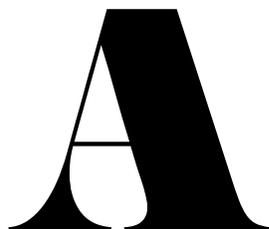


SUPLEMENTO

Belo Horizonte, Setembro/Outubro de 2018, Edição nº 1.380





entrevista conduzida pela professora Mariana Lage revela o pensamento do filósofo e historiador alemão Hans Ulrich Gumbrecht, que estuda as sociedades humanas desde o período medieval até os dias de hoje, com ênfase no contexto da contemporaneidade e na análise literária e cultural. Um trabalho do entrevistado completa sua presença no SLMG.

A área de ensaios traz um estudo de Flávia Figueirêdo sobre a literatura de Anelito Oliveira, um texto do crítico e cineasta Mário Alves Coutinho sobre o gênio musical de Johann Sebastian Bach e a análise de Rafael Zacca sobre o novo livro de Patrícia Lavelle.

Os contos trazem mais um trabalho de Patrícia Maês e as estreias em nossa publicação de Lucas Verzola e Geny Vilas-Novas. A poesia está aqui representada pelo juiz-forano Iacyr Anderson Freitas, pelo peruano Mario Pera (traduzido por Nina Rizzi) e pela mineira Ana Elisa Ribeiro.

O trabalho de capa é de Fátima Pena.

Superintendente de Bibliotecas Públicas e Suplemento Literário

Lucas Guimaraens

Suplemento Literário

Diretor

Jaime Prado Gouvêa

Coordenador de Apoio Técnico

Marcelo Miranda

Coordenadora-Adjunta de Apoio Técnico e Revisora

Flávia Figueirêdo

Coordenador de Promoção e Articulação Literária

João Pombo Barile

Escritório de Design

Gíria Design e Comunicação

Design Gráfico e Diagramação

Carolina Lentz - Gíria Design e Comunicação

Conselho Editorial

Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza,

Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques

Equipe de Apoio

Jane Mendes, Rosângela Caldeira, Rui Coutinho

SUPLEMENTO

Jornalista Responsável

Marcelo Miranda – JP 66716 MG

ISSN: 0102-065x

Textos assinados são de responsabilidade dos autores

Acesse o Suplemento online: www.bibliotecapublica.mg.gov.br



Capa: Fátima Pena

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

EXPERIÊNCIAS, INTENSIDADES E A PERMANÊNCIA DA PRESENÇA

MARIANA LAGE ENTREVISTA HANS ULRICH GUMBRECHT

Desde pelo menos os anos 1980, o historiador, crítico literário, professor da Universidade de Stanford, Hans Ulrich Gumbrecht, tem trabalhado com conceitos que fomentam o que ele chama de “campo não hermenêutico”. A busca por uma abordagem menos interpretativa e mais aberta tanto para as coisas do mundo quanto para vivências e experiências estéticas impregnam seu trabalho intelectual e sua postura como professor. Circundando constantemente os temas da presença e *Stimmung* (atmosfera, humor, tonalidade afetiva), seu pensamento opera guiado e contaminado, principalmente, por afetos, intuições, estesias e pela intensidade com que as coisas do mundo impressionam nossos corpos.

Presença recorrente no ambiente acadêmico brasileiro, o professor esteve em junho de 2018, em Belo Horizonte, ministrando minicurso em torno os conceitos de presença, serenidade e intensidade. Durante sua passagem pela capital mineira, participou de debate com o professor João César de Castro Rocha, da UERJ, no CEFET-MG, em que exploraram o estatuto da experiência estética contemporânea, em sua relação de tensão com um cotidiano cada vez mais hiperconectado. Na entrevista a seguir, o professor, recém-aposentado aos 70 anos (julho de 2018), comenta os temas mais importantes de sua carreira, revisita teóricos estudados em seus

mais recentes seminários de pós-graduação, revê questões abordadas durante o minicurso e medita, por fim, sobre os temas de crítica de arte, efeitos de presença e seu potencial inerente de violência. Reconhecendo a presença sempre importante de sua formação como medievalista, Gumbrecht não deixa de comentar sobre seu fascínio com esse período histórico e seu papel determinante na elaboração de uma constelação de conceitos para um campo não hermenêutico nas ciências humanas.

Nos últimos cinco anos, você diz que, ao se preparar para aposentar, tem escolhido temas que gostaria de visitar e/ou que não teve tempo de trabalhar em seus seminários em Stanford. Você poderia destacar esses assuntos e comentar um dos mais relevantes?

O mais relevante, sobretudo, foi o último. Uma vez que decidi me aposentar, achava que o seminário poderia ser um importante instrumento de acompanhar o pensamento atual, e claro que, com os alunos, você produz uma complexidade maior, pois você se coloca na obrigação de trabalhar com o tema a cada semana, com um volume de leitura grande e também por causa das reações [às leituras e às análises]. Você conhece quão produtivo pode ser um seminário em Stanford. Nesse sentido, aproveitei os seminários para visitar obras,

teorias e pessoas que foram muito importantes durante a minha carreira, desde quando comecei a estudar em 1967 – um ano antes do sempre famoso 1968 – até agora. Em efeito, vai ser realizado um colóquio em fevereiro em Stanford, para minha despedida, organizado por Robert Harrison e o Rolland Green, cujo título é “Depois de 1967”, como uma referência ao livro *Depois de 1945*. De toda forma, nos últimos anos, fiz um seminário sobre Derrida e a desconstrução, sobre Benjamin e o último foi Marx. Esse é meu ranking. Aquele sobre a desconstrução foi um bom seminário, pois, há uma obrigação hoje em saber o que foi a desconstrução, e o seminário serviu para os alunos de pós-graduação como uma boa introdução às leituras de Jacques Derrida, Paul De Man, entre outros. Isso não quer dizer que a teoria tenha sido importante para mim. Eu nunca fui da desconstrução e quase tive amizade com Derrida. Ele esteve três vezes em Stanford e uma vez em Siegen, na Alemanha – e aquela foi a primeira vez que ele esteve como professor visitante na Alemanha. A gente se dava bem, ele gostava da minha maneira de olhar, mas eu não fazia parte da igreja. E devo dizer que, no seminário, a questão realmente interessante foi pensar por que aquela filosofia, durante os anos 1970, 1980 e 1990, foi uma loucura tão grande, isso é, teve uma repercussão tão forte que não se podia,

na época, não falar em desconstrução. Quanto ao seminário em Benjamin, diria que teve o efeito mais ou menos esperado. Benjamin foi muito importante, mas nunca fui um fã. De toda forma, sai daquele seminário sabendo com mais certeza onde Benjamin é melhor. Ele é ótimo de intuições e como historiador, com seu projeto sobre Paris, por exemplo. Sempre que está historicizando, ele é muito forte, mas acredito que ele tenha pouco talento filosófico. Ele está constantemente pretendendo fazer argumentos, mas não tem nem boas ideias nem argumentações rigorosas. Quanto ao Marx, via como importante fazer um seminário sobre ele e não sobre o marxismo. A proposta era ler os textos mais importantes – existe uma ontologia em inglês fantástica de 600 páginas com as passagens mais decisivas do seu pensamento. Foi um seminário de leitura intensa. Li no original alemão e saí do seminário apaixonado por Marx. Em primeiro lugar, por que a prosa dele em alemão tem uma qualidade inaudita, tem uma força e uma beleza magnífica. É fantástico! Em segundo, acredito que exista uma descontinuidade radical epistemológica entre o primeiro Marx, que era hegeliano, com as modificações que todo mundo conhece, e o Marx de *O Capital*, que era completamente sistêmico – sem o saber, pois não existia na época o conceito de sistêmico. De certa forma, podemos imaginar que Althusser teve uma intuição nessa direção quando propôs, em *Lire le Capital*, do final da década de 1960, a ler Marx numa chave estruturalista, porque qualquer leitura ou análise estruturalista pressupõe um objeto com aspecto de um sistema sincrônico (e não de uma história ou de uma narrativa). De toda forma, percebo que Marx tão sistêmico que ele constantemente tenta dedicar sua análise do capital à sua mitologia da divisão de classes e não consegue. Como você sabe é um livro super inacabado... No final, ele quer encontrar argumentos por que necessariamente – hegelianamente – o capitalismo tem que chegar a um fim e ele não encontra. Não estou dizendo que é o triunfo do capitalismo, mas que é interessante observar que sua epistemologia tem aproximação sistêmica. Claro que uma vez que você está fazendo uma análise sistêmica, você

Li no original e saí do seminário apaixonado por Marx. A prosa dele em alemão tem uma qualidade inaudita, tem uma força e uma beleza magnífica. É fantástico!

não pode prognosticar um fim nem pode fazer uma genealogia. Foi interessante perceber que Marx, na verdade, tem duas epistemologias. Não estou enfatizando a descontinuidade, no caso uma descontinuidade superprodutiva, mas saí convencido que *O capital* tem uma possibilidade de análise dos dias de hoje. Propus aos alunos na primeira seção que escolhessem um fenômeno econômico do nosso presente e de Silicon Valley e a cada semana nos dedicaríamos meia hora para a análise desses fenômenos. Foi muito interessante perceber como era possível analisar o Uber com categorias de Marx.

E finalmente, o mais importante para mim foi quando que comecei a me perguntar, lendo aquela prosa com uma paixão tão forte no seminário, por que o Marx se identificava com o proletariado. Ele era judeu de uma família super rica. Seu avô materno foi a pessoa judia mais rica nos Países Baixos. Seu pai era um conselheiro da Justiça fantástico de muito sucesso, limitado sempre no contexto da restauração.

Por que um cara assim se identifica tanto com o proletariado? Minha ideia é que apesar de ele nunca falar em justiça, é a coisa mais radical para ele. Daí que o conceito mais trabalhado por ele seja o de valor – ele tem nove distinções para “valor”. Minha hipótese é que a motivação mais forte dele, existencial e intelectual, é uma coisa que poderíamos chamar de “justiça de valor”, não necessariamente igualdade. Ele fala muitas poucas vezes em igualdade, mas se importa com frequência que cada um receba o valor objetivo – se é que existe – do seu trabalho. Biograficamente falando, é interessante que, quando ele nasceu, não foi batizado e, mais tarde, ele se converteu ao luteranismo, numa cidade completamente católica. Sendo luterano ele poderia manter uma distância, por um lado, mas, por outro, não poderia ser criticado de não ser cristão. Em segundo lugar, ele namorou no segundo grau do ensino médio uma menina – que acabou se tornando mais tarde sua esposa – de uma família boa, mas decadente, quase da aristocracia mais baixa. Só numa crise econômica tão dura da sua família permitiu que ele se casasse. Falava-se muito na cidade sobre Marx como um jovem muito brilhante. Assim ele não poderia se casar com uma mulher de família decadente. Isso tem pouco a ver com os problemas do proletariado, mas tudo a ver com “justiça de valor”. Era muito inteligente e muito brilhante e teve aos 18 anos a oportunidade de escrever para os melhores jornais alemães. Esse Marx me fascina e, de repente, se tornou um dos meus autores preferidos. Não me tornei marxista, mas me apaixonei pela obra dele. Por curiosidade, quando você entra na minha casa, a primeira coisa que se vê são os 52 volumes das obras completas de Marx e Engels.

Falando sobre os temas, foram muitos anos de ensino, né?

Quase cinquenta.

Gostaria que você comentasse os temas mais presentes nesses anos de ensino.

Sobretudo não tive um plano de carreira, tampouco um plano de produzir uma posição. Sempre fiz, como a próxima coisa, aquilo que mais me interessava. E nas ciências humanas

nas universidades, comparadas com outras disciplinas universitárias, tem-se uma liberdade muito grande. Comecei como medievalista porque foi historicamente a coisa que mais me fascinou. Logo sai do medievalismo e fiz um trabalho sobre o século XVIII, sobre as funções da retórica parlamentar durante a Revolução Francesa. Diria que esta foi a única coisa que fiz que teve uma razão institucional, porque, na Alemanha, se você quer ter uma carreira acadêmica romanística, a expectativa é que você escolha outra língua e outro século. A minha dissertação tinha, sobretudo, sobre a literatura medieval castelã. Então, escolhi o francês e o século XVIII. Se você é medievalista, você pode voltar a falar da Idade Média, mas é ruim para a carreira. Eu tinha interesse no século XVIII, mas, se não fosse por isso, teria continuado naturalmente com a Idade Média, pois foi o período que mais me fascinou. Sobre isso, no inverno passado, fiz um seminário sobre “Cultura medieval. Cultura de presença”. Isso foi super importante para mim.

Vejo essa presença muito forte do Medieval não só no começo da carreira, mas, sobretudo, na sua formulação sobre “produção de presença”

Produção de Presença (2010) seria impossível se eu não tivesse sido medievalista e também se eu não tivesse tido uma formação católica. No entanto, desde minha primeira comunhão não retornei a uma igreja que não fosse por uma ocasião familiar ou por motivos de interesse em história da arte. De toda forma, a formação católica foi super importante. E também, em todo caso, você está correta, a Idade Média sempre voltou.

E como foi esse seminário “Cultura medieval, cultura de presença”?

Foi super produtivo. O seminário não fazia parte do meu projeto, mas de uma colega medievalista do departamento alemão. Ela me pediu se, antes de me aposentar, eu não poderia oferecer um seminário para seus alunos de pós-graduação. Achei interessante e não vi motivos para não fazer. Apesar do título, não é que estávamos aplicando a filosofia da presença à

época medieval, mas de fato nos debruçamos e compreendendo as características daquele tempo. Eram 18 pessoas e 9 eram doutorandos de medievalismo. Ao início, foi super difícil porque, de um lado, haviam os medievalistas muito, muito bons e, de outro lado, estudantes que não sabiam quase nada. Desde a terceira ou quarta semana, o ritmo se transformou e se tornou super produtivo.

Ainda sobre os grandes temas, você começa sua carreira com o Medievalismo, passa ao século XVIII e, em seguida, trata bastante da transição entre a Época Medieval e o Início da Idade Moderna, parte de seu trabalho que, no Brasil, tem uma recepção boa e é muito estudada.

Nesse sentido, os séculos XVII e XVIII são meus contrapontos históricos. Por isso, vai sair em breve o livro sobre Diderot, um livro sobre a alternativa – não marginalizada, mas periférica – à construção histórica do mundo, *the historical worldview*. Não acredito que exista uma afinidade com a situação de hoje, mas o título do livro, *Prosa do Mundo*, é sobre todas as coisas que Hegel achava interessante, mas com as quais não soube muito o que fazer. Nesse sentido, de uma certa forma, não é que descobri tarde demais, mas os meus interesses primários, elementares, são muito mais história e filosofia do que literatura. Leio pouca literatura contemporânea. Nunca cheguei a trazer isso para um seminário. Não é que a ache particularmente chata, mas meu fascínio intelectual se move mais muito, muito mais com a história, de um lado, e filosofia, de outro. Daí talvez o fascínio com a estética. Imagino que se eu fosse fazer um seminário sobre literatura, acabaria falando muito pouco de literatura.

Vou aproveitar esse gancho e perguntar sobre estilo – tanto da sua escrita como da postura como professor. Me lembro de você comentar que talvez seja o único professor de literatura que não tenha pretensões literárias.

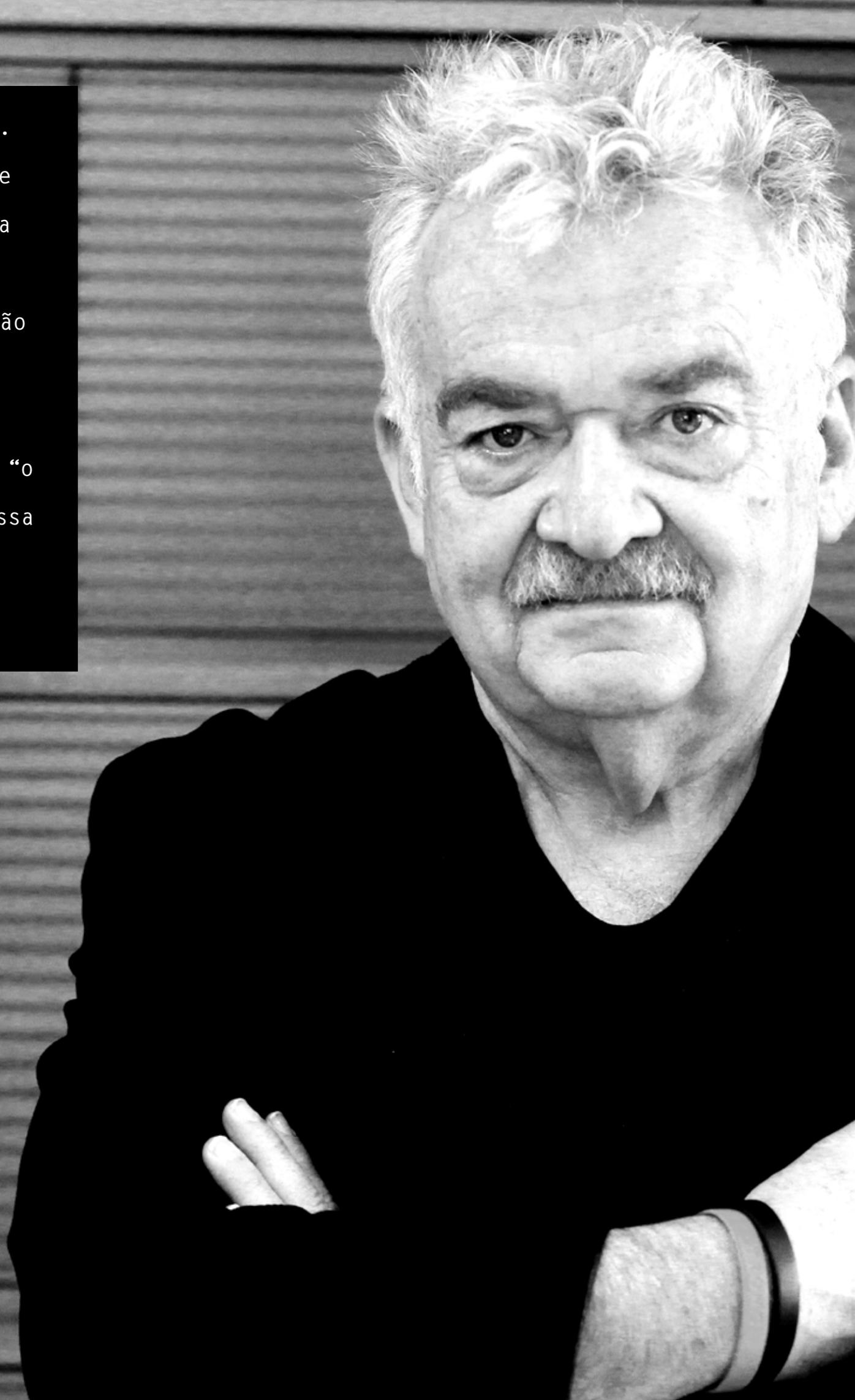
Durante meu segundo grau escrevi uma ou duas poesias porque todo mundo fazia isso. Com a idade avançada, todo mundo me sugere escrever uma autobiografia ou um romance.

Não acho isso particularmente interessante, apesar de ser narcisista. Se a minha sobrevivência dependesse disso, eu faria, mas não tenho vocação, tampouco vontade, nem acredito que tenho muito o que dizer. Soube que serei eleito na Academia Alemã de Língua e Literatura. Fico super contente com isso e me dou conta que consigo escrever uma prosa boa.

Vejo que sua escrita tem uma característica de crônica e, sobretudo, um perfil ensaístico, com forte base na intuição. No entanto, não o vejo fazendo uma defesa do ensaio como forma.

Isso tem uma razão. Não sei se você conhece um ensaio sobre ensaio que escrevi sobre Georg Lukács. Isso foi para um volume cujo tema era ensaios. E Lukács, até se tornar marxista, queria sempre escrever ensaios, e não artigos. Durante esse trabalho meu dei conta da aversão que tenho com ensaio é um pouco o que tenho com a literatura. São como esses colegas que nunca vão escrever bem e sempre dizem que escrevem ensaios. Como Montaigne. Dessa forma, com toda a crítica que faço da cientificidade da nossa profissão, basicamente quero fazer um bom argumento, defender uma posição que seja interessante, mas, de toda forma, estou evitando pensar meu trabalho como ensaio. Estilo crônica me agrada muito mais. Para mim, o resultado do que estou fazendo, seja livro, seja ensaio, seja artigo acadêmico, é sempre transitório. Crônica gosto mais porque tem um pouco disso que Hegel chama de “prosa do mundo”. É interessante porque muitas pessoas veem o *Depois de 1945* como um livro quase autobiográfico. Para mim, tem uma coisa autobiográfica objetivamente, mas a razão por que fiz isso é que, por que vivi naquele tempo, tenho lembranças daquele período e essas lembranças têm um valor documental imbatível. A minha cidade natal foi a segunda cidade mais destruída da Europa. Então, a lembrança dessas ruínas para mim era completamente normal. Quando fui à Suíça pela primeira vez aos 6 anos tive uma comisseração pelas crianças suíças porque pensava: “onde elas vão brincar se elas não tem ruínas?”. Falar disso, falar de 1968, no sentido de crônicas, no sentido de coisas que trago para argumentar – isso me interessa.

Gosto de estar no Brasil.
Diz-se na Alemanha que se
a pessoa é romanista, ela
não gosta da Alemanha.
Romanística é uma invenção
do romantismo alemão.
Existe aquela palavra
linda "sehnsucht", que é "o
desejo do longe". Tive essa
disposição desde
muito jovem.





Interessante pensar em suas memórias dos anos 1950 e 1960 como uma *Stimmung* que dá o substrato de intuições, que formulam pensamentos e perspectivas tanto sobre historiografia, quanto métodos da história.

São duas coisas. Autobiograficamente falando, tenho interesse de saber cada vez mais sobre o Holocausto e o Nazismo. Foi interessante, quando estive há cinco semanas em Jerusalém, perceber que os jovens israelitas não querem saber nada disso. Me trataram quase como se eu tivesse uma patologia estranha. Estou exagerando, é claro. A Hebraica fez um colóquio em minha homenagem e falei que para mim, ser convidado como *distinguished visiting professor* pela Hebraica equivaleria aos dez título de *Honoris Causa* que recebi. Mas historicamente, nasci numa situação histórica que lentamente fui descobrindo que tinha como herança um clima que, acho de longe, o mais horrível da história mundial, não só com o maior número de morte, mas sobretudo com a industrialização do ato de matar. Sistemática apoiada por 85% da população, inclusive meu avô, quem eu amava muito. É típico da minha geração na Alemanha decidir assumir a responsabilidade de crime que nunca comentemos. Estou quase seguro em dizer que não teria escolhido ir ao Estados Unidos e me tornado cidadão norte-americano, isso é, aceito o convite da Universidade de Stanford, se não fosse pela lembrança super positiva daqueles anos da ocupação (dos EUA na Alemanha).

Aproveitando que estamos falando sobre a Alemanha e os Estados Unidos, em alguns momentos você disse que os três países importantes para você são Alemanha, Estados Unidos e o Brasil.

Você quer saber por que o Brasil? Primeiramente, gosto de estar no Brasil. Diz-se na Alemanha que se a pessoa é romanista, ela não gosta da Alemanha. Romanística é uma invenção do romantismo alemão. Existe aquela palavra linda *sehnsucht*, “o desejo do longe”. Tive essa disposição desde muito jovem, com a Espanha, a França, a Itália. Mas a condição particular com o Brasil é que, graças ao Luiz Costa Lima e às bolsas de pesquisador visitante, percebi uma ressonância aqui, num contexto que era imprevisível pra mim. No Brasil, foi uma coisa fora de contexto. Acho que tenho uma inserção na universidade brasileira semelhante a um brasileiro, no sentido que meus alunos de 1977, como a Flora Sussekind, tem alunos que foram estudar em Stanford, isso é, estabelecemos uma relação assim. Academicamente me sinto muito bem e muito acolhido no contexto brasileiro. A PUC-RJ decidiu me dar um *honoris causa* e gosto da ideia enormemente, porque ter estado lá em 1977, a convite do Costa Lima, foi super importante para mim. Me lembro de chegar super contente ao campus da PUC-RJ – que era exatamente como é hoje – e ver uma faixa bem grande escrito “Bem-vindo” e meu nome em letras bem menores, seguida de “ex-aluno do professor H. R. Jauss”, em letras garrafais. Aquele seminário foi tão bom, com a Flora Sussekind, o Roberto Ventura, Silviano Santiago, Italo Moriconi, o Costa Lima. Foi um seminário de filosofia sobre a tradição fenomenológica alemã. De toda forma, se eu fosse contar as horas de ensino, talvez o Brasil esteja em segundo lugar na minha atuação acadêmica.



No prefácio a *Nosso Amplo Presente* (2015), referenciando seu colega Hayden White, você menciona que a presença talvez tenha sido sua única boa ideia. No entanto, para fundamentar essa filosofia da presença, uma constelação de outros conceitos são necessários a fim de compor esse campo não hermenêutico, como latência, contingência, graça, *Stimmung* e epifania.

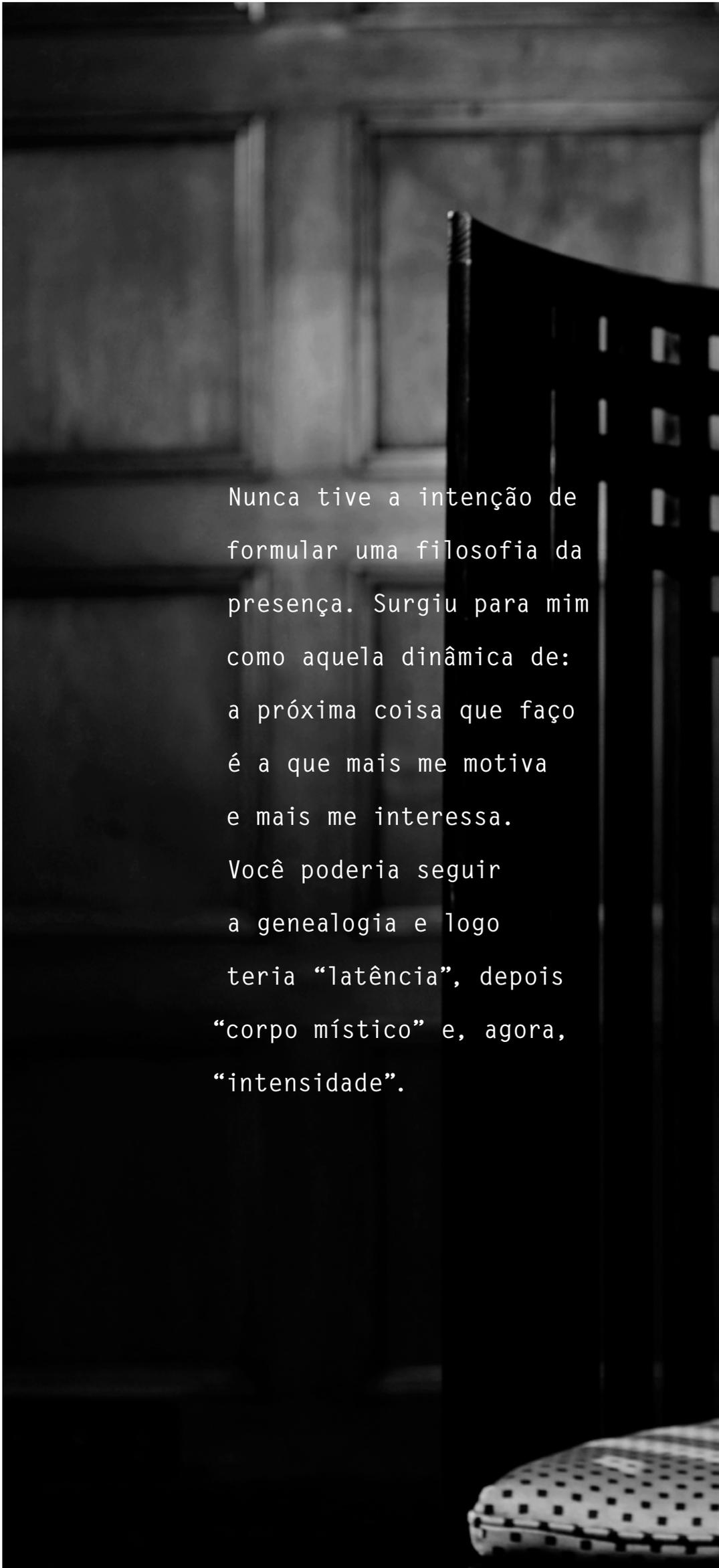
Honestamente, nunca tive a intenção de formular uma filosofia da presença. Surgiu para mim como aquela dinâmica de: a próxima coisa que faço é a que mais me motiva e mais me interessa. Você poderia seguir a genealogia e logo teria “latência”, depois “corpo místico” e, agora, “intensidade”. “Intensidade” foi um salto qualitativo nesses dias de minicurso, pois eu falava continuamente em intensidade, mas nunca fiz da palavra um conceito complexo e central. Foi um gesto simpático meu dizer isso no prefácio do livro, mas de um ponto de vista narcísico, sinto que sempre tenho novas ideias. É uma coisa que faltava ao Zumthor, por exemplo, e ele talvez tenha sido a pessoa mais cheia de ideias que eu já conheci. Mas faltou a ele ter trabalho alguns termos como conceitos. Há distinções muito boas e muito bem feitas, mas não há ali um conceito central. Hoje infelizmente ele é tão esquecido, ele não tem a centralidade que acho que ele merece, mas se me perguntam “De que trata Zumthor?” é nesse momento seria muito bom ter um conceito central para defendê-lo.

Ainda sobre presença, trazendo o campo não hermenêutico para um exercício da crítica de arte, pergunto se a crítica poderia ser contaminada por efeitos de presença e, no lugar de fazer um exercício interpretativo analítico, poderia fazer uma descrição ou uma meditação sobre a experiência estética.

Agora você está fazendo o efeito João (César de Castro Rocha, de antever algo que ele está formulando). Este é exatamente o último capítulo do livro sobre Diderot que estou escrevendo, capítulo que trata sobre a crítica de arte dele. Diderot está fazendo esse tipo de crítica. Ele descreve a sua vivência. É fantástico, porque as pinturas que ele gostava tanto são horríveis para nós. É bom modelo. Ele não tinha nenhum impulso de interpretar. Seria já uma crítica não interpretativa dizer o que você associa com aquilo que você está vendo. E isso acho muito interessante.

Esse tipo de crítica não estaria mais afinada então com um pensamento intuitivo, de risco, e não conteria também um impulso de complexificação da realidade?

Complexifica no sentido que produz uma coisa que ainda não estava no mundo. Para o Wolfgang Iser, a cada leitura de um texto, você vai complexificando o sentido do texto. Acho interessante essa perspectiva. Isso poderia ser o efeito acumulado de um observador de terceira ordem, que observa a crítica. Algo como, lendo diversas críticas, eu teria acesso mais complexo ao Rothko.



Nunca tive a intenção de formular uma filosofia da presença. Surgiu para mim como aquela dinâmica de: a próxima coisa que faço é a que mais me motiva e mais me interessa. Você poderia seguir a genealogia e logo teria “latência”, depois “corpo místico” e, agora, “intensidade”.



Um paradoxo para mim é que quanto mais aprendemos coisas para poupar tempo, menos tempo temos. Toda a eletrônica é feita para produzir tempo livre, mas não é o que experimentamos.

Gostaria de falar do tema da onipresença da experiência estética pois ela geraria, a meu ver, um paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que vivemos um cotidiano super excitante, não estaríamos também anestesiados por excesso de estímulos?

Gostaria de comentar uma ideia muito boa que o João César trouxe durante o seminário (realizado em Belo Horizonte, sobre intensidade, presença e experiência estética). Se a experiência estética é onipresente como sugeri, ele se perguntou se não estaríamos voltando à *aisthesis*, à percepção. Ele propôs que ao invés de falar em percepção, deveríamos dizer *aisthesis*, para marcar que se trata de um retorno. Durante 300 anos, essa *aisthesis* era quase inacessível. Não acho que é um paradoxo, mas uma justaposição. A gente, por um lado, seria um “buraco negro”, em que tudo está contemporâneo, tudo e todos estão presentes, por outro lado, a gente continua numa mentalidade cartesiana,

inclusive porque para viver com o laptop você quase não precisa do corpo, e quanto menos percepções sensoriais, melhor. A minha razão de não dizer paradoxo é que são duas coisas e não vejo um marco sistemático em que essas duas coisas são uma contradição. Por um lado, aquele cartesianismo (de separação entre corpo e intelecto) está mais exagerado do que nunca e, por outro lado, claramente, falando em comida, em moda, estamos mais abertos para a *aisthesis*. E não acredito que as duas coisas sejam um paradoxo ou uma contradição.

Nesse contexto contemporâneo da hiperconexão de comunicação, de uma disponibilidade infinita, penso se nesse contexto não estaríamos vivendo uma desarticulação do tempo como você fala em *Nosso amplo presente* mas também uma desarticulação do espaço.

É linda essa ideia. Sim, é interessante pensar como uma perda de espaço, uma desconexão do corpo. Um paradoxo para mim é que quanto mais aprendemos coisas para poupar tempo, menos tempo temos. Toda a eletrônica é feita para produzir tempo livre, mas não é o que experimentamos.

Gostaria de explorar ainda a oposição entre a onipresença da experiência estética no cotidiano atual e a ausência, como você demarcou em entrevistas e artigos, de obras de arte que exerçam “um fascínio ao qual você não pode resistir”.

Bem, não é uma “ausência total”. Você deve estar se referindo a passagens em que estou dizendo que não me impressiono tanto com a arte feita hoje em dia ou com a cena literária contemporânea quanto com aquela, por exemplo, do século XVII. Não há nada sistemático nisso – apenas meu (péssimo?) gosto. Pode-se dizer, é claro, que a onipresença da experiência estética tem como consequência natural e inevitável um achatamento de seus efeitos.

O efeito de violência da experiência estética como epifania na sua abordagem me parece um aspecto pouco explorado se os objetos não são os jogos esportivos. Por que,

em suma, o caráter contingente da experiência estética, da graça ou da epifania, deve ser visto como algo que exerce uma violência sobre nós?

É uma questão “de princípio” que eu, de fato, nunca elaborei. Mas se, (a) nós definimos “violência” como ocupação do espaço por meio dos corpos ou coisas contra a resistência de outros corpos, e se (b) assumimos que qualquer “desvelamento” do Ser revela uma coisa individual e que (c) nada disso é resultado da decisão e/ou da ação humana, então, o desvelamento do ser (estético ou não) tem um potencial de violência.

Me parece curioso esse potencial de violência na epifania, na graça ou nos efeitos de presença estar em tensão com a ideia de *Gelassenheit* – ou serenidade – como disposição existencial para o acontecer desses efeitos ou dessas epifanias.

Não vejo necessariamente uma contradição aqui. Ao contrário, você pode saber ou antecipar esse potencial de violência e ainda assim permanecer sereno a respeito disso. Como uma grávida que sabe que aquele parto vai doer e machucar. O que eu de fato quero enfatizar é que todo tipo de desvelamento do ser acontece conosco, mas não “fala a nós” diretamente (como as revelações cristãs o fazem).

Dentro de uma perspectiva histórica da Estética e da Filosofia da Arte, a sua abordagem parece ser a primeira que relaciona a experiência estética com um potencial de violência.

Não, infelizmente não é. Eu adoraria ser o primeiro, mas isso é, por exemplo, um aspecto central na estética do meu amigo Karl Heinz Bohrer (com o conceito de “suddenness”, “brusquidão” ou “caráter repentino”, em tradução livre) – apesar de ele utilizar outra conceituação. Ele, de toda forma, não consegue pensar a experiência estética sem algum tipo de violência.

Sobre estilo de escrita e pensamento, você já fez um elogio sobre a intuição exercendo papel importante nas Humanidades, mais do que a obsessão com métodos

aplicados. Poderia falar sobre o papel da intuição em seu trabalho e no exercício de um pensamento de risco?

Sem nenhuma violência, é claro, penso que “intuição” tem uma estrutura similar àquela do “desvelamento”. Uma possibilidade de pensar se mostra para mim sem que eu necessariamente a busque. Gosto de “abraçar” (uma expressão de Heidegger!) esses momentos iniciais que “acontecem a mim”, ao invés de começar, por exemplo, com alguma reivindicação moral (!) que seria exclusivamente minha e que eu a usaria como princípio para chegar a uma dedução. De certa forma, assumo que “abraçar a intuição” é a única forma possível de transcender seus próprios pensamentos prévios. Heidegger foi um mestre em trabalhar com intuição – e ele também foi uma pessoa que fez pouco esforço de argumentar.

Em relação ao seu trabalho historiográfico você disse numa entrevista: “Descobri pessoalmente, uma coisa não programática bastante cedo, que o meu vazio maior é o passado”. O livro *Depois de 1945* (GUMBRECHT, 2014) é todo sobre essa relação com o passado

alemão como herança que não passa – o que aparecerá na sua teoria sobre o cronótopo do presente amplo. Ao mesmo tempo em que a relação com o passado traz uma espécie de melancolia e sentimento de vazio, a relação com o presente amplo é de elogio dos efeitos de presença como a possibilidade de vivermos esteticamente o cotidiano. O senhor já havia notado essa oposição?

Não me lembro de, em qualquer momento, ter me referido ao passado como “o grande espaço vazio da minha vida”. Talvez eu simplesmente tenha me referido à impossibilidade de retornar ao passado de uma forma substancial – a impossibilidade de imersão no passado que experimento como uma falta/deficiência na minha existência. Talvez seja aí que resida a melancolia. Por outro lado (ou “pelo mesmo lado”) minha relação favorita com o passado é estética, uma oscilação entre momentos de presença e momentos de interpretação (sentido). Nosso “presente amplo” é algo que vivo com certa resistência (apolítica). Além de tudo, não tenho celular. É um presente complexo demais para me sentir confortável.

Referências bibliográficas:

GUMBRECHT, Hans U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans U. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

GUMBRECHT, Hans U. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Ed. UNESP, 2015.

MARIANA LAGE

é escritora, jornalista e professora. Seu campo de pesquisa é performance, arte contemporânea e experiência estética. Pós-doutoranda em Artes pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. É autora dos livros *No dorso do leão* (2013) e *Haikais de (não) amor & outras coisas* (2015), *Le Self Sélavy* (2016) e *Truques, catástrofes e tropeços* (2017). Organizou, apresentou e traduziu o livro *Serenidade, presença e poesia* (Relicário Edições, 2016), de Hans Ulrich Gumbrecht.

VINGANÇA DA NATUREZA

O cemitério ferroviário de Porto Velho é uma ferida civilizatória que merece ser protegida

HANS ULRICH GUMBRECHT E ALEXANDRE PACHECO

Nas últimas duas décadas, as cerimônias de abertura das Olimpíadas, antes pouco interessantes, elevaram-se a uma deslumbrante exibição na estética e celebração de identidades nacionais. No início dos jogos do Rio em agosto de 2016, por exemplo, o Brasil exibia cores ricas e formas com contornos suaves, destinadas principalmente a evocar imagens do norte tropical como representação do país inteiro. A Amazônia e seus rios foram destacados, seguidos por impressões das paisagens e cidades mais ao sul entre São Paulo e Porto Alegre, em uma apresentação perceptivelmente decrescente da natureza exuberante. A preferência correspondia aos presságios sob os quais os brasileiros preferem se ver individual e coletivamente. Querem ser “natureza”, se possível “natureza pura”, espontaneidade e paixão sem mediação através da reflexão ou racionalidade, até nas situações rotineiras da vida cotidiana. É claro que o espírito de Macunaíma, o herói sem caráter do Brasil, não poderia deixar de estar alegoricamente incorporado nas ações políticas que se voltaram para a concretização das olimpíadas do Rio.

Vários políticos que se esforçaram para a realização dos jogos, agora estão cumprindo sentenças por corrupção, e muitos dos locais arquitetônicos impressionantes atingiram rapidamente um grau de declínio por sua manutenção ser economicamente inviável. A visível tensão entre um recente passado carismático e um presente de deprimente decadência eleva-os aos emblemas do Brasil como nação - e não apenas hoje. Depois de uma breve e brilhante década de progresso, que começou ao redor de 2000 e parecia ilimitado, o país está mergulhado em um caos político e econômico na forma de mais um ciclo de declínio em sua história. Percebe-se o estranho caso de uma sociedade que historicamente ao caminhar para frente sofre o retrocesso e um reencontro com sua pulsão anárquica-carnavalesca. Ao mesmo tempo em que não quer estar na vanguarda, tão pouco quer estar na “lanterna dos afogados”, para citar-se Jorge Amado.

Um olhar sobre as jovens ruínas dos Jogos Olímpicos do Rio e algumas outras cenas no país convergem com uma estrutura que o filósofo Theodor W. Adorno identificou como peculiar de certas obras de arte e como um pré-requisito de seu potencial para desencadear a experiência estética. Segundo Adorno, ela se torna perceptível na incapacidade de certos materiais da natureza de contribuir para a criação de formas harmônicas perfeitas. No âmbito desse processo, as formas produzidas podem libertar impulsos miméticos de

uma natureza humana criativa, sentimental, apaixonada e que há muito tempo vem sendo reprimida pela ordem vigente. E semelhantes “tensões” se encontram na simultaneidade entre lembranças de objetos no momento de seu funcionamento e a presença de sua decadência. Esses momentos tensos precisamente revelam, de acordo com Adorno, os problemas e iniquidades dos diferentes mundos de cada presente histórico e desperta-nos anseios por um mundo de felicidade existencial - e isso acontece mais enfaticamente, quanto mais distante a realidade da felicidade se encontrar das pessoas.

Como incorporações da tensão entre um mal-estar civilizatório e a saudade de uma felicidade perdida, certas paisagens no Brasil mostram quanto muitos brasileiros querem vivenciar a si próprios e a seu país como “natureza pura”, mais que como “cultura construída”. Em nenhum lugar esse problema e essa estrutura são mais aparentes, de fato mais dramáticas, do que em algumas localidades na Amazônia. Região unilateralmente e sempre glorificada, mas ao mesmo tempo esquecida ou desconhecida pelo restante da nação, onde a indústria e a cultura foram muitas vezes vítimas da destrutiva “vingança da natureza” demonstrada nas obras de autores como Euclides da Cunha, Alberto Rangel e Francisco Foot Hardman.

Exatamente nesse sentido, os remanescentes da linha férrea Madeira-Mamoré, no Estado de Rondônia, transformaram-se em traços de um projeto de civilização que foi gradativamente engolido pela natureza e, ao mesmo tempo, num lugar de rara beleza. Desde o final do século XIX, ocorreram discussões acaloradas sobre a questão de como o Atlântico poderia se tornar acessível às exportações da Bolívia, em meio à uma geografia na qual o tráfego pelo trecho encachoeirado do Rio Madeira, afluente do rio Amazonas, parecia impensável. Uma variedade de abordagens para resolver o problema através da construção de uma ferrovia falharam durante os estágios de planejamento, ou logo após o início da construção, resultando na perda de centenas de vidas devido a acidentes e doenças tropicais. Finalmente, entre os anos de 1907 e 1912, o engenheiro norte-americano Percival Farquhar conseguiu realizar a construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré ligando Porto Velho à Guajará-Mirim, na fronteira com a Bolívia.

Inicialmente administrada pela Madeira Mamoré Railway, companhia que foi assumida por investidores britânicos em 1919, a linha férrea nunca cumpriu o papel esperado pelos investidores, sobretudo porque a abertura coincidiu com uma crise na indústria da borracha, a atividade econômica mais forte da região na época. Em 1931, o Estado brasileiro, sob o comando de Getúlio Vargas, assumiu a ferrovia deficitária, mas manteve suas operações no intuito de tentar desenvolver uma área essencialmente povoada. Sob várias mudanças de poder, ao longo dos anos de 1930 a 1960, o governo federal cumpriu essa expectativa de usar a ferrovia para a tentativa de integração da região. Em 1972, entretanto, a Madeira-Mamoré foi definitivamente desativada pelos militares que tinham assumido o poder em 1964.

Desde então, seus trilhos, locomotivas e estações caíram na lógica da “vingança da natureza” e ao mesmo tempo tornaram-se um trecho da

exótica beleza brasileira. A vegetação verde escura da mata amazônica não só superou as locomotivas em suas características abandonadas: ao longo das décadas também começou a transformar a substância material delas, levando a civilização de volta à natureza. Esse processo de metamorfose e seus efeitos estão particularmente em movimento e visíveis em um “cemitério ferroviário” próximo à cidade de Porto Velho, que, por um lado, expõe as feridas inferidas pela civilização na superfície da natureza e, por outro lado, a cicatrização dessas feridas pela exuberante vegetação como uma espécie de vingança. Nessa dramática ambivalência está uma beleza especial do Brasil, que é provocada e acionada frequentemente por gestos de civilização.

Esse espetáculo, entretanto, que compõe as “galerias de um impressionante museu involuntário”, como afirmou João Cezar de Castro Rocha, em sua obra *Leituras desaturadas*, tempos precários, ensaios provisórios, foi promovido pela implantação da BR 419 entre Porto Velho e Guajará-Mirim. A nova rodovia ao ser finalizada levou a Madeira Mamoré ao colapso total em 1972 e várias composições foram abandonadas ao longo dos 364 quilômetros da ferrovia. Mas a fragilidade poética das locomotivas em ruínas conta outras histórias. Inspiram os tempos áureos em que percorriam os trilhos que cortavam a paisagem pitoresca do bairro Triângulo. Ao longo desse trajeto, de acordo com a descrição romântica da historiadora Yêdda Pinheiro Borzacov, em seu livro *Os bairros na história de Porto Velho*, os antigos moradores, gente de convivência amistosa, escutavam “o resfolegar e os apitos das locomotivas e os ruídos dos vagões, sentindo o cheiro característico de madeira advindo da serraria Tiradentes”.

Assim, as marias-fumaças do “cemitério ferroviário” se entrelaçam aos saudosos objetos de um mundo que não existe mais, mas que constantemente são exortados pelos antigos moradores do bairro como, por exemplo, nos versos de “Exaltação do Triângulo”, do poeta popular Ernesto de Melo, sensivelmente presente no livro de Borzacov: “Já me falou o poeta/ que o teu passado foi glória/ vou recordar tua história/ daqueles tempos p’ra cá/ depois que o tempo da boemia passou/ o 5º BEC chegou trazendo os seus generais/ a força do poder da ditadura/ não respeitou minha cultura/ destruiu meus ideais/ Morro do Querosene veio abaixo/ o Alto do Bode hoje é baixo/ e nem tem Baixa do União/ Madeira-Mamoré só por pirraça/ calou a Maria Fumaça ferindo o meu coração/ se o tempo da boemia passou/ quero que passe o tempo dos generais/ Triângulo, Triângulo/ quem te viu naquele tempo não reconhece jamais/ hoje tem até desmoronamento/ tem enchentes que tiram o teu povo de lá/ quem me dera resgatar minha bandeira/ pela Vila Cachoeira/ e tirar o progresso de lá’.”

Nesse sentido, as locomotivas do “cemitério ferroviário”, como efeito de implicações socioculturais e ambientais com o meio, rememoram à consciência um tempo em que os traços de uma modernidade na Amazônia estavam incipientes. E, dessa forma, ainda permitiam convivências mais afetivas e harmoniosas com a sua natureza. O potencial dessa experiência expressa, parafraseando-se Rodrigo Naves, o movimento geral da cultura brasileira em sua constante necessidade de

suavizar os traços de uma modernidade agressiva, no íntimo de proteger sociabilidades mais afetivas. Reminiscências, enfim, de formas de sobrevivência artesanais, extrativistas, mas que utopicamente ainda estão presentes no imaginário dos brasileiros como sinônimos de felicidade e vida tranquila. Assim, as locomotivas em ruínas efetivamente exortam a experiência estética descrita por Adorno, pois recuperam a perda de formas ideais da condição humana que ainda não foram distorcidas e acorrentadas por um “universal ruim”, que aliena e desumaniza a vida das pessoas.

Na virada do milênio, o governo federal sob o comando do Partido dos Trabalhadores fomentou a construção de duas usinas no rio Madeira, que com seus novos empregos desencadearam um novo boom populacional na região e, por sua vez, um aumento dramático do crime. Desde então, os trilhos da linha férrea recuperados da natureza tornaram-se uma zona de violência e, portanto, um desafio não enfrentado pelo poder público. A partir de 2007, o governo municipal fez a tentativa um tanto desamparada de reformar e transformar a antiga estação ferroviária de Porto Velho em um museu a céu aberto, sem, no entanto, conter o crime. Apenas sete anos depois, a natureza retaliou com uma inundação que trouxe a estação restaurada ao ritmo da decadência tropical.

Infelizmente, hoje, a praça da Madeira Mamoré e o seu entorno se transformaram em locais abandonados e propícios ao crime, ao uso de drogas, à prostituição e sobretudo à depredação. Novas ruínas se formaram a partir do decadente paisagismo realizado em torno dos antigos prédios. Em 2017, no entanto, mais um episódio ocorreu na vida da Estrada de Ferro Madeira Mamoré demonstrando que a tensão entre civilização e natureza aparentemente não pode chegar ao fim. O governo de Rondônia retirou uma das locomotivas do cemitério ferroviário com o intuito de reformá-la para exibição no meio de uma praça de Porto Velho como emblema de civilização, enquanto em poucas semanas a floresta tropical preenchia e cobria o vácuo resultante.

A insistente utilização dos objetos autênticos da EFMM - que ao longo dos anos sofreram a vingança da natureza - para a criação de museus a céu aberto pelo poder público, tem gerado a destruição e a deformação do patrimônio da Madeira Mamoré, para fins de políticas populistas, na lógica de que para construir é necessário destruir. O que Rondônia, Porto Velho e sua linha férrea precisam em termos de um ponto de vista estético - que é, ao mesmo tempo, altamente político - é uma contraproposta

às constantes intervenções excessivamente bem-intencionadas, mas inadequadas das políticas de restauração de seu patrimônio. Elas um dia apagarão todos os vestígios interessantes e edificantes do passado. É preciso permitir o pleno desdobramento da beleza da ferrovia em processos da natureza como uma espécie de “Land Art”, ou seja, semelhante à essa tendência artística, possibilitar que a própria paisagem resultante de tais processos se transforme em uma experiência estética produzida pelo espaço do mundo.

Nesse sentido, propomos que a seção da linha férrea onde se encontra o cemitério ferroviário, no bairro Triângulo, seja efetivamente protegida como “Monumento Histórico Nacional”, para a preservação da tensa beleza natural que se formou entre as máquinas ferroviárias e a mata às margens do rio Madeira. Essa proposta também deveria ser estendida à estação central da EFMM na medida em que lá existem vários equipamentos em ruínas.

Filosoficamente o efeito estético dessa nova política se aproxima do que Martin Herbert, em seu texto “Sifting defunct modernity in search of something useful” (Peneirando a modernidade defunta em busca de algo útil), afirma ser uma reflexão retrospectiva sobre os objetos do modernismo: a possibilidade de se trazer o passado para o presente, reinterpretá-lo e a partir desse movimento exaltar suas qualidades, expor suas falhas, para que se possa de alguma forma ressuscitar algo que pareça esperança.

Certamente a conclusão de tal passo seria impossível sem a luta decidida contra a criminalidade como efeito colateral necessário e positivo. Mas acima de tudo, desencadearia um processo de experiência estética sem uma obra de arte, na qual os antigos objetos de civilização crescem juntos à natureza em novas substâncias, formas e cores que nem podemos imaginar hoje. Aqui seria, novamente no sentido de Adorno (mas ao mesmo tempo longe de toda teoria cinzenta), descobrir uma utopia para a coexistência da natureza e da civilização que deixaria para trás todas as distorções dos programas ideológicos restauradores.

O fato de o processo ser mais rápido e mais produtivo sob as condições da nova mudança climática abre uma dimensão acrescida de preservação ecológica a essa proposta. Viver a vida da natureza seria aceitar a mudança climática e se adaptar a ela em vez de querer pará-la. Sob essa condição, os brasileiros não mais precisariam se esforçar para ser “natureza”. Em vez disso, eles encontrariam um novo relacionamento com ela em serenidade.

EN

CANTO

XIII

CONTO DE PATRICIA MAËS

Elenice só tinha um pensamento, uma espécie de fé de que o sofrimento passaria. Perder um irmão para o tráfico do jeito que perdeu, um garoto ainda, morrendo com cinco balas, três na cabeça. Aquela mesma cabeça que planejava outra vida, que falava ingenuamente sobre ser professor de capoeira, como seu ídolo, o vizinho ao lado que chegou a um grau de excelência tão grande na arte, atraindo alunos de toda parte da cidade. A comunidade era constantemente visitada até por gente rica, entrando em fila para conseguir uma vaga na aula do Mestre. E o garoto então queria ser o futuro Mestre, e por isso treinava, treinava.

A comunidade foi pacificada há pouco, mas havia um grupo querendo retomar seu lugar de vigilante das vidas ali, e era para eles que o garoto trabalhava. Seu nome de batismo, José, mudou para Pedrada, por ordem do seu superior. O apelido se baseava num acontecimento para José sem importância, uma pedrada que deu em outro garoto no meio de uma briga e que calou o adversário na hora. A fama estava feita. E assim ele recebeu a alcunha.

A capoeira estava ficando para trás. Envolvido com tantos afazeres, tantas ordens, tinha pouco tempo para pensar no mestre, no trabalho, mas continuava dizendo em casa de seu futuro como instrutor de muita gente. E ele seria respeitado e nunca o chamariam de Pedrada.

Agora tudo era passado. Elenice tinha de se virar sem as palavras de esperança do menino que quanto mais se encrencava, menos sonhava. Vida nova para ela, sem sonho, mas com a dureza de quem tem perseverança e jura que toda vez que for chorar, vai chorar sem abaixar a cabeça, vai chorar erguida, firme, e seguir em frente.

Então que o ódio passe, ela implora. E encontrar na paz a saída, acomodando seu peito de mulher corajosa para a conquista sem sangue, e sim aquela

que só depende da vontade e da capacidade de levantar a cabeça na hora de verter as lágrimas. Mas Deus está vendo.

No emprego novo ela não fala do vivido recentemente. Os colegas só sabem dela, ser muito calada e séria, muito reservada e misteriosa, pois não ri à toa na hora do descanso, não quer nada.

Antes de dormir tenta pacificar a alma, faz compressas de gelo na cabeça, porque é a hora de lembrar do irmão e do acontecido. O crime bem na sua frente, os tiros respingando sangue e um pedaço de cérebro bem na sua cara. Sim, ela estava presente e foi numa invasão à sua casa que pegaram o menino. Ele tinha aprontado das boas, mas quem pode dizer que aquilo era justo?

O gelo na testa, a música que ganhou de um parente distante, dizendo que aquilo era bom para acalmar os pensamentos. Era mesmo. Não sabia de onde vinha aquela música, mas era tudo o que o irmão mais detestava, calma demais, de melodia cujas frases não terminavam nunca. Ela acompanhava o desenho das notas, tinha sensibilidade para perceber o que acontecia, e entendeu o conselho do parente.

Pela manhã tomava seu café com uma pressa que dava a impressão de ser aflição e não pressa. Mas ela o fazia orando, pedindo, e isso acalmava de novo. Estava conseguindo aplacar seu sentimento de revanche, seu sentimento de indignação. Com sorte, até o final daquele ano seria de novo uma pessoa normal, e dormiria facilmente, acordaria ouvindo mais daquele tipo de música que o irmão tanto detestava e seria a própria calmaria.

Mas e o corpo? Como reagia o corpo depois de ver destroços da carne da sua carne? Ela se tornara mais troncuda, sem se exercitar. Uma coisa curiosa isso, mas seus músculos saltavam dos ossos. Comia um pouco mais e com voracidade, agora tinha a força e isso também parecia uma reação à alguma violência. Ela se fortificava do jeito que podia, seu corpo fazia tudo sozinho, crescia sem ser como resposta a um estímulo apropriado, um desejo seguido do trabalho para crescer. Ela acordava mais masculinizada a cada dia, era uma Elenice com quem ninguém se meteria a besta.

O pessoal da comunidade respeitava a mulher

Mas e o corpo? Como reagia o corpo depois de ver destroços da carne da sua carne? Ela se tornara mais troncuda, sem se exercitar. Uma coisa curiosa isso, mas seus músculos saltavam dos ossos. Comia um pouco mais e com voracidade, agora tinha a força e isso também parecia uma reação a alguma violência.

de fibra que era ela. Nem gritou no dia do acontecido. E grito de mulher era o que mais se ouvia naquele lugar. Cada adolescente morto por causa da polícia ou do próprio tráfico rendia dias e mais dias de gritos de mulheres desesperadas. Mães e tias, irmãs e esposas, todas gritavam, se descabelavam, era o jeito certo de se manifestar. Ou não era? Para ela, jamais. Não dera um pio. Gritou para dentro e isso foi o estopim para que seu corpo reagisse se fortalecendo junto ao seu pensamento de resistência. As lágrimas ainda corriam em seu rosto voltado para cima, o tórax firme, nada de se curvar.

O tempo passa, “talvez no final do ano”, pensa. “Ainda me livro dessa sensação”. Era raiva? Era o quê? Ninguém poderia dizer, simplesmente porque ninguém podia fazer ideia de nada. Ela calada, resignada, levando a vida normalmente.

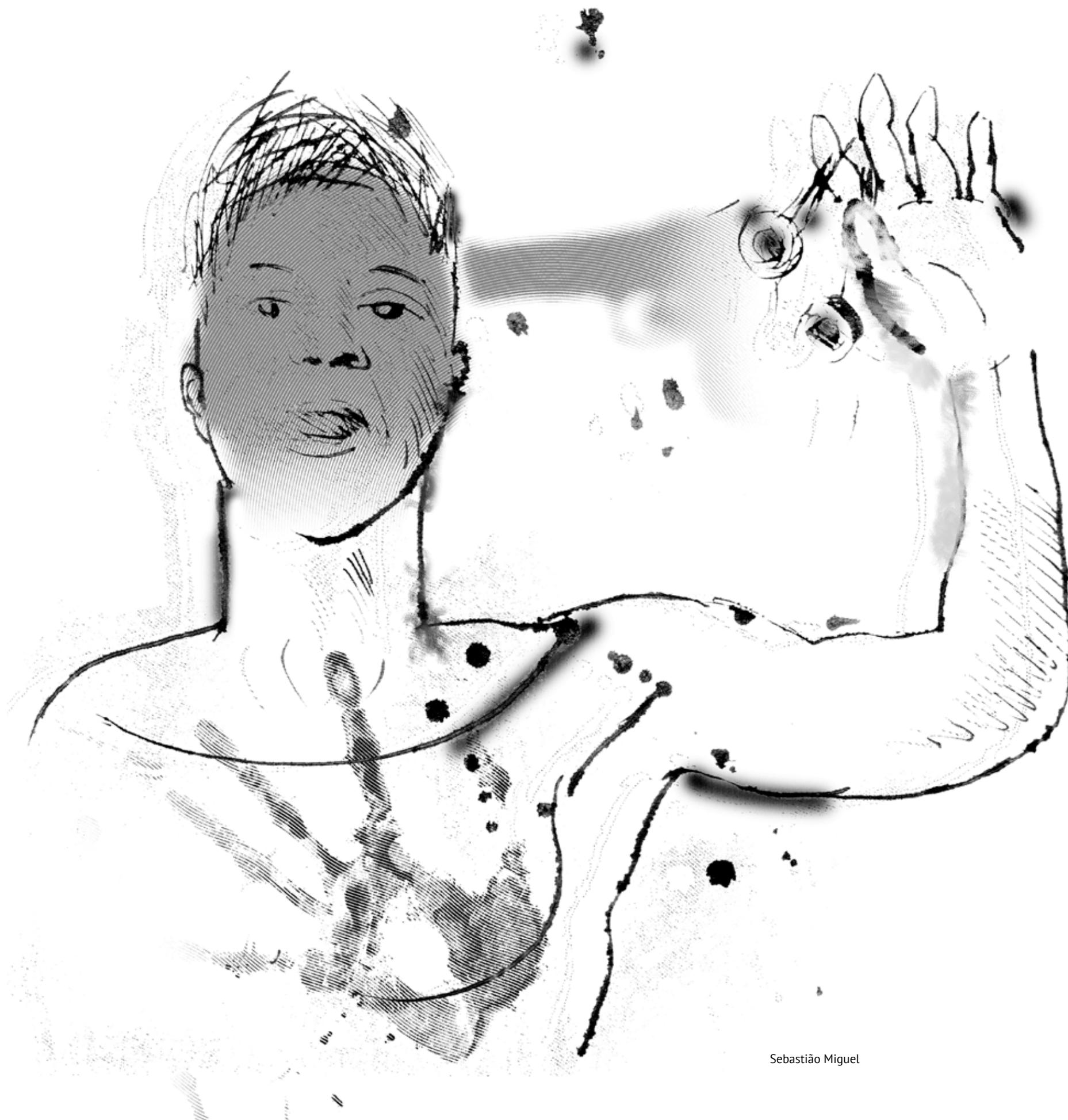
Mas houve uma noite em que a música calma parou. A mulher desligou o som e jogou para longe o gelo. Apagou a luz e virou-se para o lado, cansada também daquele ritual. Sentia revirar no peito uma força diferente, o coração mais acelerado, a cama esquentando e pedindo para que ela se levantasse. Virou-se novamente, tentou se acomodar. Nas pernas um calor subia devagar, os músculos enrijeciam e sofriam de uns pequenos espasmos como se fosse a reação a um longo dia de exercícios exaustivos. Mas seu dia havia sido aquele da mornidão de sempre. Trabalho e comida, silêncio e olhares sérios para tudo e todos.

No seu estômago tudo se revirava. O corpo pedia remédios, estava entrando numa espécie de colapso indescritível nunca antes experimentado. O que poderia tomar para melhorar? Aquilo não era normal. Pensou em rezar, mas estava tão exasperada que sentiu profundo desprezo também pela oração de todos os dias. “Quanta porcaria”, pensou, “quero-que-vá-tudo-para-o-inferno”, disse articulando bem as palavras. Agarrou-se na cabeceira da cama e levantou-se de supetão. Um movimento brusco e estava em pé, em pé como se forçara a ficar desde o acontecido. Agora, com tudo revirando por dentro, ela queria dizer seu nome, Elenice, e repetir Elenice cada vez mais, pois isso dava prazer e aliviava um pouco os sintomas do desespero. A repetição fazia algum sentido no meio daquele turbilhão. Ela teve de se apoiar de novo, estava tonta.

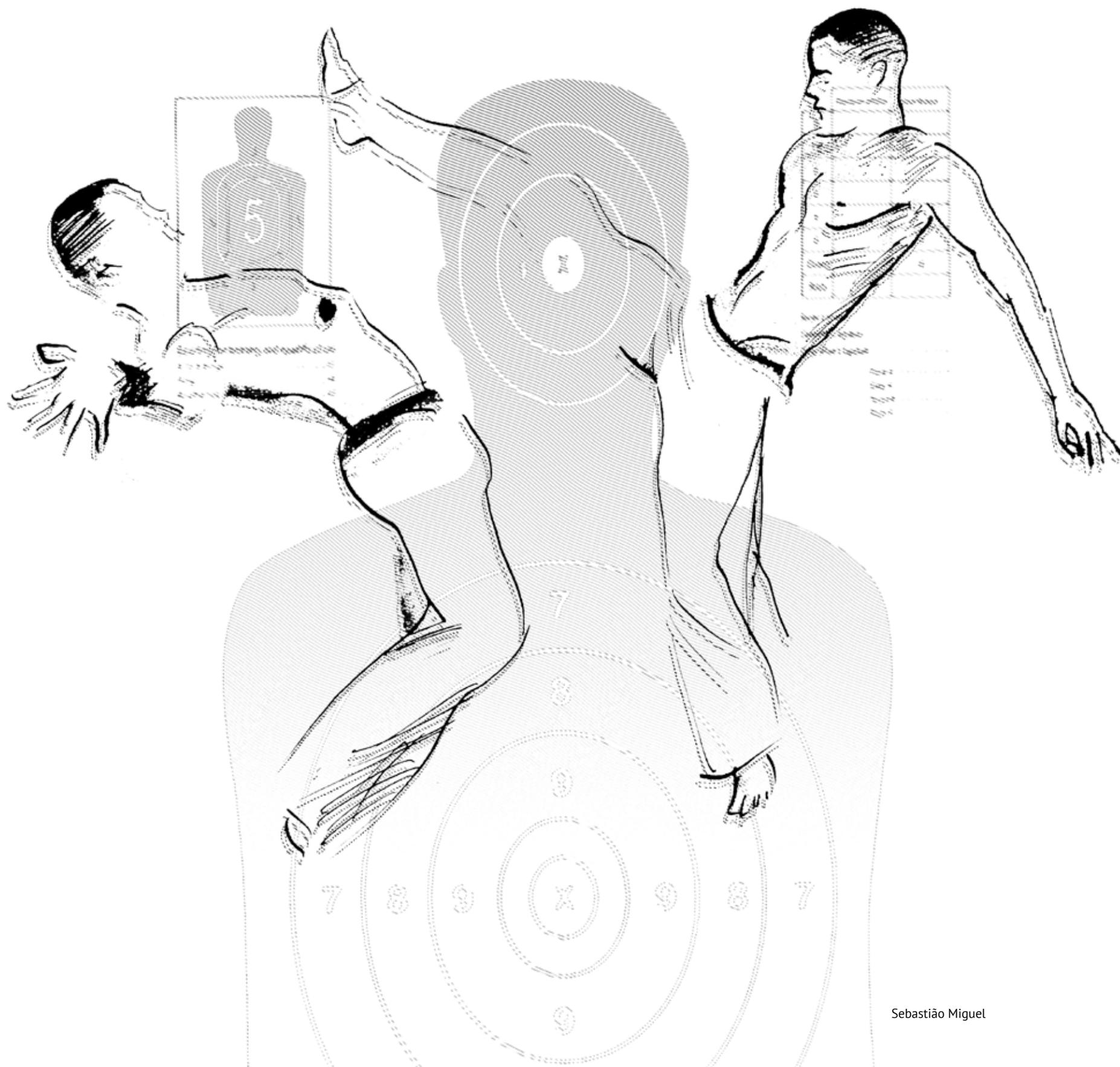
Tonta como se entorpecida, dizia: Elenice, Elenice... e horas se passaram com esse mantra sendo repetido em diferentes intensidades, enquanto ela cruzava o quarto e a sala se segurando nos móveis e sentindo sua náusea e suas palpitações também mudarem de intensidade, conforme seu nome era dito, repetido, como um chamado para a realidade.

Nada mais de música ou gelo para esfriar a cabeça, nada disso. Ela queria explodir feito o irmão, deixar as queixas nunca feitas encontrarem seu caminho de expressão.

Bebeu um copo de água gelada em uma goleada só. Engasgou e riu ao mesmo tempo, babando de embriaguez. Esperou circulando, até que o dia chegasse. Esperou porque a sensação



Sebastião Miguel



que lhe tomara por inteiro era de certa forma uma lição da qual andava precisando há tempos. Estava tudo errado em sua vida e isso agora já era claríssimo.

E eis que clareou tudo mesmo e ela nem se vestiu. Tomou mais água e comeu um pão com a fúria que era comum. Mas seu estômago não melhorava. Algo por dentro subia e descia vertiginosamente como se um corpo estranho tivesse se apossado dela. Os músculos das pernas em prontidão, os músculos dos braços, rijos, o coração dando pulos, sim, tudo apontava a um só caminho, a rua. E ela saiu como estava, os cabelos para cima como quem vira um fantasma, mas o fantasma nunca seria mais assustador do que ela mesma. Foi até a esquina e lá encontrou o que procurava. Um dito “homem de bem”.

Empurrou o homem pelo peito e o derrubou facilmente, pois seu gesto veio tão inesperado e não havia defesa possível. O homem caiu como um corpo morto antes mesmo do próximo golpe. Um soco de mão fechada bem no centro de seu rosto, segurando em seguida seus cabelos e batendo com a cabeça da vítima no chão, várias vezes, com a força de um homem cem vezes mais forte que qualquer um ali presente. As pessoas ao redor não podiam fazer nada, estarrecidas e se perguntando o que aquele homem teria feito.

Só ela sabia o que ele teria feito. E tudo ou

nada dava na mesma, o que importava era que “homens de bem” como ele, para ela não significavam nada diante da realidade da vida que não dá chances para ninguém que não tenha nascido de outros “homens de bem”. Seu irmão nunca poderia ser o mestre que sonhara, sua vida era guiada pelo mestre do tráfico porque ele não tinha como escapar da sina imposta em nome do bem estar dos filhos dos homens de bem, que precisavam que alguém morresse para que pudessem praticar seus pequenos delitos sem jamais alguém se importar. Aquele homem também era cliente de seu irmão, e o que fazia àquela hora, ali, enfiado no morro? Ela nunca se sentiu com tanta razão.

Continuou batendo com a cabeça dele no chão tantas vezes, que seus olhos escureceram de um vermelho que não sabia de onde saía, e nem se era dela ou dele. Arranhou seu rosto com toda força e com unhas desconhecidas, em seguida cravando as garras nos olhos, o golpe que mais lhe deu satisfação. Enfiou seus dedos com vontade nos olhos do homem até arrancá-los com a força com que se arranca o coração de quem matou o seu coração. Ter os olhos daquele moribundo por entre os dedos era o prazer que a libertaria para sempre da necessidade do gelo esfriando seus pensamentos negros e quentes. Ela estava se libertando.

Finalmente, duas pessoas se manifestaram e

ela foi agarrada e retirada de cima daquele homem, talvez morto, esparramado no chão. E ela não viu mais nada. Desmaiou e sentiu na queda o prazer da morte quando esta chega na hora de uma dor não controlável. Acordou muito tempo depois, no corredor do que parecia ser um hospital. Viu apenas que ninguém percebera seu despertar, e era bom mesmo. Enquanto ia caindo novamente no sono teve a plena certeza de que agora nunca mais seria calada e misteriosa. Não importava para onde a levariam, ou se o seu destino seria um cárcere qualquer. Sabia que a sua verdade de ser o que era, agora havia encontrado um lugar digno no mundo e que o respeito havia sido retomado. Ninguém a deixaria mais de estômago embrulhado. Ela finalmente passara dessa fase angustiante onde tudo o que vinha tinha de ser engolido sem fome. Viu que a fome verdadeira estava saciada, a fome de algo que antes o mundo não estava lhe proporcionando. Dormiu feliz e apaziguada. Nem queria saber se matou ou não o homem, se a sensação de ter seus olhos por entre os dedos era real ou uma alucinação. Só queria mesmo era aquele sono dos justos. Agora havia a Elenice do crime. Mulher única. Ninguém se igualava a ela assim como nada se igualava ao que já tinha visto nesta vida. Sentiu a paz. Sem música ou gelo, sem rezar e sem pedir nada. Ela já não precisava de nada. Só precisava deixar a vida passar.

TERCEIRO MIRANTE

Nenhum lume conhece o que tiveste
ao medrar em tudo a incerteza minha.
Para arrancar do outono a sua veste
mesmo o mar se move, e o céu caminha.
Aqui tens o rigor, visão e engenho
fraturados pelo fulgor que finges.
De desertos, de nada me mantenho,
e os dias claros são, em ti, esfinges.
Meu horizonte é um muro que vigias,
muro excessivo, de terríveis malhas,
onde fenecem rios, chuvas, jias.
Fenecem até mesmo as tuas falhas,
teu mais que impuro amor, mãos erradas
que tangem as manhãs em que te encalhas.

DÉCIMO SEGUNDO MIRANTE

Nunca, nunca me dissesstes quem sois.
Quem realmente sois? Qual o jardim
que incendiastes? Céu e inferno: esses dois
lados de um mesmo lado. Não e sim
conjugados. Assim tão conjugados
que não percebestes começo ou fim.
E resido em qual desses dois reinados?
Em qual se abre a melhor parte de mim?
É de espantar que também não saibais.
Poucos governam suas próprias leis.
E até mesmo as leis têm seus carnavais.
Têm os dias que não entenderéis.
Decerto não entenderéis jamais,
pois para esses reinados faltam reis.

DÉCIMO NONO MIRANTE

Irrompe do passado esta fratura
onde vivemos, e por onde desce
escada abaixo o nosso espanto, e a dura
visão do que não volta, antiga messe.
Por esta fratura jamais veremos
algum contorno por completo, o extinto
gesto, as águas que não voltam aos remos
de outrora, e que se alastram no recinto
em que nascemos. Ali cresce a ira,
sementeira que aos poucos se afigura
matriz de uma só flor, que respira
em nós – portento de nossa mais pura
iniquidade –, enquanto delira
a tormenta que tanto nos tortura.

VIGÉSIMO PRIMEIRO MIRANTE

Essas formas febris que cultivei
no andar mais alto da inconstância minha,
formas sem par, raras, sem lei nem grei
e de onde o próprio inferno se avizinha
– olhai seus rigores, suas severas
penas, vede a ferrugem e o pó, vede
o cardume de incêndios que, deveras,
há muito se encapela em sua rede.
Mas não meçais suas feras, não mais
por esse afã que encerra, entre romanos,
um gosto de vinho e de antigos saís.
Os degredos todos, vós quereis vê-los,
quereis a certeza de nenhum cais,
o abalo do mar nos vossos cabelos.

VIGÉSIMO OITAVO MIRANTE

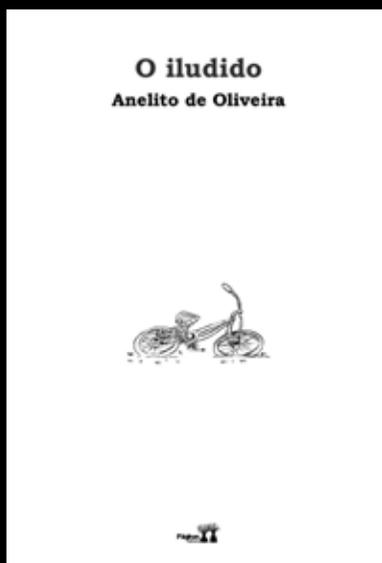
Desçamos aos porões mais fundos, mais
escuros, desta tão fria manhã.
Nela veremos os mesmos sinais,
a mesma essência mortíça e pagã
que há muito nos escreve em seus anais.
Desçamos aos porões deste momento
em que sequer existem outros tais:
é sempre um anseio, um quase esgar, lento,
litorina sem trilho ou estação.
É sempre o passado e seus funerais,
o futuro por onde os dias vão
colher seus dotes falhos, irreais.
E onde nada ultrapassa a ostentação
deste momento, eterno entre os demais.

TRIGÉSIMO PRIMEIRO MIRANTE

Estas coisas, que fiz por merecê-las?
Não as entendo, e bem pouco as diviso.
Na treva vejo agora sete estrelas
e um vento espesso açoitar meu juízo.
Que houve? Pode o desamparo, enfim,
tomar do mundo a dor de que preciso,
esta dor que há muito arde em mim
e que me veda, na carne, o paraíso?
Em cada espera... eis perdida a posse,
perdida a antiga esfera, o aviso
do mar que tanto punge a quem o endosse.
Desta orfandade guardo a tez e o viso,
um céu sem par, toda a morte precoce
que sedimenta a imensidão que piso.

MEU CORPO SOFRE UMA GASTURA, UMA CONSTANTE GASTURA, OU *O ILUDIDO*, DE ANELITO DE OLIVEIRA

FLÁVIA FIGUEIRÊDO



*“Há quem diga que eu dormi de touca,
Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga
Que eu caí do galho e que não vi saída
Que eu morri de medo quando o pau quebrou.
Há quem diga que eu não sei de nada
Que eu não sou de nada e não peço desculpas,
Que eu não tenho culpa, mas que eu dei bobeira,
E que Durango Kid quase me pegou.”*

(“Eu quero é botar meu bloco na rua”, música de Sérgio Sampaio)

Assucedeu-se que o *ethos* fora mantido, apesar do gênero. Essa é a sensação que antecede a crítica em *O iludido* (Páginas Editora, 2018), livro de narrativas de Anelito de Oliveira, já que “sou um guardador de rebanhos, e os rebanhos são meus pensamentos e os meus pensamentos são todos sensações” (1) etc., etc. Vigiem que a morosidade vence, mas não se exaltem negativamente, pois não se trata de uma morosidade infrutífera em que as coisas se estagnam ao ponto do não evento, esse é um moroso curtido, em que todas as histórias se deflagram pela dor, até mesmo as pequenezas, os amiudamentos são designados no corpo doloroso, uma espécie de paixão, um

slow motion via ficções, ainda a lesma Bernardo(2).

Paixão essa que comove, no sentido mesmo de nos colocar em movimento juntos ao texto quando lido. Ou seja, há nas histórias uma fagulha que nos acopla em instâncias com as quais nos identificamos, espelhamo-nos. Trata-se desde um linguajar mais sertanejo, geraizeiro, norte-mineiro do que mineiro propriamente dito que se acusam nas referências geográficas para as quais nos transportamos às gasturas, bestas, ladainhas, tosses-de-cachorro, entre outras expressões. Há também, mais do que o cerne dessa paixão meio dolorosa, um deboche melancólico daqueles de que se riem assim de supetão, mas que em seguida, têm a boca estremeçada e o sorriso amarelado, abrindo-se o vácuo de uma sentida reflexão, é como um poço, um devir-caindo.

O procedimento da memória, que é *per se* fal-tosa, anuviada, dúbia, o cubo mágico de Freud, é o plano dos acontecimentos muitas vezes. A dor é sabida, ela é rememorada num corpo atualizado de dor, todavia, a original se inatinge. Em “Vestígios, vertigens”, a arquitetura nebulosa é dupla, pois, nem se alcança a real dor quando dor e nem se a mede quando já anacrônica, fora de seu tempo, do tempo das muitas facadas. A dor é a dor mesmo. Já em “O último café”, o espetáculo ansiado é uma autocontemplação, quando um encontro se converte no momento em que a suspensão da glória alheia é a consagração da inauguração de uma autofala, de uma autoglória. Concomitantemente, *o tolo, o falso e o simples* nada lhes significavam, nada lhes importavam, *que se foda o próximo!* A desistência da metodologia empática é a sua dor.

“A terceira morte de Ricardo de Gimenes” me criou uma felizmente afundada expectativa de uma outra morte de Quincas Berro D’Água⁽³⁾, pois, em vez de uma história sobre as moralidades/as mortes do homem civil, viu-se uma delicada chacota (se é que essas palavras podem se amontoar) sobre o universo literário e sobre a crítica literária, sobre essa (...) *blosta, isto é, o belo com o valor de bosta.*” Para isso, usou-se tanto uma série de referências do mundo administrado, de Andre Breton, para se dizer do mundo ficcional, quanto de uma metalinguagem truncada, em que se falava do labor crítico na tentativa de dar conta de todos os vieses do autor-vida no objeto literário. A dor de então é a morte, a especulação da morte, a literariedade da morte, *a literatura dói como espinho no olho, a literatura dói como espinho no cu.* Os meandros de construção do texto ainda aparecem em “Informações para uma narrativa policial

(conforme relato de um repórter)”, talvez a narrativa mais montes-clarense de todos, em “Três embrulhos”, o mais experimental na medida do possível e em “Noveleta (quase) radiofônica”, com seus blocos facilmente teatrais, quase atos.

“A casa azul” é uma ode triste à síndrome do bicho-do-mato, a que todos guardamos, ainda que pegos no sobressalto, pois há em nós um pouquinho de capiaus. Conta-se sobre uma ojeriza disfarçada de uma suposta ameaça de quem não se conhece que, atrelado à persistência do impedimento de ser alegre e consequentemente feliz, que coloca essa locução do lado do sofrido, do menino sofrido. A dor é o silenciamento daquela casa, de que só resta o que se conta por não se falar mais dela, pois, para o bem ou para o mal, é necessária muita alegria para certas brincadeiras, num *local onde sempre pensamos brincar de Tarzan, mas nunca encontramos alegria para tanto.* A narrativa “As variações do corpo” talvez possa ser pensada a luz da primeira síndrome, mas a incompreensão se verte em outra ordem, sua dor é a fala, (...) *a fala é uma dor na gente.*

A dor ruminada ou a ruminação da dor são suas medidas em “As noites de Maria”, seu boitempo. Com um coração que fedia muito mais do que a imundice de seu corpo, Maria é ao mesmo tempo sinestésica e onomatopeica e reivindica a possibilidade de que o mundo recomece. “As fugas” é um tanto plástica também, um tantinho de Manoel de Barros, nela há *os diaspássaros voando* e a volição de fuga cuja intensidade se deflagra na continuação gráfica de suas vogais finais, sendo essa sua dor. Gráficamente também se destaca “O pedestre”, em que a dolorosa paixão aparece no ritmo desesperador da iminência suicida

que se fortalece na ausência de pontuação do texto, o derramamento daquelas elucubrações é inconscientemente incorporado por nós, seus leitores, quando da leitura. Mas ainda sobre os primeiros odores, uma mulher em um mundo tão fedorento de bosta que carece de perfume é o espetáculo de “O espetáculo”. E, nesse caso, a expectativa das miudezas da vida besta de Drummond⁽⁴⁾ em ritmo de *cavalos desesperados*, em um dia intervalado, é a sua dor.

Eu creio que o que Anelito de Oliveira prenuncia como “atestado de honestidade literária” todas as vezes em que os literatos intercedem no seu processo de criação quando criado se dá exatamente nesse tipo de resistência em que essa certa gastura depressiva se realça, se compromete. Por exemplo, “O iludido”, narrativa que intitula o livro, reúne a *persona* brejeira, as grandes-pequenezes do cotidiano, a fala meio soturna, meio ácida, aquele deboche melancólico e as elucubrações de uma megalomania constantemente enviesada: *“Esta cidade não tá com nada. Esse povo não vale nada. Na Capital é muito melhor. Muita mulher bonita e tudo mais. Vamos ter carro e, quem sabe, até avião. Não resisti, depois de ouvir tanta besteira, e dei uma gargalhada. Meu irmão tinha endoidado mesmo. Devia ser de tanto passar fome. Sempre passamos fome.”* Assim, o aperreio da gastura que esteve em todo o livro e que funciona como uma grande coceira entre a pele e os órgãos, e a qual não se sana, tem seu ápice aqui, ainda que esse não seja seu conto final. A ilusão do iludido é não terminada em gastura, em *nem se* quando a supressão da voz de Pedroso no meio do nada é a admissão de uma fome, que também é dos gastros, dos desgastamentos, dos desgostosos, uma gastura. A dor é a gastura.

Notas explicativas

- 1 Versos de “O Guardador de Rebanhos”, de Poemas de Alberto Caeiro, de Fernando Pessoa.
- 2 Referência a Bernardo, que às vezes é uma lesma nos versos de Manoel de Barros. Relação retirada de sua lentidão junto à marcação de seus rastros no chão.
- 3 Referência à novela *A morte e a morte de Quincas Berro D’Água*, de Jorge Amado.
- 4 Referência ao poema “Cidadezinha qualquer”, de Alguma Poesia (1930), de Carlos Drummond de Andrade.

FLÁVIA FIGUEIRÊDO

mineira de Montes Claros, é doutora em Letras/Estudos Literários pela UFJF.

JOHANN SEBASTIAN BACH

HUMANO, DEMASIADAMENTE HUMANO?

MÁRIO ALVES COUTINHO

Se existe alguém que deve tudo a Bach, trata-se exatamente de Deus. Sem Bach, Deus seria diminuído. Sem Bach, Deus seria um tipo de terceira ordem. Bach é a única coisa que nos dá a impressão de que o universo não é algo fracassado. [...] Se existe um absoluto, é Bach. [...] Bach dá um sentido à religião. Bach compromete a ideia do nada no outro mundo. Mas isso é Bach, somente Bach consegue isso [...]. Tudo não é ilusão quando escutamos este apelo. Sem Bach, eu seria um niilista absoluto.

(Emil Cioran, Entretiens)

I

Para o romeno-francês Emil Cioran (1911-1995), um dos maiores filósofos do século passado, muito citado por grandes intelectuais e escritores do mundo inteiro, Johann Sebastian Bach (1685-1750), para todos os efeitos, está acima de Deus: ele afirma expressamente que a divindade deve tudo a Bach, e não o contrário. Cioran vai além: sem a música de Bach, Deus seria um “tipo de terceira ordem”; parece que, neste caso, o próprio Bach seria de primeiríssima ordem... E prossegue: “Bach dá sentido à religião” e, além do mais, é ele quem dá foros de verdade para a vida depois da morte (“compromete a ideia do nada no outro mundo”). Para o filósofo romeno, então, não é Deus, ou a palavra de Deus (qualquer Deus), ou a Bíblia (ou qualquer livro sagrado, de qualquer religião), ou a religião (qualquer religião), que garantem o outro mundo, ou a existência de Deus, mas o próprio Bach, com sua música encantada e encantatória. Bach seria absolutamente tudo. Deus, menos que nada.

Muitos argumentariam que essa é a opinião pessoal de um filósofo que, embora bastante respeitado, teria uma visão do mundo finalmente niilista (ele mesmo confessa, *sem Bach, eu seria um niilista absoluto*) e pessimista, portanto, que não representaria o ponto de vista da maior parte dos seres humanos, em sua maioria crentes em alguma divindade. No entanto, as palavras de Cioran não expressam somente a sua posição, ou a opinião dos descrentes, ateus, agnósticos ou qualquer nome que se

queira dar aos “não crentes”: na verdade elas ressoam também para uma enorme quantidade de pessoas que, ouvindo a música de Bach e mesmo acreditando ou não em Deus, se maravilham com ela, sentida e descrita por quase todos como, senão perfeita, algo muito próximo da perfeição.

Para início de conversa, me proponho a encarar a posição desse filósofo não como uma declaração pessoal – que, ao final e ao cabo, ela é –, mas como uma verdade emergente que nos diz alguma coisa sobre todos nós, o mundo, e sobre Johann Sebastian Bach, claro.

II

Ao adentrar o ambiente pessoal de Bach, sua vida, sua trajetória e seu universo musical, uma das primeiras coisas que descobrimos é que ele era extremamente religioso. Nascido no ano de 1685, em Eisenach, na Alemanha (mais apropriadamente, na Turíngia, região de um país, a Alemanha, que não existia como tal enquanto Bach viveu; a criação desta nação somente se dará mais de cem anos depois de sua morte ocorrida em 1750, em Leipzig), ele descendia de uma família que provavelmente fugiu da Hungria por razões religiosas e se fixou em Wechmar. Mas qual eram a religião e a profissão da maior parte dessa família?

A profissão mais em evidência na família Bach era a de músico: são mais de cinquenta membros dela (com este sobrenome) nos duzentos anos que se sucederam ao fim do século XVI até o início do século XIX.



Um príncipe, certa vez, escreveu que precisava de um “Bach” para sua cidade; ele não disse músico. E a religião de toda essa família era luterana.

Quase todos os autores que escreveram sobre ele dizem que a fé de Johann Sebastian Bach chegava a ser dogmática. Entre os livros que encontraram em sua biblioteca, pode-se falar de mais de uma coleção de obras completas de Lutero, incluindo os comentários, e a sua tradução para o alemão da Bíblia, reinventando o alemão moderno, como afirmaram vários escritores alemães. Comentários dos mais renomados discípulos de Lutero também abundavam na biblioteca de Bach. Assim como muitos livros de teologia de escritores luteranos. Não foi por acaso (Freud escreveu que o acaso simplesmente não existe) que Bach nasceu em Eisenach, cidade que proporcionou a Lutero e a Bach experiências muito semelhantes, não ao mesmo tempo, é claro, mas com 150 anos de diferença (Lutero precedendo Bach): estudaram na mesma escola de latim e foram garotos no coro da mesma igreja (Georgenkirche, a Igreja de São Jorge). Em muitas de suas obras Bach escreveu que aquela música tinha sido composta “para a maior glória de Deus”. Em vários escritos, afirmou que Deus se manifestava na música, não somente na sua, mas em qualquer obra realizada com amor e competência. Exatamente como o maestro, biógrafo e comentador de Bach, John Eliot Gardiner, escreveu: *ele viu tanto a essência quanto a prática da música como algo*

religioso e compreendeu que se uma música é perfeitamente imaginada, conceitualmente e através da performance, maior a possibilidade de Deus estar imanente nela.

III

Portanto, um músico dedicado principalmente a trabalhar para a igreja, a Igreja Luterana, mais especificamente. Basta lembrar que compôs cerca de duzentos oratórios, e cinco *Paixões* (duas delas ainda existentes, a *Paixão segundo Mateus* e a *Paixão segundo São João*; uma outra somente parcialmente conhecida; e outras duas desaparecidas). Os especialistas dizem que cerca de cem oratórios se perderam. Em várias dessas obras, aparecem um anseio e uma aspiração que são claramente pessoais, mas também uma particularidade doutrinal da sua igreja: a morte é ardentemente desejada, pois somente ela pode libertar o ser humano desta vida atribulada, difícil e pecaminosa; somente a morte pode nos dar a vida eterna, a única verdadeiramente prazerosa e a única pela qual vale a pena lutar. Principalmente nos seus oratórios, a vida seria descrita como um horror e grandemente desvalorizada.

Um músico provinciano, portanto, defensor e ilustrador das crenças de uma seita algo particular (o luteranismo, uma das muitas visões

do protestantismo)? Muito pelo contrário... Sua música, atualmente, é amada e interpretada no mundo todo; a quantidade de intérpretes orientais (chineses e japoneses) de sua obra é enorme (esses países nem sequer cristãos são...); os católicos, em geral, são apaixonados pela sua música (embora a hierarquia católica o evite nas suas liturgias oficiais, o que é no mínimo compreensível: trata-se do músico de estimação dos inimigos maiores de Roma, historicamente, os luteranos). Mais incrível ainda, é a paixão que têm pela sua obra aqueles que deveriam ser seus maiores inimigos, os ateus: no final das contas, ele não é o autor da trilha sonora de Deus, dando-lhe, como parece afirmar Cioran, significação, existência e credibilidade?

Por que então essa quase totalidade de aplausos para um músico tão aparentemente partidário de causas específicas e unilaterais?

Minha primeira resposta para tal questão é uma preciosa colocação do escritor inglês David Herbert Lawrence (em *Studies in classic american literature*): “o artista usualmente publicava – ou usava fazer isso – sugerindo uma moral para adornar sua narração. A narração, entretanto, aponta para o outro lado, de maneira geral. Duas morais completamente opostas, a do artista e a do texto. Não confie no artista, confie na obra. A função apropriada para o crítico é salvar a narração do artista que a criou.” Quer dizer, muitas vezes, que a intenção declarada e consciente do artista, ao realizar uma obra, é muito bem definida; a obra, no entanto, afirma outra coisa, algumas vezes o inverso do que o artista pretendia. É o que pretendo mostrar a seguir nos diversos aspectos da obra de Bach que analisarei.

IV

Quanto ao horror e à desvalorização da vida, que uma quantidade enorme de suas obras aparentemente atestaria: de fato, a morte rondou Johann Sebastian Bach durante toda sua vida. Vários irmãos dele morreram ao nascer ou pouco depois (como era comum naquela época); seu pai e sua mãe morreram quando ele tinha 10 anos; órfão, foi morar com um irmão mais velho; sua primeira mulher, Maria Barbara, morreu aos 35 anos de idade, quando ele estava viajando (profissionalmente) com o príncipe que o empregava: quando ele chegou a casa, a notícia da morte da sua amada mulher (e prima) lhe foi dada por um de seus filhos. Mais um detalhe atroz: ela já havia sido enterrada. Tendo tido vinte filhos de dois casamentos (sua segunda mulher foi Anna Magdalena Bach, com a qual casou menos de dois anos depois da morte de Maria Barbara), somente nove viveram até a idade adulta, ou seja, onze deles morreram. A uma enorme quantidade de tios e primos aconteceu a mesma coisa: a morte prematura. Um dos príncipes que o empregou (o príncipe Leopold, de Köthen), e exatamente aquele de que ele mais gostava, por ser músico e amar sua produção musical, morreu jovem, e Bach chegou a escrever um réquiem para seu sepultamento.

Diante de tudo isso, é até estranho, quase inacreditável, uma verdadeira contradição, um episódio da vida dele documentado numa carta. Bach escreve para alguém constatando que, naquele ano, daquela

Bach foi um músico dedicado principalmente a trabalhar para a igreja, a Igreja Luterana, mais especificamente. Basta lembrar que compôs cerca de duzentos oratórios e cinco *Paixões* (duas delas ainda existentes, a *Paixão segundo Mateus* e a *Paixão segundo São João*; uma outra somente parcialmente conhecida; e outras duas desaparecidas).

missiva, uma súbita melhoria da saúde dos habitantes de Leipzig o estava privando de uma boa fonte de renda: é que quando morria mais pessoas num ano, os seus rendimentos aumentavam proporcionalmente, pois ele compunha música para os funerais, além de acompanhar com música também esses tristes eventos. Ao escrever isso, Bach não parece perceber que havia aqui um desejo dele de que mais habitantes da cidade morressem do que estava ocorrendo, um desejo nada piedoso para uma pessoa tão religiosa como ele. Ou a morte seria realmente preferível à vida, como é cantado em várias de suas cantatas? Ou então, mais uma vez, quem teria razão seria Cioran, que também disse na mesma entrevista citada na epígrafe: *ele era um homem medíocre na sua vida?*

Diante ainda desse quadro verdadeiramente sombrio e catastrófico, na verdade, o mais estranho é que Johann Sebastian Bach não tenha desenvolvido um maior pessimismo, um temperamento depressivo e insatável. Porque, todas as contas feitas, como veremos, ele era o contrário de tudo isso.

V

Para Otto Maria Carpeaux, Johann Sebastian Bach, assim como Lutero, era adepto do mote “vinho, mulheres e música”: no caso dele, só existe um exagero, no item “mulheres”. E, mesmo assim, nem tanto... pois ele teve duas mulheres, que, segundo praticamente todos os seus biógrafos, ele amou igualmente com carinho e paixão e, conseqüentemente, com as quais teve casamentos felizes e bem-sucedidos. Dada a quantidade de

Sua época somente
o conhecia como um
esplêndido especialista
no órgão, talvez o
maior de todos naquela
região e naquele país.
Quanto ao compositor,
maestro, instrumentista,
arranjador, a mesma
recusa: tratava-se, no
seu caso, de um músico
voltado para o passado.

filhos que teve (vinte), é de se presumir que gostava de sexo... Sua casa sempre estava cheia de crianças, de parentes que moravam com ele e de visitantes... Anualmente, essa família de músicos se encontrava numa cidade qualquer da Turíngia e fazia música por um dia inteiro, para festejar a vida, os relacionamentos e o sucesso de cada um... Definitivamente, ele gostava de bebidas, em geral, e do vinho, em particular, como gostava também de uma boa mesa: das suas muitas viagens a trabalho (avaliar órgãos, principalmente), existem recibos do que as municipalidades que o empregavam pagavam para alimentá-lo: muita carne, muita comida refinada e muita bebida... O retrato mais confiável dele nos mostra uma pessoa claramente nada magra... Como escreveu um dos seus mais astutos comentadores, Paul Elie, *na competição entre a igreja e o mundo, ele escolheu os dois lados*. E Gardiner é definitivo: *quando Bach está disposto, você sente que, apesar de toda sua elegância, sua agilidade e complexidade, sua música tem raízes pagãs e primitivas, isto é, música para celebrar um festival, o ponto decisivo do ano – a vida mesma*.

VI

A morte intensamente desejada e a vida claramente desvalorizada: até que ponto isso não é produto de alguns dos colaboradores de Bach, aqueles poetas que escreveram as letras e os libretos de suas paixões e de seus oratórios? Pois, ao ler exclusivamente os textos de suas obras

vocais, existe uma conclusão inescapável a qualquer um: de uma maneira geral, a qualidade literária dessas produções somente poderia ser descrita, na melhor das hipóteses, como medíocre (Mozart, por exemplo, que nasceu seis anos depois da morte de Bach, contou com colaboradores sensivelmente mais qualificados). Exatamente como foi dito sobre ele: Bach não se expressava nas palavras que dizia, mas na sua música. Novamente, Cioran: *na obra de Bach existem textos, mas eles não são formidáveis. O som é tudo*. Carpeaux concorda com tudo isso e ainda explica, em sua *História concisa da literatura alemã*, a pobreza da literatura alemã no período de Bach: *nas obras vocais (Bach) tem de servir-se dos textos que lhe escreveram os Neumeister e Picander, poetastros lamentáveis; não havia outros, na culta Leipzig daqueles dias. A distância entre a música e os textos de Bach é incomensurável. Tão incomensurável como a distância entre a música alemã e a literatura alemã de 1700. [...] A historiografia antiga explicou o suposto baixo nível da literatura alemã do século XVII pelas devastações materiais e espirituais da Guerra de Trinta Anos. Mas esta tese já não pode ser sustentada. Primeiro, porque a decadência começou muito antes daquela guerra. Começou propriamente com a morte de Lutero. [...] Por volta de 1700, a Alemanha é o único país da Europa civilizada sem literatura alguma. Os alemães afiguram-se aos seus vizinhos nação iletrada. [...] Todas as pessoas cultas, na Alemanha, exprimem-se em francês ou – nas Universidades – em latim. É o grande silêncio. Entre 1660 e 1685 não nasceu, na Alemanha, nenhum escritor de algum mérito*.

Não por coincidência, 1685 é o ano de nascimento de Bach...

VII

Poesia lamentável nos textos da sua música coral, mas música esplendidamente grandiosa em absolutamente quase toda sua obra, mesmo e principalmente na sua música coral, nos asseguram quase todos os especialistas e ouvintes modernos e atuais. Isso pelo menos desde o século XIX. Sua capacidade musical é tão gigantesca, que várias facetas diferentes têm de ser analisadas separadamente.

Primeiramente, uma verdade precisa ser dita: sua época somente o conhecia como um esplêndido especialista no órgão, talvez o maior de todos naquela região e naquele país. Quanto ao compositor, maestro, instrumentista, arranjadador, a mesma recusa: tratava-se, no seu caso, de um músico voltado para o passado (dedicado à música polifônica e à composição de fugas, ambas, já na sua época, “fora de moda”) e não para o presente, para a “música galante” (rococó), que seus filhos Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Johann Christian Bach (1735-1782), Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795) e Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), estes sim, produziram. Ironia das ironias: por quase cem anos depois da morte do Bach pai (1750), as músicas de seus filhos eram mais conhecidas e amadas do que as dele próprio. Tal foi o decreto da maioria dos musicólogos e do público que o ouvia em vida e mesmo alguns anos depois de sua morte. Infelizmente.

Quanto ao órgão: nesse departamento, ele somente pode ser qualificado de prodígio. Um organista de uma pequena igreja, com um órgão na

verdade algo dilapidado, ao ouvir sons verdadeiramente mágicos saindo exatamente daquela igreja, arriscou: *quem deve estar tocando este órgão deve ser o velho Bach, ou, então, o próprio diabo!* E Bach realmente era um especialista no instrumento, desde criança. Ainda menino entrava fisicamente, de corpo, nos órgãos, talvez a maior “máquina” daqueles tempos, e aprendeu tudo sobre eles com os construtores e restauradores da época. Já adulto, aprendeu – pessoalmente com vários mestres, como Johann Adam Reinken (?1643-1722), Georg Böhm (1661-1733) e Dietrich Buxtehude (1637-1707), para ouvi-los, fez viagens verdadeiramente homéricas, algumas vezes a pé; e examinando, estudando e executando partituras de vários outros – aprendeu os segredos necessários para se tornar verdadeiramente um grande executante. E tornou-se o maior especialista na construção e restauração desse enorme instrumento. E como tal era chamado cada vez que um órgão era inaugurado ou restaurado nas vizinhanças, para fazer uma inspeção e atestar o seu bom funcionamento. Para prestar tal assessoria, era convidado por várias cidades, sendo sempre muito bem pago. E o serviço sempre terminava com um esplêndido concerto de órgão, evidentemente, com improvisações e demonstrações de virtuosismo que encantavam a todos os ouvintes e que fizeram sua única fama durável, naquele momento.

Bach, contudo, foi muito mais que o maior dos virtuosos do órgão. Criou um instrumento, que não sobreviveu, para o qual compôs algumas músicas, a viola pomposa. Tocava o violino, segundo muitas testemunhas, excepcionalmente (o pai dele fora violinista). Opinou na tecnologia do piano, um instrumento que estava sendo criado enquanto viveu. Criou um dedilhado para os instrumentos com teclado que foi usado depois por uma enorme quantidade de músicos. Exatamente como escreveu Christoph Wolff, o mais reconhecido especialista de Bach, na atualidade: *e o que começou como virtualmente um foco exclusivo na construção de órgãos, mais tarde se expandiu para incluir numerosos outros tipos de teclados, instrumentos de sopro, de madeira e de corda em cujos desenhos, construção e sonoridades ele se tornou finalmente interessado.*

Mas, além de tudo isso e principalmente, ele foi o supremo compositor da história da música, aquele que não só usou e definiu o passado mas também assentou as bases para o futuro da música. Ele foi o mais completo dos músicos, pois conhecia do “lado de dentro” quase todos os instrumentos, compunha música coral e orquestral, e está na origem e nos começos de vários gêneros de música. Mais uma vez, é Christoph Wolff quem o atesta: *orientação instrumental de Bach, experiência vocal [é essencial nos lembrarmos de que quando era ainda adolescente, pôde ser educado por seu próprio esforço, tendo recebido mais de uma bolsa como cantor de coro], perícia no teclado, experiência com cordas, foco composicional; o mais dilatado possível espectro de instrumentos musicais e vozes humanas; profundo conhecimento tecnológico e psicológico, contrabalançados por uma disciplina intelectual e uma sensibilidade impetuosa.* Exatamente quanto à tecnologia, temos uma frase sucinta de Paul Elie: *Bach foi, tecnologicamente, o mais avançado músico da sua época – um técnico do sagrado.*

Uma longa citação nos dará o ponto de vista de um músico excepcional,

e um dos principais intérpretes de Bach no século passado, sobre tudo isso que estamos discutindo. Falamos do pianista canadense Glenn Gould (1932-1982). Em resumo, ele nos diz que Bach era um homem do passado, sim, mas que ele antecipou o futuro. Mais importante ainda: ele foi um homem da sua época, ao mesmo tempo racional e emocional, tecnológico e místico, científico, sim, mas poeta: *algo extraordinário sobre o músico mais extraordinário da história é o fato de que a música deste homem que ainda exerce sobre nós uma atração magnética e em relação à qual medimos os avanços da música dos dois últimos séculos, não teve absolutamente nenhum efeito nem nos músicos nem no público de sua época. O estranho sobre Bach é que nada nele corresponde à imagem que fazemos de um gênio incompreendido, não porque estava adiantado em relação à sua época, senão porque, segundo os critérios daquele momento, se situava várias gerações atrás. [...] À medida que envelhecia, menos se esforçava por sintonizar com o espírito da sua época. Se refugiou no que seus contemporâneos deviam considerar uma “exasperante nostalgia das glórias de épocas passadas”. Bach foi o maior inconformista da história da música, o exemplo supremo de uma consciência artística independente, que permanece à margem do processo histórico coletivo. A época de Bach era o que hoje chamamos de “era da razão”. Uma época em que o homem lutava contra o medo e a predestinação, em que reivindicava as maravilhas da ciência e as iniciativas humanas. Em resumo, uma época de orgulho, de desafio aos deuses. Mas na sua dimensão poética, ainda era uma época em que a utilidade da ciência e o orgulhoso gênio humano podiam coexistir com os ritos angustiados e místicos da fé.* No seu interesse e inventividade quanto ao desenvolvimento dos instrumentos, no uso da voz humana, Bach usou a ciência disponível na sua época, mas sem deixar de ser um poeta do som e da música, muito ao contrário: nele, cada um desses extremos potencializava o outro.

Além do mais, tinha um conhecimento enciclopédico de todos os aspectos da música (composição, estrutura, teoria, experiência e prática). Quase nunca se contentou com o que já havia feito; sempre quis fazer mais e melhor. Várias de suas obras-primas foram revisadas e retrabalhadas por ele, mesmo depois de estreadas e prontas, e não somente uma vez, mas diversas, obsessivamente, cada uma delas, como, por exemplo, *a Paixão segundo Mateus*. A sua pretensão à perfeição era dificilmente humana; talvez, mais apropriadamente, divina. Somente a *Arte da fuga* ele deixou incompleta, pois morreu antes de terminá-la. Mas não sem antes assinar a partitura com as notas Si Lá Dó Si bemol: B.A.C.H., na notação musical alemã. Significativamente, essa frase musical, com as letras de seu nome, encerra tanto *A arte da fuga* como toda a sua produção. Nada mais apropriado e simbólico.

VIII

Bach era realmente um músico multifacetado. Por exemplo, ele tinha as partituras, copiou, estudou, executou e até mesmo arranjou para outros instrumentos alguns concertos de quase todos os grandes músicos da sua época, como Antonio Vivaldi (1678-1741) e Tomaso Albinoni (1671-1751), além de outros nomes das escolas italianas (Antonio Caldara,

1670-1736; Giovanni Bassani, ?1657-1716; Arcangelo Corelli, 1653-1713; Girolamo Frescobaldi, 1583-1643; Alessandro Marcello, ?1673-1747; Benedetto Marcello, 1686-1739; Giovanni Pierluigi da Palestrina, c. 1525-1594; Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736; Giuseppe Torelli (1658-1709); francesas (François Couperin, 1668-1733; Charles Dieupart, 1667-1740; Nicolas de Grigny, 1672-1703); e alemãs, inclusive Händel (1685-1759), nascido coincidentemente no mesmo ano que ele e numa cidade muito próxima de onde Bach nasceu e morou, Halle. Sabe-se que Bach por duas vezes quis se encontrar com Händel, mas não conseguiu. Uma vez, porque quando ele chegou a Halle, Händel já havia voltado para Londres, onde morava e tinha feito sua vida e residência. De outra, ao saber que o compositor estava de novo em Halle, visitando seus pais, e estando Bach doente, mandou um filho dele dizer a Händel que gostaria de conhecê-lo. Parece que este não fez nenhum movimento para isso e eles acabaram não se encontrando, de novo...

Enfim, Bach usou as descobertas formais de todos esses músicos, mas sempre acrescentado algo de propriamente seu. Eliot Gardiner pensa que ele ultrapassou todos os seus modelos, como atesta na biografia do compositor: *o hábito de Bach de ultrapassar todos os modelos que assimilou...* O compositor moderno Arnold Schönberg (1874-1951) colocou tudo isso de uma maneira sucinta: *enquanto a maioria dos compositores de seu tempo se refugiava nas regras, Bach criava novas regras*. Portanto, um compositor que assimilou modelos antigos e do passado, um músico tradicional, mas também um inventor (revolucionário, como vários teóricos afirmam?), na nomenclatura poundiana. O musicólogo Alfred Dürr escreveu algo no mesmo sentido, mas com palavras diferentes: *Bach não apenas dá continuidade à tradição, ele a transforma*. Na verdade, a única maneira possível de manter a tradição seria transformando-a, subvertendo-a, revolucionando-a (a maioria dos artistas inventores, em qualquer arte, música, literatura, pintura, cinema, são, primeiramente, mestres, conhecedores e amantes da linguagem que no futuro subverterão), o que Bach fez durante toda sua vida, criando obras-primas inovadoras, mas com todas as grandes lições do passado contidas nelas: *Concertos de Brandenburgo, A arte da fuga, Variações Goldberg, Paixão segundo Mateus, Missa em Si menor, Magnificat* e inúmeras outras. Tão inovador, que influenciou grandemente três dos mais representativos músicos das gerações seguintes: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Joseph Haydn (1732-1809) e Ludwig van Beethoven (1770-1827). É o que dizem vários comentadores, analisando algumas das obras-primas desses outros mestres.

É comum encontrarmos as composições de Bach classificadas como religiosas ou seculares. Vários autores discordam e se rebelam contra tal divisão. Gilles Deleuze, por exemplo, disse numa palestra que a existência dele foi *um ato de resistência e de luta ativa contra a separação do profano e do sagrado*. Seu segundo biógrafo, Philipp Spitta, escreveu que *o estilo de Bach era penetrado do começo ao fim por um espírito de um sentimento sagrado e que permanecia sagrado, num certo sentido, quando ele pretendia ser secular*. Será que poderíamos dizer, então, junto com o poeta inglês William Blake (1757-1827), que tudo que vive é sagrado, que

o viver é sagrado, o próprio ser humano sendo sagrado? Uma posição de John Eliot Gardiner parece confirmar tal ideia: *parte do apelo desta música para nós, hoje, está na afirmação que ela faz e que muitos de nós não encontramos na religião ou na política tradicional*.

Cada grande inventor (gênio?) realiza uma síntese particular que, até que ele a termine, parecia impossível. Como escreveu Pau Casals, um dos maiores intérpretes de Bach, no violoncelo, ele fazia *divinas as coisas humanas, e humanas, as divinas*. E faço minhas as palavras de John Eliot Gardiner, este excepcional intérprete, maestro e biógrafo de Bach: *mais que tudo, ouvimos sua alegria e sentimento de delícia em celebrar as maravilhas do universo e os mistérios da existência. [...] Sua arte celebra a santidade fundamental da vida, uma percepção do divino e uma dimensão transcendente como um fato da existência humana. Sobretudo, como os músicos, você não pode dar-se ao luxo de ser preso à terra: tem que dançar*.

Com essa esplêndida notação nietzschiana – a música de Johann Sebastian Bach dança – termino com uma percepção fundamentalmente simples e objetiva: Johann Sebastian Bach é o mais divino (sagrado? Religioso?) dos músicos, se ao mesmo tempo e no mesmo fôlego dissermos que ele é o mais humano (secular?) de todos eles. No seu caso, todas as contradições se harmonizaram, na sua música; definitivamente, na sua obra, tudo foi possível.

MÁRIO ALVES COUTINHO

mineiro de Campo Belo, é cineasta e crítico de cinema.

ANTES DA COLHEITA

CONTO DE LUCAS VERZOLA

*é a nomeação, e não o intercuro lúbrico
dos licores ascendentes,
a fusão das membranas dos gametas ou a expulsão
do útero materno,
é a nomeação, insisto, a gênese verdadeira
de todo e qualquer homem*

ANDRÉ BALBO, O PRISIONEIRO

1

Pedra angular não é algo em que se toque, não se ergue alvenaria sem tijolos, não se muda um alicerce nem se rasga a coluna de um templo; um lastro manipulado serve aos desígnios de seu senhor, embora, erga omnes, seja tão leal quanto um dado viciado; as consequências do desvio não se sentem apenas pelo impróvido, os que o cercam e dependem de sua faina são os primeiros a perecerem, desprotegidos das pragas enviadas: eis minha jornada, metade cumprida neste fim de tarde tenro e frio, e ainda que nosso retorno a conclua, não foi tua partida o início, nunca seria; os antecedentes.

2

Excesso de afeto em enxerto mórbido não opera de modo diverso que a chuva temporã que encharca a terra macia de nossa linhagem, o exemplo de Rebeca basta; contudo sem valer-te da barganha-de-edom, fugiste deixando-a envelhecendo, nunca mais amassar pão doce, nunca mais coração.

3

O estrago em nossa casa o pai sempre vaticinou e deste augúrio comungaram os que vingaram de seu tronco e ainda assim tu apontas inconsistências; minha mão que hoje vem te buscar da albergaria onde te prostraste é dele, mão providente.

4

Abençoado sou por poder te alforriar desta arçariguama tão próxima do poleiro que junto contigo levarei a certeza de que querias ser remido pela indulgência mesmo que negues a penitência necessária e não compreendas que a bênção diária é dada com a aspersão do suor do pai.

5

Tempo não dispomos como pensas na medida em que o dilapidas na temporada que passaste alijado do núcleo, enfurnado em ti mesmo com a inconsciência de conceber um tesouro enquanto pomo percebido já separado do arvoredo; quarto ou catedral, os lugares mais proibidos são aqueles em que se celebram os objetos do corpo.

6

Todavia erras se pensas que do carnicão da tua pústula surgira apenas a mácula familiar; com discernimento em mim ascendido de que, embebida na angústia pelo teu retorno, a marcha da nossa alcateia jamais se medraria, tornei-me abastêmio do suor de cana torta e transfigurei-me em usufrutuário seminal do sermão curial.

7

Ama a teu pai como ele à tua linhagem; une teus esforços com os nossos na edificação do forte familiar; trabalha com afã e diligência pelo engenho da nossa estirpe.

8

Intrêmulo ante a soleira, bati manso e macio para ouvir apenas o silêncio catedral como resposta, só rompido pela respiração cadenciada que te denunciou e me fez girar a maçaneta em falso; já impaciente, espanquei a porta com os nós calejados até que reagiste como homem, pondo-te minimamente apresentável e te aproximaste; ainda calado, deixaste-me entrar para nos encararmos sentindo o tempo passar e, sob a luz que só entrava pela porta – maldita persiana que deixaste cerrada –, estendi meus braços para te segurar pelos ombros e notar teus olhos lacustres me lembrando de que não passavas de um menino a repetir “não te esperava!” escondido no meu abraço e ouvindo que muito o amávamos, pois entre os amores que a lavoura consagra está primeiro o familiar; evitando o convite para sentar-me, concluí os meus desígnios com a precisão de quem sabe que o afeto é coletivo, mas a ordem tem de ser nominal: “abotoe a camisa, André”.

FORMA DES ME DI DA EROTISMO E LINGUAGEM EM *BYE BYE BABEL*, DE PATRÍCIA LAVELLE

RAFAEL ZACCA

Na sua *Arte Poética*, Horácio recomendava que não se fizesse arte com imagens heterogêneas, colhidas, cada uma, em diferentes contextos de tal maneira que o resultado fosse a criação de um bicho no qual “nem o pé nem a cabeça” estivessem harmonizados em uma “forma única”. Advertia que esse animal multiforme, com rosto de “mulher formosa” e dorso de “peixe horrendo”, mereceria do público o riso, e reprendia o artista que unia “coisas selvagens” a “coisas plácidas”, pois não se deve juntar “serpentes a aves, cordeiros a tigres”. Essa revolta contra as formas híbridas configura, na história do pensamento sobre arte e poesia, uma teoria purista que trava uma disputa com aquelas que defendem uma espécie de impureza estética. Do distendido *Poema sujo* de Ferreira Gullar aos sonetos micrologicamente alterados de Paulo Henriques Britto, da forma multigênero de *Roça Barroca* de Josely Vianna Baptista, às variações da tradução de um mesmo poema em Anne Carson, esse pensamento impuro se manifesta com amplitude na história recente da poesia.

Falemos de um tipo mais particular de embate (se é que ainda pode ser chamado dessa forma) que é travado por outros poetas. Algo como um embate erótico, com um recurso ao amor entre as formas, em favor de um maior hibridismo formal. Como esse que figura de maneira sutil num livro que nos chega agora, de Patrícia Lavelle, *Bye Bye Babel*. Nele, podemos ler um poema como “Hybris”, que declara a poética da

autora entre “o metro e o amorfo / o excesso e o *assez*” [o suficiente]. O que Horácio defendia no seu tratado era a justa medida: das formas, das imagens, dos temas em jogo na composição. Era contra o que os antigos gregos chamavam de *hybris* (embora a palavra não apareça na sua *Ars Poética*, senão indiretamente) que se insurgia o poeta romano, palavra que tem para nós o sentido da “desmedida”, de onde se derivou o nosso adjetivo “híbrido”. O híbrido é o que viola as leis naturais, o uno da natureza. A desmedida, no entanto, não se torna, em Lavelle, sinônimo de falta de unidade, como temia Horácio: ela é a própria lei de unidade desses poemas.

Essa conversão do hibridismo em lei formal se fundamenta em um conflito fundamental exposto no título do livro. *Bye Bye Babel* alude ao mito cristão da Torre de Babel que figura no livro do *Gênesis*, segundo o qual a humanidade teria tido, em outro tempo, uma única língua compartilhada por todas as pessoas. O plano ambicioso de um grupo em construir uma torre que pudesse chegar aos céus, no entanto, desafiou Javé, que, para impedir que o plano seguisse, espalhou entre os seres humanos o desentendimento a partir da pluralidade das línguas. Quando Lavelle fixa no título de sua obra o duplo “bye bye”, acrescenta ao menos dois sentidos possíveis à estrutura: um deles é irônico, uma espécie de despedida alegre da Babel, da confusão das línguas, o que nos autoriza a ler a sua poesia como um festejo globalizante, a partir dos mais variados versos e palavras em alemão, francês, inglês, português, grego...; por



A escritora Patrícia Lavelle em sessão de autógrafos do livro *Bye Bye Babel*

outro lado, a despedida pode também caracterizar a sua tentativa de, pela poesia, produzir novamente uma língua pura, como se o poema pudesse ser a procura da “palavra para dizer a cor daquele instante” em sua plena comunicabilidade. Alegria e melancolia se encontram num impasse. O poema “Espectro lírico” associa essa ambivalência a uma forma rígida e matizada nos mais variados humores: “o espectro colorido do soneto”.

A duplicidade de leitura do título da obra se manifesta por todo o livro. O verso “era uma vez duas histórias” poderia ser um minitratado de poética. Não é à toa que ele se encontra em um poema intitulado “Arca de Babel”. Nele, podemos ler também que Babel, “esta cidade à deriva[,] / é balbúrdia e tradução”. Nesse barco-cidade “as línguas, enroscadas, / pares híbridos e férteis, cresciam e multiplicavam-se.” Para Susana Scramim – que resenha *Bye Bye Babel* como um ponto entre os filmes *Bye Bye Brazil*, de Cacá Diegues, e *Adeus à linguagem*, de Jean-Luc Godard, e a obra do filósofo alemão Walter Benjamin – em “Arca de Babel”, como

em outros poemas de Lavelle, “as imagens de origem e destruição e de destruição como origem vão se multiplicando nos poemas ao modo de imagens dialéticas”.

Podemos avançar nesse raciocínio, e propor que o que se multiplica a partir do par origem-destruição são línguas e formas de leitura. Nesse sentido, as “imagens dialéticas” são também imagens-filológicas. As “Ruínas” (título da primeira parte do livro, que abarca a maioria dos poemas que se referem à Babel) são resquícios linguísticos, motivo pelo qual Patrícia Lavelle recorre às paronomásias como se juntasse cacos heterogêneos de muitas louças distintas quebradas. “Figura bela “belabel a bel” / em eco invertida: abel, babel.” O eu-lírico que responde por esses poemas admite que “quando a palavra quer / tocar o céu, / torna-se escasso / o material” (poema “A torre”). Na parte intitulada “Palavra Híbrida”, o verso “múltipla de nascença, é a sua infância” é uma chave de leitura dessa lei formal. Ele figura sob um poema intitulado “Língua Materna”, e alude a uma proliferação não apenas de línguas como também do momento em que

um ser humano não participa inteiramente da linguagem. O poema, na verdade uma conversa de uma mãe com um filho, funciona como um motor perpétuo que “produz” infância. Assim, a infância se liberta de sua limitação temporal-cronológica para se estender anacronicamente. Essa anacronia, essa disfunção temporal, em Lavelle, é a linguagem poética.

*Entre tantos,
atravessamos a tarde
tardando
na barca sobre a baía.*

*(Depois disso muita coisa mudou,
e a coisa pública ficou pior.)*

Mas essa tarde tarda ainda

A anacronia dota a linguagem de algum poder mágico, como nesse poema, “Tarda”, em que o substantivo é convertido em verbo (libertando-se, novamente, de sua determinação espaço-temporal, para se reconfigurar como ação). O poema alude a um acontecimento incapturável – tanto, que não pode descrevê-lo. E, no entanto, são esses versos que transmutam a palavra tarde e garantem que aquela tarde não se perca, convertida, enfim, em mito-literatura: “virgem dos lábios de mel / e dos cabelos mais negros / do que as asas da graúna” (em clara alusão à Iracema de José de Alencar). O escrito resiste assim como força entre aquilo que acontece, o que aconteceu, o que poderia ter acontecido e o que pode ainda acontecer, tendo como bússola os quatro pontos temporais do que “é tarde”, do que “era uma tarde”, do que “tardou” e do que “tarda ainda”. O que é que esses pontos temporais, que funcionam como pontos cardinais, orientam? Duas forças, que se misturam no livro, e que ganham nome em uma das partes de *Bye Bye Babel*: Eros e Logos, o amor e o pensamento.

*intumescência imediata
naquela fenda
obscura
entre o corpo e o discurso.*

As “Ruínas” (título da primeira parte do livro, que abarca a maioria dos poemas que se referem à Babel) são resquícios linguísticos, motivo pelo qual Patrícia Lavelle recorre às paronomásias como se juntasse cacos heterogêneos de muitas louças distintas quebradas.

É entre o corpo e o discurso, entre a experiência e o texto, entre a coisa e a palavra, que se colocam as forças formais de *Bye Bye Babel*. A erótica de que se fala se confunde, ora entre dois seres humanos, ora entre dois seres de linguagem, ora ainda entre o que o humano experimenta e o que a linguagem multiplica nessa experiência. E o pensamento que se estabelece está sempre suspenso no abismo que separa a poeta das coisas vividas. É o que sugere a “Cantiga amiga”: “Não não há, meu amor, / uma gota de sangue em cada poema / nas veias do poeta corre um fluido azul / de caneta-bic.” Esse abismo é atravessado com três recursos fundamentais. Em primeiro lugar, pela multiplicação mitológica-literária (poemas que atravessam Ítaca e Pasárgada, que encontram Kairós e Cronos, que mobilizam um falso Ulisses e uma Iracema oculta), que se sobrepõe à ausência de lar do eu-lírico. Em segundo lugar,

pelo procedimento já aludido de multiplicação de línguas (“toda palavra é estrangeira”, diz Lavelle). Por fim, pela multiplicação temporal.

Toda essa fertilidade – mítica, linguística e temporal – tem origem e fim, simultaneamente, na prática da tradução, forma erótica por excelência. A tríade de poemas intitulados “Tradução” (o mito), “Tradutor” (o linguista) e “Traduzida” (o partícipio) testemunha essa função erótica. Somente o terceiro deles é abertamente amoroso; mas em “Tradutor”, a sedução opera como forma, como entrelinha; e em “Tradução”, a atração entre matéria e mar se converte em imagem, como se fosse possível, em uma espécie de sonho mínimo, desvendar na rede de pesca um ponto de encontro entre vida e morte, um estágio intermediário em que toda *hybris* corre o risco de recair:

*Rede preña de peixes
traz consigo o mar
meio vivo meio morto.*

*Línguas múltiplas
entre escamas e arestas
comunicam-se em silêncio.*

Erotismo e linguagem se hibridizam em *Bye Bye Babel*, de tal maneira que o leitor já não saberá, a cada verso, se está diante de um corpo que é linguagem ou de uma palavra que goza. Nessa indecisão, comunicam-se, talvez, em silêncio, as línguas que, quando em alto e em bom som, se desentendem.

RAFAEL ZACCA

é carioca. Poeta e crítico, é colaborador do jornal *Rascunho* e da revista *Escamandro*, coarticulador da Oficina Experimental de poesia. Publicou *Kraft/Poemas* (2015), *Mini Marx* (2017), *Mega Mao* (2018) e tem, no prelo, *A estreita artéria das coisas* (editora Garupa).

E HAVERÁ FOGO CAINDO AO NOSSO REDOR

MARIO PERA

TRADUÇÃO DE NINA RIZZI

*De Y habrá fuego cayendo a
nuestro alrededor (2018)*

(...)

Poesia

terra na terra

chaga na língua

que busco lá embaixo?

mais embaixo

que busco?

a matéria? a origem?

que nome vem de você com esse hálito assassino?

pai César

pai Adão

pai Westphalen

todos no vazio do outro

na umidade do único grito

que bate no seu centro

no entanto

o mesmo barro impossível que se seca

como o fedor de um sol eterno

que cava seu calor

apertado em minha face

poesia

gesso quebrado

cera que se estende

quatro estações vêm lançadas do céu

sem chuva

fogo nas raízes da terra

a eternidade

o canto

e

o arrote

na pança do corvo

como o frescor que nos gela

no precipício

de um último sonho

Poesia

exercício que não entende

a língua dos homens

carne que se perde

no calor de outros dias

e forma a necessidade

o grávido afã

de se perder comigo

e se guardar com pressa na noite

para fluir como velho leito

engolido pela terra

com milhares de velocidades e pernas

que correm por ruas

e valas

azeite que arde nos paredões

nas folhas das árvores

e na mão do homem

que leva a sombra da moça e dança

sem roupa

nem fracasso

sobre si mesma

e suas extremidades

sobre o rastro

de um dardo cravado na virilha

labirinto que não para de

crescer

Como ser a gravidade

no zero e o veneno

na ponta flecha?

Como renunciar a ser

o som áspero que flameja

profeticamente

e finge levitar sobre a chuva

para não se sujar

para construir

a pegada do que nos é

desconhecido?

Deter tudo

compreender minha viagem

dar tempo

ao fogo

espaço

ao dia

hora

ao rumo

das turvas águas pelas quais

atravessa

o pó desta viagem

interminável

E assim pesa

pesa sobre meu corpo

pesa por meus antepassados

os séculos de cópula e confusão

brilham nos bolsos

deste traje vazio

na pestana negra

e no relógio de quartzo

que gira atrasado
no mesmo instante
a calma do trovão que dura
persiste
sem saber
como deixar de ser o carvão
que arde e ilumina a noite

ou a fuligem que esconde
a fronteira
triste magma azul congelado
nos ossos de minha mãe
na falta de outro sangue
que me nomeie
um templo
ou a latrina
onde aninhar
o rodopiar das moscas
em volta dos meus lábios
e o sabor do sonho
caindo intumescido
sem resistência
aberta minha garganta
caindo sem espaço
por treze horas
sobre o vento e o pólen
da ascensão

e sigo moroso
como a vida
falsa solidão
falsa gravidez
de cada hora

ser pai
ser filho
ou não ser nunca nada
senão um oceano estéril
atado a pensar na vida
minha alma
minha pele
quase perdidas
quase sólidas
no ar
e o silêncio
que cai
que decai
sobre o que está por vir
sobre a dor da água nos pulmões
a arritmia
ou sobre a fome e o peso da noite

que espuma,
golpeia a janela
de perto
e geme sem parar
morto tão devagar
quanto necessário
quase a conta-gotas
como se morre nos ossos
de uma flor
e longe de um mesmo

um grito que foi
que se encosta em minha garganta
e cresce
como uma estria perfurando o tempo
e suas velocidades

(...)

MARIO PERA

Peruano de Lima, é poeta e ensaísta. Formado em Direito pela Universidad de Lima e em Desenho Gráfico pelo IPAD (Peru). Publicou os livros de poemas *Preparaciones anatómicas* (2009), *Ruido Blanco* (2011, 2015, 2016), *Mirando sobre el heno. Muestra de poesía peruana reciente* (2014), *The Most Natural Thing. New American Poetry* (2015, junto a David Keplinger) e *Y habrá fuego cayendo a nuestro alrededor* (2018).

DONA THEODORA

CONTO DE GENY VILAS-NOVAS

Os berros da Dona Theodora acordaram a rua, a porta da sala veio abaixo, os vizinhos encheram o terraço, carregaram Luciano desfalecido para o hospital.

Dona Theodora tinha pouco tempo de casada e Luciano ainda nem era nascido, quando o marido quis que ela o acompanhasse à cidade. Ele, o marido, queria comprar umas cadeiras para o alpendre da fazenda: Com quem ficam as meninas? Deixa com a babá. Elas são muito pequenas e a babá tem pouca experiência. A sogra veio ficar com as crianças e Dona Theodora foi com Seu Rafael para a cidade. Ele quis ir ao cinema, insistiu pra Dona Theodora dormir lá. Ela, preocupada com as filhas, tentava se distrair olhando vitrines. Comprou vestidinhos, sapatinhos, bonecas. A babá se chamava Margarida, moça boa, comprou pra ela uma blusa. Foram pro hotel. Na hora de preencher a ficha, a recepcionista olhou demorado pra Dona Theodora, entortou um pouco a cabeça: Semana passada, o senhor esteve aqui com outra ou estou enganada? Tenho três fazendas e duas mulheres, está sobrando uma vaga. Dona Theodora sentiu um zumbido forte no ouvido. A mocinha corou, não entendeu bem a reação de Seu Rafael. Dona Theodora deixou os dois naquele impasse e saiu. Lembrou-se de ter visto na porta do hotel algumas cadeiras de alumínio pintadas de vermelho e branco. Sentou-se ali, teve medo de cair se continuasse andando. No canteiro da calçada, um pé de espirradeira estava carregado de flores. O vento soprava os cachos vermelhos e eles ficavam levantando e abaixando, levantando e abaixando. Que ele era conquistador, Dona Theodora não tinha dúvidas. Encontrou cartas de namorada no bolso da calça, dentro do carro. Camisas marcadas de

batom. Mas com a simplicidade que a mocinha falou... Estava na cara que a recepcionista era uma adolescente ingênua e não mediu as palavras. Como Rafael teve coragem de responder desta maneira a uma criança? Dona Theodora descalçou as luvas, limpou o suor gelado na testa com um lençinho de cambraia, sentiu calor no estômago. Em frente ao hotel, uma pensão chamada Santa Maria e entre parêntese escrito: familiar. A placa da pensão foi crescendo, crescendo, crescendo. O mundo rodou e mergulhou em noite fechada. O visgo amargo do fel escorria-lhe garganta abaixo.

Acordou dentro do quarto onde estava hospedada. O médico amigo da família, sentado perto da cama. Seu Rafael no sofá do canto, junto à mesinha. A figura difusa do médico falou: Não foi nada importante, apenas uma pequena queda de pressão e você está grávida. Mesmo à meia luz, percebeu a palidez no rosto do marido. Sentiu dois olhos aflitos e apaixonados olhando pra ela. Quantas horas? Duas horas da manhã, falou o médico. É muito tarde, Dr. Luis, eu estou bem, pode ir sossegado.

Luciano nasceu prematuro, cabia numa caixa de sapatos. Magrinho, cabeludo, chorava... Onde passa um boi, passa uma boiada. Dona Theodora falava.

Naquela noite fatídica, em que os berros da Dona Theodora acordaram a rua, Luciano chegou à casa da mãe bêbado, de madrugada. Ela levantou-se para esquentar o jantar. O rapaz não apareceu na cozinha, pensou que estivesse no banho. Vendo a luz do banheiro apagada, foi pro quarto dele: Será que ele voltou pro bar? Deu vontade de ir ao terraço. O filho estava pendurado em um lençol. Ela levantou a cadeira caída, onde Luciano subira e, desesperada, tentou

colocá-lo em pé. Ele estava mole, parecia um molambo. Daí pra frente ela não sabe contar. Sabia que de tanto gritar, estava com a garganta doendo e inchada.

Dona Theodora foi morar na cidade assim que Luciano nasceu. As filhas mais velhas entraram para a escola. Vivia naquela rua há mais de vinte anos, quando Luciano tentou se matar.

Margarida, a babá das meninas, começou a se relacionar com o Juvenal, um simplório que trabalhava no jardim podando gramas. Casaram rápido! Seu Rafael armando tudo e dando força. Fez questão de ser o padrinho: Assim, ela não corre o risco de se casar com outro e ser proibida de cuidar do Luciano. Ele nunca foi de ligar pros filhos! Espantou a mãe da Dona Theodora. Hoje, pensando bem, foi tudo planejado. Dona Theodora não conseguia outra babá para ajudar a cuidar do filho. O menino chorava muito, não dormia à noite, dava muito trabalho. Sentia cólicas. Os médicos não encontravam o problema. Logo que nasceu, tudo que comia vomitava, foi ficando cada vez mais magro. Dona Theodora não sabia mais o que fazer. Dava papinha de arroz, o leite do peito secou. A criança não se deu bem com leite de vaca, nem com os em pó modificados, passou a tomar leite de cabra, de égua, de jumenta. Felizmente acertou com o de soja. Como as filhas estavam grandinhas e quase não davam trabalho, a babá delas, a Margarida, passou a cuidar do menino e dedicou-se a ele de corpo e alma. Naquele tempo, Dona Theodora nem tinha tempo para pensar nisto, mas que era esquisito, uma moça bonita como a Margarida casar-se com aquele bobo, era. Depois do casamento, o casal continuou trabalhando com a família. Moravam em uma casinha nos fundos da casa da cidade. Seu Rafael enchia Margarida de

presentes: Isto é pra ela cuidar do Luciano com mais carinho. O simplório do Juvenal fazia uns servicinhos de nada. Tinha boa vida. Qualquer coisinha ia visitar os parentes e ficava por lá semanas a fio. Nem o incidente com a recepcionista ingênua do hotel fez Dona Theodora suspeitar de Margarida. Luciano estava com oito anos, quando Dona Theodora ficou sabendo: Não acredito! Todas, menos a Margarida.

O mundo tremeu, parece que um terremoto sacudiu a casa.

Margarida foi morar na fazenda da beira do Rio Doce. De todas, a mais distante, a mais soturna. Um vai e volta, lugar de prisioneiros e degredados. Não era à toa que quando compraram aquele lugar, todos o chamavam de Fazenda Triste e por Fazenda Triste ficou. Juvenal também ficou surpreso quando soube. Falou em matar Seu Rafael. O povo aconselhou-o a ir embora. Ir embora pra onde? Perguntava de cabeça baixa: E meu filho e minha mulher? Que mulher? Falava o irmão dele, irritado. Pega seu destino, cabra, toma seu rumo. Algumas vezes os vaqueiros diziam que ele estava rondando a fazenda, nos altos dos pastos. Noutras, era visto jururu de madrugada, sentado na última tábua do curral de gado. Parecia um espírito sem corpo ou alma penada, vagando... Sujo, transtornado. Seu Rafael ficava preocupado com aquelas incursões, dormia com o revólver embaixo do travesseiro. Juvenal arranhou emprego com uns boiadeiros, pegou gosto de viver de novo. Visitava de quando em quando o único filho que teve com a mulher, o mais velho de todos. Os outros? Eram filhos do marido da Dona Theodora. Seu Rafael permitiu a ele apenas o gostinho daquele filho. O menino cresceu, virou um rapaz bonito, juntou as roupinhas melhores e disse que ia à casa da tia que morava nas redondezas. Foi nada! Pegou carona na estrada e perambulou até Rondônia. Isto? Margarida só foi saber dez anos depois. O filho desapareceu, abriu o chão e entrou dentro, ninguém dava notícias. Enlouquecida, Margarida vasculhava dia e noite a beira do Rio Doce. Pensava que o filho poderia ter ido nadar, e morrera afogado. Foi uma semana de muitas chuvas e o rio rugia de monte a monte inundando várzeas, arrastando raízes, galhadas e árvores inteiras. Margarida

Os outros? Eram filhos
do marido da Dona
Theodora. Seu Rafael
permitiu a ele apenas
o gostinho daquele
filho. O menino
cresceu, virou um
rapaz bonito, juntou
as roupinhas melhores
e disse que ia à casa
da tia que morava nas
redondezas.

via o filho morto naqueles vultos todos que a correnteza levava. Os ingazeiros ficavam debruçados no rio, o filho poderia ter ido pegar umas vagens... Se visse urubus voando nos altos dos morros, corria lá. Foi perdendo a esperança, não sabia mais o que era sono, aprendeu a fumar. O filho não era mentiroso, sempre fora responsável. Margarida balançava a cabeça: Inexplicável. Um dia Margarida recebeu uma carta, não fazia ideia de quem fosse. Abriu o envelope e reconheceu a letra do filho. No retrato estavam ele, a mulher e as crianças. Margarida tonteou, tentou segurar no portal, bateu com a cabeça, abriu uma brecha. Recobrou o equilíbrio, saiu pro terreiro correndo e gritando: O meu filho não morreu. Abraçava os retratos e a carta. O vaqueirinho novo na fazenda ficou olhando desconfiado. As mulheres dos vaqueiros mais antigos foram chegando, assustadas com o barulho, e uma falou: Onde a senhora se machucou? A outra gritou: Depressa, traz algodão queimado para estancar o sangue. O Pedro está vivo, olha aqui! Repetia rodopiando desvairada. Graças a Deus, Dona Margarida, Graças a Deus. Gente, traz algodão queimado pra estancar o sangue...

Margarida continuava sendo uma pessoa boa, delicada. Todos que iam à Fazenda Triste, falavam. Os homens só chegavam lá para comprar madeiras, terras e bois. Vender máquinas agrícolas, produtos veterinários e grãos. Não iam à casa dela a passeio. Não entravam na cozinha como na casa da Dona Theodora, não pediam copos d'água. Se Seu Rafael não estivesse, poucos saíam do carro pra deixar recados. Ninguém convida para dormir, mesmo se o tempo estiver chuvoso, falou uma amiga da Dona Theodora, mulher de um dos compradores de bois. As crianças dela não chamam Seu Rafael de pai, falou outra. Chamam de quê? Falou Dona Theodora, surpresa. Chamam de Seu Rafael. Ele sempre foi tão ousado, como faz uma coisa destas com as crianças? Quando a mocinha do hotel falou que ele esteve lá com outra, Dona Theodora não fez a menor ideia de quem poderia ser. Ele jurou que tinha sido uma louca qualquer. Tinha bebido muito, muito, estava completamente fora de si. Quase não se lembrava mais daquela noite. Ele levar a amante pra dentro da minha casa. Ela vendo o meu sofrimento e do meu filho... Traição tem limite.

Dona Ângela falou: Você foi muito boba, ele achou a bota larga, meteu os dois pés dentro. Pensa que o Fernando é Santo? Quando eu soube que ele arranhou outra, dei parte de doida. Fiquei sabendo onde era a casa da mulher, entrei lá dentro e quebrei tudo. Disseram que ela estava para a feira, entrei no carro de novo e fui para a feira. Dia de sábado, cidade pequena, fundos de Mercado Municipal infestados de moscas, de mutucas e baratas. Burros amarrados embaixo das árvores, gritaria, feirantes. Ela estava de costas, tinha os cabelos louros e compridos. Aquele louro mal pintado, arreventado, mal cortado. Se você me perguntar como era a cara dela? Não sei dizer. Sei que perguntei a um menino. Quem é a Lucy? O menino apontou com o dedinho, estou vendo o menino. Sujo, desnutrido, camisa desabotoada. Agarrei nos cabelos dela e ela rodopiou; daí pra frente, não vi mais nada. Sei que voltei pra casa carregada. Se ele tem outras? Ninguém me conta, eu não fico sabendo de nada. Chega do trabalho veste o pijama, calça os chinelos, pega um copo de vinho. Se ele não tivesse mudado, teria

Certa vez eu estava
saindo de viagem,
Margarida falou: A Júlia
está com febre. Fiz
de conta que não ouvi,
entrei no carro. Na
volta, ouvi uns grunhidos
no quarto. O que é isto?
Perguntei. É a Júlia,
respondeu desolada.
Nunca tinha visto um ser
humano naquele estado.
Tão desfigurado!

me separado ou, talvez, fincado nele uma faca. Qualquer um é capaz de matar. Nunca fui de ficar calada e não carregou desaforo. Engana, quem pensa que me pega pra Cristo. Dona Theodora ouviu de cabeça baixa, depois falou: Sombração sabe pra quem aparece. Na hora de casar – pensa que não? – escolhemos e somos escolhidas a dedo. É a vida do Rafael, ele só sabe viver com muitas mulheres. Seu marido deixou porque não era importante pra ele. Se fosse, ele não deixava, ia dando um jeito, largava, pegava. Dona Ângela era vizinha da Dona Theodora há muitos anos, desde que Dona Theodora mudou pra cidade. Sempre morando na mesma rua. Seu Rafael fez churrasqueira, jardim. Vizinhaça boa. Rua bem localizada, entregavam tudo na porta.

A filha mais velha da Dona Theodora se chamava Beatriz. Era aplicada, namorava um rapaz bom. Dona Theodora precisou completar o dinheiro pra pagar o gás. Beatriz estava dormindo, a mãe pegou a bolsa dela devagarinho, trouxe pra sala. Primeira coisa que Dona

Theodora pinçou foi uma camisinha de Vênus, respirou fundo: Onde passa um boi, passa uma boiada. Sentou na poltrona. Os cachos de espirradeira vermelha da porta do hotel estavam levantando e abaixando, levantando e abaixando. Uma sensação ruim ocupou o corpo e a cabeça dela, não conseguia pensar em outra coisa. Dormia e acordava com aquele arrocho no peito, aquele forte aperto na garganta. Tentava encher os pulmões de ar, parecia que eles estavam funcionando pela metade. Dormir passou a ser um sacrifício. Contava carneirinhos, remexia na cama, afofava o travesseiro, acordava de madrugada sobressaltada, o corpo tremia todo, podia olhar no relógio, duas horas da manhã em ponto. Tentava voltar a dormir, que nada! Seu Rafael perguntava: Pra quê levantar tão cedo? Ele estava meio adoentado e Margarida já havia morrido. Ela, Margarida, fez uns pães, uns doces, disse que não estava bem. Seu Rafael chegou no hospital já com ela morta.

Antes de morrer, Margarida passou a crente, não queria mais dormir com o amante. Podemos viver como irmãos, como amigos. Não preciso de irmãs, estou cheio de amigas. Margarida queria ser batizada, tornar-se membro da igreja e tomar a Santa Ceia. Argumentava, implorava. Seu Rafael irredutível: Então desocupa o lugar, ponho outra. Os olhos enchem de lágrimas quando os filhos chegavam da escola chorando: Mãe, a fulaninha me xingou de filha da puta. Ela sabia que isto ia acontecer; mesmo assim, da primeira vez sofreu um baque. Que situação difícil, que infelicidade! Quando as filhas eram menores e elas iam à cidade, as crianças andavam bem atrás ou bem à frente, queriam que as pessoas pensassem que elas não eram filhas da Margarida. Se fossem a um restaurante, elas sentavam em outra mesa e fingiam que não conheciam a mãe. Cidade pequena, todo mundo sabia a vida de todo mundo. Ria da ingenuidade das filhas. No fundo no fundo, uma punhalada.

As duas filhas mais velhas da Margarida também fugiram de casa. Onde elas foram? Desesperada, Margarida sacudiu uma das colegas de escola das filhas. Pro Rio. Que Rio? Ué, Dona Margarida, Rio de Janeiro. Seu Rafael disse que não mexeria uma palha. Saiu bêbada

para pedir socorro. O capataz da fazenda entrou no carro, pegou as filhas dela na rodoviária. Chegaram em casa desconfiadas, medo de castigo. Margarida levou chocolate quente pra elas no quarto. Elas beijaram as mãos da mãe.

Com a morte da amante, Seu Rafael estava frágil, deprimido, chorava... Dona Theodora fazia de conta que não sabia de nada. Os meninos da Dona Theodora perguntavam: Mãe, como está passando o nosso viúvo? Triste, muito triste, respondia Dona Theodora. Os meninos riam. Dona Theodora ralhava: E vocês ainda acham graça? Outro dia ele falou com o marido da Dona Ângela que quando morrer quer ser enterrado junto com a Margarida. Mãe, ele acha que a humilhação foi pouca? Falou Joana, a filha mais nova. Ele vai ser enterrado aqui, junto com a nossa família, depois ele levanta, e vai pra onde quiser. Mas vai ser enterrado aqui. Joana saiu, batendo a porta.

Uma noite eles já estavam deitados e, assim que apagou a luz, Seu Rafael pediu pra falar. Desabafa, homem de Deus, falou Dona Theodora. Uma voz trêmula brotava da boca de Seu Rafael aos arrancos: – Certa vez eu estava saindo de viagem, Margarida falou: A Júlia está com febre. Fiz de conta que não ouvi, entrei no carro. Na volta, ouvi uns grunhidos no quarto. O que é isto? Perguntei. É a Júlia, respondeu desolada. Nunca tinha visto um ser humano naquele estado. Tão desfigurado! Magra, amarela, enrugada, olhos fundos, parecia um cadáver. Que quadro dramático! Estava muito desidratada, senti remorso daquela criança morrer à míngua. De lá pra cá, permiti que as crianças me chamassem de pai.

Onde passa um boi passa uma boiada. Dona Theodora sentiu pena da Margarida, podia até parecer mentira, mas sentiu pena, dó. Naquele degredo soturno, naquela Fazenda Triste, sem luz elétrica, sem vizinhos, sem amigos pra pedir socorro. Se faltasse açúcar e ele estivesse viajando, tomava o café amargo.

Naquele momento Dona Theodora viu diante de si um outro homem. É inacreditável que houvesse arrebatado tantas mulheres. Agora, Seu Rafael era um fracassado, parecia um general deposto. A pele brilhante dos raios de sol estava fosca, o cheiro quente do suor era

acre, entre os cabelos do braço alguns fios brancos. Os músculos duros das pernas estavam flácidos. As botas daquele general, as que pisavam duro no assoalho, trôpegas. Sobre a cadeira uma farda rota. Na rua, crianças brincavam com o quepe do general.

E a voz de Seu Rafael continuava trôpega, embargada. Sem saber o que falar, Dona Theodora virou-se para o canto. Theodora, você está dormindo? Não. Posso continuar falando? Pode! Estou ouvindo. Sabe aquela vez que estive doente, quando cheguei em casa eles estavam passando falta. Não tinham arroz, não tinham café, as crianças estavam sem a maizena para o mingau. Esqueci de deixar dinheiro...

Nas paredes brancas do quarto, os cachos de espirradeira vermelha da porta do hotel levantavam e abaixavam, levantavam e abaixavam.

Dona Theodora pôs a bolsa da Beatriz no mesmo lugar, não pegou o dinheiro, não comprou o gás. O namorado da filha era bom, os namoros de hoje são assim mesmo. A menstruação da filha atrasada, o corpo modificando. Pra quê casar grávida?

Luciano nasceu prematuro, magrinho, chorava! Fez o ensino fundamental em tempo dobrado. Quase todo ano ele repetia. Dona Theodora, estudando com ele, fazia amizade com o primeiro aluno da sala, pedia os cadernos emprestado, copiava tudo. Sabia na ponta da língua os rios da Bacia Amazônica, os afluentes. Sabia aritmética, geometria, álgebra. A Faculdade de Direito, ele fez sozinho,

pegou gosto. Era um menino bom! Tirava a roupa do corpo e dava pros outros. Vendeu um anel lindo que Dona Theodora ganhou do pai, e comprou drogas. Santo Deus! Noites em claro. Onde passa um boi passa uma boiada. Foi atrás de quem comprou o anel. Nesta época Luciano já estava casado, a filha dele já havia morrido de meningite. A nora da Dona Theodora passava as noites dançando. No princípio Luciano ia junto: Mãe, não aguento mais acompanhar a Diana, chego em casa cansado do trabalho, ela já está pronta. Penso às vezes em dormir no escritório.

Dona Theodora foi à costureira – quem estava beijando um rapaz dentro do carro? – A Diana. Dona Theodora contou pra Beatriz: Mãe, fica calada, não conte a ninguém o que você viu. Beatriz começou a chorar: Mãezinha, não queria lhe dar mais este desgosto. Para Beatriz, Dona Theodora não sabia de nada e Beatriz foi contando. Chora não, filha, seu noivo é bom, você está casando tarde. O enxoval da filha estava pronto, passou a fazer o enxoval do neto. Não quis ir com a filha para o hospital. De cinco em cinco minutos ia ao banheiro: lavar o rosto, escovar os dentes. Chegava à janela da sala, olhava a rua, ia ao jardim, remexia a terra, arrancava heras. Ansiosa! Aflita! O telefone tocou: O bebê é forte, bonito, falou o genro. Sua filha está ótima. A mãe da Dona Theodora veio para o batizado do bisneto.

Dona Theodora quase não tinha tempo pra si, principalmente depois que a filha do Luciano

nasceu. Diana passava o dia na rua, a criança ficava por conta da empregada. Dona Theodora chegava lá, a criança estava numa poça de xixi, roxinha de frio. Vendo Dona Theodora, levantava a barriguinha, rindo e batendo os bracinhos. A empregada trazia uma mamadeira fria, a pequena pegava com as duas mãos e mamava tudo. Coração da Dona Theodora cortava. Se pedisse à nora pra ficar uns dias com a neta, a nora punha duzentos obstáculos. Mas ela não fica com a empregada? Dona Theodora argumentava. Volta da casa da senhora cheia de manha. Por que a vida tem que ser tão cruel para certas pessoas? Quando a filha do Luciano morreu, Dona Theodora por pouco não enlouqueceu. As pessoas não se acostumam com os sofrimentos, porque eles são diferentes uns dos outros. Tem muitos jeitos de sofrer neste mundo. Onde passa um boi, passa uma boiada...

Luciano ficou cinco dias na emergência, depois de ter tentado suicídio. Dona Theodora fez todos os tipos de promessa. Vendo o médico com um vidro de mercúrio, pensou que fosse sangue, começou a chorar e a rezar alto.

Que vergonha! O filho recebeu alta e já estava em casa. Mesmo assim, Dona Theodora não conseguia dormir, medo do rapaz repetir a loucura. Passava a noite na varanda, ficava olhando as sombras, os vultos e os gatos pulando muros. O vento soprava os cachos de espirradeira vermelha da porta do hotel. Eles ficavam levantando e abaixando, levantando e abaixando...



CRIAS

ANA ELISA RIBEIRO

quantos livros escreveste?
 respondo que perdi a conta
 e na verdade sinto vergonha
 de escrever tantos livros desconhecidos

publicas histórias ou poemas?
 respondo que os livros são variados
 e sinto vergonha de escrever sobre o que não sei

vives disso?
 sinto-me retorcer,
 mas alegro-me em dizer que não:
 tenho profissão
 dessas que todos sabem o que é

ganhas dinheiro com os livros?
 calo uma resposta, ao que
 admitem que os desconhecem
 e revelo um riso entredentes
 e passo a falar sobre como é difícil criar filhos

ANA ELISA RIBEIRO

mineira de Belo Horizonte, é escritora e professora do CEFET-MG. Autora, entre outros, de *Xadrez* (Scriptum, 2015) e *Álbum* (Relicário, 2018). Publicou *Renascença*, na coleção BH *A cidade de cada um*, em 2018, e foi editora da coleção *Leve um Livro*. Participou de antologias e festivais no Brasil e no exterior.



Conceição Bicalho

