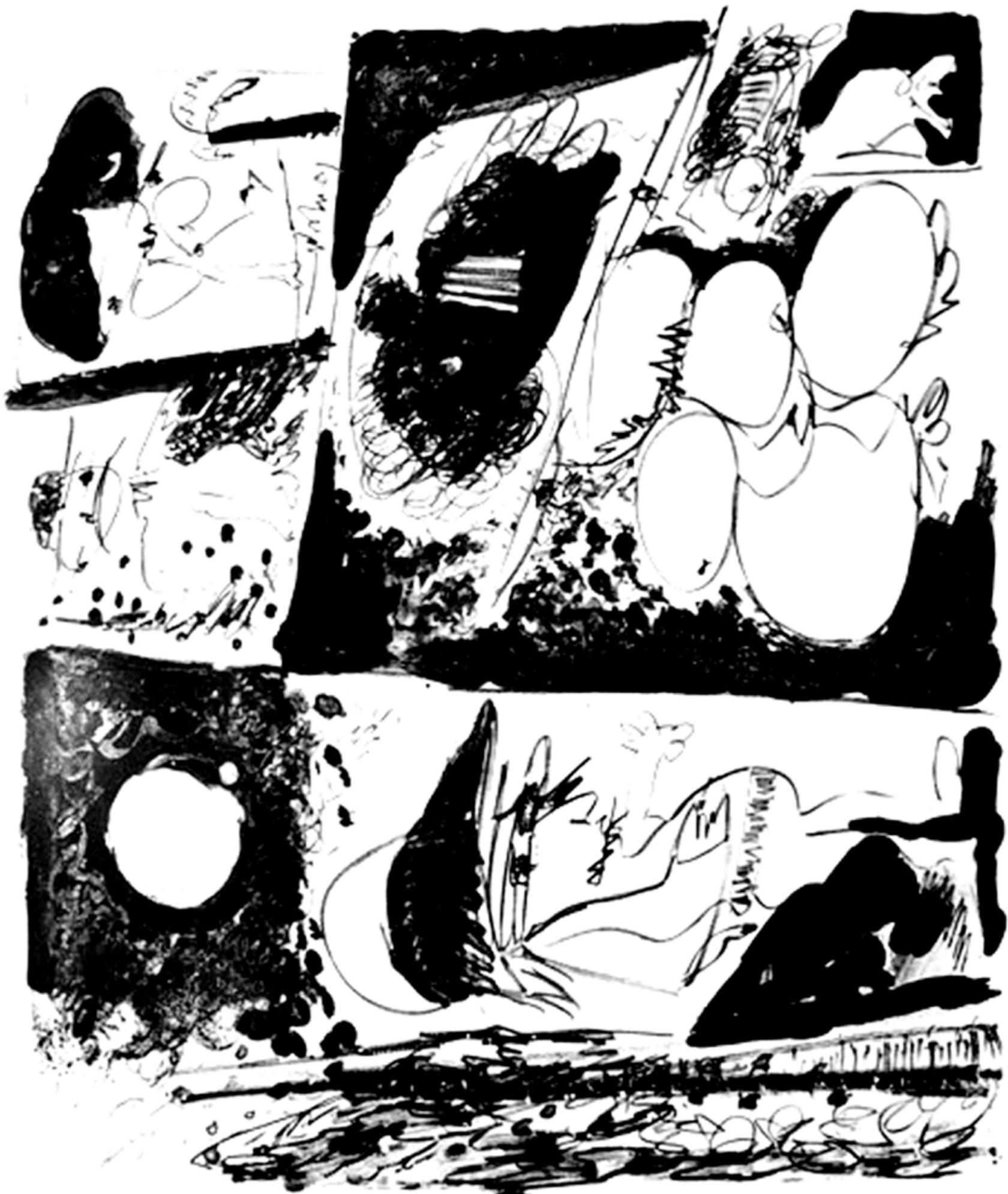


SUPLEMENTO

Belo Horizonte,
Novembro/Dezembro de 2018
Edição nº 1.381



Um dos maiores poetas mineiros, Affonso Ávila, que neste 2018 estaria completando 90 anos de idade, tem aspectos de sua obra analisados aqui pelo professor Antônio Sérgio Bueno, numa homenagem que o SLMG presta à sua memória e à sua poesia. Poesia que nos vem também da França, pela obra de Claude Ber, apresentada por Léo Gonçalves, e da Colômbia, com quatro poetas traduzidas por Ana Elisa Ribeiro e Sérgio Karam, além dos poemas do paulista Flávio de Castro e do agitador cultural mineiro Afonso Borges.

A ficção está representada pelos contos do gaúcho Jaime Vaz Brasil e do carioca Jorge Sá Earp.

O teatro tem sua vez através de um estudo de Silvano Santiago, esmiuçando o processo de criação do dramaturgo Jorge Andrade, autor de *A moratória*, um clássico da dramaturgia nacional.

Entre os recentes lançamentos, o livro de Prisca Agustoni, *Animal extremo*, é comentado por Ronaldo Cagiano, e o de Carlos Machado, *A mulher de Ló*, por Adriane Garcia.

Adelto Gonçalves fala sobre a obra do pensador português Eduardo Lourenço.

O desenho da capa é de Carlos Wolney.

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, 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.

Mantenha seu cadastro de leitor sempre atualizado através de nossos canais de comunicação:

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



Capa: Carlos Wolney

EDUARDO LOURENÇO

UMA VISÃO DO BRASIL

ADELTO GONÇALVES

I

Trata-se de iniciativa elogiável o trabalho de organização da obra do pensador português Eduardo Lourenço encetado pela professora Maria de Lourdes Soares, ao escolher entre a sua imensa produção textual as mais significativas páginas que têm o Brasil como tema, reunidas em *Do Brasil: Fascínio e Miragem* (Lisboa. Gradiva, 2015). São textos de diversas modalidades (ensaio, recensão, discurso, diário, entrevista e até carta) que abrangem o período de 1945 a 2012 e contemplam áreas como Filosofia, Ensino, Literatura, Cinema e as nem sempre pacíficas relações entre Brasil e Portugal.

Esses textos correspondem a cerca de um terço daqueles que integrarão o livro *Tempo Brasileiro* a sair na série *Obras Completas de Eduardo Lourenço*, que vem sendo editada pela Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa, pela qual já saíram três volumes – *Heterodoxias* (2011), *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista e outros ensaios* (2014) e *Tempo e Poesia* (2016).

Como observa a professora no prefácio que escreveu para este livro, há mais de seis décadas que “Eduardo Lourenço pensa o Brasil sem perder de vista que reflete sobre a realidade movente de um país multifacetado”. De fato, desde que veio para o Brasil, ainda um jovem de vinte e cinco de idade para trabalhar como professor convidado na Universidade Federal da Bahia, não deixou de se preocupar com o futuro deste país que, ao longo de sua história, tem alternado

fases de euforia desmedida, como aquela que pode ser resumida como o “país do futuro”, título de um livro (ensaio) de 1941 do escritor austríaco Stefan Zweig (1881-1942), e de pessimismo desenfreado como a de agora em que legiões de jovens e aposentados não veem outra saída para as suas vidas que não seja o portão de embarque dos aeroportos de Cumbica ou do Galeão.

II

Um dos mais instigantes artigos é “Sobre Brasil e África: outro horizonte” em que analisa o livro do historiador brasileiro José Honório Rodrigues (1913-1987) que leva esse título, publicado em 1961, uma espécie de libelo contra o colonialismo português, que teria, segundo o professor, o indisfarçável propósito de fundamentar ideologicamente a ação diplomática do Brasil no continente africano, que se deu ao tempo do governo de Juscelino Kubitschek (1902-1976), que compreende o período de 1956 a 1961. Ou seja, com uma “imagem de povo próximo da África”, o Brasil tentaria aparecer como padrinho do processo de descolonização que à época já se afigurava inevitável.

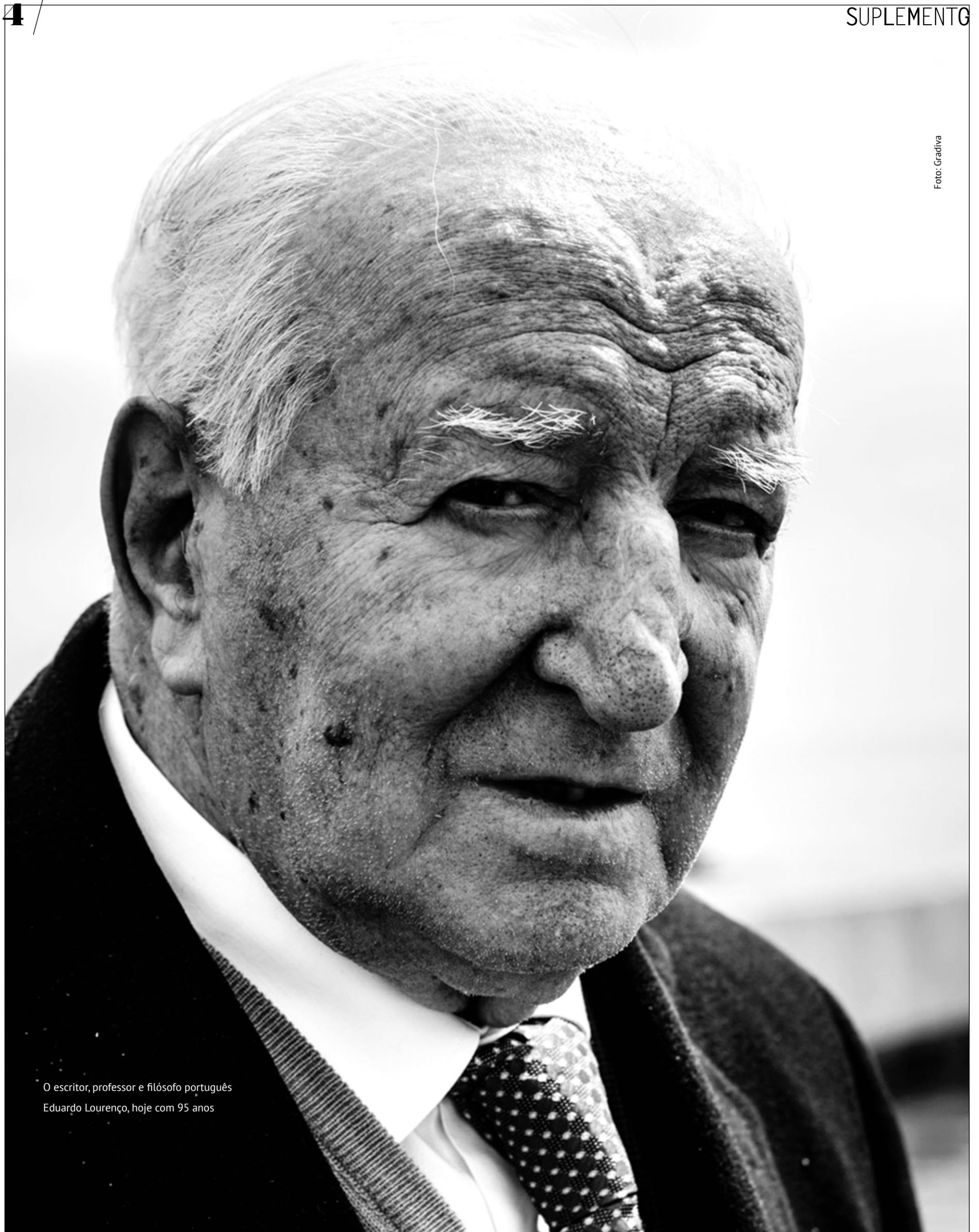
Obviamente, essa estratégia colocava toda a culpa histórica pelo tráfico de escravos nas costas dos portugueses, escamoteando, porém, que eram os fazendeiros da América portuguesa – os *brasílicos* – e, depois, do Brasil Império, que compravam os negros, incrementando o comércio de carne humana, e que eram as elites

africanas que vendiam nas praias os adversários derrotados em guerras internas. Mais: esquecendo que os portugueses não entravam no interior da África, onde o domínio dos negócios pertencia em absoluto aos chefes (sobas) africanos ou aos príncipes mouros (os chamados *xerifes* que se diziam descendentes de Maomé), que dominavam o tráfico de escravos muito antes da chegada dos lusos ao continente. E que, na África Oriental, bem antes dos portugueses, os franceses já faziam o tráfico de escravos entre Moçambique e suas ilhas do Índico.

Claro está que o colonialismo, tirando-se as suas numerosas vítimas involuntárias, não é uma história de bandidos e mocinhos, mas antes, como diz Lourenço, “uma máquina infernal cujos traumatismos só com dificuldade se reabsorvem”. E que o Brasil até hoje se recusa a admitir que, durante mais de três séculos, a sua realidade e dinamismo histórico foram resultado da “ação e presença portuguesas enquanto ação colonial e colonialista”. Como exemplo, Lourenço lembra que, até hoje, os historiadores não veem de maneira uniforme a História da Literatura Brasileira – para uns, desde a Carta de Pero Vaz de Caminha, tudo o que foi escrito em terras brasileiras seria literatura brasileira, enquanto, para outros, tudo o que se escreveu até a separação em 1822 é literatura colonial.

O ensaísta também ironiza os escritores brasileiros do século XIX que, sob a maré romântica, embora “descendentes dos destruidores de índios” – quer dizer, dos portugueses

Foto: Gradiva



O escritor, professor e filósofo português
Eduardo Lourenço, hoje com 95 anos

tornados “brasilienses” – fizeram um apelo ao mito do índio “para fugir a uma paternidade e a uma responsabilidade que obscuramente contrariava o desejo e a vontade da jovem nação independente”. Como se os brasileiros estivessem desde sempre no continente americano e fossem autóctones, nascidos de si mesmos. Ou, então, como tentou defender José de Alencar (1829-1877) no romance *Iracema* (1865), que o brasileiro seria metade-português e metade-índio, como Moacir, o filho da índia Iracema com o invasor português Martim.

III

Em outro texto, “Os príncipes”, de 1992, Lourenço, apesar de admitir um antiportuguesismo latente em certas correntes do pensamento brasileiro, reconhece o carinho especial com que a historiografia do Brasil trata D. João VI (1767-1826) que, a rigor, como príncipe regente, fez da colônia, mais especificamente do Rio de Janeiro, o centro de um poder imperial, invertendo o papel que Portugal desempenhara até 1808.

Na verdade, o que é hoje o Brasil muito deve à Coroa que lhe deu, em 1822, pelas mãos de um príncipe luso, a autonomia sem qualquer conflito, ao contrário do que ocorrera poucos anos antes com México, Argentina e Peru que conseguiram a independência a custo de muito sangue. Aliás, mais para a frente, se a república nascida de um golpe militar, em 1889, tivesse saído antes, certamente, a antiga América portuguesa não seria o que é hoje, mas, sim, a exemplo da América hispânica, um rol de pequenas nações nascidas das ambições de caudilhos regionais.

Mais adiante, em entrevista a Rui Moreira Leite, em 2000, que consta deste livro como anexo, Lourenço condena a teoria do luso-tropicalismo do sociólogo Gilberto Freire (1900-1987), até hoje incensada em certos círculos do Brasil, acusando-a de ter servido como caução ideológica para o regime de António de Oliveira Salazar (1889-1970) – tanto que ele foi o único escritor que o ditador recebeu em palácio – em sua presumível tentativa de fazer em Angola e Moçambique uma “descolonização à brasileira”, ou seja, com a manutenção no poder nas mãos

de uma elite branca ou já miscigenada, para evitar o recrudescimento da guerra colonial ou guerra de libertação (expressão utilizada pelos africanos) que se daria entre 1961 e 1974.

Como se sabe, o luso-tropicalismo defende que os portugueses teriam uma especial capacidade de adaptação aos trópicos, não por interesse político ou econômico, mas por empatia inata em razão de sua própria origem híbrida ou de seu contato íntimo com mouros e judeus na Península Ibérica, que redundaria na miscigenação e interpenetração de culturas. Mas, hoje, essa teoria já não é levada muito em consideração, até porque, como diz Lourenço, “esse discurso acaba por ter uma leitura de coisa racial, logo, racismo”. Aliás, essa condenação ao luso-tropicalismo Lourenço já o fizera em artigo de 1961, “A propósito de Freyre (Gilberto)”, também incluído nesse livro, considerando-o “um nefasto aventureirismo intelectual, incoerente e falacioso”.

IV

Eduardo Lourenço, nascido em São Pedro do Rio Seco, concelho de Almeida, distrito da Guarda, província da Beira Alta, em 1923, concluiu a Licenciatura na Faculdade de Letras de Lisboa em 1946, assumindo em seguida as funções de professor assistente, até 1953. Desse ano até 1958, exerceu as funções de leitor de Língua e Cultura Portuguesa nas universidades de Hamburgo, Heidelberg e Montpellier.

Foi ainda leitor nas universidades de Grenoble e Nice, na França. Nesta última universidade, foi *maitre-assistant*, cargo que manteve até a sua jubilação em 1989. Na França, terra natal de sua esposa, Annie Salomon (1928-2013), viveu por seis décadas. Pela editora Gallimard, de Paris, lançou *Une Vie Écrite*.

Seu primeiro livro, *Heterodoxia I*, é de 1949. Com mais de 40 livros publicados, é autor de *O Desespero Humanista na Obra de Miguel Torga* (1955), *Heterodoxia II* (1967), *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista* (1968), *Fernando Pessoa Revisitado – leitura estruturante do Drama em Gente*, (1973), *O Labirinto da Saudade – psicanálise mítica do destino português* (1978), *Fernando, rei da nossa Baviera* (1986), *Nós e a Europa ou*

as duas razões (1988), *A Europa Desencantada – para uma mitologia europeia* (1994), *O Esplendor do Caos* (1998), *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade* (1999), *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia* (1999), *As Saias de Elvira e outros ensaios* (2006) e *Paraíso sem Mediação (breves ensaios sobre Eugénio de Andrade)* (2007), entre outros.

No Brasil, a presença de seus livros é ainda restrita, embora tenha conquistado o Prêmio Camões em 1996. Na sequência, a Companhia das Letras, de São Paulo, publicou *Mitologia da Saudade* (1997) e *A Nau de Ícaro* (2001). Em 2016, ganhou a Prêmio Vasco Graça Moura – Cidadania Cultural. É doutor *honoris causa* pelas Universidades do Rio de Janeiro (1995), de Coimbra (1996), Nova de Lisboa (1998) e de Bolonha (2006). De 2002 a 2012, exerceu as funções de administrador não-executivo da Fundação Calouste Gulbenkian. Foi adido cultural na Embaixada de Portugal em Roma.

ADELTO GONÇALVES

paulista de Santos, é doutor em Letras na área de Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo.

O ALUNO

CONTO DE JORGE SÁ EARP

Ficou examinando os objetos um por um. Fazia isso quando chegava pela primeira vez na casa de alguém. Mas ali parecia não haver nenhum mistério, nenhuma peça em particular que fosse desvendar o caráter de seus donos: Paredes brancas da sala, a não ser uma pintada de salmão claro, justamente aquela em frente a ele, onde estavam dois sofás de tom escuro. Sobre a mesa de centro de vidro com pés de granito apenas um cinzeiro de cerâmica. Na estante uns livros que pela lombada pareciam apenas decorativos, e a iluminação que, sem ser completamente indireta, era emitida por pequenos focos do teto. Um quadro grande abstrato, uma natureza morta de influência cubista, mas sem o marrom característico e uma figura humana com enquadramento vertical, também executada com pinceladas geométricas: um garoto na praça empunhando um buquê de cataventos. Bem diferente da casa do amigo Orlando, que, amante de antiguidades, encheu seu pequeno apartamento em Copacabana de cômodas antigas, ícones russos, biscuits, vasos chineses, louça de Delft, candelabros e tapetes orientais.

Fabício se levantou para verificar de perto uma escultura metálica, montada com engrenagens, pregos, parafusos e até uma campainha antiga de telefone quando escutou uma voz a um tempo macia e megafônica atrás de si:

- Olá, Sr. Fabrício...

Se virou e deu com uma mulher bonita à sua frente. Elegante. Sem joias.

- Até que enfim nos conhecemos!

- É mesmo. – ele disse com um sorriso tímido e, no fundo, surpreso com a beleza da mulher de seu ex-colega de faculdade.

- Roberto já está vindo. Ele é que é a noiva nesta casa pra se arrumar. Ainda há pouco estava com a cara cheia de espuma de barba.

- Já conheço. Quantas vezes não me deixou plantado na porta do cinema?

Se sentaram, se serviram de drinques. Roberto até que não demorou muito, apesar da maledicência da mulher e de Fabrício.

Abráço apertado entre os dois amigos e o “puxa! Há quanto tempo! Nem parece que a gente mora na mesma cidade!”

- Minha memória é péssima pra essas coisas: quantos filhos vocês têm mesmo?

- Um só. Diogo é filho único. Só tivemos um. – Telma respondeu.

- Garotão. Já está com dezessete anos. E já tá fazendo cursinho pro vestibular. Alias, Fabrício, queria te perguntar uma coisa... Cê num quer dar aula de História para ele?

Fabício olhou para Roberto com uma surpresa ressabiada, modesta e, em seguida, para Telma como que para receber da mãe a confirmação da proposta.

- O fraco dele é História e Geografia. É ótimo em Matemática, mas com essas duas...

Em vez de emitir uma resposta, Fabrício perguntou:

- E onde ele está?

- Saiu com a namorada. Ora, Fabrício, que pergunta! Sexta à noite...

Antes de passarem para a mesa Telma disse, já que Fabrício parecia hesitar, que ele pensasse, que não precisava dar a resposta agora, que a proposta tinha partido de Roberto subitamente.

- Essa ideia do meu marido também me pegou de surpresa.

Durante o jantar, Roberto puxava a conversa – como era compreensível – para reminiscências da faculdade quase exclusivamente, o que inquietava Fabrício que, por sua vez, se dirigia de vez em quando a Telma para lhe perguntar sobre assuntos familiares e profissionais. O amigo, entretanto, não demonstrando a mesma preocupação do convidado, dava mostras de impaciência e retomava com insistência lembranças sobre ex-professores, ex-colegas e situações passadas, em geral repassadas de risos.



- Engraçado que vocês eram colegas de colégio, entraram pra mesma faculdade e depois se separaram. – Telma conseguiu interferir.

- O Roberto foi fazer engenharia e eu história. A gente não se deu bem com economia, né? – a última frase Fabrício pronunciou dirigindo o olhar para o amigo.

- Você não se deu; eu até que curtia mas de repente achei que o meu negócio mesmo era engenharia.

Ao se despedir, com as duas mãos nos bolsos de trás (tinha essa mania), Fabrício falou sem sequer ter sido questionado:

- Posso, sim, Roberto: posso dar aulas pro... como é mesmo o nome dele?

Os anfitriões se punham abraçados no limiar da porta e responderam em coro, sorrindo com gratidão dupla: pela visita e pela concordância em ajudar o rebento:

- Diogo. Obrigado por ter vindo.

- Foi ótimo ter te reencontrado, rapaz. – Roberto reforçou pondo a mão no ombro de Fabrício ao mesmo tempo que segurava a porta.

Na terça-feira chegou em casa esbaforido com medo de encontrar Diogo à sua espera na portaria do prédio. Mas ainda se sentou no sofá por alguns minutos para recuperar a respiração normal que se alterara com os passos apressados da estação de metrô até a sua rua em Botafogo. E ali esperou ainda uns quinze minutos, depois dos quais se levantou, bebeu um copo d' água, verificou o celular e foi para o escritório para terminar de corrigir provas, não sem se inquietar com o atraso do garoto. Por fim, o interfone tocou.

Quando abriu a porta, sofreu o espanto natural de quem se vê confrontado diante de uma obra de arte.

Nesse instante, nessa fração de segundos, pôde distinguir a bem-sucedida mistura conferida pela natureza à sua fisionomia; mistura do que havia de harmônico nos traços do pai e da mãe. O corpo esculpido pelo próprio esforço na praia e na academia de ginástica.

- Oi. Desculpa aí o atraso. Fabrício. – o nome dele tinha sido pronunciado mesmo com essa pausa. E diante do estarrecimento mal disfarçado do professor, não esperou o gesto natural do dono da casa de abrir mais a porta e estender o braço para o interior, convidando-o a entrar: atravessou o limiar sem cerimônia, como se a antiga amizade entre o pai e Fabrício lhe permitisse essa liberdade.

Indicou-lhe o escritório ainda meio abalado pela beleza do garoto. Só quando estavam junto à escrivaninha é que o novo mestre notou que Diogo não trouxera material nem de leitura nem de escritura. Fabrício retirou então um maço de folhas de papel pautado da gaveta e colocou-o diante do aluno seguido de uma caneta.

- Acho que você vai precisar desses dois instrumentos para as minhas aulas.

- Pô, quanto livro, hem? – foi a reação de Diogo virando-se na cadeira e indicando a estante atrás dos dois.

- Qual o livro que o seu professor está adotando?

- É... – Diogo ergueu os olhos como se no teto estivesse escrita a resposta à pergunta. – Não tou me lembrando, não... É um de capa amarela.

- Bom, Diogo, os livros mudam de capa a cada nova edição. Principalmente a cor. Mas já que você parece que não vai lembrar mesmo, dado o seu enorme interesse por História...

- Peraí, peraí, Fabrício, também não é bem assim, não: é que o cara é muito ruim. O professor. E os outros que eu tive também, de História. Gente muito careta. Muito chatos. Uns velhos...

Fabrício se levantou súbito e da estante arrancou um grosso volume coincidentemente de capa amarela com tarja preta.

- Não será esse?

Diogo se chegou bem perto de Fabrício, que sentiu o cheiro da pele do garoto e, por uma fração de segundos, contemplou seus traços harmônicos, seus imensos olhos castanhos e seus lábios carnudos. O braço forte do novo pupilo dobrado se apoiava no bordo da escrivaninha.

- Se bobear é esse mesmo. É, é esse aí: Burns.

Fabrício corrigiu-lhe a pronúncia em inglês.

- É sempre recomendável se ter, pelo menos, um livro de base. Aí na minha estante tem muitos outros. Mas já que é esse que o seu curso está adotando...

- É, tem esse e as apostilas...

- Apostilas não servem pra nada. São muito resumidas.

- Fabrício... Posso te chamar de Fabrício? Na verdade já comecei chamando, né? É que você é tão amigo do meu pai, se conhecem já há tanto tempo que...

- Tá, tá, me chama de Fabrício. Não tem mesmo porque você ficar me chamando de professor... Vamos começar pelo Egito.

- Ah, mas é que... a antiguidade eu sei bem. No que eu me enrolo mais é na História contemporânea: Revolução Francesa, Revolução Industrial...

- Mas se você perder pontos nas questões sobre a antiguidade, com que cara que eu vou me ver com seus pais? Não, não: vamos começar ab ovo, quer dizer, do ovo, do princípio, se bem que o princípio mesmo ninguém sabe, o ovo, a galinha...

- “No princípio era o caos”: Hesíodo.

Diogo se recostou na cadeira, arregalando os olhos e alargando os braços num gesto teatral.

- Menino... Fabrício corrigiu o vocativo:

- Cara..., que que é isso? Você tá sabendo mesmo ou tá querendo me impressionar? Quando é que foi a guerra do Peloponeso?

- Século V A. C. Antes de Cristo.

O professor pigarreou, virou os olhos para o livro de Burns aberto coincidentemente em uma página onde estava figurado um friso grego, examinou o menino que tamborilava os dedos na escrivaninha e deslizava um sorriso malicioso e desafiador. Fabrício pegou o grosso volume e virou várias páginas, como se o conhecesse de cor:

- Egito: Antigo Império.

Pois num desses dias de atraso involuntário, o professor chegou e deu com o aluno deitado em sua cama vendo televisão, zapeando, de bermuda, descalço e exibindo suas coxas helenicamente bem torneadas – relaxamento a que nunca se entregara antes, pois costumava esperá-lo



até com certa cerimônia – menino bem comportado – sentado no sofá da sala e relendo a aula anterior.

- Começamos? – Com o susto da voz do professor, Diogo pulou da cama e rapidamente se pôs de pé se desculpando: estava quebrado hoje de tanto malhar.

- Grécia, período clássico. Me fale sobre a batalha das Termópilas.

- Leônidas...

- Não aguento mais, Orlando...

O amigo se melava todo com a inhá-benta que Fabrício tinha trazido da Copenhague, respondendo na sua bergère forrada de damasco, tendo ao fundo um quadro cusquenho com moldura condizentemente barroca.

- Dispensa. Dispensa o aluno. – Orlando com os beiços besuntados de creme e chocolate, de quando em quando limpando-os com um guardanapo de linho branco, aconselhava:

- Conversa com o Roberto... Diga: olha, não tenho tempo, ando muito atarefado com minhas aulas na UFF. Não posso mais dar aulas particulares pro seu... como é mesmo o nome dele? ... Diogo.

- Mas o pior é que eles tão gostando! – e mais do que depressa, Fabrício ergueu o cotovelo de cima da mesinha lateral ao ouvir o tilintar da tampa de um potiche chinês.

- Cuidado! Que você quase quebra!

- Estão gostando: o Diogo, o Roberto e a Telma. O garoto tem tirado ótimas notas.

- Parabéns. Quer mais um licorzinho? – ao sinal negativo do interlocutor, Orlando prosseguiu:

- Mas você não pode continuar assim... com esse tesão contidíssimo... Um dia você vai agarrar o bofe. E aí, meu filho...

- Ele me provoca. Você não pode imaginar... Encosta aquele braço parrudo no meu, toca a minha mão, me dá uns esbarrões assim meio sem-querer, sabe? Toca as minhas coxas debaixo da mesa...

- Você também fantasia muito... – e Orlando limpou cuidadosamente as mãos no guardanapo de linho.

- Fantasia nada! Você precisava ver! E os olhares? Os olhares que ele me dá com aqueles dois olhos que duas gotas de mel?

Orlando apanhou um leque com penas de pavão e cabo de marfim lavrado, virou a cabeça para trás com seus ralos cabelos cor de acaju, se abanou e exclamou rindo:

- Ai, que inferno!

- Olha: ou você se livra desse aluno logo ou agarra ele de uma vez. Senão... chama ele pra tomar um chope. Bofe gosta de tomar chope.

Irritado Fabrício se levantou se despedindo secamente do antiquário amador.

- Tire as patas de cima do Diogo!

A voz retumbou do outro lado do telefone.

Fabrício ficou atônito. Quis responder logicamente, porém de sua boca só saiu um “mas..., não estou entendendo, Roberto...”

- Eu juro que te cubro de porrada se... – de repente escutou uma voz de mulher ao fundo e um baque surdo.

Fabrício se derrubou no sofá e ficou relembando as últimas lições:

nunca tinha ousado nenhum “avanço” com Diogo. “Que história é essa? Por mais que tivesse vontade... um desejo quase irrefreável o acicando... mas... não, nunca... além disso, andava arrefecendo esse calor todo depois das aulas na sauna... Não tinha por que. E não fizera a loucura de seguir o conselho do Orlando... Imagine! Sair com o Diogo, ir prum bar beber chope... No mínimo ele ia chamar a namorada dele pra ir também... e o que é que ia conversar com eles?”

E as olhadas? O braço e a perna me tocando por baixo da mesa? ... O que será que aconteceu? O melhor é tirar tudo isso a limpo com o Roberto... afinal, meu amigo... de infância... quer dizer, de infância nem tanto mas de juventude...”

Antes da concretização dessa autoprometida conversa de peito aberto com o amigo, chegou a terça-feira. E a campainha do interfone tocou. Abriu a porta e deu com Diogo mais bonito (talvez a força do desejo tivesse construído essa impressão).

Ele ia sentar junto à escrivaninha, como de hábito, mas notou que Fabrício permanecia de pé e com ar confrangido. Este então lhe contou, não sem algumas pausas, reticências e engasgos, o teor do telefonema de Roberto. Primeiro Diogo contraiu o rosto com o olhar perdido. Em seguida, retorquiu que não estava entendendo nada; não compreendia por que seu pai tinha tido aquela atitude.

- Nunca... nunca teve nada... não sei o que tá passando na cabeça do velho. – de repente, como se tivesse recebido uma iluminação:

- Mamãe! É isso, mamãe, deve andar botando caraminhola na cabeça dele. Foi isso desde o começo. Eu escutei uma discussão deles que tinha a ver com você...

- A Telma? Mas eu ouvi a voz dela por trás da ligação... Ela parece que tava dizendo pro Roberto se acalmar e aí ele bateu o telefone no gancho. Não, Diogo, depois dessa... não dá mais pra continuar com as nossas aulas... eu sinto muito, sinto muito mesmo...

Diogo, no entanto, insistiu em continuar; estava gostando, se dando bem nas provas. Por fim, diante da decisão irredutível de Fabrício (doíam ainda em sua memória as palavras do amigo), Diogo baixou a cabeça consternado.

- Como Galileu.

O professor inquiriu-o com o olhar.

- Você: como Galileu. Pra escapar da fogueira, negou tudo.

E num rompante saiu batendo a porta com estrondo.

Fabrício ainda ficou alguns minutos parado na entrada. Por fim, murmurou:

- Pelo menos, aprendeu um pouco de História.

JORGE SÁ EARP

carioca, é diplomata, ficcionista e poeta. Recebeu o Prêmio Nestlé de Literatura-1985 com o romance *Ponto de Fuga*.

POEMAS DE FLÁVIO DE CASTRO

NOTURNO CHILENO

Na casa dela há uma estante de livros
e um sofá onde me sento em silêncio
por horas a fio
Ela passa por mim procurando um pé do chinelo
o controle remoto
a taça de vinho
Eu leio as lombadas dos livros
por horas a fio
– a vida é um clichê –
Bolaño, Garcia Marques
biografia da Clarice
e a Insustentável leveza do ser
Ela passa perguntando do brinco
esvaziando o cinzeiro
esperando o domingo
Eu leio seu nome na lombada dos livros
ouço o barulho das obras
o som do chuveiro
o rancor do vizinho
Passo horas a fio no sofá
– a vida é um clichê –
dias lunares
silêncios enormes
e livros que eu nunca vou ler.

FAÇO CARRETO

Desmonto seus móveis e monumentos
jogo fora o coração inflável
e o sofá que o cigarro queimou

Carrego suas tralhas e muralhas
não se arrependa
desarrumo sua cama
e lavo a peça íntima
de amor e renda

Queimo teu baú de cartas
afo tesouras e navalhas
desentorto cabeças
engulo entulho
e venço as batalhas

não tenha medo de mudar:
é só você me chamar
que eu faço o carreto.

ACUMULADORES

Juntamos discos, garrafas, retratos, cadernetas
Juntamos livros, capas de discos, temperos, camisetas
Juntamos coisas nas gavetas, espalhamos coisas sobre a mesa

em baixo da cama
em cima do armário
no fundo da geladeira

Juntamos coisas que tememos
juntamos coisas que não temos
juntamos coisas que não cremos
que sejam coisas verdadeiras

Juntamos coisas
que não prestam
coisas que desaparecem
e esvaziam a casa inteira.

LACANIANA

Joguei fora as capas sem discos e os discos sem capa
Deixei todas as cartas de amor debaixo da porta
Escondi o ouro e penhorei a prata
Queimei teu retrato e rasguei o mapa

Quebrei copos, esvaziei a garrafa
Envenenei o rato, matei a barata
Enterrei a mina, apurei a mira, afiei a faca
Sequei o dilúvio, afundei a arca

– Só não consigo me livrar daquilo que me falta

BATE-PRONTO

Todas as respostas
São tão sagazes
Irônicas
certeiras
ligeiras
mordazes
Impossível saber
se nestas frases de efeito
ainda existe algum jeito
de fazer as pazes.

FLÁVIO DE CASTRO

poeta paulista radicado em Belo Horizonte, estudou Literatura Portuguesa na Unicamp. Publicou *Desaparecida* (2016) e *A última casa noturna da manhã* (2018), ambas pela Editora Urutau.

O JOGO CONTRA O JUGO NA POESIA DE AFFONSO ÁVILA

ANTÔNIO SÉRGIO BUENO

Na orelha do livro *Poeta poente*, de Affonso Ávila, publicado em 2010, Júlio Castañon Guimarães escreveu estas palavras sobre a obra poética do autor mineiro: “Uma das obras mais consistentes e importantes da poesia contemporânea brasileira. Esse conjunto de rara amplitude crítica e criativa apresenta um desenvolvimento que quase se poderia dizer sistemático” (grifos meus).

Essas duas dimensões da obra de Affonso – crítica e criativa – estão juntas tanto nas harmoniosas e elegantes frases de seus ensaios, quanto no rigor e na precisão das palavras e dos versos de seus poemas. Em ambos, é perceptível uma relação de necessidade com a vida, que urge e ruge.

Começo, agora, uma pequena “linguaviagem” pelos poemas de Affonso, sabendo que toda leitura é um corte redutor nessa obra tão fundamental para a cultura brasileira. Valho-me de uma técnica da escrita barroca, que os críticos chamam de disseminação e recolha, a mesma de que, a meu ver, se valeu o próprio Affonso na vontade de estrutura (daí meu grifo acima no termo sistemático) que o desdobramento de sua própria obra deixa entrever.

Encontro no título do primeiro livro e de seu poema de abertura, *O açude* (1949 – 1953), a metáfora dos primeiros traços de uma poética, que se irá desdobrando nos livros subsequentes do autor. A distância do sentido referencial está clara neste verso:

“Não há peixes no açude, não há vagas” (*O açude*).

Há, nessa metáfora, um sentido de emparelamento, de clausura, de estagnação:

“O açude é um cemitério diferente (...)O açude é um muro longo erguido em gelo” (*O açude*).

Esses significados confirmam-se em versos de outros poemas do livro:

“É quase natureza-morta. (...)” (“Primeiro soneto da condição”).
“és o rio de súbito estagnado” (“Soneto”).
“O rato, como o gesto do mendigo,
imóvel sob o arco permanece” (“Soneto metafísico”).

Há uma oposição entre o açude e o mar nesse primeiro livro de Affonso Ávila:

“Sou preso como o peixe que me ceifa a sede de outros mares
neste açude” (“Possível soneto a Deus”).

O antepenúltimo e o penúltimo poemas de *O açude* dão os primeiros sinais de uma abertura para uma outra pessoa e para a dor humana universal, respectivamente:

*O mel da vida é numa voz
o eco ouvir-se
de outra voz* (“Narciso entediado”).
“Quisera transportar meu sentimento
ao longo do rio Chongchon” (“Ao longo do rio Chongchon”).

No poema “Anjo de duas faces”, composto de antíteses, destaca-se a oposição claro/escuro, típica da pintura barroca:

“Anjo de duas faces,
O sol e as trevas, eis”. (grifos meus).

No poema “Amanhã”, encontra-se o primeiro recurso visual, inaugurando uma vertente estilística que se ampliaria em textos posteriores: o gesto verbal fisiognômico:

*Por sobre o mar
estende a cobra
seu corpo em S (“Amanhã”)*

No segundo livro, *Sonetos da descoberta* (1951-1953), o eu lírico descobre o amor de uma mulher: “Vinde, mulher, o tempo vos reclama” (“Soneto de Amor e Tutela”). Em *Sonetos da descoberta*, o sujeito poético faz este convite à mulher: “Vem banhar-te nas águas deste açude” (“Soneto de Amor e Tutela”).

A partir da entrada em cena do elemento feminino, inaugura-se o tema do erotismo, que, assumindo nuances diversas, estará presente em toda a obra poética de Affonso Ávila:

*“Não me deter na carne, penetrar
fundo o sentido e o código do tato” (“Soneto da descoberta” –
grifo meu).*

Essa manifestação erótica é atenuada, momentaneamente, pelos “Sonetos à Amada Gestante”. O primeiro deles encerra-se com este terceto, no qual se lê a identificação filho = verso:

*“No ventre trabalhais um
verso novo e ao nosso amor
buscais fios de azul
com que teceis o filho e a sua lã” (“Sonetos à Amada Gestante I”).*

Uma nova guinada na poesia de Affonso anuncia-se no livro *Outra poesia* (1954-1957), composto de narrativas em verso, em que aparecem os primeiros sinais de um humor, sob as espécies predominantes da ironia e da sátira. A inversão da expectativa provoca o riso. É o que ocorre na fábula “O boi e o presidente”, na qual o boi reage com agressiva investida ao melífluo aboio do presidente:

*Mas o boi não se
enlevava pelo aboio
diferente: babando a
flor que mascava,
investiu no presidente (“O boi e o presidente”)*

Apropriando-se de técnicas dos narradores de cordel, o sujeito poético dá voz à revolta dos negros no poema libertário “Os negros de Itaverava”:

*Para quem é jaula
o dia, que seja
conspiração (...)
a noite que enlaça o negro
com seus silêncios de irmão (“Os negros de Itaverava”,*

O texto “Concílio dos plantadores de café”, que traz o rótulo de “panfleto”, não é um panfleto, e sim um poema dramático, que pode ser aproximado a *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, como se pode constatar no início da fala do segundo orador:

*A minha angústia é a
vossa com um travo
diferente,
é certo que em cada légua
o mesmo mal se acrescenta (“Concílio dos plantadores de café”)*

Está pavimentado o caminho para a poesia referencial de *Carta do solo* (1957-1960). Do açude para o solo, da água para a terra e, na terra, a transição da mineração para a pecuária de *A Rosa*.

A poesia de Affonso responde a uma demanda daquele momento histórico: dar uma resposta estética à realidade social e política brasileira. O poeta, então, procura conjugar empenho ideológico e experimentação linguística. Pondo em prática sua imensa capacidade crítica, cria os parâmetros para o que ele próprio nomeou poesia referencial:

- sintaxe antidiscursiva
- prevalência do substantivo
- técnica iterativa
- branco da página como agente estrutural (traço concretista)

Affonso lança mão, a partir de agora, de diversos recursos gráficos: caixa alta, itálico, negrito, deslocamento das palavras na página. Elas começam a girar como uma grande engrenagem verbal, numa espécie de caleidoscópio de palavras. Os versos têm um elemento fixo e outro variável. Compete ao poeta decidir qual (ou quais) deve(m) ser fixo(s) e qual (ou quais) deve(m) ser variado(s):

*O bifronte com seus adornos o bifronte com seus prodígios
o bifronte com seus estofo
o bifronte com seus fascínios: GRAVE-SE NA MOEDA,
SUA MORTE EM EFÍGIE” (“Morte em efígie”)*

No livro *Carta sobre a usura* (1961-1962), amplia-se a experimentação formal. O jogo estrutural repetição-diferença varia em cada poema, sem perder a contundência das denúncias:

*A boca e seus silêncios (de fome)
onde a pedra e sua inércia a inércia e sua ferrugem
a ferrugem e suas heras
as heras e sua pedra (“Elaboração da fome”, grifos meus)*

De passagem, anoto que a pedra tem uma presença considerável na poética de Affonso Ávila, inserindo-a numa tradição que vem de Cláudio Manoel da Costa e passa por Carlos Drummond de Andrade. Nos versos que acabo de citar, nota-se a repetição de palavras na diagonal, essa linha definidora da pintura barroca. A diagonal sugere movimento e uma

sequência de diagonais, como na estrofe acima, sugere um movimento espiralado. Sabe-se que a espiral é uma figura barroca por excelência. A arte barroca está na base de todo o trabalho intelectual de Affonso Ávila.

Um dos livros em que a sátira se mostra mais acirrada, nessa obra poética, é *Código de Minas* (1963 – 1967). A voz poética ataca o poder econômico e político no terreno que mais dá a ele sustentação: os modos de dizer, as frases-feitas, revolvendo o chão das coisas ditas e repetidas. “Frases-feitas” é um poema-montagem paródico, em que os clichês frasais são desfeitos ludicamente e o riso demole o automatismo. Na passagem do respeitável ao vil, localiza-se o efeito de degradação:

O senso grave da ordem

*o censo grávido da ordem
o incenso e o gáudio da ordem a infensa greve da ordem
a imensa grade DA ORDEM (“Frases-feitas”)*

As frases-feitas glosadas nesse livro foram escolhidas entre aquelas que melhor representam o gosto provinciano bem-pensante, conservador e bacharelesco. Elas expressam uma realidade mineira, mas com reflexos psicológicos, sociológicos e políticos em todo o Brasil.

Na mesma linha lúdico-satírica, o poema “Os insurgentes” inicia-se com o verso, em caixa-alta, “O LÚRIDO JOIO DO REVERSO” e termina com outro, também em caixa-alta, “O LÚCIDO JOGO DO REVÉS”. O caráter lúdico instaura-se na relação entre sons e significados de “lúrido” (lívido, escuro e sombrio) e “lúcido” (brilhante, claro, racional). Entre os voos insurgentes de notáveis mineiros, destaco o de Carlos Drummond de Andrade, uma apropriação da parte VIII do poema “Nosso tempo”, de *A Rosa do povo*:

onde o voo insurgente de Carlos

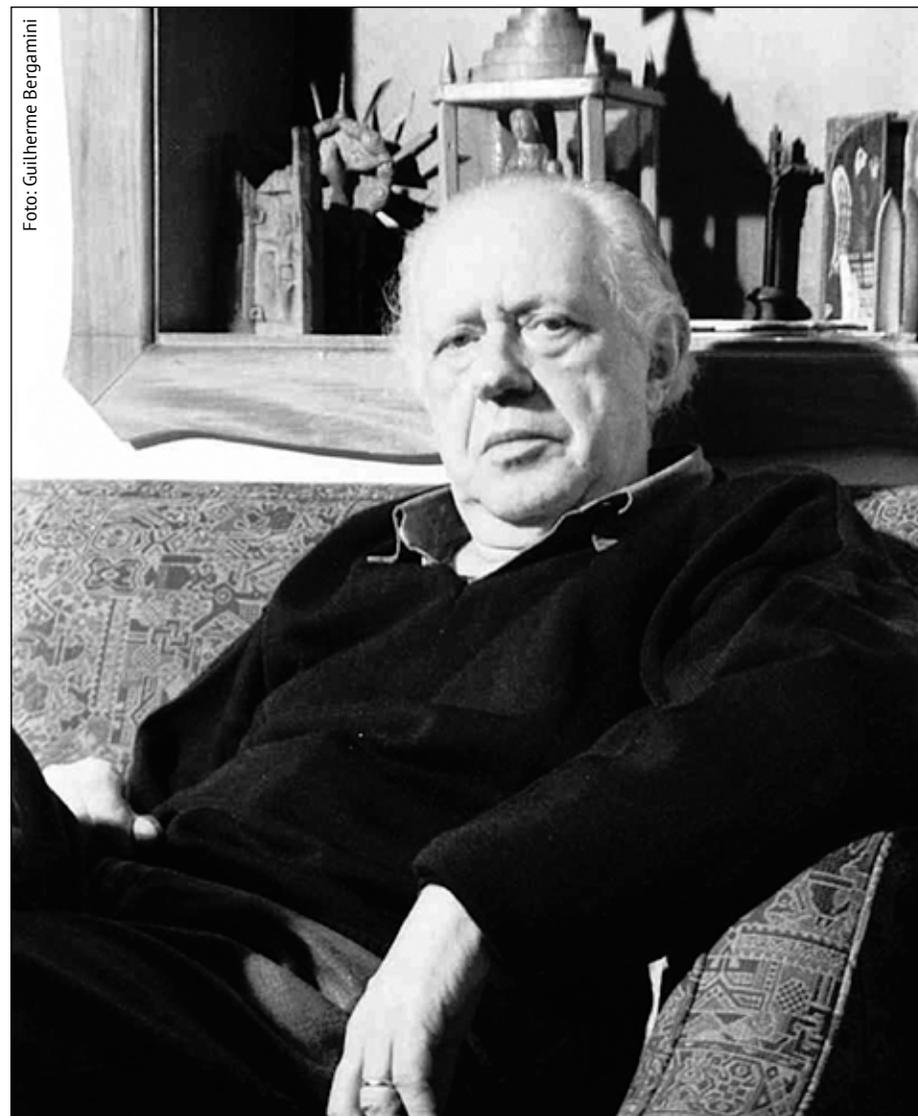
*o poeta
declina de toda a responsabilidade na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas promete
ajudara destruí-lo*

No texto paródico “POR QUE ME UFANO DE MEUS PAIS”, o poeta trabalha variações de seu próprio nome:

*“affonso celso barros de ávila e silva
(...)
Affonso celso barroco de ahs! e silêncio”*

O termo “barroco” substitui “barros” no nome do poeta. Um estilo artístico passa a fazer parte de uma identidade pessoal.

Valendo-se, magistralmente, da técnica paralelística (variante poética da (as)simetria barroca), destaco este que pode ser apresentado como um luminoso poema-cartaz:



O poeta Affonso Ávila (1928-2012), ganhador do Prêmio Governo de MG de Literatura em 2011

*devagar...atenção a 200 m
fiéis saindo da igreja*

*devagar...atenção há 200 anos
fiéis saindo
da igreja*

O erotismo onipresente na obra de Affonso Ávila retorna em “As reclusas de Macaúbas”:

*“As oclusas de Macaúbas
com seus tênues ardores no céu
(i.e. suas teias de aranha no sexo)”*

Os “Motetos à feição de Lobo de Mesquita” exibem mais uma variação nos inumeráveis jogos verbais que trabalham a dualidade repetição-diferença, a partir da própria epígrafe, que se inicia em clave metalinguística,



Foto: Guilherme Bergamini

Affonso Ávila: harmoniosas e elegantes frases, rigor e precisão nas palavras

insistindo no movimento espiralado presente em livros anteriores:

“Este método me levará a algumas repetições...” (John Mawe).

“Antifamília” é um poema-libelo contra a hipocrisia das aparências, representada pelo comportamento clandestino dos membros das grandes famílias mineiras. A técnica é a alternância, na mesma estrofe, de versos em tipo de letras comuns, mostrando a aparência respeitável, e de versos em itálico, resguardados pelos parênteses, revelando a oculta degradação:

*com seus brasões
(com seus bastardos*

*de terras e franquias
de secreta família*

*de empáfia e de ancestrais
de ímpia mancebia*

*o pai dos Melo Franco
O padre Melo Franco)*

O poema “Rotinomontagem” traz, no nome, a palavra montagem, um dos procedimentos técnicos usados por Affonso em seus poemas. O texto compõe-se da repetição, em caixa-alta e por vinte vezes (forma é o rosto visível do conteúdo), da palavra ROTINA, alternando-se com vinte fórmulas que os mineiros usam para não quebrar essa rotina:

*“ROTINA
(doutorá-la em sua escola caraceana)”*

Em “Anti-Romanceiro das mulheres brasas”, o riso atinge o próprio sobrenome do poeta, no “Prontuário das corruptas I”:

*Ávilas e Silvas Brandões e Ferrões áulicos e cívico
brasões e florões*

*o prêmio pela prima Marília ou sua irmã honra da família glória
barregã*

Uma observação: na epígrafe desse poema, lê-se que “um grupo de senhoras e moças da sociedade mineira acaba de fundar a Liga da Mulher Manda-Brasa, associação que terá como programa a luta contra os preconceitos e a opressão” (p. 238).

No “Prontuário das corruptas II”, encontramos um sugestivo exemplo de trocadilho como forma de humor, envolvendo a onipresente sexualidade:

*“ouro de oratório
per sexo seclorum”*

No “Pequeno catálogo colonial de nomes, cor de pele e meios de vida”, o tamanho das letras vai diminuindo à medida que também se vai reduzindo a importância socioeconômica da pessoa (forma é conteúdo mostrando-se).

No livro seguinte, *Código Nacional de Trânsito* (1971 – 1972), o jogo contra o jugo assume extensivo sentido de rebelião contra a opressão, figurada, nesse livro, por um código. O tom imperativo dos verbos (“não ultrapasse”, “dirija com cuidado”, “não pare na pista”) era o mesmo tom autoritário do regime ditatorial. Um verso como “conserva-se à direita” contém uma alusão velada de censura à “esquerda” como orientação ideológica.

Mantém-se o princípio técnico da serialização. A leve alteração de uma sílaba basta para nos tirar do entorpecimento provocado por qualquer repetição:

*dentro da faixa fora do perigo dentro da fauna
fora do perigo*

*dentro da farsa
fora do perigo
dentro do falso
fora do perigo
dentro do fácil
fora do perigo*

Os dois últimos versos valem tanto para os planos existencial, social e político, quanto para o plano artístico. Não seria essa legalidade invasora da vida uma prefiguração da judicialização da política nos nossos dias? Poeta-profeta.

Cantaria barroca (1973-1975) é o melhor exemplo da convergência entre os estudos teóricos do Barroco feitos por Affonso Ávila e a criação de seus textos poéticos. Já foi dito que os poemas desse livro parecem ter sido escritos na pedra de cantaria. Vale lembrar que cantaria é pedra de construção e forma do futuro do pretérito do verbo cantar, tão utilizado como metáfora do fazer poético. Esse livro é uma declaração de amor a Ouro Preto.

Cantaria barroca é um conjunto de poemas que contempla todos os lugares que comovem o poeta. O poema que segue foi estruturado a partir de uma das figuras de estilo definidoras do estilo barroco, a antítese:

BECO DO ESCORREGA

*& a gente pensa que está subindo
& está é descendo
& a gente pensa que está sabendo
& está é descrendo
& a gente pensa que está somando
& está é diminuindo
& a gente pensa que está salvando
& está é destruindo*

Não posso deixar de mencionar este admirável:

CASA DOS CONTOS

& em cada conto te cont

*o & em cada enquanto me enca nto & em cada arco te a barco &
em cada porta m e perco & em cada lanço t e alcanço & em cada
escada me escapo & em cada pedra te prendo & em cada g rade
me escravo & em ca
da sótão te sonho & em cada esconso me affonso & e em cada
cláudio te canto & e
m cada fosso me enforco &*

Nesse poema, além da indefectível linha diagonal barroca traçada pelo signo “&”, lemos a identificação da voz que fala em primeira pessoa

(“me”), com cada detalhe do espaço físico da Casa dos Contos (“em cada esconso me affonso”), atmosfera que envolve também o interlocutor (“te”). Destaquem-se, na sofisticada composição, a refinada melopeia (assonâncias e aliterações), a presença da pedra, a alusão histórica ao enforcamento de Cláudio Manoel da Costa e a preciosa distribuição das letras no espaço branco da página.

No livro *Barrocolagens* (1968-1975), como o próprio título indica, o autor apropria-se de fragmentos textuais de historiadores, poetas e sermonistas, e dos *Autos da devassa*, dos quais recolhe informações sobre muitos nomes envolvidos na Inconfidência Mineira. Cito apenas o fragmento 4 do primeiro conjunto de textos:

*“CAMINHOS TÃO ÁSPEROS COMO SÃO OS DAS MINAS AI DE NÓS!
AI DO REINO! AI DE MINAS GERAIS!”*

A serialização alcança, novamente, ótimo efeito humorístico no *Discurso de difamação do poeta* (1973-1976). Uma frase-mote sobre o poeta desdobra-se em uma série de frases-glosa que gradualmente alteram o sentido da frase-matriz, como se ela circulasse entre as pessoas. O resultado final vem em caixa-alta e está bem distante da frase inicial:

LE BATEAU IVRE

*Os jovens cabeludos da rua onde mora o poeta têm fama de fumar
maconha Os jovens cabeludos da rua onde mora o poeta fumam
maconha
(...)*

*Os jovens cabeludos buscam maconha na casa do poeta (...)
Os jovens são drogados pelo poeta*

O POETA É UM TRAFICANTE DE DROGAS

Masturbações (1979-1980) reúne uma série de poemas eróticos, contemplando algumas mulheres que marcaram a vida de seus países. Esses poemas provocaram algumas reações iradas, por parte de pessoas que os acusaram de politicamente incorretos:

*Por Leila Diniz
dizer a leila diniz
dispa-se e
disparar disposto*

O erotismo na poesia de Affonso parte do essencialismo melancólico de *Sonetos da descoberta* e tem o seu auge nas arremetidas fálicas de *Masturbações*. Evoco dois versos de Drummond, que encerram o poema “O quarto em desordem”, do livro *Fazendeiro do ar* (1952- 1953):

*“e esse cavalo solto pela cama,
a passear no peito de quem ama”*

Esse polêmico erotismo prossegue em *Delírio dos cinquent’anos* (1978-1982), do qual extraio dois atrevidos dísticos:

Avoengo

*acarinhar meus netos
e as netas de outros avós*

(...)

Fama

*dormir na cama
com quem se ama e quem não se ama*

Na contramão dos poemas citados, menciono esta comovente declaração de amor à mulher que foi sua grande companheira:

*“décadas
beber do mesmo vinho na mesma ânfora
e ainda me embriagar da sua cânfora”*

O título *Delírio dos cinquent’anos* é uma alusão bem-humorada a dois livros clássicos da poesia brasileira: *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, e *Lira dos cinquent’anos*, de Manuel Bandeira. Um dos poemas presta homenagem ao poeta pernambucano, cujo nome se esconde no título e cujo sobrenome está no último verso:

Emanuele

*que minha lira também delire
e dê bandeira*

Em *O belo e o velho* (1982-1986), pontifica a corajosa “Patrulha ideológica”, trabalhada com esmero no plano do significante, denunciando os crimes da ditadura militar. Transcrevo apenas os primeiros e os últimos versos:

*te alerta poeta que a p/i te espreita
desestruturou o discurso e embaralhou as letras
(...)
te atrela ptoea que o doicodi te herzoga
suspeito sem suspeição e enforcado sem corda
i must be gone and live
or stay and die*

O verso em inglês foi extraído da cena V do ato III de *Romeu e Julieta*. Hoje, os mecanismos de patrulhamento, não apenas ideológico, sofisticaram-se. Quase todos patrulham e são patrulhados nas redes sociais.

Chegamos a *O visto e o imaginado* (1988-1990), que contempla outro espaço topofílico: a Pampulha. É um conjunto de poemas minimalistas que, a partir do próprio título, exhibe sua propensão à visualidade. Volto a Drummond, no poema “Rua do olhar”, de José:

*“Vem, farol tímido, dizer que o mundo é restrito
cabe num olhar” (grifo meu).*

Um observador minimalista realiza um périplo poético sob a inspiração da prancheta de Oscar Niemeyer, em fecundo convívio estético com a pintura de Portinari e com o paisagismo de Burle Marx:

*“fim de carreira
não ganhei a palma do óscar
ganhei a prancheta de oscar”*

azulejos de são Francisco

*los pájaros han quedado emmudecidos los peces han quedado
podridos
por mi mal, portinari*

“praça grega de burle marx

contra as heras de ruína de concreto a limpa vitória da forma”

O humor faz-se presente neste dístico:

*“clínica pinel
locus amoenus
loucos a mais”*

O humor que a linguagem exprime é traduzível; o humor que a linguagem inventa é intraduzível. O dístico acima está no segundo caso.

Há um interessante poema de caráter metalinguístico:

*azul sem retórica
isto é que é brasil céu de anil*

Outra leitura:

trata-se simplesmente de um céu de abril.

Essa “outra leitura” é a defesa de uma poética da denotação, tão presente na poesia de João Cabral de Melo Neto e tão rara na tradição lacrimosa da poesia brasileira.

Outro poema que se destaca nesse conjunto é

*redondo
bar
ó meu mar.*

Além de a exclamação “ó” e do possessivo “meu” declararem a relação afetiva do poeta com aquele bar, a forma da letra “o” remete ao nome do bar, que dá o título ao poema. O marulhar das águas é sugerido pela ondulação da letra “m”, aliterada em “meu mar”.

Podemos dizer, também, que as curvas arquitetônicas de Niemeyer presentes na Pampulha já se anunciam em um poema de *Cantaria barroca*, precisamente no quinto dístico das “APOSTILAS DA ESCOLA DE MINAS”:

*“Rosário
& a lição é a audácia da curva
& a lição é a astúcia da curva”*

A viga mestra que sustenta a poética de Affonso Ávila é o amálgama, que só esse poeta poderia realizar com tamanha eficácia estética, da experimentação poética vanguardista do século XX com as matrizes vivas da tradição barroca. Para ele não havia nenhuma antinomia entre modernidade e tradição. É essa mescla que se apresenta no final do poema “diarquia”, do livro *A lógica do erro* (1987-1991):

*território suspenso
entre o incenso e o infenso
demarcação do ambí-
guo dúplice aparelho
do olho de janus bi-
frons olhando ao espelho*

Nesta releitura da obra poética de Affonso Ávila, surpreenderam-me agradavelmente as *Cantigas do falso Alfonso el sábio* (1987-2001).

A partir do nome do soberano, posso ver nele um duplo do nosso poeta: o rei amava o estudo e as mulheres; ao apelo visual das iluminuras, que enriquecem as cantigas do soberano, corresponde a visualidade dos textos do poeta mineiro; ao escrever “porque o trobar é cousa em que jaz / entendimento...”, no prólogo B das Cantigas de Santa Maria, Alfonso enuncia um valor muito caro a Affonso: o domínio da técnica e do código.

Na “Cantiga de Nossa Senhora da Fartura”, Affonso Ávila ajusta os milagres de Nossa Senhora aos nossos dias:

*sem-terra pôs dentadura
comeu em prato e mesura*

A atualização de denúncias prossegue nos octossílabos da “Cantiga de Nossa Senhora dos mal-nascidos”:

*febem nunca mais mas sonido de sirene cresce perdidos
da metralhadora o rugido é canto de ninar ao ouvido
de cada menino caído*

No andamento rítmico dessas cantigas, reconheço tanto o ritmo do RAP quanto ecos da poesia de cordel. Em ambos, o apelo popular da rondilha maior. Acredito que, nessas cantigas, o humor de Affonso Ávila tenha alcançado seu ápice, e parece-me ser aqui o espaço poético em que nosso poeta mais se diverte, envolvendo com seu riso também amigos e contemporâneos, quando seu travo satírico cede lugar a um humor mais leve e cordial.

Na “Cantiga de São Millôr do bem humor”, há a canonização do humorista Millôr Fernandes, como consta nos dois versos finais:

*(...)
proclamaram-no em candor
são Millôr do bem humor*

A “Cantiga de São Benedito da estrela” é uma loa ao filósofo, crítico literário e professor Benedito Nunes, amigo de Affonso:

*de platão e parentela desde a grega sentinela à merleau-ponty
tutela (...)
roseana ou claricela
cabralina ou faustinelina*

De um Nunes (Benedito) a outro (Sebastião). A “Cantiga de São Sebastião da Bocaiuva” fala da origem e da trajetória profissional, culminando com a poesia visual e terminando com a menção ao mais recente trabalho do homenageado naquela data:

*(...)
fala da infância o dialeto é taumaturgo ao seu jeito
são sebastião do novo preito*

Um texto que particularmente me chamou a atenção foi a “Cantiga de Santo Adriano”. Cheguei a pensar em algum santo da igreja católica; mas, ao ler os primeiros versos, identifiquei, imediatamente, a pessoa de um querido amigo meu e do próprio Affonso, o restaurador Adriano Ramos:

*santo de todo pecado santo de todo pescado caiu na rede é o ditado
entre um trago e um baseado fornicou por todo lado
na bahia no cerrado amor branco colorado em carro cama relvado
(...)
parece ter-lhe baixado o espírito do aleijado disso sabendo o
papado
foi santo adriano sagrado*

Do livro seguinte, com o título paródico de *Oráculo de Etos* (2001), destaco o responso 4, uma espécie de despedida do poeta:

passar a tocha da olimpíada prova cumprida

O rico conjunto de poemas *Homem* ao termo termina com o poema “Crisálida”, o mesmo que iniciará o penúltimo livro de Affonso, *Poeta poente* (2010) (esse é um belo título, no qual a palavra “poente” é metáfora do final da vida, véspera do retorno ao “pó”, pequena palavra embutida como sílaba nas palavras do título: “poeta” e “poente”):

Crisálida

*a vida viça
a um sol ou graça e à luz se esgarça forma ou flor cambiante
escante fio de ar ou asa
pânica ou impávida entanto ávida
de ritmo e instante ao vir a ser de ser aula de nascer
mínimo*

Crisálida é o estado intermediário da transformação da lagarta em borboleta. Esse pequeno poema lírico permite mais de uma leitura: o voo breve da borboleta corresponde à brevidade da vida. O poeta continua mutante, e esse poema sinaliza a passagem (“cambiante escante”) para a etapa final da obra poética de Affonso Ávila, ainda “ávida de ritmo e instante”, mas mantendo a excelência de todo seu percurso. O verso final “mínimo” (tão sintético) resume a vocação dessa poética para a síntese radical. Cito Drummond uma última vez, nos versos finais do “Poema-orelha”:

*e a poesia mais rica
é um sinal de menos*

Na citada característica do estilo barroco, de disseminação e recolha, chegou o momento da recolha, feita apenas com versos de *Poeta poente*:

- *pasmo doce orgasmo (“Finis sêmen”, erotismo)*
- *retilíneo percurso
incrustado de curvas e recurvas (“Caos”, paradoxo, Barroco)*
- *pagar enfim o que foi dado no jogo da vida ou no jogo de dados (“Pecúnia”, elemento lúdico, Barroco)*
- *colher a rosa no ramo propício enquanto é vermelha e saborear o odor a cor o íntimo calor (“Insólito”, sinestésias: festa dos sentidos)*
- *insubmisso narciso ao espelho (...)
décadas de pele contraída (...)*

porém gomos implícitos de amor (“Catarse”, vitória do amor sobre o narcisismo)

Quem conviveu com Affonso Ávila, certamente o ouviu dizer: “Não sou um homem falado; sou um homem escrito”. Eis alguns ecos dessa fala em *Poeta poente*:

*e ali pedra por pedra insiste
em reciclar a lida lida e escrita (“Prospecção”, grifos meus)*

*“lento foi o formar do advento
do que falaria menos e escreveria mais” (“Meridiano”, grifos meus).*

O poeta-profeta, “antena da raça”, prenuncia o clima da vida política em nossos dias:

*e o cheiro da história é cheiro de holocausto
quem primeiro pisou o hectare de ódio*

*(...)
E o mais indagar à falácia da mídia*

*bélica bíblica
faixa de Gaza” (“Repto”, grifos meus)*

Registro ainda uma analogia com o açude, que completa a estrutura circular da obra poética de Affonso Ávila:

*o poço do poço calabouço
parede óbice (“Quadrilátero”,*

Encerro os comentários sobre *Poeta poente* citando dois versos de um poema que falam do que estamos aprendendo, agora, com Affonso Ávila:

*recapitular aluno lição por lição
o toque do prazer a insolência da invenção (“Alunagem”).*

Affonso ainda teria fôlego para um último e desafiador livro, *Égloga da maçã* (2012), composto de um único e longo poema, sem pontuação, intrigante a partir do próprio título: a égloga é uma composição poética pastoril, normalmente associada à tranquilidade da vida bucólica, e esse poema nada tem da esperada serenidade campestre. A maçã é uma fruta com alto potencial simbólico e erótico, o que apresenta uma conaturalidade com a poesia de Affonso.

Ainda no começo da leitura, encontrei dois versos que me serviram de pista para encaminhar uma primeira interpretação desse livro:

*a fruta nascida expedita
E no inconsciente é escrita (grifos meus).*

Os versos desse poema parecem jorrar do inconsciente e, entre outras muitas, permite uma releitura da cena bíblica inaugural, envolvendo Adão (“comer a maçã é sina adâmica”, e Eva (“e após o vogar de eva atlântica”). Tudo começa com um onomatopaico coito (“ao ai ai rumor de cacto e lírio”), no qual o expectante “cacto” figura o masculino; e o “lírio”, o feminino, sem faltar a traiçoeira serpente no “barro de insídia ofídica”.

Não se trata apenas de uma releitura mítica das origens, a “eva-maçã primeva”, porque há versos que contemplam cenas contemporâneas, envolvendo garotas de programa (“caça de calçadas fulanas / ao níquel de pedágio iníquo”, p. 31), drogas (“ecstasy drogar capitoso”), homossexuais (“potro ancestral a damejar”) e a mídia atual (“ao vídeo, ao jornal, à internet”).

Égloga da maçã é um texto enigmático, e o grande enigma é o amor: “o amor palavra paradigma em teias matizes enigma que ao poeta cabe decifrar” (grifo meu).

Para decifrar um enigma, é preciso começar por uma imagem que dê a ver tal enigma (não se perca o anagrama). Duas das mais belas imagens sobre o amor estão nestes versos do último livro dessa obra poética:

*mas quando o amor fica e grita
fenda fatal que não sutura
e dói como uma manhã futura.*

Esse livro desconcertante e fascinante termina com uma aclamação à mulher:

*bem-vinda eva doce ou astuta appasionata sábia fruta
-BIS BRAVO APLAUSO BEETHOVEN*

SÃO OS SONS DA MAÇÃ O QUE SE OUVI

Affonso Ávila tinha muito o que dizer e disse-o em uma linguagem conquistada com engenho e arte.

Affonso Ávila ainda
teria fôlego para um
último e desafiador
livro, *Égloga
da maçã* (2012),
composto de um
único e longo poema,
sem pontuação,
intrigante a partir
do próprio título.

NOSSO TIO, TENENTE ALFREDO NUNES, CONTAVA HISTÓRIAS

CONTO DE JAIME VAZ BRASIL

Nosso velho tio Alfredo Nunes era tenente do exército. Depois de reformado, sempre que nos visitava, dizia dos acontecidos no tempo de quartel. Gostávamos de ouvir das manobras e dos exercícios de guerra. Nosso tio Alfredo era uma espécie de herói familiar. Ficávamos ao redor dele. Depois de uma cerveja que outra, desenrolava a língua. Já conhecíamos todas as histórias que o tio Alfredo poderia contar. Fazíamos reparos quando ele tropeçava num exagero que outro. Uma história nosso velho tio Alfredo repetia mais que as outras.

— Já contei do soldado Demétrio?

Sim, já havia contado. Várias vezes. Mas fazíamos um coro de expressões curiosas; era o nosso código silencioso de vamos adiante ou em frente marche. Naquelas conversas de quando o domingo desabava contra a tarde morna, soubemos que Demétrio teria dezoito anos, na época. Usava uns óculos de lente grossa e tinha um jeito delicado. Era uma pessoa decente e tio Alfredo falava bem dele. Nós chamávamos tio Alfredo de tenente, para brincar com ele. Mas ele gostava. Não atendia o telefone dizendo alô. Falava assim: Tenente Nunes, e depois dizia o número. Devia ser algum hábito do quartel. Não sei. Mas o Demétrio morreu porque o cabo de instrução física exagerou com ele. Estava na ficha do Demétrio um carimbo vermelho escrito: Poupado. Isso equivalia a dizer que esse tipo de soldado não seria submetido ao mesmo ritmo de preparação que o restante da tropa. Essa parte, nosso querido tio tenente nos explicava sempre do mesmo jeito. E o cabo encarregado não viu ou fez que não viu. O Demétrio na tarde anterior andou se exibindo com uns conhecimentos. O rapazote gostava de ler e acabou ganhando uma discussão com o tal cabo sobre a diferença do lobo e do chacal. Antes a tivesse perdido. No outro dia de manhã, o cabo resolveu que o Demétrio fizesse sei lá quantos abdominais e mais outros tantos apoios. Nosso velho tio quando nos contava essa parte, começava a encher os olhos de água. A partir daí a narrativa nos fazia engolir em seco, trancar a respiração. Às vezes o nosso tenente encerrava o relato nesse ponto e ia beber cerveja. Ele era amigo do Demétrio, sem dúvida. Quando o coitado estava já no abdominal número oitenta ou noventa, começou a ficar com os dedos azulados. Teria dito ainda alguma coisa como por favor, cabo, estou passando mal. O cabo riu e chamou o Demétrio de veadinho cansado. Ele tentou então mais alguns abdominais até que ficou deitado com os lábios ficando roxos e depois a cara toda ficando roxa. Bateram no peito dele, tentaram reavivar o pobre, mas já era tarde. O coração do Demétrio estourou por dentro, pelo menos foi o que eu entendi. Houve correria e depois ficou tudo em silêncio do quartel. Tudo quieto. Lá em casa nós decidimos que cabo não era boa gente. Bom é de sargento em diante. E nos orgulhamos do nosso tio Alfredo: oficial do exército.

Mas hoje um primo veio dizendo que, quando morreu o Demétrio, o nosso tio ainda não era tenente nem sargento.

JAIME VAZ BRASIL

gaúcho de Bagé, é psiquiatra e escritor.

A MULHER DE LÓ, SOB O PÁLIO DA JUSTIÇA QUE NÃO HÁ

ADRIANE GARCIA

A mulher de Ló (Patuá, 2018), de Carlos Machado, é um livro temático, cujos poemas contam a história da figura bíblica, tendo como ponto de partida o dia fatídico em que Sodoma e Gomorra são destruídas pela ira divina e a mulher de Ló transformada em estátua de sal.

A história bíblica, por si só, é instigante, mas como aponta o próprio poeta na nota introdutória, ainda que entre religiosos, poucos conhecem verdadeiramente a Bíblia, motivo pelo qual nos faz um resumo dos acontecimentos: “Após viver algum tempo no Egito, Abraão, patriarca dos hebreus, migrou com toda a sua família para um lugar ao sul de Canaã (antiga denominação da região hoje correspondente à área do Estado de Israel, da Faixa de Gaza, da Cisjordânia, e partes da Jordânia, do Líbano e da Síria). Com Abraão seguiu Ló (ou Lot), seu sobrinho, também acompanhado da família.

Abraão era muito rico, dono de numerosas cabeças de gado, ouro, prata e servos. O sobrinho era igualmente um grande proprietário. Contudo, a região onde se estabeleceram não oferecia condições para que os dois clãs permanecessem juntos. Em consequência, os pastores que cuidavam do gado de Abraão passaram a brigar com os pastores de Ló.

Tio e sobrinho concluíram que deviam se separar. Ló mudou seu acampamento e todos os seus bens para um lugar próximo à cidade de Sodoma, no vale do rio Jordão, ao sul do Mar Morto.

Sodoma e Gomorra, cidades vizinhas, eram lugares que Deus decidira varrer da face da Terra, porque seus habitantes cometiam pecados gravíssimos. É importante dizer que o texto bíblico se mostra extremamente sucinto nesse quesito. Diz apenas o seguinte, numa fala atribuída a Deus: “Com efeito, o clamor de Sodoma e Gomorra tem-se multiplicado e o seu pecado se tem agravado muito”. Não há, contudo, nenhuma especificação desse pecado. Fica-se, portanto, sem saber a natureza das faltas atribuídas aos habitantes daqueles lugares.

Abraão, que falava diretamente com Deus, tenta argumentar em defesa das duas cidades. Não seria estranho destruí-las e assim eliminar os justos lá residentes por causa dos pecadores? O Senhor assegura a Abraão que naquelas localidades não havia nenhum justo.

A destruição de Sodoma e Gomorra estava decidida.

Naturalmente, Ló e sua família, parentes de Abraão, seriam poupados do extermínio. Assim, Deus manda a Sodoma dois anjos disfarçados de homens. Ló os convida a passar a noite em sua casa. Homens da cidade, ao notar a presença dos dois forasteiros, vão à casa de Ló e tentam agredi-los.

Ló procura conversar com os sodomitas. Diz que os visitantes são seus hóspedes e devem ser deixados em paz. E propõe uma troca: os agressores esquecem os estrangeiros e podem fazer o que bem quiserem com suas duas filhas, que são virgens. Os homens de Sodoma tentam empurrar Ló e entrar na casa à força. Os anjos arrastam Ló para dentro e usam seus poderes para cegar os agressores.

Os enviados do Senhor avisam a Ló que Sodoma será destruída. Para salvar-se, ele deve reunir sua família e deixar a cidade. Ló corre já avisar os homens que estavam para se casar com suas duas filhas. Os noivos pensam que Ló está brincando e não levam a sério o alerta sobre a devastação da cidade.

Então, guiados pelos anjos, saem da cidade Ló, a mulher e as duas filhas. Os anjos dizem que é preciso seguir sempre em frente, sem parar nem olhar para trás.

Começa a destruição das duas cidades, Sodoma e Gomorra, que são atingidas por uma chuva maciça de fogo e enxofre. Não resta nada do que lá existia: prédios, moradores, bichos e plantas.

No meio do caminho, a mulher de Ló olha para trás, e é convertida instantaneamente numa estátua de sal.”

A partir dessas informações, o poeta Carlos Machado indaga a vida da mulher de Ló. O poeta não está a falar do passado, mas do seu tempo atual, utilizando-se do passado mítico. Que cidades são Sodoma e Gomorra a ponto de merecerem um castigo sumário? Que vidas habitaram as duas cidades? Quem era a mulher de Ló? Qual era o seu nome? Qual o nome das filhas de Ló? Por que os escribas se comportaram como se não houvesse voz nos vencidos?

Para tecer a poética de *A mulher de Ló*, Carlos Machado vale-se de descrições muito imagéticas. Somos levados aos lugares, cenários, situações. É possível ouvir o crepitar das chamas, sentir o calor e o cheiro de enxofre que tornam insuportável a caminhada da mulher que, desobediente,

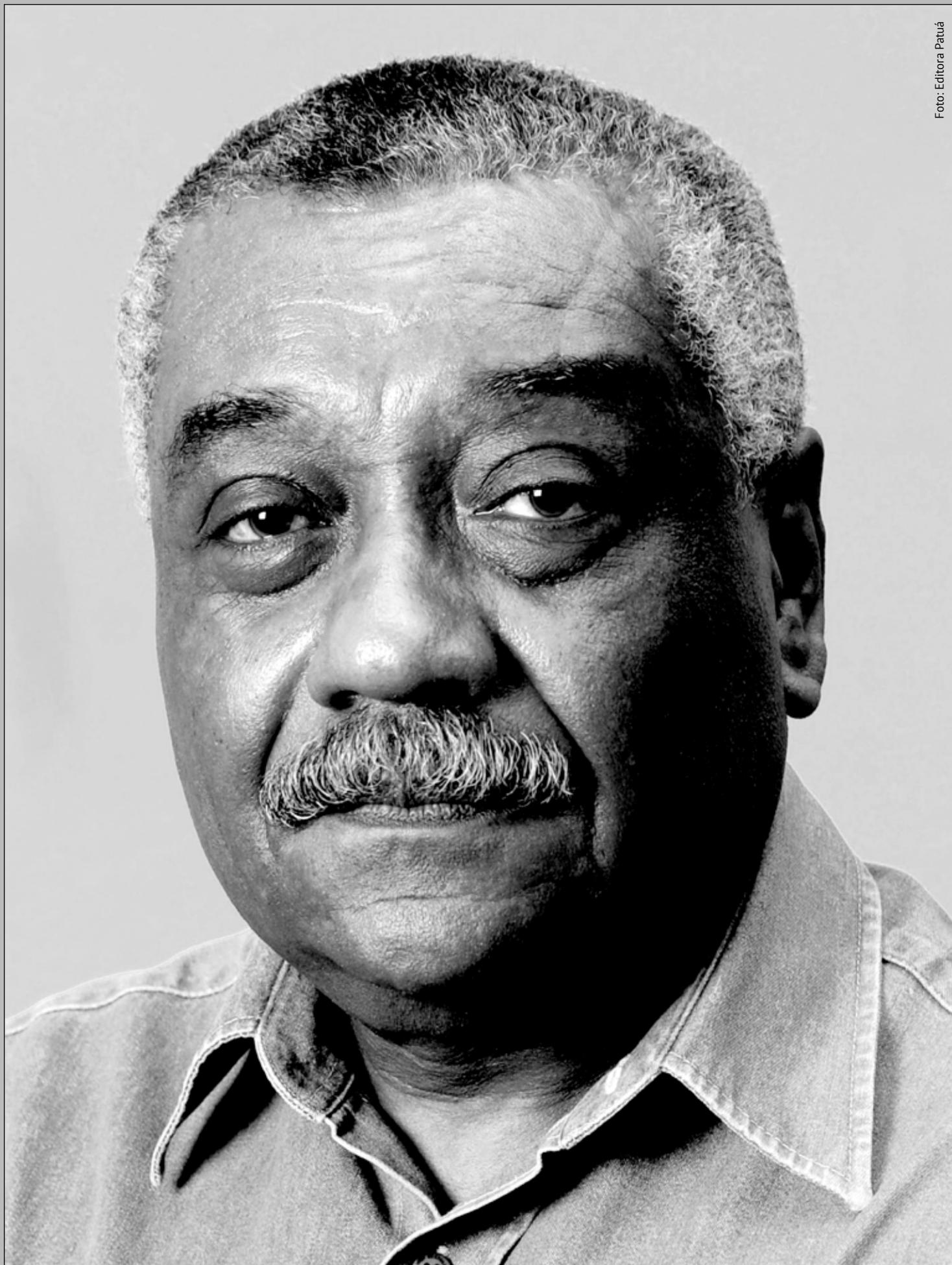


Foto: Editora Patuá

Carlos Machado, jornalista e poeta, nasceu em 1951 em Muritiba (BA).

É um livro regido
pela interdição. É
o interdito, é a
palavra “não” dirigida
à protagonista que faz
girar o motor reflexivo
e lírico. É sob o signo
da negação que a mulher
se torna o ser do qual
nada foi descoberto.

olha para trás.

Interessante notar que em alguns poemas, como no intitulado *Pré-sal*, o poeta traz a atualidade política e econômica brasileira no jogo sutil da sugestão. O leitor sabe que a desigualdade, a injustiça, o silenciamento e a expropriação são também do presente.

A mulher de Ló é um livro regido pela interdição. É o interdito, é a palavra “não” dirigida à protagonista que faz girar o motor reflexivo e lírico. É sob o signo da negação que a mulher se torna o ser do qual nada foi descoberto. Da interdição de todos os direitos, inclusive do direito à identidade – da mulher de Ló espera-se que não se saiba nada além do fato de que ela era “de” alguém, errou e foi punida – é que se passa a outra desobediência. Se aquele que foi calado não pode dar seu próprio testemunho, a literatura o fará.

Agora, descoisificada, transformada em pessoa, ser com desejos, medos, coragem, história, é possível perguntar-se sobre os motivos que talvez a psicanálise ajudasse a responder: “*Por que olhaste para trás?// Fundo é poço da mente/ e mais obscuro ainda/ o oceano dos desejos.*”. Quais forças misteriosas levaram essa mulher, no seu momento de extrema solidão, a desobedecer a ordem divina? Simples curiosidade? Saudades da casa? Amigos queridos ardendo no fogo? Gritos, choro de crianças? Seu sentimento materno de protegê-las? Lembranças de tudo que deixava

para trás? Desobediência civil? Vontade definitiva de desistir? Preferir a morte a seguir com o marido?

Em vários poemas, Carlos Machado sugere que a resposta está contida na personalidade da mulher, antes de ser apagada a sua memória. *A mulher de Ló* é a fêmea insurgente, é aquela longe do desejo “*apetecível/ como/ pão de ló*”. *A mulher de Ló* está mais para Lilith, as sufragistas ou Marielle Franco. Insurgente, é provável que não tenha recebido a sentença apenas pelo fato alegado. Por que a mulher de Ló incomodava tanto? Na terrível caminhada para a morte, certamente sabia de todo o peso que carregava. Será que teve uma premonição? A injustiça divina não poupou nem mesmo as crianças ou os animais. Carlos Machado pergunta, reincidentemente, que pecados cometeram: “*Os bebês de Sodoma/ eram todos devassos?*”.

Após a transformação da mulher de Ló em estátua de sal, as filhas seguem até as montanhas com o pai. Os escribas contam que elas o embebedaram e com ele tiveram filhos, para assegurar descendência. Ló, filhos nascidos, de nada desconfia? São das mulheres o dolo, o arдил e o vinho? A quem interessa oferecer aos homens atenuantes e às mulheres agravantes? Por que não nomearam também as filhas de Ló?

A maledicência da vizinhança não fica de fora. Carlos Machado imagina a boataria que quer culpar antes de saber: “*Essa mulher,/ se foi condenada assim,/ alguma coisa ela fez,/ algum crime cometeu.*” O tribunal divino é o mais autoritário possível, tribunal de rua que também conhecemos em nossa sociedade: ali mesmo se prende, julga sem contraditório e executa. Sob o pálio da justiça nenhuma, a mulher de Ló é condenada e assassinada sumariamente. Não há sequer tempo para uma mínima explanação de seus motivos.

Por fim, a que o poeta nos conduz é a um cenário de guerra. A opressão máxima não permite saídas. *A mulher de Ló* é poesia de destruição, quer destruir o destruidor, ouve a voz dos silenciados, vai ao inferno, nos conta e nos interroga.

ADRIANE GARCIA

é mineira de Belo Horizonte. Publicou os livros *O nome do mundo* (Armazém da Cultura, 2014), *Só, com peixes* (2015) e *Embrulhado para viagem*, na Coleção Leve um Livro, 2016.

4 POETAS COLOMBIANAS, HOJE

TRADUÇÃO DE ANA ELISA RIBEIRO E SÉRGIO KARAM

Tallulah Flores (Barranquilla, 1957) é professora de literatura e da área de Comunicação Social. Publicou diversos livros de poesia, entre os quais *Voces del tiempo y otros poemas* (edições da Universidad Externado de Colombia), de onde foram tirados estes poemas. Participa de antologias e festivais importantes, além de ter obtido prêmios com sua obra.

ALEJANDRA PIZARNIK ALEJANDRA PIZARNIK

*Ya nunca podrás abrazar
lo que vendrá después del final.
Otro amante mintiéndote con el anillo
en su mano derecha.*

Não poderás mais abraçar
o que virá depois do fim.
Outro amante mentindo-te com um anel
na mão direita.

*La noche y la noche
intercambiando palabras de honor.
Lo que tú necesitas te lo dará el viento:
un poco de vértigo.
Tu polvo amenazando el rigor
como una providencia para mucho tiempo.*

Noites e noites
trocando palavras de homenagem.
Aquilo que precisas te dará o vento:
um pouco de vertigem.
Teu pó ameaçando o rigor
como uma providência para muito tempo.

Tu falsa inocencia, Alejandra. Tua falsa inocência, Alejandra.

SYLVIA PLATH SYLVIA PLATH

*Para recobrar el sentido el grueso de una hoja
Para ocuparte en la luz lo absoluto del ojo
Para callar los rumores
Está la brisa que crece
Mientras tú casi intacta ante tu propia sombra
Permaneces tendida
Donde te yergues sola
Para ser sólo voz en la hierba.*

Para reaver o sentido o grosso de uma folha
Para ocupar-te na luz o absoluto do olho
Para calar os rumores
Há a brisa que cresce
Enquanto tu quase intacta ante tua própria sombra
Permaneces deitada
Onde te levantas sozinha
Para ser só voz na erva.

Camila Charry Noriega (Bogotá, 1979) é professora de literatura espanhola e pesquisadora dos estudos literários e da história da arte. Publicou livros de poesia, entre os quais *Arde Babel*, pela Universidad Externado de Colombia, de onde foram tirados estes poemas. Participa de antologias e festivais importantes, dentro e fora da Colômbia.

BAJO LA LLUVIA SOB A CHUVA

<i>Murió, la semana pasada, mi perro.</i>	Morreu, na semana passada, meu cachorro.
<i>Lo simple reconoce en el espíritu su morada.</i>	O simples reconhece no espírito sua morada.
<i>Pasan los días y sus noches, le oigo aullar desde su paz.</i>	Passam os dias e as noites, ouço-o uivar lá de sua paz.
<i>Desde mis manos, la ausencia de su hocico hereda el sitio donde durmió.</i>	Em minhas mãos, a ausência de seu focinho herda o lugar onde dormiu.
<i>Bajo la lluvia todo parece menos cierto y a veces un temblor</i>	Sob a chuva tudo parece menos certo e às vezes um calafrio
<i>me obliga a creer que me sigue</i>	me obriga a acreditar que ele me segue
<i>que olfatea mi tristeza y busca mi mano.</i>	que fareja minha tristeza e procura minha mão.
<i>Eso quiero creer</i>	Nisso quero crer
<i>porque la bondad del mundo no puede ser tan poca</i>	porque a bondade do mundo não pode ser tão pouca
<i>porque reconozco su vida, la que fue</i>	porque reconheço a vida dele, que foi
<i>como una señal cierta y firme</i>	como um sinal certo e firme
<i>de una voluntad que acerca, definitivamente,</i>	de uma vontade que traz, definitivamente,
<i>lo bello del mundo que de verdad nos premia.</i>	a beleza do mundo que verdadeiramente nos recompensa.

ANALOGÍA ANALOGIA

<i>Una mosca zumba en la claraboya</i>	Uma mosca zumba na claraboia
<i>impertinente se lanza a su cacería ciega.</i>	Impertinente se lança em sua caça cega.
<i>Desprecio su tonto divagar entre la mesa</i>	Desprezo seu tonto vagar entre a mesa
<i>la ventana y la tarde;</i>	a janela e a tarde;
<i>su vida</i>	sua vida
<i>tan similar a la mía.</i>	tão similar à minha.

Yirama Castaño Güiza (Socorro, Santander, 1964) é jornalista e editora. Publicou vários volumes de poesia, entre eles a antologia *Malabar en el abismo* (Común Presencia Editores), de onde estes poemas foram selecionados. Tem textos traduzidos e publicados na Colômbia e em outros países.

MÍNIMA PARA UN MALABARISTA MÍNIMA PARA UM MALABARISTA

*Opuesto a lo que algunos
puedan pensar o escribir,
la poesía sirve para profanar.*

Ao contrário do que alguns
possam pensar ou escrever,
a poesia serve para profanar.

*Y este verbo es mucho más
que sacar la tierra de los muertos,
o llegar hasta el tú después de excavar en el yo,
o espiar por la rendija del paraíso.*

E este verbo é muito mais
que arrancar a terra aos mortos,
ou chegar até o tu depois de escavar no eu,
ou espiar pela fresta do paraíso.

*Profanar es habitar el silencio
para darle forma de boca roja.*

Profanar é habitar o silêncio
para dar-lhe forma de boca vermelha.

EL SILENCIO DE LOS BOSQUES O SILÊNCIO DOS BOSQUES

*A lo lejos,
un pájaro canta
en honor del dios de los árboles.
Nadie, entre aquellos que conversan,
se ha dado cuenta de la mudez
que mueve sus alas.*

Ao longe,
um pássaro canta
em homenagem ao deus das árvores.
Ninguém, entre os que conversam,
se deu conta da mudez
que move suas asas.



Fátima Pena

Bibiana Bernal (Calarcá, 1985) é editora e gestora cultural. Diretora da Fundación Pundarika e da editora Cuadernos Negros. Publicou alguns livros e participou de diversos eventos literários e antologias, dentro e fora da Colômbia. Com o livro *Pájaro de piedra* (Cuadernos Negros), de onde estes poemas foram selecionados, ganhou dois prêmios literários.

ELLA SIN TIEMPO ELA SEM TEMPO

<i>El rostro de la abuela es un desierto asomado a la ventana. Una mirada agrietada que me despide sin aliento. Un adiós que se quiebra antes de pronunciarse.</i>	O rosto da avó é um deserto que desponta à janela. Um olhar trincado que me despede sem alento. Um adeus que se quebra antes de pronunciar-se.
<i>Mi rostro, que se aleja, es el suyo, sin la devastación del tiempo.</i>	Meu rosto, que se afasta, é o dela, sem a devastação do tempo.

SILENCIO SILÊNCIO

<i>Ni escribir sobre los pájaros ni fotografiarlos. Solo asistir a su vuelo. Abandonar la intención de eternizarlos en la palabra y la imagen. Perpetuarse en la fugacidad de su travesía por la mirada. Callar, con las manos y con los ojos. Callar, no para fingir el silencio que dejan a su paso sino para serlo.</i>	Nem escrever sobre os pássaros nem fotografá-los. Só assistir ao seu voo. Abandonar a intenção de eternizá-los em palavra e imagem. Perpetuar-se na fugacidade de sua travessia pelo olhar. Calar, com as mãos e com os olhos. Calar, não para fingir o silêncio que deixam ao passar senão para sê-lo.
--	---

ANA ELISA RIBEIRO

mineira de Belo Horizonte, é poeta, professora e pesquisadora do CEFET-MG.

SÉRGIO KARAM

é pesquisador da UFRGS, tradutor e músico.

A MORATÓRIA EM PROCESSO

SILVIANO SANTIAGO

O ensaio que o leitor lê a seguir foi redigido por Silviano Santiago nos anos 1960 e nunca foi publicado no Brasil. Escrito enquanto ele redigia sua tese de doutorado sobre André Gide, defendida na Sorbonne em 1968, na época o crítico ensinava literaturas brasileiras e portuguesas em universidades norte-americanas. “Para preparar as aulas, dedicava-me à leitura das literaturas em português. Como há uma política de “publish or perish” (publique ou morra) como norte da carreira acadêmica, dediquei-me, de 1962 a 1968, paralelamente à tese, a escrever ensaios sobre nossos autores”, explica.

Segundo Silviano, os ensaios sobre romances do século 19 brasileiro e português, escritos neste período, se encontram na primeira parte de “Uma literatura nos trópicos”. Dos anos 1960, são também o ensaio sobre o tema da máquina do mundo em Camões e Drummond (já publicado no Brasil pelo SLMG). E também esta leitura da peça *A moratória*, de Jorge Andrade, cujo tema volta a ser de grande atualidade na economia nacional.

“A moratória em processo” saiu na mais prestigiosa das revistas acadêmicas norte-americanas, a PMLA, da Modern Languages Association. Quando, em 1968, Silviano foi convidado a ensinar literatura francesa na State University of New York at Buffalo uma das publicações que mais contou, além da tese de doutorado, este texto publicado na revista. “Este ensaio foi o primeiro ensaio em língua portuguesa publicado na revista dedicada às literaturas ocidentais, clássicas e modernas”, completa Silviano.

(João Pombo Barile)

Num país pobre de teatro, mais pobre desde a implantação das salas de cinema, e onde a arte cênica, por razões econômicas, esteve quase sempre entregue ao provinciano esnobismo aristocrata que sempre preferiu as peças estrangeiras às peças nacionais, por certo foi um impacto e uma influência salutar o aparecimento, na década dos 40, do grupo "Os comediantes" no Rio (tendo como para-choque o dramaturgo Nelson Rodrigues), e a abertura posterior, em São Paulo, da Escola de Arte Dramática (EAD). Sem contar a proliferação lenta e reduzida, mas eficiente, de grupos universitários por todo o Brasil. Foi da EAD que saiu Jorge Andrade, uma que primava entre nós por uma absoluta integridade profissional, cujo maior atestado é a pesquisa estética em profundidade que realizou, peça após peça, da evolução histórico-econômica da família brasileira, em particular da paulista.

Tematicamente, pois, *A moratória* se coloca ao lado de outras peças do autor: todas tratam do tema geral da decadência e/ou desorganização da família durante uma grave crise econômica nacional. Três delas se passam no século XX (crise do café), apresentando características gerais semelhantes, irmãs gêmeas que são da *Moratória: O telescópio*, *A escada* e *Os ossos do barão*. A quinta e última, *Pedreira das almas*, tem raízes históricas, e sua ação se situa no segundo quartel do século XIX, em Minas Gerais, quando, devida à exaustão dos veios auríferos, algumas famílias resolveram descer até o Planalto, dedicando-se à agricultura.

Assim como os filões se exauriram, também este tema se esgotou, e a peça de Jorge Andrade, *Vereda da salvação*, marcou uma decidida renovação temática, baseada que estava em acontecimento histórico, relativo a fanatismo religiosos entre camponeses.

A escolha de *A moratória* como tema para um ensaio interpretativo se justifica talvez pelo fato de que, dentre todas, seja a de leitura e interpretação mais difíceis; é a mais rica em sutilezas psicológicas e simbólicas e, enfim, é a única que apresenta uma estrutura original e complexa.

DIVIDIR PARA APROFUNDAR

Quando o pano se abre, nos surpreendemos com a queda proposital da unidade de lugar ao vermos que o palco se encontra dividido em dois planos, o passado e o presente, ou, de maneira mais precisa: uma sala espaçosa de uma antiga e tradicional fazenda de café, em 1929, e um interior citadino, modestamente mobiliado, em 1932. Em ambos os planos, os mesmos personagens (os mesmos atores), mas diferentes: algo de importante está modificando lenta e inexoravelmente as suas vidas.

Décio de Almeida Prado, em prefácio para a edição da *Moratória*, via nessa divisão de planos um recurso inédito de enriquecimento dramático temporal, e estabeleceu a partir daí uma dicotomia que apresenta, de um lado, peças que se constroem com "reminiscência involuntária" (como as de Arthur Miller, por exemplo), e, de outro, a de Jorge Andrade, que "se constrói objetivamente sobre dois planos". Assim, segundo ainda o citado crítico, os planos que se atraem e se repelem — ao gosto e intenções do autor — criam um "ritmo dramático", bem distinto do simples ritmo "expositivo" encontrado nas peças do primeiro grupo.

Interpretada desse modo, *A Moratória* seria um exemplo de tirania do autor sobre o comportamento dos personagens, numa época em que, até no romance, se tenta apagar a sua presença divina. As associações de ideia que o espectador percebe são comandadas pelo gosto do dramaturgo, porque ele não quis (ou não tentou) apreender e transmitir as legítimas e naturais associações de ideia ou de sensação que porventura viessem a ter as mentes livres dos seus personagens. Já se vê que se trata de uma interpretação equívoca, que de modo algum parece-nos dar uma justa apreciação das intenções de Jorge Andrade.

Em lugar, pois, de insistir numa compreensão "temporal" e equívoca da peça, cremos que seria mais justo para com Jorge Andrade analisar a divisão de planos como recurso dramático que verdadeiramente é, espacial, e notar ainda como essa divisão do palco, quebra da unidade de lugar, está intimamente ligada ao problema da unidade de ação. Ao contrário também do que se poderia pensar, quando se compreende

a peça temporalmente, ela não comporta de modo algum duas ações distintas e paralelas, mas uma mesma ação, que foi dividida ao meio, porque as suas duas partes, além de simétricas, traziam em si, em miniatura, a mesma ideia da ação global. Em outras palavras: a ação total é a soma de duas intrigas semelhantes que se repetem em diferente espaço.

Assim, existe uma única ação (a perda da fazenda, e uma maneira sintética) que ocorre em duas circunstâncias diferentes: quando a família ainda vive na fazenda e, posteriormente, quando se viu obrigada a mudar para a cidade. Fora disso, o correr da intriga em ambos os planos é linear: a intriga, na fazenda, avança gradativamente no tempo, até um certo ponto ideal em que o seu final coincidiria com o início da situação de 1932, ou seja, com o final da peça. A intriga, na cidade, percorre uma outra linha reta, superposta à primeira, até o instante em que seu final coincide com a situação final em 1929 (guardadas, como sempre, as diferenças circunstanciais).

Note-se, no entanto, que do ponto de vista da estrutura interna da intriga já não há mais a linha reta e horizontal. Temos, em cada um dos planos, uma ascensão para um anti-clímax otimista e uma descida para o desespero. Um e outro anti-clímax são: a ida de Joaquim à cidade para acertar as contas com Arlindo e posterior visita ao seu irmão (fazenda); a possibilidade de impetrar um processo de nulidade (cidade). No primeiro caso, o anti-clímax nos é narrado e não mostrado, visto que, devido à unidade de lugar dentro de cada plano, não poderíamos acompanhar Joaquim até a cidade, ou até a fazenda do irmão. Com isso, a ascensão é rápida, e será conhecida, apreendida pelo espectador sob a forma de narração, já passado que é. A descida é que será lenta. No plano de 1932, tudo é mais lento e solene: o anti-clímax otimista é alongado até quanto pode, esticando-se por sobre os dois primeiros atos.

Além do citado paralelismo de estrutura, que se situa no nível da intriga, temos ainda, devido à simultaneidade de planos, efeitos de contraste no tom dramático (interior de cada cena), cujo melhor exemplo é a cena final do primeiro ato, quando Helena se entrega ao desespero em

A escolha de A
moratória como tema
 para um ensaio
 interpretativo se
 justifica talvez
 pelo fato de que,
 dentre todas, seja
 a de leitura e
 interpretação mais
 difíceis; é a mais
 rica em sutilezas
 psicológicas e
 simbólicas.

1929, enquanto Joaquim e Lucília, no compartilhamento ao lado, se abraçam no auge da alegria.

Existe, pois, de um lado, o paralelismo das intrigas; do outro, o paralelismo de estrutura dramática das intrigas, e por fim o efeito de contraste ou de semelhança, no tom dramático dentro de cada cena, graças à simultaneidade possível dos dois planos. Confundi-los seria intolerável.

Creemos que já é chegado o momento de concluir que a divisão em planos se redundava num duplo efeito de profundidade, no sentido geométrico e filosófico do termo.

Um quadrilátero que se torna um cubo; uma superfície que, projetada no espaço, se torna um sólido. Uma mesma ação que se abre em duas intrigas, uma se distanciando da outra em projeção. As linhas de projeção é o apreender da ação pelo espectador. Este, vendo e analisando, traça as linhas pontilhadas que unem as duas superfícies semelhantes e opostas no

espaço. O efeito temporal é apenas aparente e circunstancial. A divisão em planos se encontra justificada pela necessidade de repetir, com fins diferentes, intrigas semelhantes em espaços distintos — profundidade geométrica.

Em 1929, o que interessa a Jorge Andrade é mostrar o abandono da fazenda, e, em 1932, a perda. Abandono e perda: expliquemos os termos. Abandono: é apenas o ato que conta, pois agir não é compreender o que está acontecendo; a mudança não requer nenhum esforço mental de adaptação por parte das pessoas. É apenas o corpo que tem de se adaptar a um novo meio. Tanto é que Joaquim, Helena e Marcelo (no nível de Lucília, como veremos, não há tragédia), não mudam de "caráter", no sentido aristotélico do termo, durante grande parte da ação em 1932; seus hábitos são os mesmos. Houve apenas uma "inversão da situação": de fazendeiros passam a cidadãos, de ricos a pobres, de orgulhosos a humilhados, etc.

A inversão, no entanto, só se aprofundará quando, abandonada a fazenda, vivendo na cidade, compreendem o que se passa, sentem o desprezo da comunidade. Só se completará no momento em que se dão conta dada definitiva da fazenda ("reconhecimento"). Perdendo o processo de nulidade, perdem também o contorno do conceito de esperança, que os fazia viver miticamente ainda na fazenda, mesmo depois do abandono. Têm, então, a consciência de que *abandonar* significou *perder*, perder para sempre, e não há a possibilidade de meia-volta.

Nesse sentido, quando não há mais esperança de recuperar a fazenda, é fundamental o conceito vicário de *mentira* (cidade), pois somente ela é que pode manter o pai em estado de inocência, ou de "ignorância". E o jogo da mentira passa a ser um jogo de empurra-empurra, até o momento em que se transforma do jogo dos soldadinhos de chumbo, com os três por terra.

Marcelo que, quando sabe que perderam o processo, se embreda e no outro dia vomita pela manhã. Frente a frente com o pai, não tem coragem de lhe destruir esperança, e se cala na hora H. Mente por covardia e por amor. Helena que, conscientemente, diz que todos devem mentir a Joaquim. E finalmente Joaquim que

acaba descobrindo a perda do processo por conta própria na cidade, e passa da ignorância à consciência: regressa ao lar, apanha um trapo na mesa e recomeça a desfiá-lo ("pathos"). É tudo o que pode ter nas mãos depois de perder as terras, a fazenda e a posição social. De nada adianta a crise súbita, generosa e passageira de Lucília, pedindo a Olímpio que "mintar" ao seu pai, para que não perca a esperança — o trapo nas mãos de Joaquim, metáfora visual, pinta melhor o seu estado presente, assim como o pano de limpar chão tinha apreendido tão bem o estado de Marcelo.

Na fazenda, esse gênero de metáfora era usado como recurso lírico, sublinhando a incapacidade que tinham os personagens de viverem a realidade ameaçadora. No caso de Joaquim tínhamos o relógio, ou ainda o galho de jabuticabeira florido; no caso de Marcelo, o véu que dá de presente à mãe.

Existe, como anunciávamos, tragédia apenas no nível destes três personagens, já que no nível de Lucília há, pelo contrário, a passagem dum estado de despreocupação, de ingenuidade natural (ou adolescência) ao estado de maturidade, e o percurso ignorância-consciência (trágico no caso dos pais e do irmão) marca um avanço positivo, e definitivo, na arquitetura da sua personalidade humana. Esse processo dramático de isolamento do personagem tem o seu correspondente claro na encenação, conforme indica o autor no final da peça, quando deixa no palco apenas os seus pais e o seu irmão, tendo tido o cuidado de antes deixar Lucília sair de cena, nos braços de Olímpio.

A CIGARRA E A FORMIGA

Analisemos o tema da peça. E difícil não será porque as falas finais dos personagens, como o coro numa tragédia grega, sublinhadas pela saída gloriosa de Lucília nos braços de Olímpio, deixam tudo muito claro, sem mencionar a óbvia alusão literária que as informa:

MARCELO: Já não se ouve o canto das cigarras!

JOAQUIM: O feijão da seca começa a soltar vagens!

HELENA: Os que plantaram... vão começar a colher.

A tragédia da displicência — seus múltiplos e variados aspectos psicológicos e sociológicos — se resume nessas três frases exclamativas que são, ao mesmo tempo, a constatação de cada um dos fracassos pessoais dentro do coletivo que é a família, e a compreensão final e definitiva das artimanhas que os fados preparam para os que, semelhantes à cigarra, se refugiam na fantasia e na irresponsabilidade (Marcelo), no anonimato e na religião (Helena), ou nos valores do passado (Joaquim).

A antítese surge quando se os compara a Lucília, com a sua máquina de costura sempre a funcionar, cujo ruído, aliás, é o único fundo sonoro da peça. E nada melhor para descrevê-la do que recorrer a Taine que, tendo percebido que "a fábula, por natureza, esconde sempre um homem no animal", classificou a formiga como o protótipo da burguesa ("menagère") dentro da sociedade: "Seca, magra, vestida de negro, de cintura fina e estreita, sempre pronta a perseguir e agarrar com suas seis patas, ela é econômica, disciplinada, diligente, infatigável". Seria possível encontrar quatro palavras que pintassem melhor o retrato de Lucília? — e não nos esqueçamos de que este personagem foi criado no palco pela atriz Fernanda Montenegro, que lhe deve ter transmitido toda uma energia nervosa que o seu temperamento exige.

Mas como nas melhores fábulas de La Fontaine, não se creia que esta antítese apenas descubra uma corriqueira moral que seria toda a mensagem da peça. (Os fabulistas medíocres, sim, não escondiam o interesse imediato e moralizador que os levava a escrever.) No presente caso, acreditamos que se trata de um arquétipo de que Jorge Andrade se serviu às mil maravilhas e que servia admiravelmente às suas intenções. Do mesmo modo que Miguel Torga, sempre com intrigas originais na sua série de contos sobre bichos, ao ter que inventar uma história que falasse da oposição entre o poeta e a burguesia, se utilizou da mesma tradição literária.

"Não compreenderá nada do alcance da peça quem não pressentir, por detrás dos indivíduos e dos episódios particulares que ele narra, a agonia de uma sociedade em vias de transição" — alertava Décio de Almeida Prado. Joaquim,



O dramaturgo e escritor paulista Jorge Andrade (1922-1984)

Foto: Arquivo

de um lado, e Lucília, de outro, se perfilam por detrás de escudos que os protegem no seu enfrentar da vida, ao mesmo tempo que definem e justificam as suas atitudes distintas diante da realidade, ou diante da complexa situação brasileira nos anos 30. Nos respectivos escudos estão inscritas as ideias e os ideais doutrinários que bipartiram a sociedade aristocrática e rural brasileira, quando esta, depois de ter sobrevivido milagrosamente à abolição da escravidão, depois de ter se negado a participar da redentora revolução industrial, sofreu o golpe mais forte, devido não mais a um agente interno (para o que sempre se tinha encontrado um paliativo, um jeito), mas externo, a grande depressão.

A queda do café, tal como vista por Jorge Andrade, não é apenas um drama de proporções individuais, ou ainda de interesse puramente econômico, mas principalmente o acontecimento social maior que delimita para sempre o campo da aristocracia brasileira (ou melhor, das "grandes famílias", ao mesmo tempo que abre nova área destinada à nascente classe média. Delimitar significa cercar, e como tal, o avanço das grandes famílias ia chegando ao

seu limite final. A facção que tinha futuro, porque tinha espaço para avançar, é a nova classe média, cujos valores, aliás, são menos rígidos e mais adequados a um país em transformação, em desenvolvimento.

Em *João Miramar*, romance satírico de Oswald de Andrade, idêntica oposição é apresentada através do paralelo entre o narrador-personagem, pertencente à melhor sociedade paulista, e Minão da Silva, um caipira pernóstico e semi-alfabetizado do interior. Este, residente em Aradópolis (reparem o nome da cidade), vai subindo na vida, porque sabe que "beleza, festas e inlusão" (princípios de norteiam a vida desvairada e futurista de Miramar) não valem nada, pois o que é importante é pensar no Futuro. Assim é que de "criado", como se considera numa carta escrita antes da quebra de Miramar, passará a "amigo" noutra escrita posteriormente, e é nesta que lhe informa que vai juntando os pauzinhos da sua jangada. São os da Silva que ê vêm! — parodiando Manuel Bandeira. Fechemos a comparação.

Os valores éticos de Joaquim são valores abstratos e rígidos (a Honra, a Honestidade, a Estima, o Orgulho etc.) na medida em que não

A peça falha nas
suas ambições
maiores, exatamente
porque Jorge
Andrade, filho de
fazendeiro, não
teve a coragem
de acusar com
objetividade a
velha geração (como
o fez na Pedreira
das Almas).

são produtos da sua própria capacidade de julgamento no momento em que analisa as suas reações e o seu viver-passado, mas são conceitos que lhe foram oferecidos de empréstimo e de graça pela classe social a que ele pertence. O desapontamento maior de Joaquim não é tanto consigo mesmo, mas vem da desilusão ao perceber que os seus valores não tinham mais valor dentro da sua própria sociedade. Em outras palavras: Joaquim fracassa porque a moeda ética que tenta passar não compra mais poder; tornou-se uma moeda cujo uso já tinha sido prescrito.

Por outro lado, dentro do reduzido âmbito familiar, Joaquim fracassa como pai, porque não chega a perceber que não pode mais guardar *distância* (conceito básico na poesia de Drummond de mesmo tema) entre si e os seus filhos. Acreditava que estes adquiririam, como ele próprio adquiriu, os princípios para uma vida eticamente sã apenas vivendo dentro da própria classe a que eles, por nascimento, pertenciam.

Princípios abstratos. A sociedade burguesa requer um contato mais profundo entre pai e filho, pois é o pai que, pela própria experiência, deve controlar a agressividade e a invenção anárquica do filho, ainda mais que já não existem esses pontos de referência abstratos e ideais que serviriam como bússola na antiga sociedade.

Lucília sai vitoriosa da peça porque se rebelou contra o seu pai, tanto no campo profissional (lições de costura no centro da cidade), como no campo sentimental (se interessa Olímpio, filho de um inimigo político e que apenas tinha "um cartucho qualquer de doutor". Tanto no profissional como no sentimental, descobre que não pode mais da formação severa e altamente seletiva que sua classe social lhe tenta inculcar. Do mesmo modo que reconhece, com antecedência a certa clarividência, que não é somente a situação financeira da família que está em jogo, mas alguma coisa mais. Diz a Olímpio: "Você está pensando na situação financeira em que vamos ficar e eu não... Não é só a fazenda que estamos ameaçados de perder".

Ela tem sucesso porque atraiçoa a sua classe de origem: por três anos vive como *costureirinha* (e qualquer brasileiro sabe o sentido pejorativo que pode ter este termo, quando usado para uma moça casadoura).

Lucília compreende bem que no novo Brasil o poder não viria mais do orgulho de casta ("pride of class"), mas do orgulho que é consequência do status social ("pride in status"), para usar das expressões cunhadas por Lionel Trilling quando observou a mudança do poder da aristocracia para a burguesia. A perda da fazenda significa, pois, numa leitura mais ampla da peça, o golpe de misericórdia que deixa Joaquim (os paulistas) para sempre por fora da classe dirigente da nova sociedade. Esta vai reconhecer os valores de casta, mas só os aceitará quando resguardados pelos "tokens of power" (Trilling), de que tanto Joaquim e os seus vão carecer no futuro. Assim, Joaquim, antes de dar o seu consentimento para o namoro de Lucília, pede informações sobre Olímpio: "Quero saber de quem é que é filho. Isso é que é importante". Ele próprio escutará da boca do seu filho Marcelo: "Há dias fui à Casa Confiança comprar um par de sapatos. Pedi para pagar no fim do mês, e o dono me

perguntou: 'Quem é o senhor?' 'Sou filho de Seu Quim', respondi. 'E que é Seu Quim' ... Vivemos num mundo diferente onde o nome não conta mais... O senhor não sai à rua para saber o que os outros pensam de nós".

AMPULHETA

Durante o transcorrer da peça, a posição de chefe-da-casa passa das mãos do pai para as da filha, exatamente porque o centro econômico também passou de mãos. A crise só não pega desprevenida Lucília (a formiga), que tinha ido aprender costura na cidade e agora se desdobra para sustentar a família. Com a transferência do poder dentro da família, sua estrutura também irá por água abaixo. Significativas são as cenas de abertura e a cena final da peça.

Na primeira, encontramos Lucília trabalhando para o sustento da família, enquanto o pai, vindo da cozinha, lhe serve café, depois de o ter coado — como uma criada qualquer. E entre os outros afazeres domésticos do ex-senhor da fazenda está o de rachar lenha. Adoentado, procurou um médico a conselho da filha, mas não chegou a comprar os remédios receitados com vergonha de lhe pedir mais dinheiro. Diabolicamente, Jorge Andrade, através de um diálogo de tonalidades sutis, faz com que a atitude paternal, consoladora, parta da filha, enquanto o pai é relegado ao mero planos da obediência e do servilismo. Por todos os meios ele tenta ser útil, deixar de ser um peso morto dentro de casa.

Na cena final, todos presentes, o pai, depois de se tornar consciente do seu fracasso, pega um trapo na mesa, senta-se lentamente — posição que guardará até que a cortina desça. Depois que Lucília sai de cena, é Helena que caminha, também lentamente, até o marido e põe a mão nos seus ombros. Helena, de pé; o marido, sentado. Cena que nos lembra outra idêntica, embora dentro de um contexto diferente, a cena final do filme de Michelangelo Antonioni, *A aventura*.

Existe decididamente na *Moratória* uma transferência do patriarcado ao matriarcado que vai a par com a mudança de estrutura social dentro da realidade brasileira. A mulher, no universo de Jorge Andrade, guarda uma maior

responsabilidade de direção nos momentos de crise. (Sem dúvida, parece que a História veio corroborar as ideias de Jorge Andrade, haja visto a importância que as passeatas de mulheres tiveram no Brasil depois da "revolução" de 1964.) Já a calma dentro do lar, a harmonia para dois membros da família que discutem, é sempre proporcionada pela presença reconciliadora da mãe, como se pode notar, por exemplo, quando o pai e o filho se digladiam verbalmente no segundo ato: "Vocês perdem o controle, se exaltam pela menor palavra. Quim! Precisamos ser tolerantes se quisermos vencer esta situação. Se não quisermos ver nossa família dividida e destruída". O equilíbrio econômico vem das ágeis pernas de Lucília. A decidida posição de chefe da casa, exercida pela filha, mais se acentuará se opormos a sua figura aos dois representantes masculinos. Ou ainda, se fizermos o contraste entre o Joaquim de antes e de depois da crise.

Para essa comparação, tenhamos em mente: a irresponsabilidade profissional, por exemplo, de Marcelo, que passa de emprego a emprego como beija-flor, e mais o seu refúgio constante no jogo ou na bebida. Sem mencionar as suas debilidades de menino mimado, que transparecem nas suas relações com a mãe, quando Jorge Andrade chega a lhe dar, embora superficialmente, um complexo de Édipo. Joaquim, que não só serve de criada na nova casa, como ainda, numa pungente cena do final do primeiro ato, se ajoelha com dificuldade, entra embaixo da mesa e começa a catar os botões e alfinetes deixados cair por Lucília. Sem mencionar ainda a cena em quem Lucília lhe dá dinheiro para comprar jornal.

Agora seria interessante analisar como Lucília exerce o poder. De uma maneira esquemática, poderíamos assinalar de início que oscila entre dois polos diametralmente opostos: a irascibilidade agressiva e a bondade. A primeira tem origem no julgamento que faz do que está sucedendo: dá ordens como um juiz lê a sentença. Toma mesmo a atitude do juiz, ou seja, daquele que, pela sua posição invejável, tem direito de criticar o próximo, ao mesmo tempo que lhe indica a senda da reforma e da salvação. E a segunda nasce da consciência que surge na sua mente ao se dar conta do papel que está

exercendo dentro da sua família. Como um juiz benévolo, comuta a pena, retrocede na ordem, no momento mesmo em que o outro membro se abaixa servilmente. Num contrapeso indispensável ao equilíbrio do mando, demonstra grande bondade — bondade lúcida. Lúcida, porque não advém naturalmente do seu temperamento (pelo contrário), mas da compreensão única de que tudo o que se passa, e entre possíveis atitudes, escolhe a bondade, porque melhor se adapta à situação. Uma sensibilidade epidérmica e variável, de mudanças bruscas e imprevistas, controlada pelo sentimentalismo (ou pieguismo) e a simpatia.

Um bom exemplo, embora parcial e longo, estaria na quinta cena do primeiro ato. Pai e filha discutem o namoro calado desta com Olímpio. Lucília tinha recusado o pedido de casamento de Olímpio, principalmente depois que viu o seu pai chegar ferido. O pai que criticou Olímpio severamente, com a crise econômica muda por completo de opinião.

JOAQUIM: É um bom moço. Você seria feliz.

LUCÍLIA (subitamente áspera): O senhor não pensava assim três anos atrás. Lembra-se?

HELENA (em tom de censura, magoadá): Lucília!

JOAQUIM (levanta-se): Não disse! Você ainda não me perdoou!

LUCÍLIA: Nada tenho a perdoar. A situação é nossa e não de vocês. É a minha família;

HELENA: Basta. Basta, minha filha.

LUCÍLIA: Também tenho obrigações e quero cumpri-las.

JOAQUIM: Isso não impede que viva a sua vida.

LUCÍLIA: A minha vida é esta. São duas coisas que não se misturam. Sou responsável também pela carga.

HELENA: Está certo. Quim, por favor...

JOAQUIM: Carga?

LUCÍLIA: Minhas obrigações.

JOAQUIM (violento): Então eu e sua mãe somos cargas?

LUCÍLIA: Não foi isso que quis dizer. Não faça as coisas mais difíceis, papai.

JOAQUIM (abaixa a cabeça): A verdade é que você tem razão.

LUCÍLIA (vai até o pai e o abraça): Não

poderia viver longe de vocês, assim como estamos.

Acompanhemos as marcações do autor: Lucília vai do "subitamente áspera" até o abraço no pai, e isso em questão de minutos. Mais adiante, na mesma cena, quando Joaquim vai saindo calado do palco, a bondade de Lucília é uma vez mais mostrada:

LUCÍLIA (olhando o pai sair): Papai.

JOAQUIM (para): Que é?

LUCÍLIA (abre a gaveta da máquina): Olha o dinheiro.

JOAQUIM: Para quê?

LUCÍLIA: O dinheiro para os jornais.

JOAQUIM: Hoje não vou comprar jornais.

LUCÍLIA: Ora, papai. Deixe de ser criança. Ficou aborrecido comigo?

FILHO DE FAZENDEIRO

Essa agressividade, frustrada por uma inesperada guinada de bondade consciente, é, aliás, característica dos membros jovens nos seus choques com o pai. Tanto Lucília quanto Marcelo refreiam no último instante a sua hostilidade, a estocada final e impiedosa que vinham preparando por ideias ou palavras. Poderíamos citar, como exemplos respectivos, duas cenas importantes da peça, levando-se ainda em conta o fato de estarem ambas ligadas ao desvendar da *perda* definitiva da fazenda.

Marcelo, depois de saber na cidade que perderam o recurso, encontra com seu pai pela manhã. A discussão brota entre ambos, e vão repassando os diversos temas que mostram o fracasso pessoal e econômico do pai: a perda da honra de família dentro da comunidade; o problema da educação de Marcelo; a moratória; Joaquim, mau negociante. O pai expulsa, então e desde já, o filho da sua futura fazenda, reconquistada em imaginação, é claro. Intervém a mãe dentro do seu papel já conhecido de reconciliadora. Nova acareação, mas o filho se cala, diante de algo mais forte do que ele. Não chega a dizer o que queria ter dito ao pai desde o início da discussão. Sob a recriminação da mãe ("Não tem caridade?"), Marcelo finalmente deixa claro, mas longe dos ouvidos do pai, o que tinha calado:

HELENA (temerosa): Sabendo? Sabendo de quê?

MARCELO: Ele... Ele perdeu.

HELENA: Perdeu?

MARCELO: O processo de nulidade. Não pude me controlar; não tive coragem de dizer...

Na última cena da peça, Lucília, como Marcelo anteriormente, tenta desesperadamente esconder do pai (deixá-lo na "ignorância") a perda do processo e conseqüentemente da fazenda. E toda a agressividade que tinha demonstrado durante o transcórrer da ação da peça se metamorfoseia numa atitude desvairada, ilógica e definitiva de proteção ao pai, de compaixão diante de um sofrimento maior. Diante do próprio pai e dos outros membros da família, pede aos berros a Olímpio para que lhe minta:

LUCÍLIA: Não! Não quero ver meu pai assim. Não quero. Não quero. Deve haver um jeito. Olímpio! Diga que há. Minta. É preciso que você minta!

OLÍMPIO: Mentir como, Lucília?

LUCÍLIA: Não quero que meu pai fique sem esperança. Não quero.

Esta passagem brusca, embora esperada, da acusação à defesa (lembrando-nos por certo da antológica frase de Otto Lara Resende, divulgada por Nelson Rodrigues: "O mineiro só é solidário no câncer"), não só pode ser percebida como norma de conduta da nova geração, como também sublinha o percorrer das avaliações dramáticas que Jorge Andrade faz do personagem Joaquim. A impiedade ao retratar Joaquim vai diminuindo progressivamente e passamos do

orgulho-castigado do primeiro ato (servir café, rachar lenha, catar alfinetes etc.) a virtudes excelsas, e seu contorno psicológico, no segundo e terceiro atos, é o de uma vítima inocente sufocada por um meio hostil e desonesto. Em suma, as suas virtudes vão contrabalançando os defeitos, chegando até a vencê-los no final.

Basicamente, pois, a peça falha nas suas ambições maiores, exatamente porque Jorge Andrade, filho de fazendeiro, não teve a coragem de acusar com objetividade a velha geração (como o fez na *Pedreira das almas*, onde foi ajudado pela distância histórica), incorrendo-se num grave defeito de compaixão. O homem subjugou o artista. Mark Schorer, em artigo bastante divulgado, "Technique and discovery", teve idêntico comentário sobre D. H. Lawrence, ao analisar *Sons and lovers*. Chama a atenção para a discrepância entre a "característica explícita" e as "avaliações tonais" do pai da mãe, concluindo que: "Lawrence is merely repeating his emotions, and he avoids an austere technical scrutiny of his material because it would compel him to master them. He would not let the artist be stronger than the man." O ponto de vista que informa o tom dramático da peça é o de Marcelo, que por isso mesmo chega ao final como o personagem menos bem realizado, bem como o de envergadura psicológica mais esquemática e indecisa.

Por pouco, acreditamos, Jorge Andrade não teria caído na mesma armadilha em que caiu Tennessee Williams com *The glass menagerie*.

Nesta, personagem é narrador, e toda a ação da peça é apresentada (e portanto presenciada pelo espectador) do ponto de vista do filho que, camaleonicamente, vai de narrador a personagem, e vice-versa. ("I am the narrator of the play and also a character of it.") Williams se aproxima da técnica romanesca, pois, sem dificuldade alguma, podemos perceber no esquema estrutural da sua peça o mesmo alicerce que sustenta os romances narrados na primeira pessoa. A peça, portanto, não mostra objetivamente uma realidade, mas narra um acontecimento.

Por outro lado, afirmando que a peça é memória, Williams não pode evidentemente atingir os mesmos ideais a que se propôs Jorge Andrade, mesmo que este, em muitas entrevistas, sempre frisou o caráter memorialista das suas peças. Por exemplo: "O que me fazia, com oito anos, ficar dentro de casa contemplando aquele velho desfiando um pedaço de pano, ao lado da máquina de costura?" Balzac, citado por Jorge Andrade na mesma entrevista, tendo como referência a interpretação marxista de Lukács, nunca deixou que o homem fosse mais forte do que o artista...

Felizmente, Jorge Andrade não foi tão longe quanto Williams. Mas mesmo assim, dentro desta perspectiva, *A moratória* vive de certa ambigüidade psicológica (ideológica, na leitura mais ampla que fizemos da peça) — ambigüidade que cerca a sua própria vivência de filho de fazendeiro.

APRESENTANDO A POESIA DE CLAUDE BER

LEO GONÇALVES

“Um dia, criança que eu era, não sabendo nada do que falava, perguntei para a minha avó por que ela havia feito parte da Resistência.

– Minha filha, ela responde, existem coisas que não. Talvez você não saiba sempre ao que dizer sim, mas saiba ao que dizer não.”

Assim se lê na epígrafe ao livro *Il y a des choses que non*, de Claude Ber. Poeta contestadora e de língua afiada, ela se arma de ironia, e de seus grandes blocos de palavras, como grossas pinceladas numa pintura. Performática em suas leituras, ela fere os ouvidos da plateia com uma inevitável presença de sua voz-corpo, de seu corpoema, alternando jogos de sentido, de ritmo, com uma forte veia imagética e reflexiva.

Perguntada sobre sua língua poética, ela declara que prefere trabalhar sobre “blocos languageiros, matéria de linguagem bruta, onde trabalho o tamanho, o ajustamento, a subtração, minhas obsessões de variações lexicais, sintáticas e rítmicas. Tecido-texto também, que se dobra, se redobra, se amarra no poema, lá onde a prosa se desdobra. Nesse “entalhe”, para usar essa palavra artesã que fala da densidade do poema – camada por camada e máximo de sentido sobre mínimo de superfície! – e sua tensão onde tudo (léxico, imagens, figuras, sons, ritmos, disposição na página etc.) faz sentido em todos os sentidos.”

Claude Ber nascida em Nice, França, em 1948, “do cruzamento libertário de anarquistas florentinos e bascos” que participaram ativamente na resistência à segunda guerra mundial, herança que ela evoca como propiciadora de seus sentidos de liberdade e de sua baixa inclinação às crenças. Essa herança é, certamente parte integrante de sua escrita e de sua experiência-vida, sempre atravessada por palavras de resistência:

*(...) poema
ofegante mistério do que se vive e que enlaça somente a língua
resistente
a língua consistente
a língua nutriente
a substantiva língua da medula das palavras e dos mortos*

*onde resiste a língua no mirante
onde resiste a língua à obscenidade da transparência
onde resiste a língua à escravidão
onde resiste a língua ao aviltamento
onde resiste a língua sob o dente
e prende firme o poema na boca na língua do bode
que biruta o cardo duro”*

Vive atualmente em Paris. Participa de leituras e conferências na França e no estrangeiro. Ensinou letras e filosofia, ocupou funções acadêmicas e nacionais. Poeta e dramaturga, recebeu em 1994 o Prêmio da Académie des Sciences Lettres et Arts de Marseille pelo conjunto de sua obra poética e o Prêmio International de Poésie Francophone Yvan Goll (2004) e outros.

O poema “Celebração da espécie” compõe o livro *Il y a de choses que non (Existem coisas que não)*, publicado em Paris pelas Éditions Bruno Doucey. Ber é também autora de duas dezenas de livros, todos inéditos no Brasil.

LEO GONÇALVES
mineiro de Belo Horizonte, é poeta e tradutor.



Foto: Adrienne Arth

A poeta francesa Claude Ber, atualmente com 70 anos

CELEBRAÇÃO DA ESPÉCIE

CLAUDE BER

TRADUÇÃO DE LEO GONÇALVES

Como todos os da minha espécie, eu gostaria de celebrar a minha espécie. Pois minha espécie celebra tudo de tudo de minha espécie.

Minha espécie celebra a felicidade de sua espécie, a dor e o prazer de sua espécie. Minha espécie celebra o nascimento, a morte, as idades, as separações, os reencontros de sua espécie. Minha espécie celebra a alegria, o êxtase, o sofrimento, a loucura, o horror, os crimes, os poetas, os sábios, os sabichões, os heróis, os reis, os profetas, os falsos profetas, os carrascos, os mártires, os tiranos, os criminosos da minha espécie.

Assim é minha espécie que celebra qualquer coisa de sua espécie que goza tanto da vida quanto da morte de sua espécie.

Pois minha espécie é uma espécie que destrói sua própria espécie.

Minha espécie se extermina em nome do mal como do bem, do passado como do futuro de sua espécie em nome de suas terras, de seus deuses, de seu ouro, de suas crenças como de suas descrenças.

Tudo cabe tudo é festa na carnificina de minha espécie por minha espécie. Minha espécie é a melhor auxiliar da morte e dos sofrimentos de sua espécie. Minha espécie destripa minha espécie em nome do amor, da liberdade, da justiça, da verdade e de todos os antigos e futuros paraísos da espécie.

Minha espécie devasta minha espécie em nome da humanidade como da desumanidade de minha espécie. Minha espécie polui o que ela inventa de mais sagrado no monturo de minha espécie.

E minha espécie mata e trata as outras espécies como sua própria espécie. Minha espécie empilha os bichos que ela come em hangares onde eles apodrecem vivos e prende em campos onde apodrecem vivos os membros de minha espécie. Minha espécie enforca, fuzila, bombardeia, intoxica, desmembra, esfola, apunhala os homens, as mulheres e as crianças de sua espécie.

Assim é minha espécie mais sanguinária e malfeitora que qualquer espécie.

Mesmo os porcos têm mais partes divinas em seus chiqueiros que minha espécie. Mesmo os porcos têm mais chances de ganhar a eternidade que minha espécie que martiriza toda espécie incluindo sua própria espécie.

Como pode alguém celebrar uma espécie tão nociva como a minha

Pois minha espécie se resgata e compra sua humanidade celebrando as vítimas de minha espécie e os cacos de luz que clareiam a noite de minha espécie servem de perdão à crueldade de minha espécie.

espécie? Uma espécie que esquece ávida e que se submete aos piores da espécie e aniquila os melhores de sua espécie para em seguida celebrá-los.

Pois minha espécie se resgata e compra sua humanidade celebrando as vítimas de minha espécie e os cacos de luz que clareiam a noite de minha espécie servem de perdão à crueldade de minha espécie.

É preciso ser uma espécie descerebrada como o é minha espécie para crer que um deus todo poderoso possa absolver seus crimes contra sua espécie. É preciso estar desnordeado como estar minha espécie para imaginar que alguém infinito possa se parecer com aquele que inventa a sua imagem a selvageria de minha espécie.

Pois minha espécie se serve de seus deuses para levar à morte os membros de sua espécie. Minha espécie pode louvar o criador de toda espécie e depois sair de suas orações crucificar, lapidar, degolar em seu nome outros membros de minha espécie.

E a morte transborda na
 vida de minha espécie,
 recobre a vida de minha
 espécie, enterra debaixo
 da vida de minha espécie.
 A morte goza na minha
 espécie. Assim celebrar
 a minha espécie vira
 celebrar a morte.

Como acreditar nos deuses de minha espécie que são deuses defecados pela cabeça degenerada de minha espécie?

A fenda de infinito que atravessa o nome de deus em minha espécie é levada à medida da sujeira de minha espécie. E nenhum deus pode ressuscitar a alma de minha espécie assassinada por minha espécie.

Assim é minha espécie que endossa a seus deuses a sujeira da minha espécie.

Quem salvará minha espécie de minha espécie? Uma espécie que grita seus assassinatos é uma espécie condenada à não eternidade de sua espécie.

A alma da minha espécie derrete como gelo entre as mãos sangrentas de minha espécie carregada por seu medo e sua paixão morte. Pois minha espécie passa o mais claro de sua vida amontoando riquezas e rezas contra a morte e subtraindo a vida para se dar a morte. Minha espécie dispensa tesouros de inteligência persuadindo-se de que a morte é a vida e de que a vida é a morte. Minha espécie tem vergonha do desejo e da vida aos quais ela prefere a putrefação da morte. Minha espécie prefere se insultar pelos órgãos e os atos do prazer de sua própria espécie que aceitar a morte.

Minha espécie tem uma perversão de alma infinitamente mais grave que as perversões do pobre corpo animal de minha espécie. É preciso estar em pedaços como a minha espécie para se enterrar viva na morte e dedicar sua vida à morte.

Mas assim é minha espécie que prefere os delírios de seu espírito doente à fragilidade mortal de seu corpo.

Dupla e dúplice é minha espécie que martiriza o corpo animal de

minha espécie por medo da morte e se consola da morte contra a carne animal de minha espécie.

Pois minha espécie se enrosca sob os mamilos das mães de sua espécie e entre os braços e as coxas dos outros membros de sua espécie para esquecer a morte.

Minha espécie destrincha os corpos das mães de sua espécies, abate os velhos de sua espécie, esquarteja as mulheres de sua espécie, arranca os culhões dos homens de sua espécie depois brande esses troféus para persuadir a morte.

Minha espécie pode de manhã ninar suas crianças com olhos de cervo, ir desventrar outras duas horas depois e em seguida lavar o sangue das mãos na torneira antes de deleitar de novo a prole de minha espécie.

Minha louca espécie enlouquecida pelo tempo ínfimo de sua espécie prefere morrer sua vida que viver a duração tão curta de seu corpo.

Minha espécie aterrada pela morte se precipita na morte por pavor da morte.

Minha espécie cava na sua carne o rastro da morte.

E a alma de minha espécie degradingola no cu da morte.

Assim é a instabilidade apavorada de minha espécie sovada de nuvem e de lama e que enche de lama e de nuvem as fossas da morte.

Infinitas são a burrice e orgulho da minha espécie que sacrifica minha espécie à sua gulodice de bens durante sua vida e sua gulodice de sobrevivência após a morte.

É preciso estar embrutecido como está a minha espécie para destruir a terra, pagar a ela um imposto sobre a destruição da terra e continuar a destruí-la até sua própria morte.

É preciso estar cego como o está minha espécie para não ver que a terra e o universo não estão nem aí para a minha espécie.

Mas a imensidão da pretensão e da imbecilidade da minha espécie é o único infinito acessível a minha espécie.

Minha espécie faz de sua vida o acólito da morte.

Minha espécie enxuga seu futuro no tapete da morte.

Toda a vitalidade da minha espécie se consome em encher a pança da morte. A encher o buraco do ventre da morte pela morte.

E a morte transborda na vida de minha espécie, recobre a vida de minha espécie, enterra debaixo da vida de minha espécie.

A morte goza na minha espécie.

Assim celebrar a minha espécie vira celebrar a morte.

Se eu pudesse, eu sairia da minha espécie, mas eu sou da mesma espécie que os outros membros da minha espécie.

Como todos os de minha espécie, eu louvo e vitupero minha espécie. Meu medo diante da crueldade da minha espécie faz de mim um membro comum da minha espécie, que se distingue pelo amor e pelo ódio de sua espécie.

Como todos os membros da minha espécie, eu sou dessa espécie que estrangula e abraça, abençoa e amaldiçoa os membros de sua espécie.

A única saída para um membro da minha espécie consciente da periculosidade de sua espécie é se imolar ou se fazer executar por sua

espécie. A única saída que os membros clarividentes de minha espécie têm para escapar da vergonha e da fatalidade de minha espécie é ser deixado para morrer por sua espécie.

Assim os membros de minha espécie cuidadosos da minha espécie não têm outra escolha a não ser entre o assassinato e a morte.

Dupla e dúplice é minha espécie que celebra igualmente a destruição e o sacrifício dos membros de sua espécie.

Dúplice e dupla é minha espécie que protege e sufoca contra seu peito os membros de sua espécie.

Pois minha espécie aperta em suas mãos as mãos de minha espécie. Minha espécie acolhe no calor das dobras de seu corpo o corpo de minha espécie. A ternura de minha espécie faz curativos nas feridas da minha espécie. Minha espécie abre desesperadamente seu coração e sua alma a minha espécie. Minha espécie ilumina a noite de minha espécie.

Mas tão grande é a versatilidade volátil da minha espécie que basta um arranhão com a unha para que ela caia prosternada de novo diante da morte.

Assim é minha espécie que amassa o pão da vida e compartilha o pão da morte.

A sede de paz da minha espécie é um fardo de feno carregado pela violência de minha espécie. A animalidade humana de minha espécie é uma lágrima afogada na torrente da desumanidade humana da minha espécie. A devoção de minha espécie é um punhado de terra arrancada do continente de ferocidade da minha espécie. A coragem da minha espécie diante da morte é um grão de areia diante da covardia da minha espécie que se entrega à morte dando a morte a sua espécie.

Pois minha espécie inventou mil maneiras de assassinar minha espécie, mas nenhuma única maneira de amar continuamente os membros da sua espécie.

Amar sua espécie está acima das forças da minha espécie.

Todas as fontes de fraternidade e compaixão de minha espécie, todas as capacidades de sentir e de pensar da minha espécie são insuficientes para conseguir amar continuamente uma tal espécie.

É preciso ser uma joia da espécie para não condenar às gemônias uma espécie tão limitada e destrutiva como minha espécie. É por isso que minha espécie celebra as joias de sua espécie que conseguem não envergonhar sua espécie.

Mas minha espécie é invejosa demais e ciumenta para celebrar vivas as joias de sua espécie. Minha espécie não celebra se não estão mortos os benfeitores de sua espécie e se lava das suas infâmias pelo remorso.

Assim é minha espécie que adora o remorso e os profetas do remorso que lhe intimam a se arrepender para melhor se submeter à morte. Assim é minha espécie sempre ganhadora na loteria da morte.

O coração da minha espécie é a cova metafísica da morte.

Mas no seu coração minha espécie não cessa de chorar a morte e seus mortos.

Tal é minha espécie que chora as vítimas e os mortos dos quais ela preenche a história da minha espécie.

Tal é minha espécie que celebra a medula da vida nos ossos da morte.

Minha pobre espécie sofre da doença e da dor da morte.

Minha infeliz espécie enlouquecida pela morte se joga loucamente no pescoço da morte. Minha miserável espécie morre de ter dado nome à morte.

Como celebrar essa trágica espécie que se debate mortalmente em seu terror da morte?

Como celebrar a insubmissão da minha espécie subserviente da minha espécie, o riso cósmico da minha espécie diante da inconsequência da minha espécie, a revolta tenaz da minha espécie contra a tirania da minha espécie, a doçura delicada da minha espécie ultrajada pela brutalidade da minha espécie, a resistência inflexível da minha espécie torturada por minha espécie, a dignidade de minha espécie humilhada por minha espécie, os tesouros da inteligência da minha espécie dilapidados pela tolice da minha espécie, a generosidade da minha espécie limada pela avareza da minha espécie, a engenhosidade da minha espécie engabelada pela rapacidade da minha espécie, a potência da minha espécie submergida pela impotência da minha espécie, a lucidez da minha espécie aniquilada pela cegueira da minha espécie, a grandeza da minha espécie corroída pela mesquinhez da minha espécie, a esperança da minha espécie sufocada sob o desespero da minha espécie, a rebelião obstinada da minha espécie esmagada por minha espécie, os soluços da minha espécie conduzida por minha espécie no vale da morte?



Foto: Adrienne Arth

Claude Ber, autora de duas dezenas de livros, todos inéditos no Brasil

ATLÂNTICO

AFONSO BORGES

apesar da distância
poema

a pensar nas viagens
saudade

a pesar as lágrimas
deserto

apensar o mar
amar

