

SUPLEMENTO

Belo Horizonte, Setembro/Octubro de 2017
Edição nº 1.374
Secretaria de Estado de Cultura



P. G.

Zeina Medina

Por ocasião das comemorações do centenário de nascimento de Murilo Rubião que ocorreram no ano passado, vários especialistas tentaram detectar possíveis influências em seu estilo. Falou-se de Kafka, dos contos orientais e de outras fontes da escrita mágica, mas poucos se lembraram de uma declaração do próprio Murilo de que gostava muito de um escritor italiano praticamente desconhecido por aqui: Massimo Bontempelli. Um desses foi o secretário de Cultura de Minas Gerais, Angelo Oswaldo, que neste número nos apresenta não apenas o próprio autor italiano como traduz um de seus contos, aqui mostrado ao lado da tradução de outro conto pela consulesa da Itália em Belo Horizonte, Aurora Russi.

Também reveladora é a entrevista concedida a João Pombo Barile pelo escritor, biógrafo e jornalista Ruy Castro, que nos conta sua trajetória de pesquisa das muitas personalidades que retratou em livros, mostrando aspectos da própria História do Brasil.

Nos ensaios, o gaúcho Sergio Faraco escreve sobre o poeta venezuelano Vicente Gerbasi; Luiz Antônio de Assis Brasil, também gaúcho, comenta o livro *Colheita*, de Fernando Armando Ribeiro; Hugo Almeida discorre sobre aspectos da vida do casal de escritores Osman Lins e Julieta de Godoy Ladeira; e Mário Alves Coutinho examina o cinema de Jean-Luc Godard.

Além dos contos de Samira Vitral, ainda inédita em livro, e os textos curtos do paulista Rafael F. Carvalho, apresentamos poemas de Ronaldo Werneck, Diego Rezende e Regis Gonçalves, este enriquecido por uma gravura de Iberê Camargo, gentilmente cedida pela Fundação gaúcha que leva o seu nome.

O desenho da capa é de George Gosling.

Governador do Estado de Minas Gerais
Secretário de Estado de Cultura
Secretário Adjunto de Estado de Cultura
Secretário de Estado de Casa Civil e Relações Institucionais
Subsecretário de Imprensa Oficial da Secretaria de Estado de Casa Civil e Relações Institucionais

Fernando Damata Pimentel
Angelo Oswaldo de Araújo Santos
João Batista Miguel
Marco Antônio de Rezende Teixeira
Tancredo Antônio Nunes

Superintendente de Bibliotecas Públicas e Suplemento Literário

Lucas Guimaraens

SUPLEMENTO

Suplemento Literário

Diretor
Coordenador de Apoio Técnico
Coordenador de Promoção e Articulação Literária
Projeto Gráfico
Escritório de Design
Diagramação
Conselho Editorial
Equipe de Apoio

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, Flávia Souza.

Jornalista Responsável
ISSN: 0102-065x

Marcelo Miranda – JP 66716 MG

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



Capa: George Gosling

O SUPLEMENTO é impresso no parque gráfico da Companhia de Tecnologia da Informação do Estado de Minas Gerais – Prodemge

Suplemento Literário de Minas Gerais
Praça da Liberdade, 21 – Biblioteca Pública – 3º andar
CEP: 30140-010 – Belo Horizonte, MG – 31 3269 1143
suplemento@cultura.mg.gov.br

MINAS GERAIS
DIÁLOGO EQUILÍBRIO TRABALHO

“A INTERNET PRECISA APRENDER A ESCREVER PRIMEIRO, ANTES DE MATAR QUALQUER COISA NO JORNAL”

JOÃO POMBO BARILE ENTREVISTA RUY CASTRO

“Pena que um taquígrafo não ande atrás dele, às 24 horas do dia, pago pelo Estado, para imortalizar-lhe as frases perfeitas, irretocáveis”. A frase de Nelson Rodrigues sobre Otto Lara Resende me veio a cabeça assim que acabei de editar a entrevista com Ruy Castro. Feita por email, ao longo de várias semanas, o texto de Ruy tem aquele tom de conversa boa, que a gente lê sem parar, até o fim.

Na entrevista que o leitor lê a seguir, aliando simplicidade e erudição, Ruy rememora os livros da infância, os primeiros anos de jornalismo, os amigos que fez na profissão, do seu trabalho como biógrafo, e ironiza o noticiário online: “A internet precisa, primeiro, aprender a escrever antes de matar qualquer coisa no jornal”.

Você nasceu em Caratinga mas foi para o Rio ainda menino. Esse papo de ser carioca ou mineiro é importante para você?

Meus pais eram mineiros (acredita que não sei muito bem de onde?), mas sempre moraram no Rio. Mais exatamente na Lapa, onde deixei de nascer por seis meses — receberam uma proposta para trabalhar em Caratinga, cidade que não conheciam e para onde foram em meados de 1947 (nasci em fevereiro de 1948). Mas nunca abandonaram o Rio — meu pai tinha irmãs e sobrinhas no Flamengo, na Lapa, no Leblon, em Copacabana, Cascadura e Rocha Miranda. Um tio meu, português, era motorista de táxi, com ponto na Praça Mauá, com o que rodávamos a cidade inteira. Por isso, minha infância foi dividida meio a meio entre Caratinga e as ruas Barão do Flamengo e Paissandu, a Cinelândia, a Avenida Rio Branco, e até a Zona Norte. Em 1965, meus pais voltaram para o Rio, onde ficaram pelos 15 anos seguintes. Por volta de 1980, mais velhos, resolveram se mudar de vez para Caratinga e, por isso, continuei mantendo contato com a cidade. Quanto a esse papo de eu ser carioca ou mineiro, a única pessoa que se preocupava com isso era o Zé Aparecido de Oliveira, que me dizia que eu precisava “fazer jus a ser

mineiro”. Acho que, na visão dele, nunca fiz. Mas quem podia concorrer com Zé Aparecido em ser mineiro?

Você é primo do Theotônio dos Santos. Teve algum contato com a Geração Complemento?

Theotônio é meu primo-irmão, filho de minha tia Lilia, irmã de meu pai. Conheci-o em 1957, na única vez em que fui a Belo Horizonte em criança — ele me apresentava a seus amigos como “o futuro intelectual”. Em 1966, ele se refugiou no apartamento de meus pais, na Glória, antes de partir para o exílio no Chile. Voltou com a anistia, em 1979, e sempre nos encontramos aqui no Rio, nas reuniões de família.

Você é um grande freqüentador de sebos e refez quase toda sua biblioteca de adolescente. Gostaria que você falasse um pouco dela. E do seu amor pelos livros.

Ganhei meu primeiro livro no aniversário de cinco anos — uma edição de *Alice no País das Maravilhas*, traduzida (na verdade, apenas assinada...) pelo Monteiro Lobato — e nunca mais parei. Antes dos dez anos, já devia ter lido Tarzan, Sherlock Holmes e Arsène Lupin completos, além do terror inglês, além de muito Alexandre Dumas. Uma grande descoberta, desde cedo, foi a de Nelson Rodrigues — comecei pelas crônicas de futebol na Manchete Esportiva, os contos de *A vida como ela é...* e o folhetim *Asfalto selvagem na Última Hora* e, finalmente, cheguei aos livros dele com as peças de teatro. Sempre combinei a leitura de livros com a de jornais, e fundamental para mim foi, desde calças curtas, ter tido acesso diário ao Correio da Manhã, O Jornal, Última Hora e também ao Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Nos últimos 20 anos tenho me dedicado a reconstituir minha biblioteca daquela época. Consegui reencontrar quase todos os livros que tive entre os cinco e os quinze anos — as mesmas edições — e até exemplares do suplemento de quadrinhos



Nos últimos 20 anos
tenho me dedicado a
reconstituir minha
biblioteca daquela
época. Consegui
reencontrar quase
todos os livros que
tive entre os cinco
e os quinze anos –
as mesmas edições
– e até exemplares
do suplemento de
quadrinhos do Correio
da Manhã, de 1955
e 1956.

do Correio da Manhã, de 1955 e 1956, e isso é que é raridade! Os livros, bem ou mal, se conservam, e um dia você pode achá-los. Mas um suplemento de quadrinhos vai embrulhar peixe junto com o resto do jornal, e só sobreviverá se alguma criança o tiver colecionado. No caso, posso considerar que aquele garoto, que não conheci, mas que colecionou os exemplares do suplemento, terá sido uma espécie de meu irmão – uma ótima sensação, já que fui meio filho-único.

Gostaria que você falasse um pouco dos amigos que fez no jornalismo...

A pessoa fundamental para mim foi José Lino Grünewald, editoralista e articulista do Correio da Manhã e ensaísta de cinema no Jornal de Letras. Descobri-o em 1960 e ele me fez a cabeça. Colecionava seus artigos e lia cada um centenas de vezes. Em fins de 1965, criei coragem e telefonei para o Correio da Manhã à sua procura. Para minha surpresa, José Lino veio ao telefone, foi amabilíssimo e me convidou a visitá-lo no jornal. O que eu fiz o mais depressa que pude. O engraçado é que ele me recebeu em sua mesa no Petit Trianon, a sala dos editorialistas do jornal, onde os repórteres eram proibidos de entrar. Fui depois várias vezes à sua casa em Copacabana, babava diante da sua biblioteca que continha toda a prosa e poesia do mundo em inglês, francês e alemão, e saía de lá abarrotado de edições originais dos Concretistas (ele fazia parte do grupo). Em março de 1967, convidou-me a trabalhar no Correio como repórter e foi assim que tudo começou.

E o Paulo Francis?

Conheci Paulo Francis no próprio Correio naquele mesmo ano e, em 1968, Francis me levou a trabalhar com ele na revista “Diners”, que tinha começado a dirigir. Foi uma grande experiência. Eu e mais dois garotos, grandes talentos, Flavio Macedo Soares e Alfredo Grieco, escrevíamos quase a revista inteira, com pseudônimos. Ali pude exercitar uma enorme variedade de temas e estilos, inclusive a opção de escrever “a sério” ou não. Francis me ensinou que essa opção não existia e que inevitavelmente eu encontraria o meu jeito de escrever – o que aconteceu. Foi o AI-5 que acabou com a “Diners” – Francis foi preso e Beki Klabin, proprietária da revista, achou que não ficava bem para uma revista de cartão de crédito internacional ser dirigida por um preso político... Mas aí surgiu o Pasquim e Francis me levou para lá. A essa altura eu já colaborava na “Fairplay”, a primeira revista masculina do Brasil, dirigida pelo Eurico Figueiredo, e que logo em seguida também passei a dirigir. Em 1970, a “Fairplay” foi igualmente asfixiada pela ditadura. Considerando-se que eu estava no Correio na noite de 13 de dezembro de 1968, quando ele foi invadido pelos militares – no que eu considero que foi o último dia do verdadeiro Correio da Manhã –, pode-se dizer que perdi três empregos por causa da ditadura. Mas fui em frente e continuei trabalhando.

Você conheceu o Carlos Heitor Cony quando?

Conheci o Cony em 1969, quando ele me telefonou pedindo um artigo para o número 1 de “Ele&Ela”, revista que os Bloch tinham acabado de criar e da qual ele era o diretor. Um ano depois, dirigindo a “Fairplay”, eu pediria artigos a Cony. Depois trabalhamos lado a lado, de 1970 a 1972, na redação da Manchete. Sempre fomos amigos, nunca brigamos, e ele me cumula de gentilezas até hoje. Sua influência em mim foi enorme

— quando o descobri, em 1962, escrevendo a coluna “Da arte de falar mal”, no Correio da Manhã, me identifiquei imediatamente com seu ceticismo e humor — e nunca me desidentifiquei... Ele sabe disso.

O Fausto Cunha me parece que foi outra influência importante...

Fausto Cunha? Outro que eu admirava muito — seu livro *A luta literária*, esgotadíssimo, é genial. Encontrava-o sempre no Correio da Manhã quando ele ia lá ou, na rua, nas imediações do Largo do Machado, éramos vizinhos no fim dos anos 60. Fausto foi, sem dúvida, uma grande inspiração para mim — um homem culto (dos primeiros no Brasil a falar de Borges, Lovecraft e Sousândrade) e escrevia muito bem. E não vamos esquecer meu amigo Sérgio Augusto, com quem também aprendi muito e até hoje aprendo.

Você é um dos mais importantes autores de biografias do Brasil. E criou um estilo próprio para seus livros. Você se preocupa com o estilo do texto quando está escrevendo a biografia? Tem algum biógrafo e crítico que gosta? Edmund Wilson? Richard Ellmann?

Se você se refere ao estilo de escrever, não creio que isso seja algo que me preocupe. Preocupo-me, sim, com a quantidade e qualidade das informações. Acho que “escrever bem” exige simplicidade, clareza e verdade — se for possível acrescentar um certo charme e humor, melhor ainda. Sou fã, claro, de Edmund Wilson e Richard Ellmann, mas quem me influenciou mesmo foi a historiadora Barbara Tuchman.

Você teve problemas de censura com alguns dos seus biografados. Como vê hoje a situação do escritor que faz biografias? É melhor ou pior do que na época em que você começou a escrever?

Muito melhor hoje, sem dúvida, desde o “cala a boca já morreu”, da ministra Cármen Lúcia. Se o biografado não gostar de sua biografia, que processe o autor ou a editora, mas já não pode proibir o livro, como fizeram com meu livro *Estrela solitária* em 1995. Outra vantagem de hoje é que os biografáveis, ou seus herdeiros, parecem finalmente ter entendido que uma biografia não pode se submeter à censura deles. Bem, Roberto Carlos e Chico Buarque ainda não entenderam isto — mas terão de entender...

Você lançou, em 1987, o romance “O pai que era mãe”. Em 2000 publicou “Bilac vê estrelas”. E em 2012 “Era no tempo do Rei”. Como funciona o seu processo de criação de romance? Escreve quando acha que vale? Por encomenda? Como funciona a sua cabeça de romancista?

Se o biografado não gostar de sua biografia, que processe o autor ou a editora, mas já não pode proibir o livro, como fizeram com meu livro *Estrela Solitária* em 1995. Hoje os biografáveis, ou seus herdeiros, parecem finalmente ter entendido que uma biografia não pode se submeter à censura deles.

Não sou um ficcionista natural — não tenho uma cabeça capaz de criar uma trama por hora, como minha mulher Heloisa Seixas, seja para um romance, novela ou conto. Só consigo ter uma idéia do gênero a cada dez anos e, mesmo assim, sempre baseada em figuras da vida real, como Olavo Bilac ou o príncipe D. Pedro. Noventa por cento de *Bilac vê estrelas* e *Era no tempo do Rei* são documentário, arduamente pesquisado — só dez por cento (a trama propriamente dita) são ficção. Ou seja, meu negócio é descobrir histórias, não inventá-las. Há tempos tive uma idéia envolvendo D. Pedro II, mas ainda não consegui escrevê-la. Sempre que vou começar, tenho uma ideia de não-ficção (um livro sobre o samba-canção, outro sobre os anos 20, em que estou trabalhando), e esse romance vai ficando para depois.

Gostaria que você falasse um pouco sobre a crônica. De quem gosta? Conviveu com Paulo Mendes Campos?

A crônica também foi uma vocação tardia. Começou quando Otavio Frias Filho me convidou a revezar com Cony na página 2 da Folha de S.Paulo, em 2007 — e, quando Cony começou a querer diminuir sua participação semanal, a minha teve que crescer. Hoje faço quatro por semana, o que é desumano. Mas, antes disso, já tinha aprendido muito sobre crônica ao observar Heloisa escrevendo as dela na revista “Domingo” do Jornal do Brasil, durante sete anos. Aliás, acho um escândalo que, atualmente, ela não esteja publicando em nenhum jornal ou revista. Dos grandes do passado, fui fã e leitor de todos desde cedo. Conheci Rubem Braga, Rachel de Queiroz, Carlinhos Oliveira, Sergio Porto, Elsie Lessa, Nelson Rodrigues, claro, mas amigo mesmo só fui de Cony e Fernando Sabino. Paulo Mendes Campos, que acho dos mineiros o melhor, morando na mesma cidade e frequentando talvez os mesmos bares, por um desses acasos nunca nos falamos.

Em 1972, a Manchete tinha uma seção chamada “As obras-primas que poucos leram”. E que contava com nomes como você, Otto Maria Carpeaux, Paulo Mendes Campos, Raimundo Magalhães Jr. e Joel Silveira. Em 2005, esse material foi publicado em livro. Você acha que uma seção como “As obras-primas...” vingaria hoje nas revistas brasileiras?

Uma seção como aquela não tem mais espaço numa revista comercial brasileira, como as atuais semanais — só numa de circulação restrita. E, mesmo assim, acho que só existiu na Manchete dos anos 1970 porque seu diretor Justino Martins era também chegado à literatura — ou seja, não era só chegado às grandes fotografias e às grandes mulheres... Mas o importante é que Justino quis ter aquela seção na revista e os



Fotos: acervo pessoal

Ruy Castro (no fundo, à esquerda) acompanha a posse de Guimarães Rosa na ABL, em 1967



O jornalista Ruy Castro durante entrevista com o escritor mineiro Fernando Sabino em 1983

Bloch bancaram a sua vontade. A prova da qualidade daqueles textos está nos quatro volumes que Heloisa editou para a Record e que hoje só se encontram nos sebos. O melhor caderno de cultura que conheci foi o “Quarto Caderno”, dominical, do Correio da Manhã, dirigido por Francis, em 1968. Os colaboradores, nacionais e estrangeiros, eram incríveis — não sei como, aos 20 anos, eu tinha um lugar entre eles!

Você lê os cadernos de literatura na internet? A internet matou o texto mais reflexivo do jornal? O que pensa da qualidade deles?

Por falta de tempo, não acompanho muito os que se fazem hoje. E a internet precisa, primeiro, aprender a escrever antes de matar qualquer coisa no jornal.

Trabalhando como jornalista, você teve contato desde Guimarães Rosa até Jânio Quadros, passando por Nelson Rodrigues e Tom Jobim. Quem foi o entrevistado mais interessante que você conheceu? E o mais chato?

Sou de uma geração meio blasée, que não se deslumbrava facilmente com ninguém. Admirar e respeitar, sim — se deslumbrar, não. Mesmo porque heróis daquele tempo eram pessoas bem simples. Millôr Fernandes, Tom Jobim e Nelson Rodrigues, por exemplo, viviam na rua e conversavam com qualquer pessoa. Isso os tornava ainda mais fascinantes. Fiz cerca de 30 entrevistas para “Playboy” e consegui arrancar coisas interessantes de quase todos. O entrevistado mais difícil que tive foi Ibrahim Sued — só respondia o que queria...

Você trabalhou também como tradutor: Scott Fitzgerald, Mencken, Dorothy Parker... Além de ter adaptado alguns textos: Mary Shelley, Lewis Carroll... A literatura em língua inglesa foi a maior influência que você teve?

Não, apenas calhou que aqueles autores fossem de língua inglesa. Na verdade, aprendi francês antes do inglês e, durante alguns anos, li muito mais Balzac, Flaubert e Zola do que qualquer americano. Mas, em nosso tempo, a cultura em língua inglesa é avassaladora e, com isso, também fui engolido. Mas, quando eu e Heloisa passamos alguns dias por ano em Búzios, só levo franceses para ler (ela leva ficção científica). E o único lugar em que gostaríamos de morar, se não fosse o Rio, seria no Sul da França.

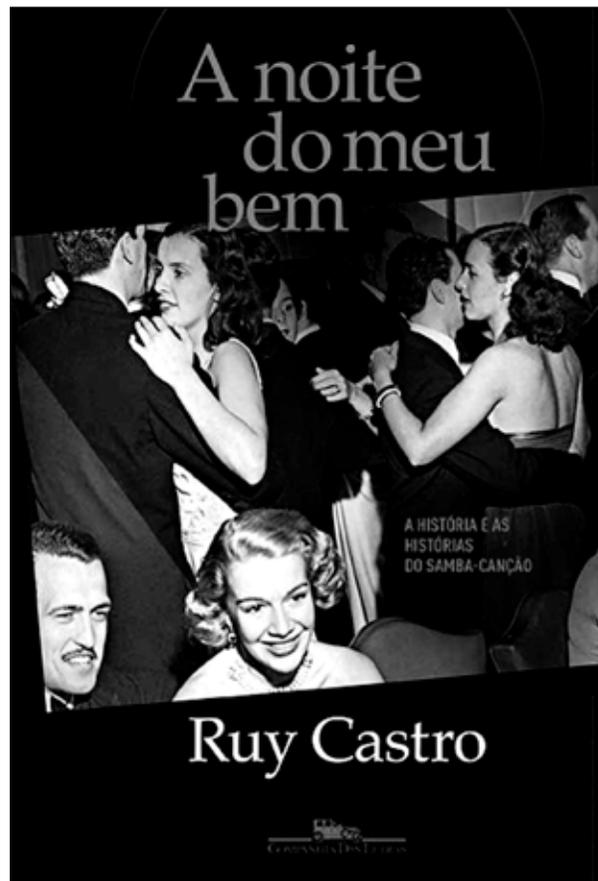
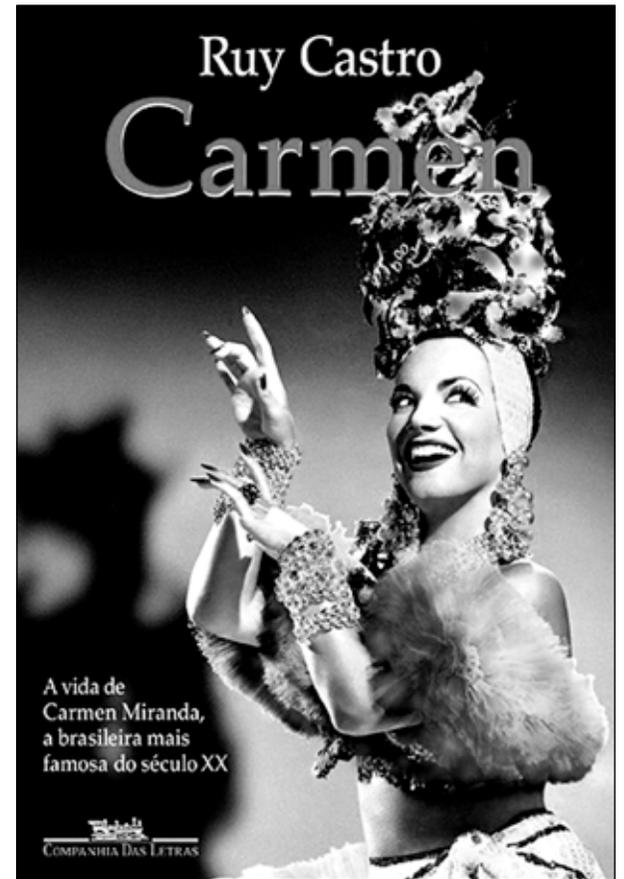
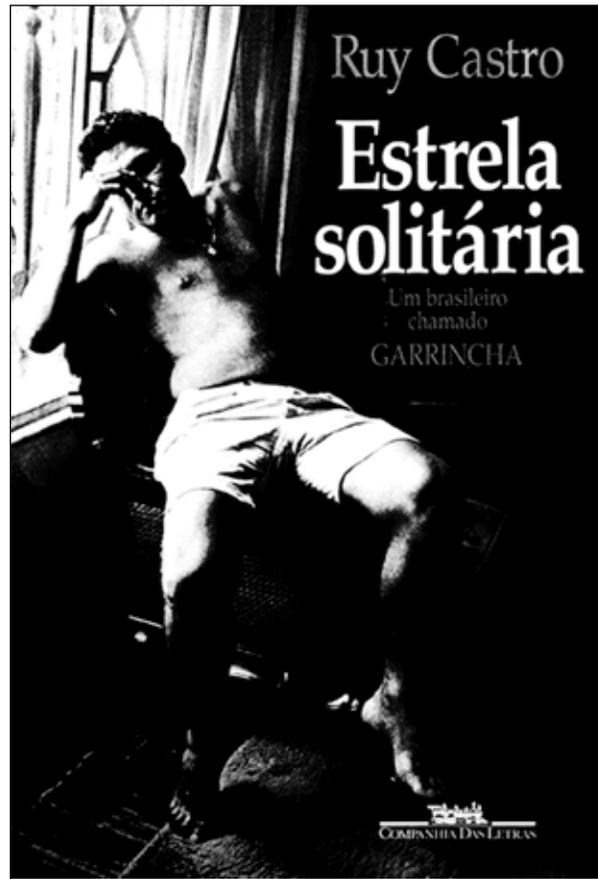
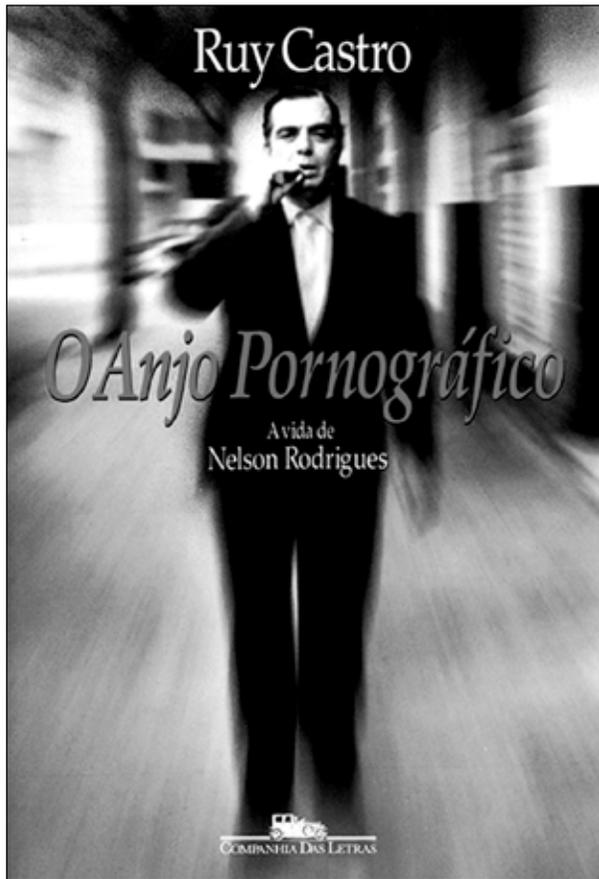
Tem algum livro que você gostaria ainda de traduzir?

Nunca fui um tradutor profissional. Só traduzi autores que nunca tinham saído no Brasil e que eu admirava especialmente — daí Dorothy Parker, Mencken e, antes deles, Woody Allen. Mas lamento nunca ter tido tempo (e gás) para traduzir Damon Runyon, Robert Benchley e James Thurber. E, agora, não tenho mais tempo — nem gás!

Que autor ainda é pouco traduzido no Brasil?

O americano Nathanael West, o tcheco Karel Capek e alguns outros saíram no Brasil, mas em traduções que não lhes faziam justiça.





Você recuperou e sistematizou o trabalho de autores importantes como Nelson Rodrigues, José Lino Grünewald, Max Nunes e Antonio Moniz Vianna. Qual a importância deste tipo de trabalho? E qual foi o mais importante para você?

Acho que o trabalho mais importante foi a organização da obra de Nelson Rodrigues fora do teatro. Refiro-me aos 12 volumes da coleção que publicamos na Companhia das Letras entre 1992 e 2002. As edições originais de Nelson — na verdade, “organizadas” por sua irmã Helena — eram uma bagunça: antologias com as crônicas fora de ordem, sem data, repetidas. Levei anos botando-as na ordem de publicação, substituindo as repetidas por outras da mesma época e estabelecendo o texto de todas elas (a revisão original era outra mixórdia). Criei também vários livros inéditos de Nelson, como *À sombra das chuteiras imortais*, *A pátria em chuteiras*, *O remador de Ben-Hur* e a edição completa de *A menina sem estrela*, com o dobro dos textos do livro original *Memórias de Nelson Rodrigues*. Também unifiquei os dois volumes de *Asfalto selvagem* em um só, como deveria ser. Foi essa coleção de 12 volumes que permitiu à obra em prosa de Nelson ser entendida — o que até então ela nunca tinha sido. Infelizmente, certas herdeiras de Nelson entraram na Justiça contra a Companhia das Letras, tomaram a coleção e a passaram para outra editora, onde ela está saindo segundo os “projetos originais” e que são essas edições que hoje circulam por aí. Os livros da nossa coleção ainda em estoque tiveram de ser incinerados por ordem do juiz. Quanto aos livros de José Lino, Moniz Vianna e Max Nunes, que tive o prazer de organizar, foi também por causa da minha admiração por eles e por achar que eram textos que precisavam existir em livro. Há dois anos, por insistência minha, organizei também um livro de textos de meu amigo Hermínio Bello de Carvalho, *Taberna da Glória e outras glórias*, para a Edições de Janeiro. Há outros autores, vivos e mortos, que eu gostaria de organizar em livros representativos da grandeza deles.

No seu livro “O Leitor Apaixonado” me chamaram a atenção a sua visão sobre o Movimento Modernista. Você tem uma visão muito crítica em relação à herança de Mário e Oswald e companhia. Poderia falar um pouco disto?

Acho que os modernistas foram mais interessantes como pessoas do que como escritores. Os romances e poemas que eles produziram são engraçadinhos, mas só funcionam no contexto daquela época. E não é verdade que, antes da Semana de Arte Moderna, tudo no Brasil e na literatura fosse um atraso e uma porcaria, como eles tanto insistiram que conseguiram nos impor. O Rio, por exemplo, não precisava ser “modernista” em 1922 — ele já era moderno.

Acho que os modernistas foram mais interessantes como pessoas do que como escritores. Os romances e poemas que eles produziram são engraçadinhos, mas só funcionam no contexto daquela época.

E NO BARRO ELE SE ENZ

CONTO DE SAMIRA VITRAL

Entre espinhos de pedra e cactos, na secura da paisagem, vivem pessoas coloridas.

Cenário áspero e duro hospeda gente cheia de malemolência. Na beira das estradas empoeiradas, voltando da lida no campo, nos varais das casinhas de pau a pique, na beira do encalorado fogão a lenha, ouvem-se risos ruidosos de jovens, gritaria de crianças, a fé murmurada no altar caseiro, prosa silenciosa nas portas das casas acompanhada de fumo de rolo e café adoçado, bater de talheres em volta das mesas de comida simples e nem sempre farta.

O amor surge em clarões com o roçar de corpos úmidos quando o desejo chama.

Enquanto forasteiros franzem a testa entontecidos pela claridade do sertão, nativos exibem pupilas dilatadas de quem se alimenta de luz. Forjado no mesmo barro de que são feitos, seu artesanato é comprado por turistas que não percebem estar

levando consigo parte daquela gente, pedacinhos de alma, beleza do infinito.

Epifanias.

Quando chove no sertão as cores dos nativos escorrem na paisagem aquarelando seu mundo.

A tristeza profunda nos olhos das mulheres sertanejas vem do início dos tempos, percebida só com o olhar apurado de poesia. A tristeza pela perda dos filhos. Não pelos que já não suspiram mais, porque estes voltam para a terra, se integram a ela, se tornando parte do que move o sertão. Como origem e destinação. Tristeza sim, pelos filhos que se acinzentam pelo mundo.

É muito difícil circular pelo mundo.

Bom é ficar ali naquela terra, iluminada por corações gigantes, por aquela gente colorida feita de barro.

SAMIRA VITRAL

mineira de Belo Horizonte, é publicitária, redatora da revista *Casas e Curvas* e artesã. Esse conto que faz parte de seu primeiro livro, a ser editado, *Biografia de Ninguém*.

FAÇA DE PONTA, ÁGUA NO CESTO

CARLOS MACHADO

1. CRIANÇAS

Outrora, é certo, não havia crianças.
Havia brotos humanos:
bichinhos de pequeno porte,
de boa estimação e nula serventia.

“Criança e tamanco, debaixo do banco”,
escancarava o dito do sertão.

E os dois meninos sem nome,
nas Vidas Secas,
valiam menos que a cachorra Baleia.

2. FABIANO

O soldado amarelo
é o Estado-deus
soberano
quando a vítima
não passa
de um sertanejo
Fabiano.

Fabiano sem fala
cão engasgado
com o osso
da História:
preto, pardo,
pobre. Chamariz
de polícia.

3. SINHÁ VITÓRIA

Sinhá Vitória não diz.
Murmura. Rezinga.

O sertão é faca de ponta.
Touceira de espinhos.

Não há por que riso solto,
dentes no quaradouro.

Mulher – quem não sabe? –
põe as tralhas no eixo
põe a vida no cabresto.

Nem que seja apenas
carregar água no cesto.

4. O SOLDADO AMARELO

Nas vidas secas
o soldado amarelo
é o Estado
em seu estado bruto:
sem lei, sem estatuto.

Feixe de privilégios
que se trança e se tranca
dentro de um ninho
de serpentes.

Cobras de vidro.
Seu bote
está sempre armado
contra quem se atreva
a demandar porquês.

5. O CINTURÃO

O menino Graciliano
conhece o peso da justiça
após o sumiço
do cinturão do pai.

Justiça, vírgula, essa
mão sinistra
que desaba sobre
os fracos e desprotegidos.

Sob o tacão do soldado amarelo
o homem Fabiano
entala. Mais devastado que
o menino Graciliano.

6. OS DOIS MENINOS

O menino maior
e o menino menor
são como dois bichinhos:

calango, preá
– cabras pequenos, em sentido
amplo e absoluto.

Mas há esses negócios de mãe,
você sabe. Sinhá
Vitória concede a eles
outro estatuto.

Mas que são bichos, são.
Criaturas do chão.

7. BALEIA

Daria parte do sangue
que corre nas minhas veias

para ver feliz e arisca
essa cachorra Baleia.

Mas é a desgraça.
A fome, a peste, a Cachorra.

Se é seu destino morrer,
desculpe, Baleia... morra!

8. ADEUS

Faca de ponta,
água no cesto.
Que água, meu Deus,
se é tudo seco?

Secas as fontes,
estorricados
pasto e caminhos.

Restam as facas,
brilhos mesquinhos.

Resta o suplício
de olhar o mundo:
chão sem guarida,
calvário mudo.

Adeus, sertão.

CARLOS MACHADO

baiano de Muritiba, é poeta e jornalista. Edita o boletim quinzenal poesia.net.

VICENTE GERBASI NO BRASIL

ESPAÇOS CÁLIDOS

A DECIFRAÇÃO DA VENEZUELA

SERGIO FARACO

Em 1913, alguns meses separavam o mundo da Primeira Guerra Mundial, mas os desencontros da política internacional já se faziam sentir com intensidade tal que, na história do século XX, aquele ano não chegou a registrar progressos marcantes. Num tempo em que tudo estava por fazer, 1913 colaborou com um excêntrico avião de vários motores, um tubo de Raio X e o contador Geiger. Notável foi a instalação da missão médica do Dr. Schweitzer em Lambarene, no Gabão, mas seu trabalho somente seria reconhecido com um Nobel quatro décadas depois. O mundo de 1913, se não estava em guerra, também não estava em paz, e nesse *limbus* flutuava a humanidade, em suspenso, à espera de um futuro incerto.

A Venezuela, no mesmo andamento, já não integrava a Grande Colômbia do sonho de Bolívar e iniciara sua precária caminhada independente sacudida por dissensões internas e sucessivos governos ditatoriais que a levariam a perder para a Guiana Inglesa, em 1895, valiosa porção territorial. Pouco depois passou a ser governada com mão de ferro pelo General Juan Vicente Gómez e, como boa parte do mundo, era um país amedrontado e sem rosto, que ignorava sua própria força.

Foi naquele ano minguado, numa obscura aldeia venezuelana de nome Canoabo, que nasceu o poeta Vicente Gerbasi, filho de imigrantes peninsulares. E o general que então empolgava o poder seria mencionado, muitos anos depois, num de seus livros, *Tirano de sangre y fuego*, publicado justo na vigência de outra ditadura, a de Marcos Pérez Jiménez: “Esta noche el tirano se ha ido a otra comarca y talvez esté hablando

com Juan Vicente Gómez”.

Aos seis anos, ia num burrinho para a escola. Seu teatro era a pracinha de tamarindos, o Rio Capa, as casinhas baixas das ruas largas, o bairro dos negros, sua sinfonia os sinos compassados da igreja branca e, ao longe, os sininhos em descompasso dos asnos cargueiros que chegavam com mercadorias. Ao redor, a ubíqua aproximação da selva, a dominância do trópico com seus extremos e contradições exuberantes.

Deste pequeno e compacto universo Vicente se afastou aos dez anos, quando foi levado para a Itália e passou a morar em Florença. *Che cambiamento!* Já no trajeto o menino ia se apossando do desconhecido e das marcas de seu tempo. Em Urama viu pela primeira vez um automóvel. Em El Palito conheceu o mar. Em Puerto Cabello, o trem. Nas ilhas Canárias, a cereja. E em Barcelona, já antecipando seus próprios vôos no futuro, maravilhou-se com a visão de um artefato do conde Ferdinand Zeppelin. Vicente via o mundo.

A poesia se inicia quando se começa a ver o mundo.

Em Florença, esquecendo-se do espanhol, seu idioma passou a ser o italiano – quase perdida nos confins da memória sua exótica Canoabo. Mas um dia teve de voltar, e voltou, um dia, para sua terra de contrastes, ele próprio, agora, outro contraste. De Florença, berço do Renascimento, ao vale sinuoso entre um mar de serras, entre um mar de selvas, onde estava ancorada, como desde sempre, sua velha aldeia.

A diferença, senti ao regressar a Canoabo, que era quase uma selva, mas ao mesmo tempo me dei conta de que essa selva (...) era o meu mundo, muito mais do que Florença.

Não era o mesmo Vicente. Antes, apenas vivera em Canoabo. Agora tinha aprendido a amá-la, com a experiência de quem tivera outros amores e o conhecimento de outras formas de expressar esse amor. Formas de sua modernidade.

O importante é saber expressar o que é local e ser também um homem de seu tempo.

*

Sou um poeta rural venezuelano, com uma formação florentina em minha infância e parte da adolescência.

*

O problema consiste em expressar o nacional, mas levando em conta as exigências estéticas.

As exigências estéticas. Estas, soube cultivá-las não só nos verdes anos em que descobriu Dante e o zepelim, mas na práxis do jovem poeta que publicou um livro aos 24 anos, *Vigilia del naufrago*, e dirigiu diversas publicações literárias, entre elas as revistas *Bitácora*, *Viernes* e a *Revista del Caribe*. E no curso dos anos pôde ver seu país com uma visão dialética, De dentro para fora porque, como disse certa vez, “eu sou Canoabo”, e de fora para dentro porque, ao longo

de sua vida, aproximou-se de outras e diferenciadas culturas, contemplando a Venezuela através delas e do crivo da distância: foi adido cultural em Bogotá (1946-7), cônsul em Havana (1947), cônsul em Genebra (1948), conselheiro em Santiago do Chile (1958), embaixador do Haiti (1959), embaixador em Israel (1959-64), embaixador na Dinamarca e na Noruega (1965-6) e, finalmente, embaixador na Polônia (1970-1).

Publicou duas dezenas de obras, algumas traduzidas em diversos idiomas e países. A mais celebrada, *Mi padre el inmigrante*, foi publicada em 1945, um longo poema centrado na figura mítica do pai, que filtra a paisagem local. Nos 79 anos em que viveu, feitos menos de tempo do que de “sons silvestres”, a síntese de sua vida e de sua contemplação é a poesia. E sua poesia é a Venezuela.

Em seus passos não houve vacilações, tendo guardado fidelidade ao canto dos pássaros, ao som dos rios, aos ruídos da noite e à palavra humana.

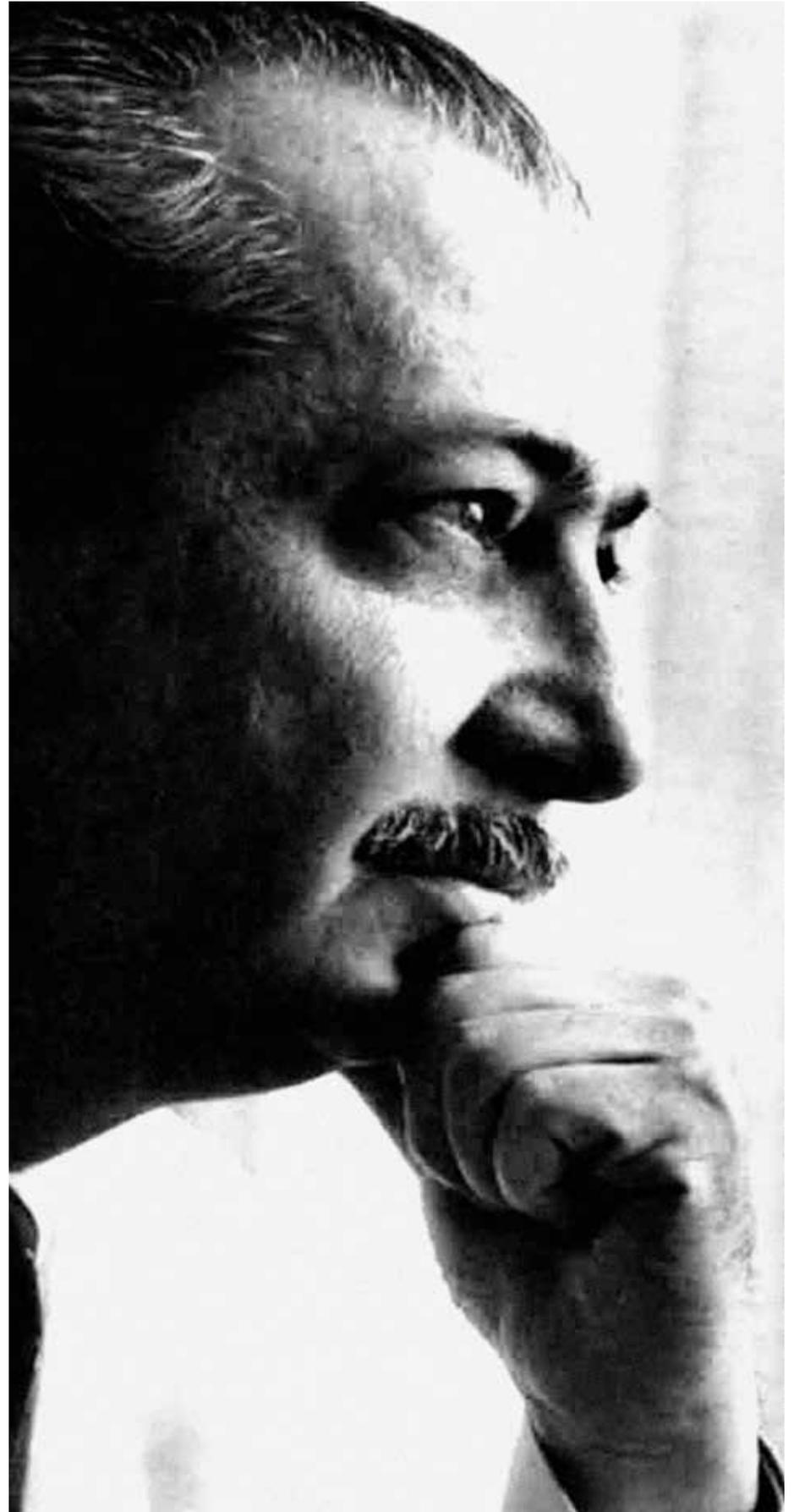
Freddy Hernández Alvarez

[Vicente Gerbasi] É a memória mágica do país. É nossa poesia e nosso patrimônio perdurável.

Luis García Morales

A poesia de Vicente Gerbasi, além de ser a Venezuela, salva-a, pois é “magia ou arte secreta”, escreveu o poeta venezuelano Eugenio Montejo, “capaz de comunicar às palavras que usamos todos os dias uma vibração diferente, mais grata à memória”. E acrescentam outros vates patrícos: “Os lugares, as lendas, o destino, seres e coisas que seu olhar faz viver, recuperam na convicção maravilhosa da palavra um sempre renovado esplendor” (García Morales), ou seja, recuperam “aquilo que nunca perderam: o mistério que a distração oculta. Olhadas pelo poeta, retomam a força originária” (Rafael Cadenas). Uma força decifrada, pois Gerbasi “escreve não para expressar, mas para decifrar sua terra” (Francisco Pérez Perdomo). Decifrada, terá o rosto que já em 1913 lhe faltava.

Este é o poeta de *Os espaços cálidos*, obra lançada no Brasil em 1988 e hoje infelizmente esquecida. O trópico e sua dialética morena: ginetes sem cabeça e pedras com forma de mão, vacas de lombo suave e ásperas frentes de serpentes, sementes se abrindo para a vida e insetos vorazes, um rio escuro e o brilho dos fogos fátuos, a quietude dos coqueiros e os gritos de antigos afogados, roupas fúnebres contrastadas por coelhos brancos, pelo sabor azul da baunilha e o violeta dos grilos de luz. De um ano mingado de um mundo em suspenso, de uma obscura aldeia de um país com medo, vem Vicente Gerbasi com o vigor e a luminosidade de um raio solar. Esquecido, mas em movimento, sempre chegando a algum coração americano. E com ele chega também sua mãe, sua filha e nossa irmã, a Venezuela.



O poeta venezuelano Vicente Gerbasi (1913-1992), autor de *Os Espaços Cálidos*

SERGIO FARACO

gaúcho de Alegrete, é contista e tradutor, com vasta e premiada obra literária.

TEXTOS

RAFAEL F. CARVALHO

Uso folhas de louro para cozinhar, para pôr no feijão. Para temperar a carne e a macarronada que tanto aprecio. Já não como sozinho, tenho companhia e assunto durante a refeição. Cozinho para outras pessoas além de mim. Por isso lanço mão desse tempero, para que vejam claramente o que usei. Mal sabem que o louro e eu temos uma união, através dele coloco-me naquilo que cozinho. Comungamos minha pessoa, que pouco tem a oferecer. Pouco, porém temperado.

Ela sentou-se do meu lado para dar telefonemas, estávamos trabalhando. Aí estendi-lhe um bilhete no meio de suas ligações; ela olhou para mim e disse com rispidez que não era o momento daquilo. Atropelando o bom-senso do ambiente de trabalho, atrapalhando o serviço, desconcentrando, ele não se manifesta de outra forma: meu afeto por você são bois perambulando pelo escritório.

Liguei-me a você como a uma tomada. Onde liga a força de um autorama. A força do sonho, da projeção do futuro. Nosso amor é brincar de autorama, nós dois. Essa inocência, conservada, é o que temos para nós. Meu amor, por ti, é amar com gosto. Como na infância.

Antes de ir, pedi ao meu amigo parar o carro para que eu pudesse entrar no cafezal daquela fazenda, tão longe de onde eu morava. Fui entrando devagar, olhando a rua, os pés enfileirados, as pequenas flores brancas. O zumbido das abelhas. O cheiro azedo e adocicado no ar. Minha família não trabalhou nos cafezais quando chegou da Itália, o café não é parte de mim. Mas minha terra fez-se a partir dele. Andei pela rua, de onde vem minha veemência.

Um das primeiras coisas que fiz quando comecei a acessar a internet foi baixar o primeiro filme erótico que eu assisti

na minha vida. Queria lembrar das sensações daquela noite em que descobri o sexo, a penetração. Senti estranheza, curiosidade. Logo esses sentimentos passaram e agregaram-se a mim vontades e as coisas de homens. Esse filme me lembra como tudo começou: as roupas das mulheres, os gemidos, as posições – todas artificiais – na hora dos atos; mas que, para um (quase) adolescente, aquilo era a descoberta da carne que cobria o meu corpo e mente, em plena formação.

Uma vez me perguntaram por que eu gostava dela. Eu disse que um dos motivos era por ser uma pessoa solícita. “O que significa solícita?”, ouvi. Pensei um pouco, e lembrei dela me ajudando a arrumar a casa, antes de eu esboçar qualquer pedido. “É uma pessoa que faz favores sem você pedir”, respondi. Ela fazia parte da agenda da casa. Ela morava dentro de mim.

Saído da adolescência, minha mãe pediu que déssemos todos os nossos brinquedos. Alegava que estávamos adultos, que não tinham mais serventia. Sugeriu que fossem doados ao orfanato do outro lado da rua. Empolgados, juntamos as sacolas de brinquedos: muitos carrinhos, soldados, veículos de guerra, aviões, jogos, e os levamos para a instituição. Não sei por que dois deles não foram, um daqueles robôs que viram carros e um carro de fórmula um. Eles não estavam junto dos outros na hora, estavam soltos em outro lugar. Nos dias seguintes, não dei bola para eles, mas ao perceber o valor de suas presenças, guardei-os furiosamente. Estão aqui, ao meu lado, décadas passadas, em outra cidade, os únicos objetos restantes da infância. Vruuummmm!

RAFAEL F. CARVALHO

paulista e bacharel em Letras pela USP, é autor dos livros *A estante deslocada* (2011), *A cor do sal* (2013) e *Terceiro livro* (2015), publicados pela Editora Patuá.

caminho lá com os mortos de cá

RONALDO WERNECK

*Minha avó/ Meu avô/
Totônio
Rodrigues/
Tomásia/ Rosa
Estão
todos deitados
Dormindo
Profundamente.
Manuel Bandeira*

*A morte quebrou a flor da vida
E o coração de seus pais
(Lápide no Cemitério de Cataguases)*

*o cais, o never more,
o nunca mais
o tal do és pó e ao
pó retornarás
Geraldo Carneiro*

enquanto só sozinho tardo
 com a cidade no cais cai a tarde
 enquanto pacientes me aguardam

mamãe papai e todas minhas mães
 cacai vovó lilila e mais todos

não
 não vou

na passarela do desencanto
 desfilar meus mortos
 xavier jorge roux hélber niquinha

nada de espanto nada não
 não vou aqui restar
 para sempre
 eles foram
 henrique victor alberto chiquinho

eu não
 ainda não

não vou
 eu
 ficar

até quando?

também
 vou eu
 um dia com eles estar
 fusco luiz jackson afonsinho

súbito enigma que se espera
 não
 não vou (a)guardar

em espectral desfile
 meus mortos na passarela

não
 não vou
 pra onde foram
 pra onde vou

não há como
 a eles me juntar

faz frio
 mas vou
 me arrepio
 mas vou

desorientado
 do cais do oriente
 saio
 mas por todos acompanhado

é noite agora e já no velho lamas
logo logo surgem ressurgem
entre espelhos e labirintos

hélber e luiz jackson e afonsim

e tutti quanti aqui refletidos
como se renascidos revivessem
tintim – eu brindo – salut, mes amis!

estou só como o salvador do victor
janto só num lamas hoje deserto

só com meus muitos mortos
agora a me tomarem de assalto

mas logo eles me acalmam
e como súbita carícia
clamam

meus muitos mortos por mim clamam-exclamam
um clamor de muitas mortes me
chama

que faço ainda aqui?
por quê? como?
quem me ouve quando os chamo?

na cidade estavam todos comigo
no centro do rio
no cais do oriente
na praça mauá
no metrô

os mortos de minas e os de cá
juntos meus mortos comigo caminham
me guardam meus mortos me esperam
me acolhem
me protegem

agora de pé meus mortos me aguardam
enquanto flou flutuam e se soltam

meus mortos me matam de emoção?
no lamas não
aqui não
refletidos em meio a luzes e espelhos
sós
os meus mortos me matam de sofreguidão
a primeva e mais sólida das solidões

JULIETA E OSMAN LINS

Diálogo e metamorfose

HUGO ALMEIDA

A melhor homenagem que se pode fazer à escritora Julieta de Godoy Ladeira (1927-1997) nos 90 anos que ela completaria agora em 2017 talvez seja lembrar sua vital influência na vida e obra de Osman Lins (1924-1978), com quem dividiu o período mais produtivo e rico do autor de *Avalovara* (1973) e *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976). Foi um enriquecimento humano e literário mútuo. É impossível escrever sobre ele sem mencioná-la. E vice-versa.

No livro *O desafio de criar* (Global, 1995), Julieta relembra o diálogo que teve no primeiro encontro com Osman Lins, que se tornaria seu marido dois anos depois, em 1964. Ela estava lendo *O fiel e a pedra* (1961) e disse ao romancista estranhar que Teresa ficasse distante de Bernardo nos momentos mais difíceis. A mulher deveria estar ao lado do marido, dando força, afirmou. “Você é de São Paulo”, Osman Lins ponderou. “A Teresa é uma mulher do Nordeste. A situação é diferente.” Escritora e publicitária, Julieta “tinha viajado ao exterior, levava um tipo de vida oposto ao de Teresa”, ela diz no livro.

Começava ali um fértil diálogo que marcaria a vida e a obra do casal. Ainda em 1962, Osman Lins publicou, no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, um artigo sobre o primeiro livro de Julieta, *Passe as férias em Nassau*, que ganharia o Prêmio Jabuti de contos no ano seguinte. “Um livro sutil, desconcertante”, escreveu. “Livro singular, penetrado, ao mesmo tempo, do fugaz e da eternidade, do silêncio da morte e do rumor da vida.” Destacou o poético

“De braços cruzados”, talvez o ponto alto do volume, “conto insólito, de técnica surpreendente e onde a linguagem, desdobrando-se em frases de mais harmoniosa tessitura, atinge, sem prejuízo da leveza e musicalidade que lhe são próprias, intensa força expressiva”.

Os 14 anos que Osman Lins e Julieta dividiram, ambos no segundo casamento, foram capitais para obra dos dois escritores, como sempre reconheceram. A vida em comum efetuou metamorfoses e não mudanças na literatura deles. Numa entrevista logo após a publicação de *Avalovara*, reproduzida em *Evangelho na taba* (Summus Editorial, 1979), Osman Lins explicou a diferença entre os dois conceitos ressaltada pelo crítico canadense Northrop Frye (1912-1991) em *Anatomia da crítica* (1957). “A mudança, típica da falsa vanguarda, é fácil e sem nenhum valor, confundindo-se frequentemente com a simples extravagância”, lembrou. “Já a metamorfose mergulha num passado artístico, vitalmente, para transformá-lo numa realidade nova.”

Essa nova realidade revelou-se cada vez mais presente nos livros de Osman Lins e de Julieta a partir do convívio cotidiano. Noutra entrevista, ele frisou que ela exercia “uma influência das mais benéficas” em sua obra. “Discuto com ela quase todos os meus problemas de criação. A rigor, é coautora de todos os meus últimos livros.” A revelação do escritor ecoa em *O desafio de criar*. “Uma escritora é casada com um escritor. Esse escritor está criando uma obra. Os dois discutem essa obra. A obra cresce entre eles. Então haverá momentos de uma afinidade tão grande de concepção, relativos à obra que ele cria, que o outro passa a sentir (no inconsciente) que está

participando do trabalho”, escreve Julieta ao citar “um caso pessoal”.

O escritor deixou registrada sua gratidão à mulher na dedicatória manuscrita em *Nove, novena*, seu primeiro livro publicado depois do novo casamento: “Para Julieta, minha esposa, amiga e companheira, nove vezes nove querida, este 1º exemplar de *Nove, Novena*, para o qual tanto contribuiu. Ternamente, Osman. 5-7-66, às 10 horas da noite, após o jantar de meu 42º aniversário”. Essas palavras estão reproduzidas, em *fac simile*, na edição teatralizada do “Retábulo de Santa Joana Carolina” (narrativa central de *Nove, novena*), organizada por Maria José de Carvalho (Loyola/Giordano, 1991), com ilustrações de Marianne Jolowicz, tradutora de Osman Lins para o alemão.

No prefácio dessa edição de muito esmero, Julieta narra uma cena memorável, digna de romance, durante a visita do casal a um museu de Barcelona, na primavera de 1967. “De repente, de uma sala maior, você me chama. Vejo-o então entre retábulos, só, abrindo os braços. O gesto divertido de estar entre eles, a alegria desse encontro. O criador, tantas criações. [...] A sala vazia de pessoas, você me mostrando os retábulos, sorrindo, uma descoberta. Não um ou dois: vários. Revejo esse momento inteiro, desde a luz daquela hora, até as cores predominantes nos retábulos. Verde, marrom, dourados severos, bem dosados. Figuras discretas, toda a força nos traços primitivos, e você no centro, formando, sem saber, outro retábulo. Que também, em minha lembrança, é e permanece.”

Numa entrevista de 1975, também presente no *Evangelho na taba*, ele reafirmou o papel de



A escritora Julieta de Godoy Ladeira (1927-1997), autora de *O Desafio de Criar* e grande influência na trajetória de Osman Lins (1924-1978)

Julieta em sua vida: “Foi por intermédio da literatura – através dos meus livros e também dos seus – que eu viria a conhecer uma certa criatura sensível, discreta e corajosa, a quem mais tarde viria a ligar-me e que, desde então, comparte comigo, entre alegrias e raivas, a aventura de viver”.

É certo, o universo de Osman Lins e o círculo de suas personagens femininas se ampliaram a partir da mudança para São Paulo em 1962, do segundo casamento em 1964 e das narrativas de *Nove, novena*, de 66. “Fui sentindo, mais tarde, e já depois de *Avalovara*, como as mulheres, em sua obra, também mudavam. Não havia mais nenhuma Teresa”, escreve Julieta em *O desafio*

de criar. “Ele viajava sempre para grandes centros urbanos e morava em São Paulo. Ia sendo invadido por outros meios, impressões, costumes, leituras.” Julieta notava que a ficção do marido passava a ser povoada por mulheres de um mundo mais complexo do que o de Teresa e Bernardo. “Em sua obra não havia a Teresa bucólica, que enfraquecia um homem. Mas apareciam outras mulheres, com sua força, seu mistério”, escreveu.

Há também outro “estágio” fundamental antes dessa época: o período que o então jovem escritor, bolsista da Aliança Francesa, viveu em 1961 em Paris, como Sandra Nitrini tão bem observa no ensaio sobre *Marinheiro de primeira*

viagem (1963), publicado em *Osman Lins: o sopra na argila* (Org. H. A., Nankin, 2004).

Quase dez anos depois de *Nove, novena*, Osman dedicou *Avalovara* à sua mulher, como se pode ler na abertura do romance: “A Julieta, que tanto contribuiu para a elaboração deste livro”. Em *Avalovara*, o personagem e principal narrador, Abel, relaciona-se com três mulheres, em épocas diferentes: Annelise Roos, composta por cidades, símbolo do espaço; Cecília, que tem o corpo formado por homens, e a mulher cujo nome é um símbolo gráfico () – síntese de carne e verbo (e silêncio, pois o símbolo não tem pronúncia). É nessa terceira mulher – uma paulistana – que Abel encontra a plenitude. Não

Com coragem e tenacidade, Julieta de Godoy encontrou forças e se impôs disciplina para escrever e organizar livros preciosos. “Um dia sem escrever fica sempre como dívida, falha, culpa”, afirmou, fazendo lembrar o célebre verso de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos

seria exagero imaginar que ela foi inspirada em Julieta.

Numa espécie de diálogo literário, ou intertextualidade, Osman Lins “pescou” no conto “O ponto branco”, de *Passe as férias em Nassau*, algo da personagem representada por um símbolo gráfico de *Avalovara*. A personagem do conto de Julieta havia tentado o suicídio (ou pensado nisso) com um tiro no peito. A personagem osmaniana havia dado (ou pensado em dar) um tiro no peito quase dez anos antes – é a distância da publicação dos contos de Julieta e a redação de *Avalovara*.

O conto de Julieta começa assim: “Um tiro no peito. Sangue por toda a roupa. Melhor do que ir para casa.” Em *Avalovara*, há este diálogo entre Abel e a mulher inominada, “nascida e nascida”:

- O que é isto?
- Um furo de bala.
- Que tempo faz?
- Quase dez anos.
- Quem disparou?
- Eu mesma.

Também diálogos com a mulher foram aproveitados na ficção por Osman Lins. No prefácio de *Evangelho na taba*, volume em que Julieta reuniu entrevistas e artigos do marido, ela recorda um caso exemplar: “Uma noite em que líamos juntos, como habitualmente, Osman Lins olhou para mim com aquele seu olhar que ia tão longe e depois perguntou se eu sabia por que escrevíamos. [...] Não respondi de nenhum modo inteligente, nem me ocorreu alguma definição satisfatória”. Em situação semelhante, lembra Julieta, a pergunta surgiria em *A rainha dos cárceres da Grécia*. No romance, o professor narrador faz a mesma pergunta a Julia Marquezim Enone: “Por que escrevo? Você, perguntar isto? Um homem inteligente! Ora... (Risos). É, não sei. Não sei mesmo.”

Ainda no prefácio de *Evangelho...*, Julieta – que deve ter lutado contra as lágrimas, mas certamente evitou a depressão, ao reunir textos de Osman Lins já no primeiro ano após morte dele – afirma que, revendo as provas do livro, entendeu melhor por que se escreve: “Estas páginas nos dão uma resposta”.

Em 1977, o casal fez uma atribulada viagem ao Peru e à Bolívia, narrada a quatro mãos em

La paz existe?, publicado no mesmo ano pela Summus. Nada deu certo, foi “um pesadelo”, como escreveu Antonio Callado (1917-1997) na contracapa do livro. Julieta e Osman enfrentaram, por exemplo, uma precária estrada, num ônibus cheio e desconfortável, noite adentro, debaixo de tempestade, sem onde parar para lanchar ou ir ao banheiro. No fim da maratona, exaustos, os dois se instalaram num quarto aquecido de um hotel em Puno. “Você foi muito corajosa”, disse Osman a Julieta. “Foi formidável. De verdade”. Ela: “Pensei que nunca mais ia chegar”. Ele: “Eu também”. O escritor estava ao lado da companheira das horas difíceis, uma anti-Teresa de *O fiel e a pedra*.

Momentos ainda mais penosos Julieta viveu mesmo foi após a partida de Osman, como se pode perceber em vários textos dela, como o artigo “Escrevendo um romance ou Dostoievski não fazia Cooper”, em *O desafio de criar*. Perspicaz, incisivo e por vezes bem-humorado, o texto não deixa de revelar, embora latente, a solidão da escritora, mas ao mesmo tempo demonstra inquietação e vigor frente às dificuldades para trabalhar num mundo tão indiferente à criação literária, como Osman Lins sempre dizia. Com coragem e tenacidade, Julieta de Godoy Ladeira encontrou forças e se impôs disciplina para escrever e organizar livros preciosos. “Um dia sem escrever fica sempre como dívida, falha, culpa”, afirma Julieta no artigo, fazendo lembrar o célebre verso de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos no poema “Apostila”: “Aproveitar o tempo!/ Nenhum dia sem linhas...”.

Entre os livros que organizou, não se pode deixar de citar *Lições de casa – exercícios de imaginação* (Novo Norte, 1978), reunindo textos de vários escritores, entre eles Julieta e Osman. Trata-se de um trabalho singular. Os autores deveriam escrever sobre figuras que na infância eram apresentadas em escolas de todo o país como tema de redação.

Julieta conta, na apresentação do volume, que em 1966 Osman escreveu um pequeno texto, com o título de “Exercício de imaginação”, a pedido de uma garotinha, Luiza Helena Lauretti, que lhe apresentou um álbum de gravuras. Anos depois, Osman e Julieta pensaram em criar um livro com textos de diversos escritores sobre

gravuras escolares. “Osman Lins deu o título: *Lições de casa*. Não fez a sua. Saiu da classe antes dos outros”, Julieta escreveu. Não se sabia por onde andava o texto de 1966. A organizadora encomendou os exercícios aos colegas, com pouco prazo para entrega, menos de um mês. “Mas todos compreenderam e, solidários, os entregaram pontualmente. Todos, menos um. O do aluno que escreveu o título, deixando as páginas em branco. O aluno que, apesar de querer tanto ficar, teve que ir.”

Ora, o mundo é redondo e guarda mistérios. “Mas aí seu exercício apareceu, vindo dos guardados de uma garota. [...] E vimos que Osman Lins saiu muito cedo da classe, mas deixou sua lição feita, há muito tempo, e nela não só a ideia destes exercícios, mas nesse texto delicado, escrito à mão, para uma criança, algumas sementes que germinariam em *Avalovara* e em *A rainha dos cárceres da Grécia*. E toda a sua marca – a personalidade de seu estilo, a riqueza de sua imaginação.”

Autora de contos e romances para adultos, Julieta de Godoy Ladeira estreou na área infantojuvenil com *Lobo-do-mar no supermercado* (Scipione, 1987), livro nascido de um sonho “em que um homem gostava tanto de histórias do mar, que foi parar, de repente, dentro de um veleiro cheio de piratas e velhos capitães”. No papel, a história vira realidade com Zizo, órfão de mãe (ele deu o nome dela, Denise, a um barco), garoto simples, carregador de compras de supermercado. Como o pai, o menino é apaixonado por navios e histórias (“A gente viaja, lendo”).

A esse livro seguiu-se uma série de outros, cerca de 20, a maioria sempre reeditada, para crianças e adolescentes, alguns paradidáticos, sobre episódios e personagens históricos do Brasil, como a invasão holandesa, a abolição e Tiradentes, e temas ecológicos, como em *Aventuras e perigos de um copo d’água*, lançado pela Atual Editora em 1993 e hoje na 20ª edição. Não é para menos. Numa fábula bonita e divertida, a autora defende a urgência de despoluir lagos, córregos e rios e de preservar a natureza para garantir a sobrevivência do homem e de todos os seres vivos na Terra. E o mosquito *aedes aegypti* está aí para confirmar a atualidade desse livro. Além de pregar a defesa da natureza em

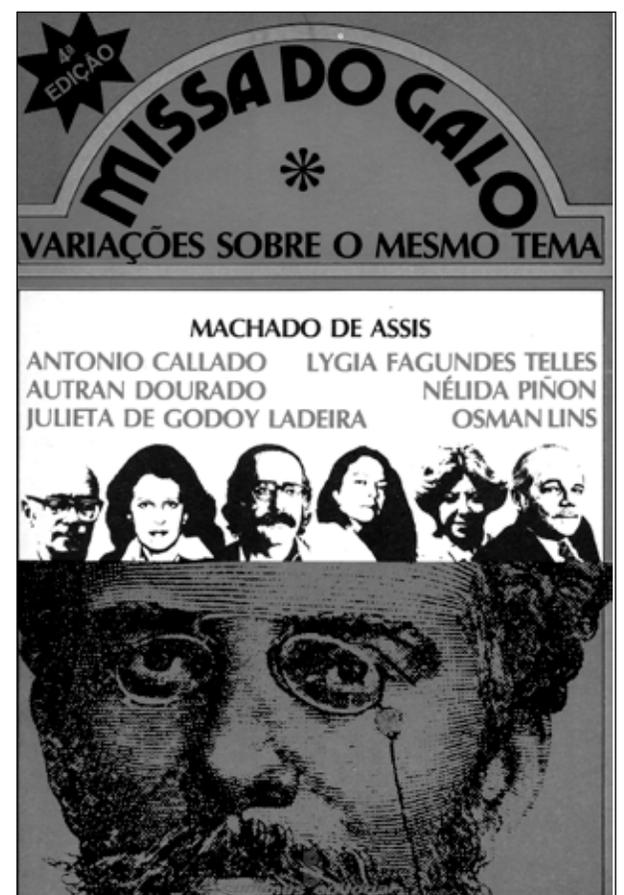
nome da vida, *Aventuras e perigos...* é um hino à fraternidade, exemplo que animais e objetos da fábula transmitem a todos nós, humanos.

Em *Até mais verde* (Atual, 1989; hoje na 29ª edição), outra fábula de defesa do meio ambiente, Julieta incorpora à história personagens do mundo das artes, como a *Menina com espigas*, de Renoir; *a Bailarina de 14 anos*, de Degas; *O escolar*, de Van Gogh, e *O Pequeno Príncipe*, de Saint-Exupéry. A intertextualidade está presente também em textos dela para adultos, como no conto “Paulo corre atrás da bola”, de *Era sempre feriado nacional* (Summus, 1984), desta vez em homenagem a Osman Lins, com a citação de frases do “Retábulo de Santa Joana Carolina”.

A exemplo do marido, Julieta tem livros traduzidos em vários países e deixou a sua marca. Osman Lins dizia que seus livros não foram inspirados pelos deuses (“Os meus também”, diria Julieta). Foram escritos com esforço, em longo e árduo trabalho, com o sacrifício de horas que poderiam ter sido dedicadas a atividades mais amenas, como o amor. Há de se concordar com o escritor. No entanto, ele inquietava-se diante de uma aparente contradição: “A de debater-se entre a ânsia de compreender e a certeza de que tudo é mistério”. Seria mesmo contradição, ou apenas constatação de que compreender inclui aceitar o mistério? Inclino-me a imaginar, e mesmo a acreditar, que Osman e Julieta estejam juntos de novo, jubilosos, como Abel e sua amada, no Jardim.

HUGO ALMEIDA

é mineiro. Com vários livros publicados, organizou o volume de ensaios *Osman Lins: o sopro na argila* (Nankin, 2004) e a coletânea de contos *Nove, novena: variações* (Olho d’Água, 2016).



Voyeuse Voz

DIEGO REZENDE

I

localizou a câmera em suas mãos,
havia noite,
apagou as luzes da casa
e ficou nua
– das roupas e da retina

o olhar logo se voltou aos outros sentidos:
tateou a escuridão,
ouviu o não-ver,
sentiu o cheiro do chiste originário da treva
e o gosto incendiário do irrepresentável
– pois, no fundo de tudo,
era isso que perseguia:
o irrepresentável

imersa, fotografou o inóspito da experiência:
o visível e o invisível dançando e bebendo,
a matéria escura trepando com a luz
e, em uma pose triunfal, um minúsculo infinito
– no momento preciso e fatal em que assassinava
a ilusória aparência de um gigantesco nunca

II

mergulho no indefinido
até chegar no quantum da antimatéria,
mas ainda é raso
ainda ouço o riso dissipado das partículas,

respiro fundo
para ultrapassar a profunda faísca dos fótons

mergulho no infinitivo
mergulhar,
infinito sem verbo
quando dou de cara com o Nada
despindo-se de sua excêntrica fantasia
de Tudo

III

ao próximo milionésimo de segundo:
sua incessante ausência é o que carrega este agora
embora nunca nos encontraremos, sei
mas sei sabendo que esconderá sempre um não saber
um surpreendente incógnito não visto,
mas vejo isto não pelo castanho olho que me retina cara
e sim pelo não que me encara em sua chama,
mas chamar é mesmo desnecessário
quando te sigo sem outra opção de blefe

tento te deter na fotografia,
mas por um milionésimo de euforia
fugidia pela tangente do espaço-tempo
descronológico de sua energia à frente
frente a isso, nada me resta, senão, gozar
e gozo pelo novo que nos move,
e quando não puder mais
sei que continuará movido
por seu cosmos valvular construtor de abismos,
espalhando cinismos pelas certezas dos pulmões que
respiram
e pelas cabeças que piram nos pilares do ar

pois respiro enquanto escrevo,
taxar expectativas
não me atrevo

DIEGO REZENDE

Poeta e doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autor de *Livrou-se* (Funalfa). Mora em Belo Horizonte.

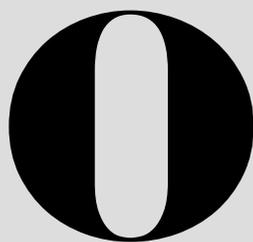


Foto: Diego Rezende

O CONTO MÁGICO DE MASSIMO BONTEMPELLI

SOBRE OS MAQUINISTAS DO ABSURDO

ANGELO OSWALDO DE ARAÚJO SANTOS



O escritor italiano Massimo Bontempelli (1878-1969) é considerado um dos expoentes do realismo mágico. Ele próprio assim definiu o seu estilo. Um grupo de escritores hispano-americanos (García Marquez, Cortázar, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Juan Rulfo) projetou-se internacionalmente nas décadas de 1960 e 70, na linha do realismo mágico, igualmente cultivando o insólito e o fantástico em seus romances e contos.

No Brasil, o escritor mineiro Murilo Rubião (1916-1991) destacou-se, de modo singular, pela produção de narrativas curtas assinaladas pelo absurdo das situações nelas enredadas. Considerado um pioneiro do realismo mágico entre nós, ele disse numa entrevista à escritora Carmen Schneider Guimarães que havia ficado impressionado com um conto de um autor chamado “Xavier Bontempelli”, exatamente dentro dessa mesma atmosfera.

Ao procurar identificar o autor e a obra, com ajuda da internet, pude constatar que o contista é o italiano Massimo Bontempelli, enquanto o prenome Xavier se refere ao escritor mexicano Xavier Villaurrutia (1903-1950). Este traduziu e publicou em seu país trabalhos de Bontempelli. Graças à artista plástica mexicana Carmen Parra, obtive um conto do italiano publicado por Villaurrutia no México. A pintora mobilizou os amigos e, a seu pedido, o poeta e escritor Vicente Quirarte conseguiu encontrar o texto em um número da revista mexicana “Ulises”. Foi assim que recebi o texto de “Sobre una locomotora” e o traduzi do espanhol para o Suplemento Literário.

Murilo Rubião morou por três anos em Madri, enviado pelo presidente Juscelino Kubitschek para servir na representação diplomática brasileira, na segunda metade da década de 1950. Não é inadequado supor-se que teria então lido o conto de Bontempelli traduzido para o espanhol por Xavier Villaurrutia, de cuja lembrança imprecisa fixou a mistura do prenome do tradutor com o sobrenome do autor, na referência colhida por Carmen Schneider Guimarães, em entrevista publicada no jornal “Estado de Minas”.

O conto “Sobre uma locomotiva”, que percorre um trajeto absurdo, em clima de perplexidade e angústia, evidencia o estilo de Bontempelli, ao tempo em que sublinha as afinidades com o nosso “Mr. Absurdus”, como o denominou a exposição a ele dedicada, na Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, por ocasião do fecho das celebrações de seu centenário de nascimento, em junho de 2017.

Depois de renovadas buscas, acabei por achar, em maio deste ano, na livraria italiana do Marais, em Paris, um livro de contos de Bontempelli. Foi por acaso, como se tivéssemos um encontro marcado, próprio da ordem do fantástico. Trata-se de “L’Amante Fedele”, ganhador do Prêmio Strega, em 1953, no qual se reúnem quinze contos escritos entre 1940 e 1947, com temas obsessivamente característicos de suas narrativas, segundo Patricia Gaborik assinala, na introdução do livro publicado pela Inconti Editrice.

De volta a Belo Horizonte, solicitei a Aurora Russi, cônsul da Itália, que fizesse a tradução do conto “Nitta” para acompanhar “Sobre a locomotiva” nesta edição do Suplemento Literário. Ambas as narrativas versam sobre viagens fantásticas, no típico estilo do realismo mágico presente tanto na obra do autor italiano quanto na do escritor mineiro. Aurora Russi brinda-nos com a grata colaboração, e aqui podemos conhecer mais um mestre da narrativa curta no vasto campo do absurdo.

SOBRE UMA LOCOMOTIVA

MASSIMO BONTEMPELLI

Ignoro como me veio a ideia de subir numa máquina a vapor na ferrovia, ao lado do maquinista.

Não me é possível descrever essa máquina nem nossa estrada. Todos os elementos – metal e calor, vapor, poeira e vento – se misturaram em minha memória, confusos e desfeitos.

Era um castelo de ferro e fogo.

Durante algum tempo, enquanto corria, fui tomado de uma exaltação que, girando em meu ponto mais íntimo, não lograva agitar meus membros, mas que, aferrada no centro do meu coração, me mantinha imóvel e quase estupefato. Logo, o maquinista me fez jogar carvão dentro da fuça inflamada dessa espécie de besta. Esse exercício me reanimou. Agora me movia, me sujava, me queimava as mãos, sentia na garganta o cheiro raivoso da fumaça e minha imobilidade interior se derretia. Descentrado, conseguia identificar-me com a máquina. A máquina voava e então me sentia perto de cair naquela agitação exterior, da qual ansiava fugir por medo da loucura.

Me salvei graças a uma invenção retórica. Olhando para o forno inquieto que eu alimentava, disse:

– É aqui o focinho de um dragão.

A estupidez da imagem me fez rir, e num instante estive a salvo.

Mas o maquinista não dizia nada.

...

Não tinha a mais remota ideia sobre a natureza daquele homem.

Esse seu silêncio voltou a me inquietar. Olhei ao redor. Até esse momento não me havia ocorrido prestar atenção na paisagem que atravessávamos.

Era uma planície, melhor dizendo, uma planura, e sem fim, tão igual que, mesmo voando, permanecíamos sempre em seu centro. Era amarelada sob o ar pálido do dia.

Tive de pronto a impressão de que era o silêncio do meu companheiro que produzia a infinita planura, mantendo-a eternamente estendida para a frente e ao nosso redor.

Por mais que esforçasse minhas pupilas não podia perceber uma relva,

uma folha de erva nos fugidios horizontes da planície infinita. Olhei para o homem que, calado, mantinha a cabeça reclinada sobre a manivela.

Me convenci de que uma palavra sua romperia aquele infinito. Talvez lançaria sobre nós um pedaço qualquer daquele horizonte, despontaria um arbusto ao lado do caminho, uma colina aqui ou acolá. Procurava desesperadamente dizer alguma coisa, e quanto mais me esforçava, mais se sobrepunha ao outro este novo infinito tenso de meu silêncio. A máquina voava.

Então, compreendendo pela segunda vez que ia enlouquecer, e não podendo falar, busquei algo em que me absorvesse e me sacudisse de novo. Abri a porta da boca da besta, esquivei-me das línguas de fogo que voavam para mim, com a pá voltei a lançar lá dentro brilhantes cubos de carvão, e o maquinista disse:

– Bravo!

Sua voz me desencantou. Não me lembrei de ver se à minha volta a paisagem também havia mudado. Enquanto me levantava das chamas, satisfeito e vaidoso, me perguntou:

– Não tem medo?

– Medo de quê?

– Medo de morrer.

...

– Não – respondi muito sinceramente. – Quando tinha vinte anos me parecia possível morrer de um dia para o outro, e tinha medo. Agora, creio estar muito longe da morte.

Como ele não me respondia, para não cortar a conversa acrescentei uma consideração trivial:

– Pelo contrário, é evidente que então estava mais longe da morte do que hoje, já que tantos anos se passaram.

– Falso – rebateu. – Em qualquer momento, desde a hora em que se nasce até a última, o homem sempre está igualmente perto da morte.

Diante dessa saída, permaneci primeiro desconcertado. Logo, rápida e muito brevemente observei:

– É verdade, um acidente...

— Que acidente! – interrompeu-me. Na vida não há acidentes.

Eu esperava; ele continuou.

— Acreditam vocês todos que a vida é como uma rua: “o caminho da vida”, que em certo momento ou depois de algum tempo termina. Não é certo? Acreditando nisso, pensam naturalmente que, em geral, um homem está mais perto da morte quando tem cinquenta anos do que quando tem vinte. Não! E vou lhe dizer mais claro. Você, como todos, crê que se trata unicamente de saber ou não saber quando morrerá. Nada disso. Não há um caminho da vida nem, uma vez passado o tempo para percorrê-lo, a morte no seu fim. A relação entre vida e morte não é uma relação de tempo.

Me contentei em perguntar:

— Então?

Ele se inclinou sobre o lado direito, apoiando-se sobre a lateral da máquina como para ver melhor o caminho à frente. Depois voltou-se para mim com um sorriso que me pareceu maligno. Escondeu-o rapidamente e disse:

— É aqui: você, como todos, percorre um caminho, o caminho da sua vida. Mas também ali está a morte, não a morte em geral, não uma morte, mas a sua morte em particular, a sua que, nascida com você do mesmo parto, desde este dia segue a seu lado, prevenida, muito próxima, suponhamos: a cem passos, um caminho perfeitamente paralelo ao que você vivendo percorre. Por isso, em qualquer momento de sua vida, você esteve igualmente perto da morte: a cem passos.

— O que você me diz – observei – é muito consolador. Eu estudei na escola que dois paralelos nunca se encontram. Por isso jamais encontrei minha morte. Evidentemente, por força, sou imortal.

Olhou-me com o relâmpago daquele sorriso do começo. Depois, continuou:

— Um momento, você é imortal se quiser, não por força. É você quem faz sua vida, é você quem deve andar direito. Você, sua força; quer dizer: sua vontade. Se sabe manter-se sempre no caminho reto, o caminho de sua vida permanecerá sempre paralelo ao de sua morte, e só então você morrerá no infinito. Mas se se cansa ou se distrai por um momento, então você faz um ângulo, um pequeno ângulo. Por certo não o nota nesse mesmo momento. E ainda que volte a recuperar força e prestar atenção e já não se incline mais, o mal está feito: depois de um tempo mais ou menos largo (segundo o ângulo) vai você desembocar no caminho de sua morte, que estava a poucos passos e que agora se junta. Entende-se que se se dá conta a tempo e pula para o outro lado, pode se evitar.

— Está aí porque aos vinte anos estava tão desconfiado e também cansado.

— Deste modo, por meio da carreira, inventaram a juventude e a velhice como expressões de tempo e não como caracteres individuais; daí nasceu o erro. Foi depois desta invenção (obra do diabo, naturalmente) quando cada homem teve uma idade e, em consequência, começou a envelhecer regularmente. Veja você se não se foi uma barbaridade.

— Certo. Você estava então muito perto, você tinha feito um ângulo. Nota-se que antes do momento fatal você deu o salto para a esquerda.

— Por que para a esquerda? O caminho da morte está então à direita, à direita de todos?

— Tenho esta impressão – respondeu o maquinista, depois de uma pausa – mas seguramente não sei lhe dizer por quê. Poderá ser um desvario. Além do mais, não tem importância. O interessante é que você esteja convencido da minha teoria, melhor dizendo, de minha descoberta.

— Descoberta? Não estou convencido, absolutamente. Acreditei que fossem conversas para distrair o longo caminho.

— Este caminho ninguém distrai, senhor.

Me arrependi de minhas palavras. Mas, de pronto, ele pareceu submergir-se em não sei que outros pensamentos. Por fim, de repente, deu dois ou três golpes violentos contra uma alavanca, pelo que a locomotiva vibrou como disposta a dar um salto. Assustei-me:

— Que foi?

— Nada. Tenho raiva de pensar na estupidez dos homens. Quiseram converter a relação entre a vida e a morte numa função do tempo. Bela necessidade. Sabe como fizeram? Inventaram a “Carreira”. Na carreira sim, têm razão.

— Em que têm razão?

— É evidente que um chefe de divisão está mais perto da morte do que um chefe de seção.

Exato.

— Deste modo, por meio da carreira, inventaram a juventude e a velhice como expressões de tempo e não como caracteres individuais; daí nasceu o erro. Foi depois desta invenção (obra do diabo, naturalmente) quando cada homem teve uma idade e, em consequência, começou a envelhecer regularmente. Veja você se não se foi uma barbaridade.

— Enorme – disse eu, que tinha resolvido daí em diante lhe dar razão em todos os pontos. Olhei ao redor para encontrar uma distração daqueles pensamentos sombrios. E o homem, que parecia não me ver, disse com um jeito de impaciência:

— Por que olha o manômetro? Funciona com toda regularidade.

— Eu não olhava o manômetro. Me perguntava como se pode pular à esquerda quando se pega uma pneumonia ou outra doença.

— Você me faz objeções muito complicadas. Já lhe expliquei que não há acidentes...

— Explicado exatamente, não.

— Do mesmo modo, não há doenças. Digo: enfermidades físicas. As chamadas enfermidades são o efeito de momentâneas distrações ou cansaços de nossa inteligência; isto é, da vontade de viver, que faça a mesma

coisa. Já observou, você que falava de acidentes, que até na mesma guerra morrem só os que têm muito medo ou os que têm imenso valor? A uns e outros, por razões opostas, falta a mão ou lhes treme a vista e fazem o ângulo, esse pequeno ângulo fatal que desvia para a direita.

— Você insiste então que a morte está à direita?

— Eu lhe confesso que tenho esta impressão iniludível.

...

Aqui meu maquinista parou de falar. E parecia que tinha terminado, que havia dito tudo. Agora o silêncio me pesava mais do que no começo, me mordida. Parecia que só houvesse sólido e estreito ao meu redor, como se a atmosfera muda estivesse solidificada em gelo e me acolhesse dentro. Até o fogo que reluzia pelas fissuras da portinhola negra tinha ficado denso, como o vapor que às vezes escapava das válvulas. Então, mais desesperadamente do que no começo, pus meus ouvidos para a planície, os horizontes, até o infinito circular, para agarrar no vento o germe de um som.

...

Nisto, para o lado direito ouvia despontar um rumor, como se se exprimisse fora do silêncio. Suspeitei que existia desde muito tempo, mas não o tinha percebido, som impreciso, mas contínuo, que certo não se deixaria captar, débil, implacável, quase um sussurro ou um murmúrio, como um correr paralelo, correr de rodas, que provavelmente crescia. De repente, encontrei de novo voz e movimento, e agarrando por um braço o maquinista, gritei:

— À esquerda, por caridade, um pouco à esquerda...

Subitamente, senti gelar-me, porque um novo pensamento me feriu na cabeça e, suando e quase desmaiado, quase sem voz, senti que dizia:

— Ó, os trilhos. Não pode, aqui se vai pelos trilhos.

Nisto, o maquinista, tendo as mãos nas alavancas, torceu para mim todo o peito e me mostrou uma cara iluminada e sorridente.

— Saia – disse –, olhe o caminho à frente da máquina.

Com que desconfiança me levantei e, saindo o mais que podia fora do peitoril de ferro, olhei a planura sobre a qual corríamos a toda velocidade.

Com violento e novo espanto vi que não havia trilhos.

Foi um terror, porque esquecendo por um momento o outro medo e as teorias imaginárias e o temido caminho do rumor paralelo, me dominou e me turvou um só sentimento que era este temor mais forte, o sentimento do absurdo de uma locomotiva que corre por um terreno sem trilhos. Pelo que, quase louco, me lancei sobre o braço do maquinista e seguro gritando pegava nele e apertava a cara contra suas costas para obrigá-lo a parar ou para não ver, não ver nada esperando não sei que desastre. A angústia me impediu de medir o tempo assim transcorrido, podia ser um minuto ou muitos anos. Até que, voltando dessa suspensão dos sentidos e recobrando alguma calma, me levantei, dando-me conta de que a estrada havia diminuído muito e havia à volta uma acidentada paisagem crepuscular com casas, muitas casas, rasgos de cidade. Uma rua da qual via à esquerda e direita interiores de habitações humanas com luzes acesas sobre mesas tranquilas e rostos de mulheres saindo para fechar as portas. Depois o trem entrou debaixo de um telhado barulhento e paramos.

O maquinista pulou fora. Porque debaixo do grande teto as luzes eram confusas e se misturavam com zonas de sombra, não compreendi onde estávamos. Além disto, me sentia aniquilado. Ele me convidou:

— Desça. Chegamos.

Desci e perguntei:

— Onde?

— A um lugar qualquer – respondeu.

Estava atônito por causa da violência da estrada. Mas ainda perguntei:

— Perdão. De qualquer maneira, o seu trem, que coisa é?

Ele sacudiu os ombros, respondendo:

— Que quer que seja? Só um trem como todos os trens.

(Tradução de Angelo Oswaldo de Araújo Santos)

Suspeitei que existia
desde muito tempo, mas não
o tinha percebido, som
impreciso, mas contínuo,
que certo não se deixaria
captar, débil, implacável,
quase um sussurro ou um
murmúrio, como um correr
paralelo, correr de rodas,
que provavelmente crescia.
De repente, encontrei de
novo voz e movimento, e
agarrando por um braço o
maquinista, gritei

NITTA

MASSIMO BONTEMPELLI

Eu tinha um automóvel: uma noite, saindo de um local de veraneio, acompanhei algumas pessoas até a estação da cidade mais próxima. O trem estava atrasado, eles disseram: “Vai embora. Anoitece, está ficando escuro, e até em casa são talvez cem quilômetros e etc”. Mas preferi esperar, queria andar através da noite plena, naquela hora em que a criação volta a ser simples e eterna.

Quando eles partiram, saí da estação e voltei rapidamente para meu lugar ao volante. Em breve já estava longe das casas, percorrendo a linda avenida reta, os faróis acesos.

Mas não me senti feliz. Era uma noite sem graça. O negro que cobria confusamente o céu estava cheio de rasgos, onde tremiam algumas estrelinhas, e aquele negro derramava pelo ar um cinza impuro. Andando, não sentia que a terra dormia, como nas noites de verdade. Até o ar da grama parecia ofegante.

Onde a estrada entrava num bosque, de repente me pareceu ouvir um breve gemido, como que oprimido, talvez vindo debaixo das raízes, e parava de repente. Os braços dos ramos mais baixos tentavam deter a minha passagem, a luz dos faróis golpeava cruelmente os troncos, tudo me incomodava: apenas o murmúrio do motor escorria como um riacho. Depois do bosque, começa novamente a pradaria, mas sem árvores: fica só, de um lado e do outro da estrada, o ritmo teimoso dos para-choques que nunca vai acabar. Foi aqui que voltou, de repente, aquela voz repentina, a mesma, como um respiro súbito apagado. Desacelerei. De onde chegava? Do coração da terra? Ou daquelas pequenas estrelas envergonhadas? Talvez de muito mais perto? Agora ficava calada, e eu morria de vontade de ouvi-la mais uma vez. Me esforcei muito para, com cabeça fria, entendê-la bem, segui mais devagar ainda e desliguei os faróis para aumentar a minha concentração. Realmente, tinha sumido. Porém, eu continuava a receber, não sei onde, se

no ar livre ou rastejante entre as rodas do carro, ou no céu, ou debaixo da terra, ou ao redor de mim como o ar que respiramos, uma presença invisível, acompanhando minha corrida. Nada, loucura. Voltei a mim, liguei os faróis.

Desacelerei. De onde chegava? Do coração da terra? Ou daquelas pequenas estrelas envergonhadas? Talvez de muito mais perto? Agora ficava calada, e eu morria de vontade de ouvi-la mais uma vez. Me esforcei muito para, com cabeça fria, entendê-la bem.

“As presenças invisíveis”, continuava eu, acelerando: lembro agora que, desde muito novo, esta frase foi uma das minhas favoritas durante bastante tempo. É um pecado que no colégio não sejam previstas aulas de demonologia, poderia ter aprendido algum exorcismo. Mas, quem pode saber se essa presença é maligna ou benigna? Foi uma espécie de pequeno apito: talvez uma daquelas setas sutis que Lilith

manda para a terra desde o segundo satélite? Ou talvez seja ela, a própria Lilith, deusa da noite, que está me procurando? Seria correto, assim disse Plotino para Amélio: “são os deuses que vêm à nós, não a gente até os deuses”. Também li (sei lá onde) que não tem que ter medo das “presenças” se segurar nas suas mãos uma planta de urtiga; se não estivesse tão escuro, talvez você a ache naquela grama. E dizia-se que segurando durante sete anos nas suas mãos um vampiro, ele se torna uma urtiga. Também li que para ver um fantasma é suficiente esfregar nos olhos a placenta duma gata preta primogênita: parece fácil! Pois é, o método mais barato é sempre ele: o canto. O que deveríamos cantar? Qual será a melodia ou a melopeia mais apta para atrair as presenças ocultas? Qualquer uma; a primeira que ocorrer à sua cabeça: o importante é o ânimo, a força que você mete nela. Aí: jerum, jerum Hallo halloe!

Poder do incompreensível. Acabava de gritar com toda minha voz na noite a invocação zombeteira quando, de repente, como que para me responder, surgiu novamente no ar, mais nítido, o gemido, ritmado, uma, duas, três vezes: o tempo que precisei para dominar minhas mãos, que tinham dado uma volta horrível ao volante, e para direcionar novamente em linha reta o carro, desacelerar e cautamente frear, para detê-lo.

Aquele terceiro gemido sumiu num sopro, ao redor de mim só havia um silêncio incalculável. Mas eu permaneci imóvel e atento, mais do que certo que o som voltaria a se manifestar em breve. Ficava aguardando, aumentava a atenção do meu ouvido, sentia os latidos do meu coração acalmarem-se.

Não demorou muito.

Desta vez, cresceu de forma leve, do nada, aumentando gradativamente. Ficava igual e contínuo. Eleva-se um instante, cai, volta a começar. Virou respiro, um alento fino e dolente;

e não para mais. De repente arrepiei, porque percebi que estava lá, perto de mim, atrás dos meus ombros. Tomei coragem: virei de repente. Tive a coragem de ligar a luz interna. E na sua débil luminosidade percebi uma forma pequena, confusa, enroscada no assento traseiro. Ajoelhei no meu assento para observá-la. Aos poucos, percebi o conjunto das suas linhas: uma menina macilenta, vestindo um avental lacerado; o cabelo pálido cobria parte da face obscura e lisa. Dormia de boca aberta, um sono cansadíssimo. Começou a gemer devagar. Sem acordar, girou a cabeça duas vezes, como para agitar o cabelo que coçegava os lábios e as pálpebras. Tirei-lhe os cabelos do rosto com a mão. Parou de gemer e começou a abrir os olhos.

“O que você está fazendo aqui?”

Olhou para mim sem medo e sem se mexer, só revirando os olhos; depois, mexeu com violência a cabeça.

“Sabe falar?”

“Sim”, respondeu com um sorriso; e bocejou.

“O que você está fazendo aqui?”

A menina desenrolou um pouco, e baixinho respondeu: “Acho que estava dormindo”

“Quando subiu?”

Mexeu os ombros como se alguma coisa a estivesse incomodando. Depois, com um tom entre chateado e lamentoso, murmurou:

“Enfim, o que eu fiz de errado?”

Entendi que eu estava fazendo perguntas bobas, e que ela já estava dominando a nossa conversa. Olhei ao redor, à procura de uma resposta e tentando me controlar. Vi que lá fora a noite parecia mais suave, umas luzes de estrelas choviam na terra. Ela bocejou mais uma vez.

“Está com sono?”

Voltou a se jogar nas almofadas, os olhos sempre fixos na minha cara:

“Não estou mais com sono”.

Olhava para mim como se olha para uma coisa que possuímos, mas sem saber bem o que fazer com ela.

Tinha feito tudo errado, e não tinha como começar tudo de novo. De repente exclamei:

“Oh, qual é seu nome?”

Não respondeu de imediato. Devagar, passava as mãos na cabeça, e naquele movimento o cabelo voltou a cobrir-lhe a testa.

Ficou assim, com o rosto entre as mãos, murmurando sons dos quais não peguei mais que algumas sílabas.

“Como é que você disse?”, insisti. “Ouvi alguma coisa como Nit-ta. É isso mesmo? Nitta?”

Pareceu-me que acenou que sim com a cabeça.

Tentei uma nova pergunta:

“Aonde queria ir?”

De repente Nitta se levantou, conteve-se na borda do assento, com os pés no chão, tentando puxar o avental nos joelhos. Estava descalça.

Outra pausa. Depois, levantando uma mão e apontando com o dedo, disse:

“Quero ir ali”, e os seus olhos brilharam.

Não entendi. Mexendo-se impaciente, repetiu:

“Sentar aí. Na frente”.

Apontava o assento ao meu lado.

Respirei. Precisava mexer, mudar alguma coisa, sair do abafo daquele diálogo absurdo.

Quando se sentou do meu lado, ordenou:

“Vamos”.

“Em frente?”

“Sim”.

Perguntei, apontando a rua na nossa frente.

“A sua casa é para lá?”

Começou a rir, um riso agitado, perdendo o controle, golpeando-me.

Depois:

“Corre mais rápido”.

Me sentia humilhado e cheio de raiva. O céu tinha-se aberto quase por completo, a noite era ainda profunda, cheia de estrelas. Íamos muito rápido. De vez em quando olhava de soslaio para ela: ela, imóvel, fitava além do vidro a estrada iluminada pelos faróis. A raiva se transformava em cólera na minha alma. Nitta parecia fascinada.

Aos poucos aquele surto de velocidade me animou novamente. Ia mais devagar, mas ela não falou nada, nem saiu daquela fascinação imóvel. Eu observava os para-choques e contava os quilômetros. Percebi que Nitta estava perfeitamente sozinha, que por enquanto não podia haver a não ser o silêncio entre nós. O céu era agora completamente limpo: as constelações dançavam pontualmente ao redor da terra, e já começavam a branquear-se. Não passou muito tempo, também os horizontes começaram a clarear. Foi assim que chegamos onde, uma vez acabada a última reta, a estrada contorna um morro antes de entrar numa planície. Desliguei os faróis. E apareceu, lá atrás, meu morro. De repente, sem pensar em nada, gritei:

“Olha Nitta. Lá, no pé daquele morro, é a minha casa. Em poucos minutos”.

Ela respondeu com calma:

“Está bem”.

“Mas agora, você deve me dizer: aonde quer chegar? Mora mais para a frente? Eu levo você onde você quiser”.

Olhou ao redor e depois respondeu:

“Por enquanto, chegamos até lá”. Vendo-a, parecia quase humana. Não quis que nossa conversa se interrompesse. “Quantos anos você tem?”

Nitta levantou os ombros:

“Que importa isso?”

“Quer ver que eu adivinho? Doze”

De repente me arrependi: talvez tenha uma idade mais avançada, parece tanto uma criança porque está desnutrida e frágil.

Mas não apareceu ofendida. Nem sei se tinha ouvido. Cantava, e acompanhava a melodia batendo os dedos no vidro. Para não largar a presa, insisti com perguntas aborrecidas:

“Estão te esperando?”

“Quem?”, perguntou ela com uma ponta de assombro.

Mais uma vez, mordi meus lábios de raiva. Por sorte, estávamos perto do nosso destino. Acelerei. Depois de dois minutos parei ao pé do morro, em frente à pequena casa solitária, que era o meu lar.

“Aqui estamos, Nitta”.

Desliguei o motor, e me veio um pensamento de improviso:

“Tem fome?”

Fiquei por um instante imóvel. Depois o seu rosto explodiu de surpresa. Aproximou as mãos ao peito e exclamou:

“Verdade, sim, muita”.

Os olhos dela brilhavam de desejo e esperança. Eu queria chorar. Saí rapidamente do carro e, enquanto abria a porteira, falava:

“Também estou com fome. Lá em casa tem muito para comer. Desce rápido, entremos em casa.”

Não se mexeu, pareceu fechar a cara, disse precipitadamente:

“Não, fico com vergonha, traz aqui”.

Não insisti.

“Sim, sim”, a tranquilizei. “Subo e volto rápido. Depois, vamos até lá”, indicando umas quantas plantas no meio do planície, “lá tem uma mesa, levamos tudo lá, em cinco minutos chegamos”.

Já tinha começado a ir, quando ouvi o grito de Nitta: “Não, não”

Me voltei.

Seu rosto estava desconsolado. Rezava com as mãos juntas, soluçando:

“Não, não esperemos tanto; aqui, vamos comer aqui, rápido”

“Está bem, querida, como você quiser”.

E fui embora rápido, subi correndo pela escada, cheio de comoção e ternura. A casa estava bem abastecida, coloquei muitas coisas numa cesta bem grande: fruta, pão, biscoitos, ovos, queijo, vinho, sei lá que mais. Teria parecido para mim um delito deixar esperar um minuto mais do estrito necessário aquela criatura com fome. Ofegante, pensava: “Depois que ela comer será outra, vou poder saber de onde vem, poderei levá-la para sua casa, ajudá-la”. Quando a cesta ficou repleta, nem fechei a porta e desci correndo pela escada, gritando:

“Viva! Nitta, fui rápido? Olha... Nitta, Nitta, cadê você?”

Nitta já não se encontrava mais no carro. Joguei a cesta dentro. E logo, chamando-a, corri ao redor da casa, subindo o morro acordado pelos primeiros raios, lá na grama, em meio às plantas, perto e longe, até o sol ficou bem alto no céu, e até a tarde, sempre procurando-a, e gritando inutilmente o nome dela.

(Tradução de Aurora Russi)

E fui embora rápido,
subi correndo pela
escada, cheio de comoção
e ternura. A casa estava
bem abastecida, coloquei
muitas coisas numa cesta
bem grande: fruta, pão,
biscoitos, ovos, queijo,
vinho, sei lá que mais.
Teria parecido para mim
um delito deixar esperar
um minuto mais do
estrito necessário aquela
criatura com fome.

O ADEUS À LINGUAGEM DE JEAN-LUC GODARD

MÁRIO ALVES COUTINHO

Nunca confie no artista [narrador].

Confie na obra [narração]

D. H. Lawrence, Studies in classic american literature

I

Desde que começou a fazer cinema, Jean-Luc Godard quase sempre procurou, no seu próximo filme, não repetir a fórmula do anterior. Nem mesmo as fórmulas (ou formas, ou a linguagem), que ele próprio havia agenciado e criado na obra precedente. Não é muito comum e aceitável que um autor, tendo criado uma linguagem pessoal, própria, inovadora, depois, se repita, a partir de um certo ponto da sua produção, usando as suas próprias descobertas? Pois bem, se a maioria dos artistas criativos agiu e age desta maneira, a tentativa godardiana é radicalmente outra. De um filme para o seguinte, ele, na maior parte das vezes, procurou inovar, acrescentar algo, fazendo uma nova pesquisa, trabalhando num novo campo, propondo uma nova possibilidade. Em grande parte, talvez seja assim porque, como ele escreveu certa vez, *gosto mais de procurar alguma coisa que não conheço do que fazer melhor alguma coisa que já sei*. E completou: *me parece que o diretor tem o dever de aprofundar, de estar em perpétuo estado de busca*. Se acrescentarmos que sua câmera e seu cinema sempre foram (são) seus grandes instrumentos de pesquisa e de conhecimento, que a cada novo filme ele sempre procurou aprender mais, **no filme, na filmagem**, e não antes, ou depois, que o tentar, o arriscar e o

fazer mesmo foram, a cada momento, sua maneira de inquirir, encontrar e descobrir, naquele momento mesmo que **tentava**, teremos diante de nós um quadro sinóptico perfeito do método criativo deste cineasta imprescindível.

II

Num ensaio ("Jean-Luc Godard, ou a pedagogia do não") que escrevi para um livro que co-organizei (*Godard e a educação*, Autêntica, 2013), eu parecia estar pensando em *Adeus à linguagem*, que obviamente ainda não conhecia (o filme é de 2014): sua obra era o *confronto de tudo com tudo*. "Eu disse tudo, e o contrário de tudo" [escreveu ele]. *Godard quase sempre disse não às suas próprias afirmações; dir-se-ia que a negação é parte integrante da afirmação nos seus filmes. Francês, quase chinês, sabe que a negação de uma verdade não é uma mentira, mas outra verdade*. Escrevendo sobre Nietzsche, Maurice Blanchot disse algo que serviria para explicar o movimento godardiano: "contradizer-se é o movimento essencial do seu pensamento, cada vez que ele afirma, a afirmação deve ser colocada em relação com a afirmação oposta". *Afirmação e negação, dialeticamente reunidas, sempre: somente assim Godard chegou próximo de sua pretensão: colocar tudo no cinema, pois para ele tudo é cinema*. [Na verdade, **nada está fora do cinema**, para

Godard] *E, como percebeu Blanchot, o negar pode ser afirmativo: "afirmação do poder infinito de negar e de viver até o fim esse poder (...) o poder infinito de negar permanece poder de negar o infinito e escapa à tentação de se pôr fora de questão, de se petrificar, escolhendo-se como valor incontestável"*.

Assim, o próprio discurso godardiano é sempre contraditado rigorosamente nos seus filmes. Gilles Deleuze percebeu isso muito bem: "em Godard, o ideal do saber (...) desaba: o discurso 'bom', do militante, do revolucionário, da feminista, do filósofo, do cineasta, não é tratado melhor do que o mau discurso". Serge Daney explicitou esta passagem: "ao que o outro diz (asserção, proclamação, sermão) ele responde sempre com o que um outro outro diz". Em síntese, Daney escreve que, a partir de qualquer afirmação, Godard procura "outro enunciado, o outro som, a outra imagem que poderia vir contrabalançar, contradizer (tornar dialético?) esse enunciado, esse som, essa imagem. "Godard" seria o espaço vazio, a tela escura no qual as imagens, os sons, iriam coexistir, reconhecer-se, neutralizar-se..."

Quase qualquer afirmação em Godard é ritualmente contraditada (negada) pela afirmação contrária. Godard procurou nunca se instalar nas suas próprias descobertas de linguagem, quase sempre disse não às conquistas do filme anterior, e tentou dizer sim ao novo.

III

Uma consequência disto tudo é a recepção canhestra, na maior parte das vezes, apressada - e nada condizente com o esforço que ele próprio coloca nos seus filmes - a que a maioria da crítica proporciona à obra de Jean-Luc Godard. A que se deve isto? A maioria dos intelectuais é capaz do esforço necessário para ler autores tão difíceis como Joyce, Proust, Kafka, Beckett, Thomas Mann, Hermann Broch, Robert Musil, ver Picasso ou escutar, por exemplo, Stockhausen. Ora, a obra de Godard é a única herdeira crível desta vanguarda artística nos dias atuais e, conseqüentemente, com o mesmo nível de exigência para consigo mesma e para com os espectadores de seus filmes... Quantos, ao contrário, o atacam e o ironizam como chato, difícil, complicado, incompreensível? A arte moderna e contemporânea que vale realmente a pena nunca foi fácil. Porque Jean-Luc Godard haveria de sê-lo? Somente porque o cinema, como diria (disse) André Malraux, além de uma arte seria também uma indústria (e um comércio)? Seria porque o cinema é tido pelo coro dos contentes como a arte do entretenimento, sendo obrigado a divertir a qualquer custo? Por outro lado, não seria porque a cultura oficial (somente literária, filosófica, poética, as atividades "nobres", segundo uma certa visão) despreza a mistura(ção) plebeia que é, sempre foi, e sempre será sua obra? Haveria aqui um resquício da muito discutida desqualificação adorniana de uma certa arte industrial? Não seria esta reação à sua obra aquela antiga (e sempre atual) afirmação, de que o cinema não é uma arte, e se chega a ser, raramente, não pode ter a pretensão a um tal nível de sofisticação? Não desconfiam estas pessoas (e esta parte da crítica) que uma verdadeira obra de arte (exatamente como *Adeus à linguagem*), com toda sua dificuldade e aparente aridez, dá muito mais prazer que o magro entretenimento que a maioria esmagadora dos filmes proporciona? Quando proporciona, é claro... E quando não proporciona simplesmente muito tédio e insatisfação... Quanto aos esnobes: não desconfiaram eles até hoje que a língua de Proust, Kafka, Joyce, Beckett, Ponge, Musil, Broch passou para as imagens? E, segundo minha maneira de ver, diretamente para as imagens e os sons de Jean-Luc Godard?

IV

Sejamos cuidadosos, então. E sejamos humildes, também, diante da pesquisa, da inteligência, do esforço, da inventividade e da extrema criatividade godardianas. Por isso, tentarei não ser definitivo neste texto sobre sua última obra. Procurarei lançar algumas hipóteses, tentar algumas aproximações, propor algumas ideias, sugerir, talvez, algumas possibilidades. Sem dogmatismos, como sempre aconteceu na





O cineasta francês Jean-Luc Godard, que completa 87 anos em 2017

própria obra deste autor fundamental. Que, juntamente com Sigmund Freud e Jean-Paul Sartre (sei perfeitamente que Sartre está fora da moda agora, assim como sei que ele **foi a moda** durante décadas, assim como tenho certeza que ele voltará a ser discutido seriamente em breve: um autor que fez as "reduções" e "sínteses" mais criativas de Heidegger e Marx, criou uma filosofia própria, o existencialismo, escreveu romances, novelas, contos, peças e ensaios literários, políticos e psicológicos simplesmente não vai ser negado por muito mais tempo) foi capaz de explicar a arte, a cultura, a história e a ideologia do século XX e XXI. É este o nível de Jean-Luc Godard e é a partir deste lugar que ele deve ser analisado. Menos do que isto, e não daremos conta de sua obra.

V

Primeira questão: será que Godard é tão só e unicamente um autor de vanguarda, aquele que quase todos concordam que "revolucionou" a linguagem cinematográfica, já no seu primeiro filme, *Acossado* (1960)? E que, a partir daí, procurou inovar a cada filme, como afirmei logo de começo?

De uma maneira geral, sim, podemos dizer que ele quase nunca está satisfeito com o estado atual das coisas, e da linguagem. Ele duvida (questiona) de tudo, e principalmente de toda e qualquer verdade estabelecida, pois sabe que o contrário de uma verdade é outra verdade, igual e complementar. Não está dito em *Adeus à linguagem* que *estou aqui para dizer não?* Em outro momento, uma personagem não afirma, no mesmo filme, que *posso saber o que um outro pensa. Mas não o que penso*. Numa entrevista, ao contar que seu pai gostaria que sua família escrevesse na sua sepultura **ao contrário** (a família não realizou o desejo dele), ele reconhece, rindo, em seguida: *digo para mim: é isso!* Primeiro postulado godardiano: desconfiar de tudo sim, mas sobretudo e primeiro, de si mesmo.

E em *Adeus à linguagem* ele está lidando com um novo aspecto da linguagem cinematográfica, o 3D, praticamente pela primeira vez (antes, ele havia usado esta técnica num curta-metragem, integrante de um filme maior, *3X3D*, seu aprendizado deste sistema, uma miniatura, portanto). Como ele o faz? Dentro da sua **tradição** (se existe revolução, existe também uma tradição godardiana) de criar o novo, *to make it new* (Pound). Senão, vejamos: o cinema industrial e comercial, que sempre fez filmes onde procurava apagar os limites entre o cinema e a realidade, e cuja proposta de sempre (repetida n vezes) e maior realização sempre foi obter a adesão e a projeção/identificação do espectador, tem utilizado este

formato alienando os espectadores, amedrontando-os, assustando-os, em suma, colocando sua plateia distante desse mesmo espetáculo. Para conseguir sua adesão, ao final e ao cabo?

Godard, que, ao contrário, foi o cineasta de um certo distanciamento até mesmo brechtiano - sempre usou, por exemplo, o metacinema; ou então, procurou fazer os atores se dirigirem aos espectadores, ou olharem para a câmera, introduzindo, portanto, o raciocínio e a desconfiança no que até então era projeção/identificação e cumplicidade - aqui, procura integrar o espectador ao que está mostrando: será que ele quer compartilhar com todos nós a beleza do mundo, ou melhor, a beleza do "seu" mundo, ou então, da beleza da "sua" leitura do mundo? Jean-Luc Godard, quando adolescente, chegou a pintar alguns quadros (que existem até hoje), e fez uma exposição (ou melhor, sua mãe fez) deles quando tinha 19 anos. O universo, o mundo, a realidade mostrada em *Adeus à linguagem* é de uma beleza esplendorosa. As cores são soberbas, assim como os enquadramentos. A luz chega a ser estonteante de tão intensa. O recurso da saturação das cores é usada magistralmente. Podemos dizer, portanto, com toda propriedade: esta é uma obra impressionista (existe, no filme, uma frase de Claude Monet, fundamental, que comentaremos abaixo). Uma aprovação quase sem reservas do real. Uma adesão sem reservas ao real? Mais uma vez, Godard aproxima mas distancia: veremos que a negação, o distanciamento continua, por outros meios. Renovação e mudança, mais uma vez, na obra de Godard?

VI

Mais uma vez, parece, Godard faz diferente. Mas faz igual, também, ao mesmo tempo. Se não igual, pelo menos na mesma tradição, que ele ao mesmo tempo respeita, discute, homenageia e subverte (a melhor maneira de ser fiel a algo, não seria subvertendo este algo, dando nova vida e significação, atualizando-o portanto?). *Metrópolis*, *Paraíso infernal* e *Psicose* (uma banheira onde o sangue cai em grande quantidade é mostrada mais de uma vez) são citados: não é esta figura de linguagem (a citação) algo do qual ele sempre fez uso, desde sua primeira obra? A centralidade da cultura, da pintura, da poesia, da literatura, da filosofia, do ensaio em toda sua obra e em *Adeus à linguagem*, não é a mesma? **Diferente**, mas contraditoriamente, **semelhante**, portanto. Parece que este filme (somente este? Será que não foi toda sua obra?) foi criado dentro de uma tensão dialética que o atravessa de ponta a ponta, em todos seus elementos constituintes. Pode-se dizer, então, que Godard, a partir da tradição, encena uma revolução, ou que, Godard, a partir da revolução, se instaura na tradição? No final das contas, ele sempre amou





Cena do filme *Adeus à linguagem*, trabalho mais recente de Jean-Luc Godard, lançado em 2014

o cinema clássico (Hitchcock, Hawks, Billy Wilder, Jean Renoir), mas também o inovador (Nicholas Ray, Samuel Fuller)...

VII

O adeus à linguagem, que é o título da última grande obra-prima de Jean-Luc Godard (título da obra: a metáfora essencial, talvez a mais importante de todas, segundo Ernesto Sabato), por exemplo, a que se refere exatamente? Não podemos deixar de lembrar que Jean-Luc Godard estará fazendo 87 anos em 2017. Ao realizar *Adeus à linguagem*, estava com 83. O momento, portanto, seria de fazer um balanço mais definitivo, e procurar dar um sentido mais completo para sua vida e sua obra. Por outro lado, a morte é claramente aludida em algumas passagens deste filme. A mais clara delas é quando alguém diz *estou aqui para vos dizer não e morrer* (ênfase minha; que admirável síntese e economia de recursos: isto não descreve Godard, neste momento, com exatidão?) Esta frase não é falada somente uma vez, mas repetida imediatamente, como para sublinhar o que está sendo dito. Quase com certeza, Godard ele próprio está se despedindo da linguagem com a qual ele criou todo um universo de signos e significações. Mas também da linguagem que o criou, como ele bem sabe (antes de sermos criadores da linguagem, somos um produto dela). E esta é um despedida triste, melancólica, elegíaca, mas que também tem um tom de celebração. Movimento pendular e negação: imediatamente antes, a mesma voz afirma *a vida que é necessário amar, custe o que custe*. Afirmção e negação: a síntese é a linguagem, que tudo pode e tudo contém.

VIII

Exatamente. A linguagem, sujeito e objeto deste filme admirável: um outro sentido da metáfora do título não seria um desejo do autor de sair da linguagem, de voltar às coisas mesmas, aos animais, à natureza, às flores: nunca um filme mostrou tantas **coisas** e tão pouco os personagens; num determinado plano está dito, com todas as letras: "detesto os personagens". Opinião de um personagem, somente? Ironia godardiana? Na continuação, um personagem

Quase com certeza,
Godard ele próprio
está se despedindo
da linguagem com a
qual ele criou todo
um universo de signos
e significações. Mas
também da linguagem
que o criou, como
ele bem sabe

masculino pergunta: *viver ou contar?* Uma personagem feminina responde: *não existe escolha*. Nossa obrigação (e a de Godard) passa a ser, portanto, viver e contar, portanto... A realidade e a ficção, a imaginação e a realidade: a primeira frase de *Adeus à linguagem* inscrita e escrita com todas as letras, não é *que todos aqueles aos quais faltam imaginação se refugiam na realidade?*

Enfim, não quer esta obra prescindir do signo, absolutamente? Realmente: no próprio filme podemos ver e ler este desejo e movimento. O final de *Adeus à linguagem*, por exemplo: uma flor, o choro de um cachorro e de um bebê e a sétima sinfonia de Beethoven: todos estes elementos não partilham de uma distância da linguagem (falada, humana, evidentemente)? Mas a música tem uma linguagem própria, humana; o bebê vai em breve conhecer e manejar a linguagem... Não obstante, no mesmo filme, em outro momento, ouvimos:

eu não diria quase nada. Procuo a pobreza na linguagem. Numa outra sequência, as palavras, não quero mais ouvi-las serem faladas...

IX

Neste ponto, é necessário lembrarmos que Jean-Luc Godard é um homem do seu tempo: aliás, a síntese dos séculos XX e XXI certamente passará necessariamente por sua obra. Alguns autores, antes dele, também quiseram como que empobrecer a linguagem, voltar para as coisas mesmas: por exemplo, o poeta francês Francis Ponge (1899-1988), que escreveu um livro cujo título já é um manifesto: *Le parti pris des choses* (que eu traduziria por "O ponto de vista das coisas"), onde podemos ler versos (???) como *impossibilidade do homem não somente de exprimir-se mas de exprimir não importa o que; decidir publicar descrições ou relações de fracassos de descrição; reconheci a impossibilidade não somente de exprimir-se mas descrever as coisas; me resta publicar a relação do meu fracasso. Sob uma forma agradável, o tanto quanto possível* (as traduções são todas minhas).

Mas não é somente isto. Godard é também depositário de toda uma poética do silêncio, uma poética que desejou ardentemente silenciar-se: Hölderlin, Rimbaud e Beckett são os exemplos mais radicais desta tendência. A poesia moderna foi tentada pelo silêncio, pela página em branco, pelo não falar nem dizer nada. Porém, atenção, não dizer nada para só então conseguir dizer tudo. *Não dizer, não saber dizer, não conseguir dizer, é uma maneira de dizer o indizível*, não escreveu Marie-Claire Ropars-Wuilleumier? Não cita Godard, muito apropriadamente, um texto de Monet, que descreve perfeitamente o andamento e movimento de *Adeus à linguagem?* Monet: *pintar não o que vemos, pois não vemos nada, nem o que não vemos, pois não podemos pintar senão o que vemos. Mas pintar que não vemos...* Como queria Ponge, também, pintar (escrever) seu fracasso... Assim, a negação, mais uma vez, se transforma em afirmação. Ou, como escreveu Kafka, o processo de criação godardiano simplesmente transforma o negativo em positivo. Godard filma o que não vê, fala do que não sabe, procura não saber exatamente o que... Para, no final, conseguir o que

não pretendeu, não visou, mas aceita? o que descobriu, neste processo?

X

E como Godard encena, coloca em imagens estas verdades dialéticas e contraditórias, todas estas tensões entre conceitos aparentemente e de fato radicalmente diferentes? Com uma imagem plena das coisas, animais, plantas, flores, florestas (os índios apaches, nos é dito em *Adeus à linguagem*, **chamam** o mundo de uma floresta; ironicamente, a imagem que nos é mostrada junto com esta frase, são os pelo públicos de uma mulher... *A origem do mundo*, segundo Gustave Courbet?), imagens fulgurantes, saturadas, esplendorosas.... Por outro lado, contraditoriamente, por várias vezes, por alguns segundos, o quadro fica totalmente negro, sem imagem nenhuma, enquanto o som continua presente e ativo. Exatamente como escreveu Daney? "*Godard*" seria o espaço vazio, a tela escura no qual as imagens, os sons, iriam coexistir, tela escura esta que entraria em tensão dialética com a fulgurância das imagens restantes do filme. Mais uma vez Godard faz a síntese eminentemente moderna da arte de todos os tempos: *um espaço vazio é tão expressamente uma parte da pintura moderna e escultura,*

como os lugares vazios nos poemas de Hölderlin (...) parecem indispensáveis para o acabamento do ato poético (George Steiner, em *Language and silence*). Espaço vazio, tela escura, lugares vazios: estes são conceitos plenamente operantes em *Adeus à linguagem*, e que ajudam a compreender imediatamente a fulgurante plenitude desta obra fundamental: o vazio, o nada, o negro, não sugerem imediatamente, dialeticamente, a plenitude, o tudo, o absoluto?

XI

Numa das entrevistas que deu a propósito de *Adeus à linguagem* Godard conta que, no Cantão de Vaud (Suíça de fala francesa), onde mora, *Adieu* significa adeus, é claro, mas dependendo da maneira como é falado, pode significar também "bom dia". O título do filme, então, poderia significar tanto uma despedida como uma saudação (uma celebração). Nada mais apropriado para esta obra que esta metáfora: por um lado, Godard quer realmente se despedir da linguagem, pois ela é insuficiente, inexata, enganadora; por outro lado, é uma celebração desta mesma linguagem, pois quer se despeça dela, ou quer a celebre amorosamente, Jean-Luc Godard realmente o faz através da linguagem, quer através uma

linguagem já muito usada e gasta ou de uma linguagem nova, inventada naquele momento: não é possível se despedir da linguagem fora da linguagem. Pois, finalmente, como escreveu Leda Tenório da Motta, analisando Francis Ponge, com palavras que finalmente ressoam todo o tempo em *Adeus à linguagem*, *ouvir o silêncio é-nos impossível, insuportável mesmo, porque estamos nas linguagens, ao contrário das flores e dos animais*. Não participamos do silêncio das coisas, mas as admiramos... Além do mais, nossa tarefa, como a concebe Jean-Luc Godard, é amá-las, e à vida, custe o que custar... Esta, finalmente, é a maior contradição de todas, aquela que é o fim e o começo deste filme magnífico, admirável e soberbamente dialético. Mesmo com o autor afirmando, nesta mesma entrevista, em seguida, que, finalmente, e decididamente, este é um adeus (uma despedida) à linguagem. Quando ouvi (e vi) Godard dizer isto, me lembrei de uma afirmação de David Herbert Lawrence, em *Studies in classic american literature: nunca confie no artista [narrador]. Confie na obra [narrador]*: Pois, definitivamente, a obra (qualquer obra) sempre soube e sempre saberá mais que o autor (qualquer autor). Uma despedida sim, mas uma celebração também, portanto.

Referências bibliográficas

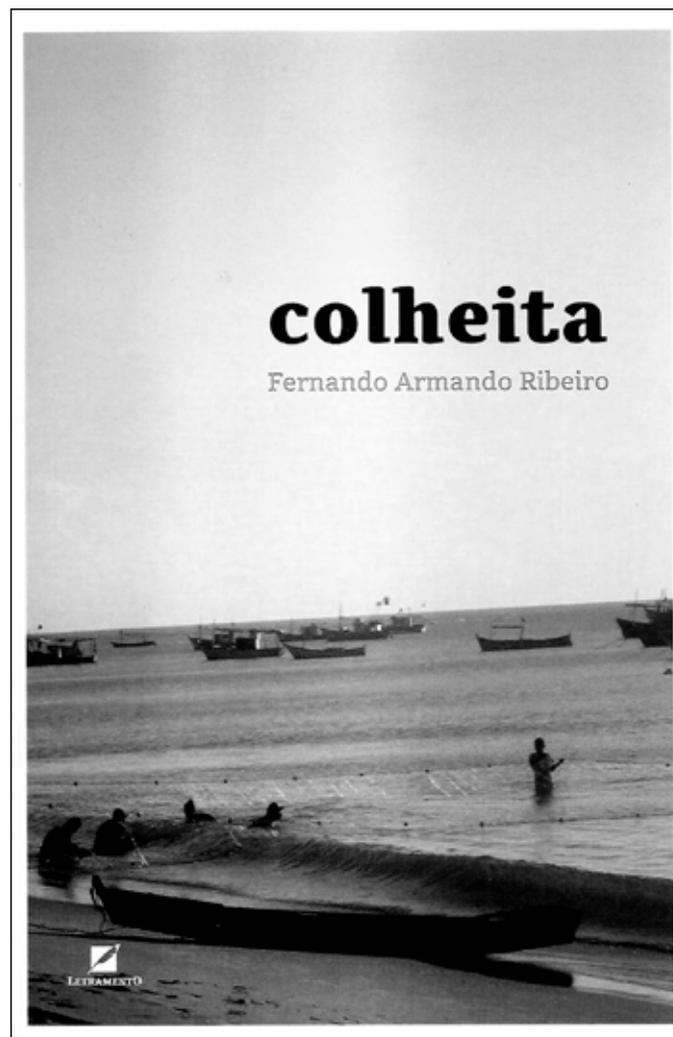
- 1 BRENEZ, Nicole (Org.). Jean-Luc Godard: Documents. Paris: Centre Pompidou, 2006.
- 2 COUTINHO, Mário Alves e MAYOR, Ana Maria Souto (Orgs.). Godard e a educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- 3 COUTINHO, Mário Alves. Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- 4 COUTINHO, Mário Alves. Godard, cinema, literatura. Belo Horizonte, Crisálida, 2013.
- 5 DELEUZE, Gilles. Pourparlers. Paris, Minuit, 1990.
- 6 DANEY, Serge. A rampa. Tradução de Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- 7 LAWRENCE, David Herbert. Studies in classic american literature. Middlesex: Penguin. 1971.
- 8 MOTTA, Leda Tenório da. Francis Ponge, o objeto em jogo. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.
- 9 PONGE, Francis. Le parti pris des choses. Paris: Éditions Gallimard, 1989.
- 10 STEINER, George. Language and silence. London: faber and faber, 1985.

MÁRIO ALVES COUTINHO

mineiro de Campo Belo, é crítico de cinema, Doutor em literatura comparada (Faculdade de Literatura, UFMG) e tem pós-doutorado no Departamento de Comunicação Social da UFMG.

MADURA COLHEITA

LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL



Com este livro de nome sintético – *Colheita* –, preciosa capa e feição gráfica, lança-se às letras nacionais o poeta Fernando Armando Ribeiro. Quando penso no título, me advém de pronto: só se colhe o que está maduro. O autor não teve pressa; deixou passar a primeira juventude, lavrou a terra literária, esperou que a seara crescesse, que chegasse ao ponto da sega e, no tempo certo, colheu um conjunto de 87 poemas enxutos, essenciais, sonoros e, principalmente, verazes.

Fernando Armando Ribeiro ama a palavra, e declara-o no poema “Escrever”, que é hino e declaração de princípios:

*Escrever é meu caminho,
meu universo,
minha utopia,*

*Escrever é quimera real,
essência de mim,
verdade e magia.*

*Harmonia que toca em meu peito,
para além das horas,
luz e poesia.*

O intento do autor vai além da mera e decorativa prática do poema, para senti-lo como visceralidade e razão de estar vivo. Um poeta que mereça o nome é capaz de jogar tudo em sua poesia, e, com isso, dar algum sentido a esta precária “chama de luz entre duas escuridões eternas”. Se usei essa reflexão de cariz metafísico é porque reconheço em *Colheita*, como obsessivo *Leitmotiv*, uma busca do transcendente, encontrando-o nas pequenas coisas do cotidiano, ali onde os outros não veem nada, o que se lê no *quase-kai*:

*velha caderneta perdida
poemas esquecidos
tesouro que morre em mim*

Essa busca instala-se inadvertidamente em qualquer lugar e objeto, mas é na natureza que ela mais encontra razões de metáfora. A natureza, em Fernando Armando Ribeiro, transmuta-se numa figuração do infinito, deixando de ser apenas algo a que se dedica uma visão conotativa. Vemos, aqui, uma imagem que se aproxima do panteísmo à Spinoza, o qual nos assegura a presença desse eterno em qualquer espaço real ou imaginado. Quero dizer com isso que são poemas que vão além do “que belo!”, para assumir uma feição bela sim, mas ganhando contornos de uma entidade com vida própria, como em “Flor do mato”:

*A flor do mato
ruidosamente cresce.
Mas surdos, sóbrios,
inebriados de cidade,
não percebemos
o miraculoso estrondo.*

A observar a precisão desse poema, que, com o advérbio do segundo verso, um polissílabo, nos faz lembrar o pensamento de Aristóteles, que assegurava que a palavra deve representar as coisas no som e no sentido. Esse “ruidosamente” – com a guturalidade de seu “r”, o qual se espraia até o sufixo – traz, de maneira admirável, uma força vegetal que nasce e conquista seu espaço, e, o que é mais perturbador, tudo à nossa revelia, seres “surdos, sóbrios”. De fato, somos tão arrogantes em nossa urbanidade que não nos damos conta de que o nosso microcosmo insere-se em algo muito maior, do qual dependemos. Quantos de nós ainda se admiram dessas pequenas descobertas que a natureza nos reserva?

A busca do transcendente é vislumbrada também na passagem tempo, outra poderosa presença em *Colheita*, em especial no poema “Stóia”:

*Na esquina móvel do tempo
esconde-se um instante
que não passa.*

*Nele se perfaz e contempla
nossa constante tentativa
de suspender as horas.*

*Por trás da foto desbotada,
do vestido rasgado,
do vaso antigo,
Há um resíduo
de memória opaca,
que toca a essência da vida.*

*Seus lampejos
nos despertam
e calam.*

Escrever este poema pressupõe uma calada consciência de que nada somos, e estamos à mercê de uma entidade que percorre as eras e nos espreita, materializando-se “atrás da foto desbotada”, como a dizer que tudo passa, e nada nos resta senão uma frágil e débil contemplação desse misterioso prodígio, cujas iluminações, tais como os fogos-fátuos “nos despertam/ e calam”, deixando-nos com mais e mais dúvidas e silêncios.

Dizer o que é um livro de poemas torna-se uma tarefa sempre parcial, porque limitada às percepções estéticas e ontológicas de quem o analisa. O crítico, neste sentido, apenas pode chamar a atenção para alguns aspectos mais relevantes; mas nada suprirá a leitura do livro. E por isso é que posso – e devo – dizer: leiam *Colheita*. Será um ato de respeito à própria inteligência e sensibilidade e, ao mesmo tempo, significará a descoberta de um poeta que, ao nascer para o público, já vê pavimentada sua via para o reconhecimento.

LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

gaúcho de Porto Alegre, é escritor, crítico literário e professor da PUC-RS.

PAISAGEM PÓS-TUDO

REGIS GONÇALVES

o abutre devora fígados putrefatos
e declina
em voo rasante sobre o campo
de cruzeiros e urtigas
paisagem de quadrinhos
& agrotóxicos
pesam como carne mal digerida
cinzas e ossos
– calcinação da primavera metálica
o taxidermista
ondula penachos de aves raras
e mumificações de ecossistemas
cardumes de fósseis em caudal
conchas e esqueletos marinhos
ex-água
ante-petroleum
sons de corujas e morcegos espectrais
nas fontes salinizadas
em jorro larval
o cortejo de raças subterrâneas
do inferno radioativo

REGIS GONÇALVES

mineiro de Santa Bárbara, é sociólogo, jornalista e poeta.

Coleção Pinacoteca APLUB de Arte rio-grandense



© Iberê Camargo - Fundação Iberê Camargo/Foto: Fábio Del Re_VivaFoto. No vento e na terra I, 1991, óleo sobre tela.