas de portas abertas
casas vazias de porta e janela
perdi um amigo ali
havia um homem perdido
não havia ar
mas silêncio

caçávamos
e o inferno era
atravessar um riacho
no bosque espaçado
de talos lisos
nem tão sombrio

caí certa vez
em outra natureza
disseram-me que ficasse
para restituir-me ao leito
escalei um morro alto
de onde me lancei
sobre o vale sem fundo

vida essa diversa sensação
quando se está no âmbito do vórtice

CORTEJO

tendo estado
toda uma tarde
ouvindo um tempo branco
sentindo dedos de água
descidos da noite
figuras
surgem paralelas
como saídas agora
da cal da parede
“ali onde a sombra joga
na brisa de outra água”
de perto
a superfície do muro
para
distração

DESPERTAR

outra vez rostos anônimos te confundem
retrocedem se sucedem contra um fundo sanguíneo
olhos te fixam percucientes
atravessam a alma
enxergam dentro
são vistos na aurora fria
há um abismo ao pé da cama

e amanhecerá
e logo tudo será como se nada
algazarra de aves
o céu outra vez diáfano
extenso esgarçado

CONVERSA EM CURSO

por que não paro de falar contigo
és duro na queda
ficas aí no meu ouvido
e mal te ouço

culpa há sem dolo
não queria que te fosses
a ausência como nódoa
como desfeita de quem falha

não
não foi de ninguém
pior seria uma saída desavinda
que a partida inesperada
pior seria um corte sem aviso
imposto ao desejado

só que
não tinhas que partir tão cedo
falo não sei se ouves
assim ao afastar-te devagar

NOTA: Os poemas “Planalto” e “Cortejo” pertencem a De onde voltamos o rio desce; os demais a A árvore aquela.

VERA PEDROSA

carioca, é poeta e diplomata. Publicou, entre outros, os livros *Perspectivas Naturais* (1978) e *De Onde voltamos o rio Desce* (1979).

FRANCISCO ALVIM

mineiro de Araxá, é poeta. Seu livro mais recente é *O Metro Nenhum* (Companhia das Letras, 2011).

Os requintes do diletantismo científico no conto “*Agaricus Auditae*”

DANIELA MERCEDES KAHN

O

intelectualismo artificial brasileiro tem a sua origem em um padrão nacional de educação patriarcal, que data do período colonial, mais preocupado com a promoção e manutenção do *status* social do que propriamente com o desenvolvimento de uma mentalidade científica.

No campo específico dos estudos escolares e acadêmicos, isso se traduz no emprego farto e acrítico dos modelos, das formas e das fórmulas prontas de fácil assimilação e reprodução intelectual. Essa prática se complementa com a aquisição, reciclagem, cópia e difusão de ferramentas e materiais de estudo de segunda mão. Dentro desse espírito, a obtenção de diplomas, certificados e títulos acadêmicos é vista, com frequência, como um fim em si mesmo, pouco importando o conteúdo ou o grau específico de conhecimento que tais distinções representam. O fato é que esse processo duvidoso de formação engendra a penca de doutores fraudulentos, que volta e meia povoam a nossa realidade e, por extensão, a nossa literatura.

A nossa precariedade intelectual é uma temática recorrente na obra do escritor Lima Barreto, cujo contexto é a ascensão das novas classes sociais durante a República Velha, em substituição à burguesia abastada do final do Império.

Nesse sentido, o conto “*Agaricus Auditae*” é exemplar ao parodiar a academia na tripla definição do termo: como instituição de ensino superior e pesquisa, como agremiação histórica originária das pesquisas científicas e literárias nacionais e, finalmente, como o órgão consagrador da excelência literária nacional (a Academia Brasileira de Letras).

Em seu aspecto autobiográfico, essa crítica recupera, num primeiro momento, a experiência universitária pessoal do escritor. Lima Barreto, como se sabe, estudou engenharia durante vários anos na Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Não chegou a concluir o curso, pois amargou reprovações sucessivas numa mesma matéria. Acabou abandonando

os estudos definitivamente para se tornar arrimo de família em virtude da doença mental de seu pai.

Foram outros os frutos da sua passagem pela universidade. Foi ela o berço de sua atividade jornalística, graças à iniciativa do colega Bastos Tigre, que, ao perceber o talento e a veia satírica do futuro escritor, convidou-o para participar do *Jornal Universitário*. Foi de lá que vieram a público os seus primeiros artigos.

Além disso, ela lhe forneceu farto material crítico para seus escritos. As práticas equivocadas de leitura, estudo e pesquisa acadêmica, que presenciou, se tornariam objetos de uma sátira incansável, permeando toda a sua obra e dando origem a um cortejo de personagens inesquecíveis: Policarpo Quaresma, o médico Armando Borges, o russo Bogoloff, o Professor Pelino, Gonzaga de Sá, Numa Pompílio de Castro, a ardilosa Gilberta e tantos outros que encarnam as inúmeras facetas da insuficiência intelectual nacional.

Contudo, o sarcasmo do escritor dirige-se também contra os dois outros tipos de agremiação citados. Ao contrapor a histórica “Academia dos Esquecidos” à Academia Brasileira de Letras, Lima Barreto, tantas vezes preterido pela última, satiriza a curta memória nacional e seus duvidosos critérios de consagração científica (e literária).

No seu artigo “Dentes negros e cabelos azuis”¹, Antonio Arnoni Prado chama a atenção para uma característica da ficção barretiana, presente com frequência nos romances, mas também em vários contos do escritor, que é o ato de delegar a narrativa a uma segunda instância.

Com base nessa acepção, verifica-se que “*Agaricus Auditae*” apresenta uma perspectiva narrativa em três camadas. O nível mais externo, em terceira pessoa, fornece o contexto da “memória”² de Alexandre Ventura Soares; o segundo, representativo do ponto de vista de Alexandre, é constituído pela memória propriamente dita, o relato científico de uma experiência realizada com os chamados *Agaricus Auditae* (espécie de cogumelos com ouvidos). A camada mais central e mais rudimentar é

representada, por sua vez, pela contribuição do fictício geólogo americano J. C. Kramer, cuja pesquisa sobre os cogumelos “orelhas-de-burro” Alexandre Soares incorpora ao seu relatório. Note-se que essa passagem de um nível para o outro, também se dá na forma inversa: Conforme Alexandre se apropria da perspectiva reificante de J. C. Kramer, essa termina por contaminar também, como se verá, o narrador anônimo.

O conto deve a sua dimensão crítica ao diálogo entre essas três vozes, em sua desarticulação eficaz do enredo convencional da ascensão social e intelectual.

O protagonista já adentra a narrativa numa situação de vantagem profissional e social. Alexandre Ventura Soares, efetivamente, é introduzido à luz das suas conquistas iniciais: um diploma universitário, um cargo público e, graças a esse último, uma viagem à Europa. Não é por acaso que a apresentação da personagem se dá na forma de um currículo resumido:

“tinha seus vinte e cinco anos, bacharel em ciências físicas e naturais, era preparador do Museu de História Natural, cargo que, obtido em concurso, lhe dera direito a uma viagem à Europa, nos tempos em que as subvenções para isso largamente se distribuíam, razão pela qual eram equitativa e sabiamente feitas.”³

Faltam apenas dois quesitos para completar a sua felicidade: a esposa com um dote (o dote mais que a esposa) e certo prestígio intelectual. Esse último até seria desnecessário, se não fosse uma condição indispensável para alcançar o primeiro. Pois, para conceder a mão da filha, o pai da moça exige a tal da “memória”. Por “coincidência” esse mesmo pai, além de mineralogista, é também o presidente da Academia dos Esquecidos, a instituição que avaliará o mérito do trabalho do novo aspirante a um lugar em suas fileiras.

Estabelecida a narrativa moldura, convém examinar mais de perto a memória propriamente dita. Nesse sentido, não é de se estranhar que “*Agaricus Auditae*”, que pouco interesse despertou da crítica literária, integre a bibliografia de pelo menos um curso universitário de Metodologia. Estampada em sua íntegra nas páginas do conto, a “memória” de Alexandre se constitui num perfeito apanhado dos embustes de uma pesquisa.

Vale notar que o insigne pesquisador logo de início registra a sólida concepção de ciência que norteia o seu estudo:

“A ciência brasileira tem os seus lados notáveis e singulares [...] e um deles é essa presteza nos seus trabalhos. Isto é devido ao fato que, para os outros sábios, o objeto da ciência está no mundo, exigindo pesquisas, observações e experiências demoradas; nós, porém, pouco nos importamos com o mundo. Há livros; fazemos ciência. Com eles, revistas, memórias dos outros, sem ir diretamente à natureza, estudam-se detalhes, arquitecta-se[sic] uma teoria nova que escapou aos grandes mestres das grandes obras. A questão é combinar um com outro, embora antagônicos...”⁵

Como a pesquisa em questão é motivada exclusivamente pela perspectiva da melhoria do *status* material, social e intelectual do seu idealizador, há de se imaginar a falta de um projeto cientificamente relevante e a natureza casual da escolha do objeto de estudo. Tampouco espanta a ausência do cuidadoso planejamento metodológico preliminar, indispensável ao desenvolvimento de um experimento consistente.

A nossa precariedade
intelectual é uma temática
recorrente na obra do
escritor Lima Barreto,
cujo contexto é a ascensão
das novas classes sociais
durante a República
Velha, em substituição
à burguesia abastada do
final do Império.

Acrescente-se a esses dois fatores a carência de rigor na aplicação e no controle do experimento propriamente dito. O objeto da experiência em questão é uma amostra de cogumelos policromáticos que proliferaram em andrajos trazidos por Alexandre de Nápoles como curiosidade. Aparentemente as atividades de lazer do criado José (tocar melodias, cantar árias e ler crônicas em voz alta) influenciaram favoravelmente o crescimento dos ditos tortulhos, conservados no depósito ao lado do seu quarto: “Sem que tal saiba bem explicar, a não ser a flauta, o cantochão, as crônicas do José, as ‘orelhas-de-burro’ napolitanas começaram a medrar, a crescer e têm atualmente quase meio metro de altura”⁶.

Ato contínuo, o caráter acidental, circunstancial e lacunar do experimento se denuncia na amostragem de dados colhida, cultivada e observada por acaso e na falta de interesse pelo estabelecimento e o controle de variáveis. Esse último é substituído inteiramente pelo auxílio derivado da atividade aleatória do desavisado José.

Apoiando-se nessas evidências contundentes, Alexandre pretende comprovar que seus cogumelos napolitanos são da mesma espécie que os *Agaricus auditae* descritos pelo fictício cientista de Harvard, J. C. Kramer, durante a sua estadia no Rio de Janeiro.

No entanto, o mesmo diletantismo presente na condução do experimento preside também a produção da própria “memória”. O fato é que o pesquisador em questão ignora as regras básicas de uma redação técnica competente: registrem-se, no caso dessa última, a reflexão rasa adornada pelo emprego exagerado de recursos retóricos; o uso desconexo e descontextualizado de referências (com destaque para o pedantismo das citações em língua estrangeira); as digressões com finalidade de autopromoção; o encadeamento improvisado e superficial dos resultados; a apropriação acrítica de conclusões alheias com o intuito fraudulento de saltar etapas importantes da pesquisa. E um desenvolvimento coroado, como não podia deixar de ser, por conclusões apressadas. Como resultado dos problemas apontados, a “memória” de Alexandre peca pela falta de organicidade e clareza.

Até aqui, a paródia contempla a pesquisa e a redação do experimento. Resta analisar mais de perto o seu conteúdo, a saber, os intrigantes *Agaricus auditae*.

Para esse fim, convém examinar, antes de tudo, a descrição dos cogumelos auditivos que o douto estudioso de ciências naturais atribui ao pesquisador norte-americano J. C. Kramer:

“Diz o professor americano que há os exemplares de uma coloração negra, intensamente negra, tendo na parte superior um canudo também negro, lustroso, com uma espécie de rabo de ave – são os machos; e os outros claros, róseos, cabeludos, seminus, cheios de pedrarias – são as fêmeas”⁷.

Graças à informação adicional fornecida por Alexandre, sabe-se que os fungos em questão habitavam um barracão no sopé do morro de Santo Antonio, onde eles se criavam no meio de andrajos e se alimentavam de música.

A alegoria dos cogumelos humanizados, bastante óbvia, aliás, evoca os estudos de Gobineau⁸ e Agassiz, representantes do racismo científico, então em voga, ao qual Lima Barreto estava particularmente atento.

Louis Agassiz é, com efeito, uma referência explícita no conto, juntamente com Darwin, Lyell, T. Huxley, cientistas estrangeiros que compartilhavam a preocupação com a gênese da espécie humana. O próprio Agassiz, apesar de abolicionista, era adepto da teoria do criacionismo, segundo a qual, a criação das raças humanas estaria vinculada a determinadas condições climáticas e do poligenismo, que preconizava vários espaços geográficos de criação. O cientista suíço se declarava ainda a favor das raças puras, considerando a miscigenação degradante. Para ele, o Brasil era um campo fértil para o estudo da mistura de raças, graças à combinação variada de brancos, negros e índios no país.

Escrito a quatro mãos, o relato *Viagem ao Brasil* (1867) – com a narração da esposa Elisabeth acrescida de anotações e inserções do próprio naturalista – trata das atividades da expedição Thayer chefiada pelo cientista, que percorreu diversos estados brasileiros entre 1865 e 1866.

Como leitor assíduo e crítico das publicações do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, Lima Barreto seguramente teve acesso à obra. O escritor prontamente identificou a perspectiva viciada da obra com relação à raça negra, mesmo levando-se em consideração que o olhar de Elisabeth é mais matizado do que o do marido. Esse viés não impede que a narrativa seja um documento importante sobre a constituição geográfica e social do país. Resultado da convivência próxima dos



integrantes da expedição com os habitantes locais, ela levanta, ainda que de uma perspectiva estrangeira, questões válidas sobre vários aspectos da sociedade brasileira, como os modos de vida dos habitantes, as hierarquias e os costumes locais, a situação da instrução no país, a condição feminina etc.

Porém, o racismo está presente de forma inequívoca nos estudos de miscigenação racial que o naturalista empreendeu em adição à suas outras pesquisas, criando séries fotográficas com “tipos nativos” brasileiros do Rio de Janeiro e de Manaus. Esquecidas durante muito tempo no Museu Peabody de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Harvard, essa coleção fotográfica composta por quase duzentas imagens foi documentada e analisada recentemente pela historiadora Maria Helena Machado. Dentre outros estudos sobre esse material, o artigo intitulado “Os rastros de Agassiz nas raças do Brasil: a formação da coleção fotográfica brasileira” recupera a história das imagens brasileiras e traz uma seleção das fotos. O que mais chama a atenção nos retratos é a reificação dos modelos, não importando o gênero ou a idade deles. Isto vale tanto para o parâmetro de beleza adotado - indicado pelos cartões com imagens de estátuas de Apolo e Vênus inseridas entre as fotos - como pelo tratamento degradante dos próprios modelos, que, com frequência, aparecem fotografados com e sem roupa. Isso vale particularmente para as imagens femininas da coleção de Manaus, onde é visível a atitude de constrangimento das modelos. Conforme observa Helena Machado, nesses casos “os limites entre a foto erótica e a etnográfica se achava borrado”⁹. Embora seja improvável que Lima Barreto tivesse tido acesso a esse estudo, é possível que soubesse de sua existência.

O certo é que Agassiz serviu como inspiração para o protótipo genérico do cientista estrangeiro J. C. Kramer, que pretende dar conta de uma realidade que desconhece. Alexandre Ventura, por sua vez, é uma caricatura do parasitismo intelectual nacional, que incorpora nos seus estudos de forma mal assimilada, subserviente e acrítica os resultados de pesquisas estrangeiras.

Como forma de seleção social, o carreirismo descrito no conto também parodia a seleção natural darwiniana. Alexandre Ventura Soares efetivamente consegue a mão e o dote de Nenê e, de quebra, as honrarias acadêmicas da Instituição dos Esquecidos. Tudo isso a custo de se ater às regras do preceito medalhônico que manda cultivar as estratégias apropriadas para vender como produto genuíno o conhecimento que não se possui¹⁰.

O caráter alegórico do conto se explicita no final, com a retomada da palavra do primeiro narrador. Consta que, já casado e membro promissor da Academia dos Esquecidos, Alexandre compra um chalet e vai morar com a sua esposa na “curiosa floresta” dos *Agaricus auditae*. Opera-se nesse momento, um procedimento de nivelamento narrativo que coloca personagens e cogumelos no mesmo plano. A imagem derradeira do conto, conjurada pelo olhar implacável e reificante do narrador anônimo, funde o pesquisador e seu objeto de estudo.

Enfim, ao expor, com base no trabalho de um pesquisador fictício, a situação precária da pesquisa acadêmica brasileira, a ironia ácida de Lima Barreto diseca com riqueza de detalhes todos os aspectos do diletantismo científico. A começar pelo desinteresse pela pesquisa e a deficiência de critérios éticos, ideológicos e metodológicos que levam à condução precária

e aleatória do experimento passando pela utilização de referências inadequadas, até desembocar na redação defeituosa do estudo.

Todavia, como crítica, a alegoria dos cogumelos auditivos ultrapassa os aspectos meramente metodológicos ou composicionais da investigação científica, uma vez que questiona as próprias bases ideológicas do fazer acadêmico. Se seu alvo primordial parece ser o cientista brasileiro diletante que se apodera das ideias estrangeiras e as reproduz de modo servil e acrítico, numa perspectiva ainda mais aterradora, a imagem do cogumelo orelhudo aponta para a importação inadvertida, a absorção acrítica e a difusão impensada de uma visão racial preconceituosa do homem brasileiro pelo próprio estudioso brasileiro.

Entretanto, a ironia não se restringe à atividade científica em si. Ao associar a notoriedade ao esquecimento, ela abrange igualmente os citados três tipos de academia: a academia como sinônimo de universidade, como agremiação histórica de pesquisa científica e/ou literária e a Academia Brasileira de Letras como corporação que reúne a fina flor da produção literária do país.

Ao retratar com riqueza de detalhes a essência nociva do parasitismo intelectual acadêmico, “*Agaricus Auditae*” acrescenta uma nova e significativa dimensão à temática do intelectualismo artificial na obra de Lima Barreto.

1- Texto inédito, gentilmente cedido pelo autor, da palestra sobre Lima Barreto proferida na Biblioteca Mário de Andrade em 22/09/2011.

2- O termo memória corresponde aqui à seguinte definição do Dicionário Houaiss: “dissertação sobre um assunto ou uma matéria de ciência, de erudição, para ser apresentada num congresso, a uma sociedade científica artística, cultural” (HOUAISS, 2001, p.1890).

3- Lima Barreto, Obras completas, São Paulo, Brasiliense, vol. VI, 1956, p. 101.

4- Trata-se do Curso de Metodologia Científica da Universidade do Paraná.

5- Lima Barreto, Obras completas, São Paulo, Brasiliense, vol. VI, 1956, 112-113, grifos meus.

6- Ibid., p. 113.

7- Ibid., p.111.

8- A respeito de Gobineau, ver Andrea Hossne Saad, “A angústia da forma e o bovarismo”, cap II, particularmente pp. 137-145.

9- Maria Helena P. T. Machado, & Sascha Huber. – (T) races of Louis Agassiz: Photography, body and science, yesterday and today/Rastros e raças de Louis Agassiz: Fotografia, corpo e ciência, ontem e hoje. (Edição bilingue org. por Maria Helena P. T. Machado e Sascha Huber). São Paulo, Capacetes Entretenimentos, 2010, p. 28/p.38.

10- Remeto a análise de Airton Páscoa do texto de Machado de Assis, “Teoria do Medalhão”, que inspirou o presente artigo. PASCHOA, Airton – Teoria e prática do arrivismo em contos maduros de Machado de Assis. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras, e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 1996.

DANIELA MERCEDES KAHN

é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP e autora de *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. Atualmente realiza um pós-doutorado sobre a representação das mudanças sociais no teatro alemão da época de Goethe.

TENSÕES PÓS-UTÓPICAS EM *ESTADO CRÍTICO*

CÂNDIDO ROLIM

De cara, um livro de definições que não definem - não dão fim - e busca um mínimo luminoso nas coisas atiradas fora. Range em *Estado Crítico* (Editora Hedra, São Paulo, 2013) a contra-velocidade de um dizer eco-lógico. *Estado Crítico* e suas nervuras metalinguísticas - poesia como impossibilidade e impre/cisão, alvo sem centro - seta sem alvo: "um poema negativo/se ajusta bem ao vago" (pág. 13). *Estado Crítico* e a "imagem impossível" de *Algum futuro* (pág. 105), esse contorno informe contemporâneo: poesia como um agônico modelo semiótico, discurso que se propõe em solo irremediável - um agora precário, em crise, espelho suspeito do mundo "apenas tolerado". A deriva dos detritos da civilização e sua diversidade ruinosa que contamina os planos semânticos, do qual a imagem de uma garrafa de plástico flutuando sem rótulo (pág. 39) é o ícone mais notável.

Estado Crítico e seus ácidos despojos - a geração que mastiga plásticos fetiches vertidos pelas máquinas do real. A cidade e seu desperdício seminal - onanismo sobre dunas e escombros. O poeta como agenciador desses cacós comestíveis revolvendo o ermo da cidade, clicando monturos onde está ali mesmo o homem e as aves migratórias como letárgicas aparições, hausto de secretas resistências. O autor como manipulador desse acervo débil, sacos por onde escorre todo o chorume das produções, do



consumo, feito uma gosma utópica, corrosiva e predatória - se me permite a imagem que em certa medida remete à fisionomia nodosa, entre atônita e triste, do desenho da capa.

Grande parte da obra de Régis Bonvicino, reunida em 2010 (*Até Agora*, Imprensa Oficial,

SP), tem demonstrado considerável rigor formal, fruto de experiências abertas e criativos diálogos intersemióticos com as poéticas internacionais contemporâneas.

Todavia, desencorajado por certo empachamento metalinguístico que tem pontuado a produção brasileira atual - pelo menos a que tenho acesso, algo em *Estado Crítico* me poupa de tecer considerações estéticas estritas sobre sua fatura, não fosse também limitada minha capacidade de análise, fato que me predispõe a me fixar em pontos - eu diria zonas antipoéticas - que, sem desprestígio de outras abordagens, mais me interessam aqui como leitor. É que a crueza e o insólito de suas imagens (esse Buda com geladeiras no abdome é uma *assemblage!*) meio que nos leva a prescindir das tensões formais do texto em si e daquela beleza "útil para dizer no ouvido" (página 89): há outra urgência a tratar.

Em todo caso, mesmo através de seus lances metalinguísticos (*Poema negativo*, pág. 13, *Este poema*, pág. 47 e *Paráfrase*, pág. 109), é possível classificar Régis Bonvicino como poeta crítico, isto é, aquele que, a um só tempo, percebe e vive a "impotência ideológica da poesia", apontando em seu discurso a falência dos sistemas que a intermediam, assim como a falácia do estado como "ogro filantrópico" na expressão de Otávio Paz. Todavia, essa crítica

que objetivamente expõe um estado em crise, não aponta uma solução, senão um doloroso aceno de exaustão que, paradoxalmente, está na raiz de questões que ainda se constroem, um pensamento e uma estética que ainda não desistiu de sua articulação humanitária entre inútil e esperançosa contra todo e qualquer “estado quimérico” (expressão do autor). Quer dizer, mesmo sem investir em todo e qualquer aprimoramento ético, Régis descarta a nostalgia de algum antanho em particular (no tempo ou espaço) que, afinal, seria também uma crítica ao presente. Em vez disso, pinta um quadro sujo onde os resíduos do presente, na vertigem do capital, se confundem com as ruínas de um futuro antecipado.

As figuras que compõem o quadro anímico de *Estado Crítico* assumem posturas dúbias, bélicas, entre ameaçadas e ameaçadoras: “o Buda sorri para o míssil” (pág. 68), “ataque de pios em surdina” (pág. 15), condores e morcegos assassinos, entidades amorfas, nômades, desassossegadas, em vigília – atônita leitura do seu tempo. Com efeito, a maioria dos poemas “descrevem” estados limites, inconciliáveis, bichos e pessoas ceando o mesmo medo, partilhando idêntica escassez silenciosa.

Daí ser possível indicar neste livro um índice da falência de um mundo construído sobre impulsos salvacionistas, da cidade como locus privilegiado do convívio e da preservação da fala – perdendo sua finalidade gregária. Em que pese a consciência de que sua poesia dá-se em “estado crítico”, tal seja, nas bordas de uma perspectiva suspensa, num exíguo território sem margens confiáveis, *Estado Crítico* tampouco resvala para a orgia catastrófica e não mergulha na predicação desesperada: sua fatura não nostálgica é grave e sutil, moldada na economia verbal, um silêncio ético, quase sem dar espaço a celebrações líricas.

Afinal, contrariando essa manobra racional do “processo civilizatório”, o Autor - na contramão de Joseph Beuys, que via na máquina uma extensão da natureza - nos propõe uma fala desvinculada de algum projeto conciliador (os dejetos que denuncia são, em princípio, não renováveis porque produtos de um delírio dispendioso), tão desencantada quanto irônica acerca

É possível classificar Régis Bonvicino como poeta crítico, isto é, aquele que, a um só tempo, percebe e vive a “impotência ideológica da poesia”, apontando em seu discurso a falência dos sistemas que a intermediam.

dos ganhos das políticas racionais. Na sequência de seus quadros, é possível destacar eventos mínimos, detalhes, como micro resistências (“o capim brota / num dos buracos da calçada” (pág. 99), ou resumidos encantos como, por exemplo, aquele doloroso recado passaporte para alguma felicidade à menina imersa no mundo parasitário das grifes: “Flávia, salve-se deste mundo/ com uma tatuagem” (pág. 27).

Portanto, parece estar na ponta dessas imagens, no fim e por trás dessa fala preocupada com seu habitat, uma tensão estética que se autonomiza, em que pesem os limites políticos dos discursos e o “esgotamento formal” e “a completa impotência ideológica da poesia” (expressões de Jean-Michel Maulpoix, em recente entrevista a Marcos Siscar “Não depor as armas. Continuar ainda assim...”).

Fato é que, há muito Régis Bonvicino vem propondo um debate sério acerca das faturas poéticas contemporâneas, agenciando falas, gestos, leituras e discursos da arte do aqui agora, incluindo aí poetas novos do Brasil de cujo sistema de fomento à cultura é, com

muitas e variadas razões, crítico incansável. Como editor de Sibila, revista eletrônica que tem-se mostrado razoável – para dizer o mínimo – na abordagem da produção poética contemporânea, tem-se mostrado disposto a alargar e repensar esse processo de intercâmbio: algo contra o pasmo immobilizante das veleidades literárias.

Enfim, na obra de Régis Bonvicino há traços marcantes de uma escrita que também “reivindica a ecologia de maneira atenta à linguagem” (tal como diz Paula Glenadel acerca da poesia de Michel Deguy, em <http://confrariadovento.blogspot.com.br/2014/03/do-apego-ao-terrestre-poesia-ecologica.html>). Com efeito, *Estado Crítico* compõe em seu título certa proposta de reconstrução de um mundo pensável, algo contra o engessamento (e a morte) de suas ideias. Poética que se inventa a partir da própria finitude, gesto orgânico que se assemelha a um mover-se vivo e silencioso, livre, possível, como o voo daquela ave que atravessa todo o território americano e vem bicar sacos de plástico na Avenida Paulista ou aquela outra que vai matar a sede às margens do sujo Tietê, cantando nos verdes recuos dos prédios de Perdizes, em São Paulo. Por outro lado, lêem-se aí as sínteses problematizadoras e o espelho de um estado que se auto mutila, febril, contaminado por seus próprios dejetos, por sua política policial que “abusa da base aliada”, e cujo projeto de representatividade “respira por aparelhos”.

MICROFIÇÃO: SALADA DE GÊNEROS LITERÁRIOS

ADELTO GONÇALVES

I

Para quem reluta em aceitar a microficção como gênero literário, o último número da revista *Forma Breve*, nº 11, da Universidade de Aveiro, de dezembro de 2014, oferece cinco ensaios que ajudam a jogar luz sobre o assunto, até porque esse é um tema ainda recente na literatura portuguesa. É de se lembrar que a *Primeira Antologia de Micro-Ficção Portuguesa*, de Rui Costa e André Sebastião, organizadores (Vila Nova de Gaia, Editora Exodus), e única até agora, foi editada em 2008. Seja como for, como observou Henrique Fialho no prefácio que fez para esta antologia, “ninguém pode negar que, sob a capa de poema, poema em prosa, aforismo, ou o que quer que seja, a micronarrativa vai marcando presença na literatura portuguesa”.

Já Rui Costa, co-organizador daquela antologia pioneira, afirma que aquilo que mais o “atrai na microficção é a sua extrema aptidão para a promiscuidade”. E acrescenta: “A micro-ficção não é um gênero literário, é a riqueza da impossibilidade de o ser. Confunde os gêneros e deixa-nos (bem) perdidos no caminho para qualquer definição”. Além disso, como se trata de textos curtos e de leitura rápida, a microficção ganhou um fôlego especial nestes tempos de Internet e profusão de *blogs* dedicados à literatura.

Um dos ensaios mais fecundos sobre o assunto que se encontra no último número de revista *Forma Breve* é “Eros y Afrodite en la minificción”, de Dina Grijalva Monteverde, da Universidad Autónoma de Sinaloa, México, em que a autora diz que foi o escritor mexicano Edmundo Valdés (1915-1994) quem chamou de minificção este tipo de texto breve, que admite outros nomes como miniconto, microrrelato, conto pigmeu, conto liliputense, microconto, relato vertiginoso, conto minúsculo, entre outros. Nesses textos de tamanho reduzido, observa a estudiosa, é possível encontrar-se todas as paixões que inquietam o ser humano: amor, ódio, inveja, ciúme, desejo. Ou seja, é a mesma variedade que se pode encontrar em outros gêneros.

Em seu ensaio, Dina Grijalva Monteverde, porém, prefere restringir-se às incursões que Eros tem feito em miniaturas textuais escritas por autores da Argentina e do Chile. E destaca o trabalho de dois deles; o argentino Orlando Van Bredam (1952) e o chileno Max Valdés Avilés (1963). De tão breves que são – e para que o leitor neófito tenha uma ideia do que sejam esses relatos curtos –, pode-se repeti-los aqui:

En el ascensor, de Orlando Van Bredam:

Mientras bajan, él imagina lo que haría con ella si ella quisiera. Ella se imagina lo que él imagina y lo mira. Él ve en los ojos de ella lo que ha imaginado y se llena de vergüenza. Ella se lamenta, otra vez, de la eterna indecisión de ambos.

El amor en tiempos de postmodernidad, de Max Valdés Avilés:

Un hombre, una mujer, tocan la pantalla simultáneamente, uno a cada lado del hemisferio, esa nueva forma de amar y extasiarse, hasta la soledad.

II

Lendo o ensaio “Linguagem e arte de sugestão: *Os contos de Ukamba Kimba*”, de Lola Geraldine Xavier, da Escola Superior de Educação de Coimbra/Centro de Literatura Portuguesa, fica-se sabendo que João-Maria Vilanova, poeta angolano da geração de 70, pseudônimo literário de João Guilherme Fernandes de Freitas (1933-2005), foi um dos maiores cultores em Língua Portuguesa desse gênero (ou subgênero) que à época nem essa classificação carregava. Em *Os contos de Ukamba Kimba* (Luanda, Editora Vila Nova de Cerveira, 2012), o leitor encontra 24 narrativas muito curtas, que, como observa a estudiosa, mudam de forma se o narrador é português ou angolano.

“Isso significa o uso de uma linguagem que tenta aproximar-se do coloquial, utilizada por uma camada da população que tem acesso ao português apenas falado, misturando-o com termos de quimbundo, que o autor esclarece em alguns contos com glossário. Encontram-se, aqui e ali, as marcas de uma linguagem socioletal, representativa de grupos minorizados, negros, como tentativa de criação de uma literatura “descolonizada”, com o mínimo de marcas do Português europeu”, diz Lola Geraldine Xavier.

Explica ela que, embora a linguagem usada por Vilanova se enquadre majoritariamente na variante do Português falado em Angola, o estilo lingüístico é original e próprio, “é reinvenção da realidade, é a linguagem que a memória de João de Freitas recria de uma mundividência angolana que vivera décadas antes de dar por encerrados alguns dos seus contos (outros não terá finalizado)”.

III

Em “*Micro fiction and short fiction: surrounded by scaffolding on all sides*” (Microficção e ficção curta rodeadas por andaimes), Erik Van Achter, da CLP/Coimbra-KULeuven (Bélgica), diz que tanto o conto literário moderno quanto a microficção são produtos duma época diferente e conseqüentemente de circunstâncias diferentes. “Contrariamente ao que acontece com a *short story*”, diz Van Achter, “a *micro fiction* não tem encontrado grandes opositores nem críticas severas”. Entre estas duas categorias de micronarrativas, acrescenta, existe ainda a vignette.

Ou seja, vinheta, em bom português, pode ser entendida como um atalho ou cena curta (na linguagem teatral). Ou ainda, em diagramação de jornal, um minitítulo que marca um tema. Van Achter questiona qual o lugar deste gênero no concerto dos subgêneros da narrativa breve. O

articulista mesmo procura responder lembrando que, se o conto ocupou lugar de destaque na literatura praticada nos séculos 19 e 20, a microficção vale-se em sua divulgação da era digital em curso neste século 21.

Do mesmo modo, Paulo Antonio Gatica Cote, da Universidad de Salamanca, no ensaio “Nuevas tradiciones electrónicas y viejas rupturas de vanguardia en la tuitera mexicana”, diz que as práticas artístico-literárias na Internet têm dado cumprimento, além da consolidação de uma estética fragmentária, ao grande projeto vanguardista de desmaterialização da obra de arte. “A realidade textual do objeto-livro tem dado lugar a novas realizações eletrônicas que respondem a uma lógica distinta da “posse” da obra-documento: a lógica do acesso ou distribuição praticada por grande parte dos criadores nas redes sociais”, acrescenta.

Em seu trabalho, Gatica Cote procura aprofundar-se na tuitera mexicana, ou seja, na literatura produzida e compartilhada no Twitter no México em língua castelhana, por meio da recolha das manifestações literárias que considera as mais interessantes.

IV

Ainda dentro do tema microficção, o ensaio “João Gilberto Noll, leitor de Clarice Lispector”, de Luiz Gonzaga Marchezan, da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (Unesp), campus da Araraquara, analisa o microconto “Afã”, com 129 palavras, publicado no jornal *Folha de S. Paulo* em 6 de agosto de 2001 e que faz parte do livro *Mínimos, múltiplos, comuns* (São Paulo, Editora Francis, 2003), do autor gaúcho, que reúne outros 337 contos ultracurtos e obteve o Prêmio ABL (Academia Brasileira de Letras) de Ficção de 2004. Nesse conto, João Gilberto Noll faz uma alusão a uma passagem do conto “O búfalo”, de Clarice Lispector (1920-1977), mas que só percebe quem a conhece, o que constitui um hipotexto, como bem explica o ensaísta. E que pode ser vista também como intertextualidade. Nunca como plágio.

ADELTO GONÇALVES

é doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) e autor de *Os viralatas da madrugada* (Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1981).

A CASA

Libério Neves

Quando ia visitar
aquela casa aconchegada
de presenças da vó
minha mãe os tios e eu
cheio de adolescência
abraçando os primos,
a jardineira antes
levantava uma poeira
vindo pousar nos ombros
ao longo da viagem.

Esta imagem carreguei
da rua de terra à rua
de pedra e da rua calçada
à rua lisa dos asfaltos,
quando embalei nas mãos
ao pentear agora brancos
em veludo os cabelos.

Havia o rádio a viola
o violão e veio a guitarra
elétrica e barulhos as luzes
no redemoinho do tempo,
e tocou de longe o telefone
sem fio e o celular
com seu fio sem fio
ligado ao céu no satélite
voando em volta ao mundo.

Eis no monitor a cidade
o quarteirão a esquina
aquela casa ainda hoje
em forma de fotografia
exposta aqui ao limpo,
embora fiquem os olhos
turvos para enxergar
as manchas lá antigas
nas paredes da casa.

LIBÉRIO NEVES

goiano de Buriti Alegre, é considerado um dos maiores poetas "mineiros".

