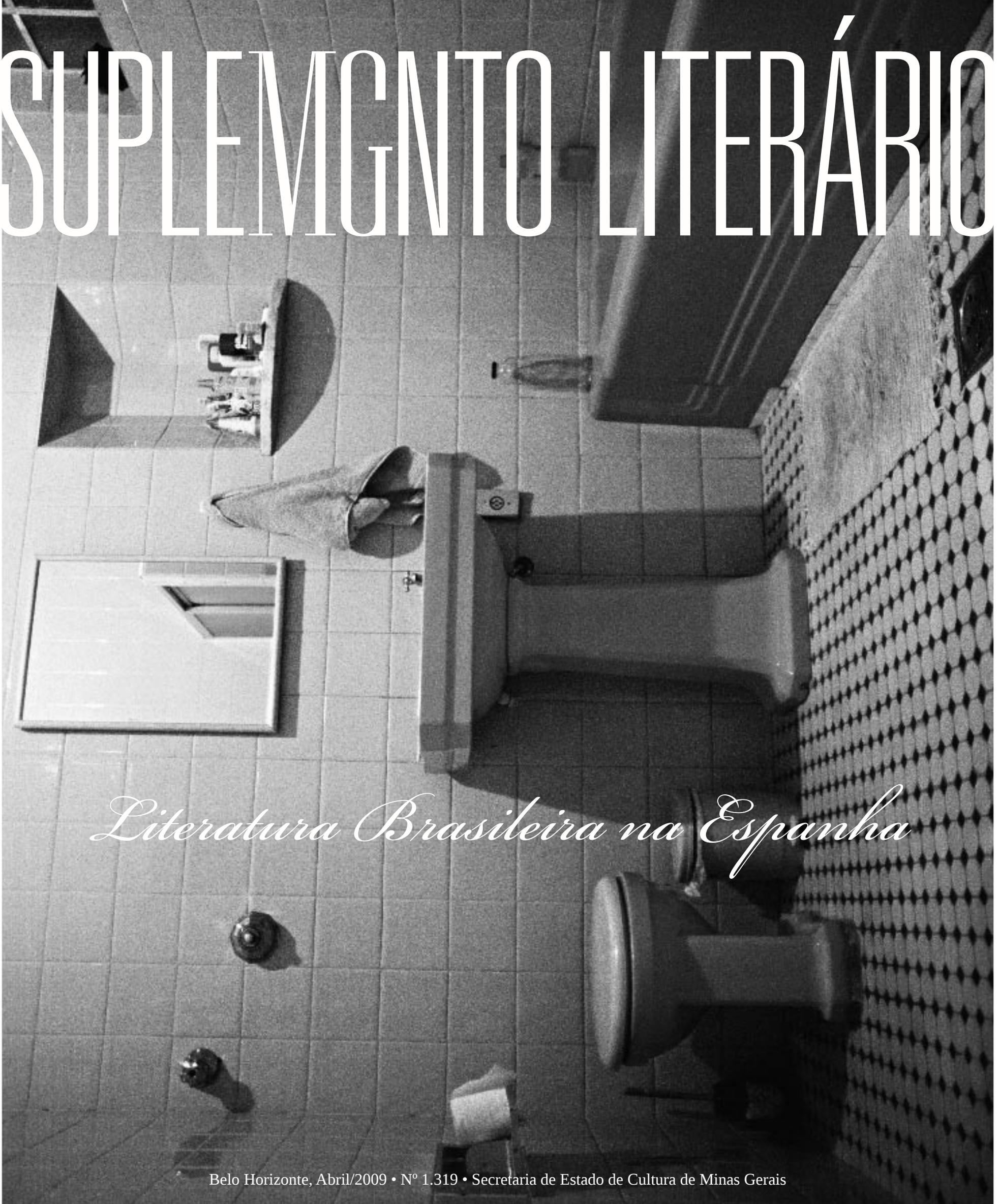


SUPLEMENTO LITERÁRIO



Literatura Brasileira na Espanha



Literatura Brasileira na Espanha

Alessandra Carvalho

Literatura Brasileira na Espanha

Certamente não causará espanto a afirmação de que a literatura brasileira na Espanha continua a ser assunto para uns poucos iniciados, uma espécie de mistério ao qual acedem os que se propõem uma imersão além das referências mais óbvias. Também não chegaria a ser uma surpresa constatar que pouco se conhece da literatura espanhola no Brasil, excetuando alguns clássicos e poucos autores contemporâneos traduzidos. Nada de novo. Tendo em vista a lógica preponderante dos mercados editoriais, esses fatos parecem ainda menos surpreendentes. Mas indo um pouco à gênese da questão, há explicações mais consistentes.



Embora a proposta deste especial não seja analisar as causas da incipiente divulgação da literatura brasileira na Espanha – o que afinal seria improdutivo tendo em vista o objetivo da publicação – é curioso constatar que esse “desconhecer-se” oculta, muito provavelmente, um vício histórico adquirido com as disputas pelas terras da Península Ibérica. Portugal e Espanha aceitaram seus ressentimentos mútuos e os conservaram, menos por se comprazerem neles do que por costume. Fato é que essa distância parece ter se arraigado sorrateiramente nos imaginários, até o ponto concreto em que percebemos que pouco nos “visitamos”. Outro motivo histórico, conforme afirma Antonio Cândido, é o fato da narrativa ficcional portuguesa do século XIX ter sido uma frágil extensão de outras do mesmo gênero produzidas na Europa na mesma época – apesar da obra de um Eça de Queirós ou de um Almeida Garret. Também é certo que a literatura francesa sempre teve mais influência em nosso imaginário, assim como marcou a história da leitura e de leitores na Espanha.

Do contrário, no que diz respeito à divulgação da literatura do Brasil na Espanha, é exemplar o caso da *Revista de Cultura Brasileira*, iniciativa de João Cabral de Melo Neto, que iniciou sua publicação em Madri, em 1962, época em que cumpria funções diplomáticas naquela cidade. Por desejo expresso de Cabral, estiveram à frente da revista o poeta e tradutor Ángel Crespo – um dos primeiros brasilianistas espanhóis a trabalhar de maneira sistemática na tradução de várias gerações de poetas brasileiros – e Pilar Gómez Bedate. Ele, como diretor, e ela, como secretária ou – falando de maneira mais apropriada – como escritora, tradutora e estudiosa das tendências artísticas brasileiras. De qualquer maneira, é certo que os dois, juntamente com Cabral, foram editores escrupulosos que levaram a bom termo uma tarefa de muito fôlego, ainda mais se temos em conta que a publicação resistiu até mesmo à censura da ditadura franquista.

Quanto a Cabral, pode-se afirmar que trabalhou insistentemente na divulgação da literatura brasileira durante os 14 anos em que viveu na Espanha, mas que sempre o fez na

Invasão ou tudo que ficou contido

2005

Fotografia

82 × 108 cm

sombra, jamais reclamando para si protagonismo. Típico de seu caráter reservado, é possível que o poeta estivesse muito à vontade em seu papel de coadjuvante ativo na RCB. E foi dessa maneira que certamente influenciou toda uma geração de intelectuais espanhóis dedicados às nossas artes e cultura.

Neste número especial do *Suplemento Literário*, o que se pretende é ir na contramão das evidências e reivindicar esse território “menor”, que é a presença de nossa literatura naquelas latitudes ibéricas. Nesse sentido, importa ressaltar a experiência do tradutor como transcriador de imaginários e conector de culturas. Dois dos textos que aqui se apresentam falam, precisamente, das contingências de quem se propõe a certas traduções. Em um deles, Elena Losada nos explica alguns impasses e maravilhas da experiência de traduzir um “mistério”, no caso a literatura de Clarice Lispector. Jorge Larrosa, tradutor de Manoel de Barros, explicita o traço humano no exercício da tradução, confessando as renúncias àquilo que estaria para sempre mutilado ao fazer-se confrontar com outro universo linguístico.

Já Ángel Crespo, tradutor da penumbra do sertão de Guimarães Rosa e do sol a pino do sertão de João Cabral, no ofício absorveu a lição ao revés e abriu um caminho de mão dupla, poetizando e deixando-se poetizar. Dele há um texto e dois poemas exemplares dessas experiências de transcrição em forma de generosas homenagens.

No gênero entrevista, escolheu-se a que os tradutores catalães de Manoel de Barros fizeram com o escritor, expondo o espírito irreverente de Manoel e a curiosidade reverente de jovens poetas tentando aproximar-se da matéria de sua arte e do que a motiva. É interessante notar a preocupação dos tradutores em investigar a questão do “salto geográfico” entre o pantanal e o mediterrâneo, afirmando, assim, a aproximação de sensibilidades entre culturas.

O poeta Murilo Mendes e o *Tempo Espanhol* estão presentes no texto que originalmente acompanha a primeira tradução integral dessa obra na Espanha. Pablo del Barco –andaluz e brasilianista – é quem assina a tradução e faz o comentário, surpreso de que haja passado tanto tempo desde a primeira publicação do livro, em 1959, até vir a público integralmente em castelhano, em 2008.

No campo do ensaio, o escritor galego Julián Ríos narra um encontro inesperado e fantasmagórico no Salão de Livros de Paris e, a partir dessa proposição inicial, vai somando algumas perspectivas surpreendentes à rica fortuna crítica de Machado de Assis.

Também se inclui o prólogo da primeira tradução para o castelhano de *Primeiras estórias*, no qual o leitor se vê como espectador de um encontro entre Guimarães Rosa e um atento admirador da obra e da persona, Emir Rodríguez Monegal, crítico uruguaio e defensor da “abertura de fronteiras” entre as literaturas latino americanas, hispânica e brasileira.

Publica-se também uma conversa despreziosa – una charla – com o editor de grande parte das obras de Clarice Lispector na Espanha, Fernando Gaona, da Siruela. Ainda no campo editorial, um panorama de traduções de autores brasileiros recentemente publicadas na Espanha e em países hispânicos latino americanos.

Quem assina a arte é Sara Ramo, madrileña e mineira, convidada não só pela obviedade dessa conexão, mas principalmente pela universalidade de seu trabalho e pelo que representa no panorama artístico contemporâneo.

Enfim, contra o desconhecimento, o que se propõe aqui é a atenção e intenção do olhar, ou melhor, da mirada que reconhece e aproxima.

Quero agradecer a colaboração inestimável de Pilar Gómez Bedate, Elena Losada e Wagner dos Reis Novaes, diretor do Centro de Estudos Brasileiros em Barcelona. Também a ajuda de Ana e João, do mesmo CEB, sempre tão prestimosos e simpáticos a essa causa.

ALESSANDRA CARVALHO

é tradutora e doutoranda na Universitat de Barcelona, onde desenvolve um trabalho sobre a presença intelectual de João Cabral de Melo Neto na Espanha.

Ángel Crespo

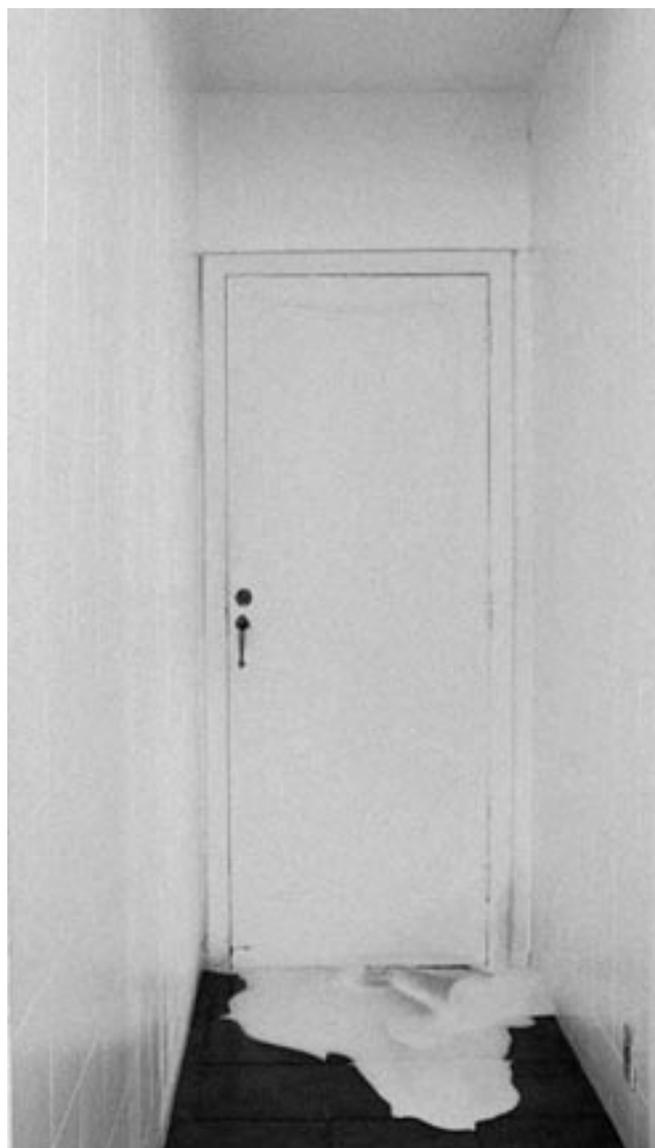
PROSHIOMIENAGEM

O ônibus que nos conduzia de Belo Horizonte a Brasília, atravessando o imenso sertão mineiro, sofreu uma avaria que nem se fosse de encomenda. Uma pedra, um parafuso, um algo?, uma sorte atravessou o radiador-refrigerador e as ferramentas do mecânico não foram suficientes para remediar o evento.

Era outono, aqui primavera de 1965, tempo de seca ou, pelo menos, ali havia sinal de não haver chovido desde quando. E estávamos no meio de uma ótima estrada, cujo firme não levantavam as raízes das árvores, e em cujas canaletas havia maravilhosos cristais minerais cúbicos em forma de escultura cinética que não havia mais remédio que levá-los às mãos e admirar. E os que peguei e guardei, pois no mínimo cabiam uns trinta em qualquer maço de cigarro. Que por sinal já estava acabando, quer dizer, ainda não, mas já iam faltar seis horas mais da conta para chegar ao sertão goiano, onde continuava surgindo a cidade, e então se acabaria.

Estávamos no alto de uma elevação do terreno: campos de árvores e arbustos tamanhos, entre retama e oliveiras, de copas gravitadoras em forma de guarda-chuva ou de acácia guarda-sol, abundantes mas não compactados em seu povoar a terra, cívicas árvores selvagens, possuidoras do território agora seco, umbuzeiros, angicos, embaúbas?, terrez avermelhada, de qualidade fauve, a que possuíam. E, ao longe, denunciando os cursos d'água, as palmeiras buritis, graciosas vivas, enfileiradas; com a serpente surucucu à sua sombra, sombras? Não era aquela a vegetação litoral, cujas folhas se contam como renda miúda, fio a fio, desde longe, nem a do Sul, árvores como grandes capins que opõe aos lados da estrada uma muralha – finalmente tediosa – a qualquer imaginação de observação. Eram as árvores rebanhos, mas rebanhos cívicos, educados e fortes, deixando que a vista voasse sobre eles e pousasse, qual o bem-te-vi, como ele disse, e a patativa passarim, nas copas dos buritis. Campo aberto, mas de grandes frondes, atravessado por arroios que se chamam veredas porque são os veredeiros caminhos do sertão.

Seria possível? Havíamos deixado para trás a cidade de Sete Lagoas e a de Paraopeba, naquele dia em festa, com gente arremoinhada no bar onde tomamos o breve café da parada, e ainda não havíamos chegado a Felixlândia, nome de promessa. Foi o que me disse, sacando um mapa do bolso, o homem japonês. E como entre a ida e a volta à oficina para trazer reposições haveriam de transcorrer para mais de seis horas, era o momento de tomar uma decisão. Seria possível que encontrasse no mapa do japonês aqueles nomes do livro que estava traduzindo? A cidade de Curvelo ao nordeste, e algo mais além a de Corinto... E os gerais de



Bem-vindo
2008
HD Digital video
4'(loop)
Color

Lassance à nossa esquerda, ou seja, terra mais adentro. O rio São Francisco ficava a oeste, escoltado pelas cidades de Bom Despacho, Campos, Abaeté... e à nossa direita o das Velhas, de boa fama. — Vocês chegam a Sete Lagoas – nos tinha dito o autor – e, desviando-se à direita, em seguida está Cordisburgo: a cidade onde nasceu Guimarães Rosa. (Nunca diz “eu”, pois ele – porque sim! – é um personagem de seu próprio *Corpo de Baile*.)

Mas não havíamos ido a Sete Lagoas onde, além do mais, nos disse, podíamos visitar a Gruta de Maquiné, de profundos fundos. Estávamos, ao invés, ali, não muito longe da cidade, quebrados. E alguém decidiu – um sagaz algum – aproveitar o morro abaixo pelo acaso de perto da estrada encontrar casa de morador. A que encontramos. As. A um lado e outro. Do de Curvelo, casa pequena de telhado de palmas; do de Lassance, venda de vendedor de cachaça, aguardente, fumo de rolo. Casa de telhado de telhas, como sinal de afamado viver. E mais não vimos, mas logo se soube. Pois o ônibus havia recorrido seus bons dois quilômetros, devagar, devagar, e lá se quedou, ao borde do acostamento, assomado quieto, sob sol a pino, na espera de sua ortopedia. E alguns descemos. Digo, muito poucos: nós dois, o japonês do mapa e um casal jovem com suas duas meninas recém luso-falantes. E os demais, com lenta paciência, permaneceram, mal, mal, no ônibus.

Gente relatora. Ou no extremo: quedados calados. E até aquela arara, pássaro azul, araraúna. Uma arara de poucas palavras, ali na árvore, domesticada e solteirona. Sem jaula, sem companheiro. Solteira, solta. Ave falaz que caiu sobre minhas laranjas. Não sobre as da árvore daquele sítio, de carne esponjosa, senão sobre aquelas outras trazidas, para nosso regalo, por aquele velho de facão na cintura, e para serem peladas a facão.

As esponjosas, de pé de árvore plantado pelo folhetinesco filho da velha, fugido jovem Deus sabe aonde, sem mais notícias, segundo a mesma – fumando demoradamente – nos informou. Mulher que jamais vira povoado nem cidade, o comum, nem juiz de paz nem parteira, mas temente a Deus e aos homens. Respeitosa. Muito respeitável. Mãe de filha fina, delicada e sertaneiramente vistosa. Abacaxi, piña tropical, com – digo eu – frescos sucos sob a coroadada aspereza. A que nos preparou aquele plumoso frango. A culinária: cozinheira. Relambida delícia, com ervas temperada, com farinha crua no lugar de pão e aquela água turva; turva não: escura. Água suspensa. Que não nos deixaram pagar: o japonês, com seu sombreiro madrilenho até a orelha, breve casquete.

Essa é minha verdadeira experiência de tradutor pois que, depois da conversa, sentados no chão, encostados na parede, conversa sobre Curvelo e suas finas folhas; e depois da pesca de meia hora, com o neto mais velho, na vereda que só deu peixes de escasso nutrir, depois daquilo tudo, foi a experiência da venda.

Essa foi minha experiência de tradutor. Aquelas línguas: os dizeres. Eles organizaram minha gramática. Seis, ou oito?, horas de ouvir e ouvir. De repetir. De dizer – para amor e contento – no floreado, o que eles expressavam temporões. Não sonhei, nem. Nem não carecia. De Riobaldo contei e alguns queriam haver dele ouvido. Boas memórias: imaginosas. Mas sim de Juanito Bem-Bem, real pessoal, e de Lampião, muito mais do norte. Os jaguncismos.

E chegou, já na madrugada noite tropical, aquela reposição. Formosura das curvas: a luz farol – apressada – invadia, não mais, uns metros quadrados de sertão, desnudava-os de escuridões. Era leitosa, neblinosa. Nas retas, os faróis o eram em seco: iluminavam a ida; mas quando o serpenteio da estrada os obrigava a projetar-se entre os clãs de árvores, eu pensava nas curvas traçadas pela narração do chefe de fronteiras, Dr. Guimarães Rosa, iluminador de sertões, de muito sertão.

Essa é minha verdadeira experiência de tradutor pois que, depois da conversa, sentados no chão, encostados na parede (e eles queriam, não mais, ver-me abancado), conversa sobre Curvelo e suas finas folhas; e depois da pesca de meia hora, com o neto mais velho, na vereda – um dos vários cursos de água chamados Ribeirão das Ânimas: o de Riobaldo? – que só deu peixes de escasso nutrir; depois daquilo tudo, foi a experiência da venda.

Com aquele coronel, dono de casa e gados, mas vendedor sem preconceito. O que nos quis contratar de mestre e mestra – para seus filhos e os filhos de seus agregados, e para as pessoas velhas. Gente eloquente. De não parvo falar. Antes bem, enredados claros enquanto se admiravam de ver-me picar o tabaco e saber liá-lo em palha de milho. Tabaco de rolo, de feia comparação.

E o médico Castro, chegado em seu jeep, que me mostrou o documento para acreditar parentescos, pois apareceu e se foi convencido de que meu sobrenome era a tradução espanhola do seu, ou vice-versa.

E o caçador de ofício, de cotias e patos, e de antas (se acompanhado), mordido em um pé por serpente braba, e que sabia escrever seu nome. Sidurino? Marcelino? Beduín? Homem gente, magro como cão corredor, de pé no chão e duros cascos, endemoniado de falador, raso crente. Convidou-me a cão e escopeta. Não quisemos disparar sobre o ninho do pássaro forneiro (joão-de-barro aí dito) por não matar o urubu, única peça. Matar a morte? Nunca se vira. Não quis, não.

E por fim, e sempre, nossas cachaças, devagar bebidas e sempre devidas, que não me as quiseram cobrar; nem a com ervas em garrafa de cerveja guardada.

ÁNGEL CRESPO (Ciudad Rodrigo, 1926 – Barcelona, 1995)

Poeta, ensaísta, tradutor e professor. Foi responsável pela tradução de inúmeras obras para o castelhano. Do português, traduziu obras de Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, além de grande parte dos poetas brasileiros, reunidos na primeira antologia sobre a poesia brasileira publicada na Espanha.

Ainda que o Brasil ocupe praticamente a metade da América Latina, a literatura brasileira é quase desconhecida no resto do continente de língua espanhola. A aparente semelhança entre as línguas, cujo tronco comum é indiscutível, esconde uma dificuldade de leitura que acaba por desanimar os hispanofalantes. Nisso os brasileiros demonstram mais imaginação. Não é algo raro ver livros em espanhol nas melhores bibliotecas particulares do Brasil. De modo inverso, é quase um sinal de esnobismo encontrar um livro em português na biblioteca de um escritor hispanoamericano, a não ser que se trate de um lusitanista.

Sendo assim, não é estranho que o descobrimento da obra ímpar de João Guimarães Rosa não tenha sido realizado por grandes editoras da América Espanhola, e sim pela Espanha. À publicação de *Grande sertão: veredas* em 1967, na magnífica tradução de Ángel Crespo, sucede agora a de *Primeiras estórias*, livro que por sua brevidade densa, por sua poesia, constitui a melhor introdução ao universo complexo do autor mineiro.

No gabinete de dermarcação de fronteiras

Emir Rodríguez Monegal

A fronteira e as fronteiras

Meu acesso ao mundo de Guimarães Rosa foi através deste mesmo *Primeiras estórias*, em sua edição brasileira de 1962. Os amigos, Walter e Virgínia Wey, facilitaram-me um exemplar da edição que acabava de ser publicada no Rio de Janeiro. Quando comecei a ler esses contos, me senti enredado pela peculiar atmosfera que o escritor criara, pela intensidade de suas imagens, pelo sabor único de suas palavras.

Se infelizmente Guimarães Rosa ainda não é um escritor de fácil acesso aos hispanofalantes, é muito difícil que sua leitura não se converta, uma vez iniciada,

em “vício”, quando se vislumbra o mundo mágico que seus livros criam. É como Kafka ou Borges: basta uma única frase entrar em nosso sistema circulatório e já estamos perdidos: nada resta a fazer senão pedir mais e mais. O primeiro conto de Guimarães que eu havia lido era “La tercera margen del río”. Essa história lograva, pelos meios mais simples e intensos, criar para o leitor a impossível promessa de seu título: uma terceira dimensão da realidade, a terceira margem se fazia patente, se encarnava na imaginação. De repente, me converti ao culto, então quase secreto na América Hispânica, de Guimarães Rosa.

Não havia lido mais que aquele conto, quando tive a oportunidade de passar uma quinzena no Rio de Janeiro. Falo do inverno de 1963, estação que no Rio se distingue muito pouco de um verão uruguaio, úmido e algo triste. Na casa de Eva Pimentel Brandão, em sua bela e viva biblioteca, encontrei o anuário do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, que me oferecia uns poucos dados oficiais sobre Guimarães Rosa. Era uma biografia do diplomata que terminava informando que ele ocupava o posto de Embaixador do Itamaraty, no Departamento de Demarcação de Fronteiras. Não havia uma só menção sobre sua carreira literária.

O que me interessava era o escritor, mas estava disposto a correr o risco de deparar-me só com o Embaixador quando consegui que Afrânio Coutinho me levasse até o Palácio do Itamaraty numa dessas tardes em que a cidade arde. Coutinho fez as apresentações e se retirou. Senti-me perdido, mas aguentei firme. O escritório não podia ser mais burocrático, mas o homem alto e corpulento – não gordo – de cabelo grisalho cortado muito curto, de óculos e sorriso afável, gestos precisos e nítidos, me tranquilizou. Sua figura se recortava dentro de um fundo de velhos mapas, de fotografias amareladas pelo tempo, de gráficos persistentes e talvez inúteis. No meio dessa erosão, o homem estava vivo. Guimarães Rosa tinha do diplomata somente a postura exterior, a fina cortesia, uma subentendida reserva. Quando começa a falar, modulando com precisão cada sílaba e com voz firme, destacando certas palavras com um súbito piscar de olhos, descubro que estou diante do narrador. A voz que soa acariciando cada uma das sílabas é a voz que se escuta, quase inaudível, nas páginas de *Primeiras estórias*.

Guimarães Rosa não perde tempo em coisas vagas: fala de sua arte e de seu ofício. Escreve muito, conta-me; logo deixa descansar o escrito e volta mais tarde a revisar, fazendo muitas correções, cortando sem piedade. Esse primeiro traço copioso de sua escritura tem como propósito ocupar o território, marcar os limites entre os quais o conto ou o romance se moverá. Enquanto o escritor falar, com precisão e sem pressa, penso que essa tarefa é também um serviço de demarcação de fronteiras. Ao corrigir, ao rechaçar, ao omitir, Guimarães Rosa sofre as fúrias e as penas de todo criador apaixonado pelo que escreve. Para enganar o subconsciente, confessa, costuma dizer a si mesmo que esse material rechaçado não morrerá no cesto de papéis. Ao contrário, copia-o cuidadosamente em um caderno especial que ele intitula *Rejecta*: assim o destina a posteriores, talvez inexistentes, obras. Desse modo, o subconsciente cala e aceita.

Quando reedita um livro, volta sobre cada palavra, cada vírgula, cada ritmo. Uma de suas coletâneas de contos, a primeira, que se intitula *Sagarana*, foi retocada infinitamente. A cada nova tiragem, Guimarães Rosa resolvia pôr todo o livro outra vez em processo de refeitura. Até

Prólogo da tradução de *Grande sertão: veredas*, de
Guimarães Rosa.



A
Aracy, la meua dona, Ara
pertany aquest llibre.

que um dia percebeu que, se não parasse e decidisse que o escrito escrito está, ia passar a vida corrigindo o mesmo livro. Agora acha (com quase uma imperceptível nostalgia flaubertiana) que devia tomar um de seus contos, qualquer um, e seguir corrigindo-o até o fim de seus dias, como modelo e exemplo.

O gabinete do filósofo

Quando o visitei em 13 de julho de 1963, era impossível encontrar no Rio um exemplar sequer de seus primeiros três títulos. Um livreiro, especialista em literatura brasileira e também editor, me disse que tinha mais de cem exemplares pedidos de *Grande sertão: veredas*. O próprio Guimarães Rosa se desculpa por não poder conseguir-me um e conta que, para poder enviar a novela aos

editores europeus que se interessavam em lê-la, teve de saquear a biblioteca dos amigos. Para ilustrar melhor esse problema, levanta-se e apanha uma pasta na qual estão as cartas de seus editores estrangeiros. Esse gesto – que poderia revelar uma vaidade superficial, quase infantil – se desfaz diante da presença de grande senhor que se move pela sala, da delicada ironia que assoma em seus olhos e desse semissorriso onipresente em seus lábios. É uma ironia que ele faz recair impecavelmente sobre si mesmo. Penso em Cervantes e no encontro crepuscular do autor do Quixote com um admirador que se comove ao conhecê-lo; recordo-me das páginas em que ele mesmo narra, no prólogo de *Persiles*, esse encontro; evoco a dupla ou tripla instância dessa vaidade irônica.

No grande romance do autor brasileiro encontrarei, mais tarde, rastros da mesma ironia; também nela se reconhece a grande tradição (cômica, paródica e também épica) do Quixote. Guimarães Rosa continua falando de seus livros. Fala com carinho, mas é um carinho temperado por bons modos e por uma convicção profunda de que o verdadeiro gozo de criar não está, jamais, no aplauso recebido, senão na própria ação de criar. Quando planeja um romance ou um relato curto, conta, começa sempre pela moldura, a paisagem, que, invariavelmente é a de sua Minas natal. Logo trabalha o argumento que lhe permitirá revelar aspectos psicológicos ou morais de seus personagens. Tudo isso é para ele só um aspecto, uma parte da criação, já que no centro de suas narrações busca sempre expressar algo ético, algo transcendente.

Escrevendo e corrigindo, às vezes descobre um erro e, em vez de retocá-lo, resolve aproveitá-lo. Assim, por exemplo, em *Grande sertão: veredas* aparece uma pedra preciosa que muda várias vezes de nome: a primeira vez fala-se de um topázio que logo se converte em safira e quase de imediato perde o nome preciso e é só uma pedra valiosa que, antes de se concluir a narração, será uma ametista. Reler todo o livro para uniformizar o nome da pedra lhe pareceu tarefa estéril. Preferiu agregar umas linhas perto do final nas quais mas mesmas dúvidas e contradições sobre a mudança de nome serviriam para acentuar a caráter ambíguo do relato. Finalmente, essa pedra preciosa, com a qual o protagonista se sente tentado a presentear a mulher que ama, é símbolo de um coração

—No res. Els trets que vostè ha sentit no eren pas de gent lluitant, Déu nos en guard. Feia punteria en els arbres del quintà, a baix al rec. Per estar en forma. Cada dia ho faig; m'agrada; ja des de quan era jove. Per això un dia em van cridar, per causa d'un vedell: un vedell blanc, errarós, amb uns ulls com no s'és vist i amb carota de gos. Així m'ho van dir; jo no el vaig voler mirar. Es veu que, per un defecte com va néixer, amb el morro arremangat, semblava que rigués com una persona. Cara d'home, cara de gos: van determinar que era el dimoni. Gent de poc senderi. El van matar. No sé ni de qui era. Em van venir a demanar l'arma, i els la vaig deixar. No sóc supersticiós. Vostè riu d'una manera... Miri: quan hi ha trets de debò, primer els gossos es posen a bordar, instantàniament; i després es va a veure si hi ha hagut morts. Agafi-s'ho així: això és el sertão. Alguns volen que no ho sigui: que el sertão se situa per les terres d'enfora endins, diuen ells, a la fi dels camins, a les terres altes de més enllà de l'Urucúia. Bestieses. Per als de Corinto i de Curvelo, aleshores, això d'aquí no se'n diu sertão? I més gran que és! Tot el que és sertão s'estén: és on els prats no tenen tanques; on un pot fer deu, quinze llegües, sense topar amb casa habitada; i on el criminal fa la viu-viu a recer del garrot de l'autoritat. L'Urucúia ve de les serres de l'oest. Avui dia, a la seva ribera, s'hi fa de tot: grans propietats de terreny, pastures d'herba grassa, els aigualleixos; cultius que van de selva a selva, d'arbres gegantins; i encara n'hi ha de verges. El *gerais* ho envolta tot. Són unes terres sense mesura. En fi, cadascú aprova el que vol, ja ho sap vostè: pa o pans, tot depèn dels opinants... El sertão és a tot arreu.

Del dimoni? No en parlo. Pregunti-ho vostè als pobladors. Amb fals recel li estraflan el nom, i només n'hi diuen el *Com-se-diu*. Fuig! Res... Amb qui molt s'evita, s'hi conviu. Afirmen d'un tal Aristides, que viu al primer palmerar d'aquesta meua mà dreta, anomenat

dividido. “Deve-se trabalhar a favor das limitações”, me diz Guimarães Rosa, com um sorriso no qual se reflete o seu sentido irônico e complexo da vida.

É tarde quando saio de seu gabinete. O Palácio do Itamaraty, suas paredes rosadas e brancas se perfilam como um cenário italiano contra o violento azul do céu carioca, contra os morros violáceos que cobrem como luxuoso pano de fundo esse panorama alfo teatral. Nas ruas há gente que se dirige apressada às paredes de ônibus: são centenas, marcham em grupos, fazem filas com fatigada paciência. Faz um calor úmido de verão em pleno inverno do Hemisfério Sul. No gabinete de Demarcação de Fronteiras deixo esse senhor alto, de óculos, impecavelmente vestido com um terno azul petróleo com tênues riscas brancas, de gravata borboleta e ar fresco e repousado. No gabinete não faz calor, nada se agita, tudo está em seu devido lugar. Mas essa calma, essa serenidade estudada que aparenta Guimarães Rosa não é senão a máscara urbana, mais uma de suas criações profundas. Em seus livros se encontra a mesma vitalidade, o mesmo calor apaixonado, a mesma força obscura desta multidão que se ordena pressurosa em direção a seu destino. Penso que na serena dimensão de sua arte, Guimarães Rosa também expressa o mesmo espírito vital.

Uma língua própria

Esse encontro não fez mais que exacerbar meu apetite. Voltei a Montevideu e insisti com os Wey até que se desprendessem de seu único e valiosíssimo exemplar de *Grande sertão: veredas*. Ao simplesmente abri-lo, descobri porque Guimarães Rosa era um autor ainda secreto. Li, voltei a ler e reli as três ou quatro primeiras páginas do romance. Não direi que não entendi nada, porque seria exagerar um pouco. Havia vivido muitos de meus melhores anos de infância e adolescência no Rio de Janeiro, havia estudado e empapando-me do português que se fala ali, esse saboroso “brasileiro”. Mas o que eu havia aprendido e o que me permitia circular sem problemas pela literatura brasileira ou portuguesa, parecia nada frente a essas primeiras formidáveis páginas de *Grande sertão: veredas*. Porque Guimarães Rosa, como Joyce, como Valle Inclán, não só usava a língua comum; também abusava dela. Cada palavra, quase cada sílaba do romance havia sido submetida a um processo criador que obrigava o leitor a progredir, se é que havia progresso, a passo de lesma.

Tardei um pouco em recuperar-me da humilhação de acreditar que havia perdido de todo uma das línguas de minha infância. Mas animou-me falar com Virgínia, que me tranquilizou: Guimarães Rosa era difícil também para o leitor brasileiro. Voltei ao livro, voltei às suas páginas, continuei lendo e vislumbrando coisas, completando outras com minha imaginação. Até que um dia (como acontece como uma língua que estamos começando a dominar) descobri que tudo era mais claro; me encontrei

lendo o “brasileiro” de Guimarães Rosa, essa fala sua que ele soube criar dentro da rica língua geral do Brasil.

Quase insensivelmente, haviam passado alguns anos. Eu tinha me encontrado com Guimarães Rosa na Europa e nos Estados Unidos, arrastados os dois por congressos literários, tangenciando-nos como trens que coincidem em alguma estação, ainda que viajem a destinos diferentes. Nesses encontros, tratava sempre – o que não era difícil – de fazê-lo falar de sua obra e de seu ofício. Certa vez, no salão ducal da prefeitura de Gênova (era janeiro de 1965), sentado numa grande poltrona incômoda, Guimarães Rosa me falou de Joyce e da influência que ele exercera sobre sua própria obra. Reconheceu então que tanto *Ulisses* quanto *Finnegans Wake* haviam sido um modelo, um paradigma ao que quis aproximar-se. Com respeito a William Faulkner, com o qual se costuma compará-lo, me manifestou uma aversão muito clara: rechaçava sua visão do mundo, sua crueldade algo sádica. Guimarães Rosa acredita no sobrenatural, mas crê em um mistério menos doloroso. Seu espírito religioso não espera só as sombras do mais além. Reconhece, por sua vez, sua predileção pelo Sartre dos relatos de *Le mur*, que leu com deslumbramento.

Em outro encontro (junho de 1966, em Nova Iorque), pedi-lhe que me falasse de Clarice Lispector. Respondeu-me, muito abertamente, que cada vez que lia um de seus romances aprendia novas palavras ou redescobria o uso das que já conhecia. Mas, ao mesmo tempo, reconheceu que não era muito receptivo a esse estilo encantatório da escritora brasileira. Era alheio a ele. Na mesma ocasião, falamos das traduções de seus próprios livros. Segundo me contou, somente a então recente tradução de *Corpo de baile* para o alemão, ou a anterior de *Grande sertão: veredas*, realizavam a tarefa, quase impossível, de ser ao mesmo tempo fiéis ao original e legíveis na língua a que se traduzia. As versões francesas relacionavam demasiado, segundo ele, as complexidades da dicção original. A norteamericana (realizada por James L. Taylor e Harriett de Onis) se lia muito mais facilmente que o original, o que para ele poderia ser considerado um elogio equívoco. Quanto às versões ao espanhol, Guimarães Rosa se declarou maravilhado com a que fizera Ángel Crespo de *Grande sertão: veredas* e acrescentou: “Devia havê-lo escrito em espanhol. É uma língua mais forte, mais adequada ao tema”. Também aprovou com entusiasmo a versão feita por Virgínia Wey de suas *Primeiras histórias*. Porém, digo eu, as mais logradas versões resultam ainda incapazes de





Agregados
1993–2008
Fotografia
24 × 30 cm

dar em toda sua riqueza essa textura, ao mesmo tempo sutilíssima e brusca, que é a marca de seu estilo. Traduzir Guimarães Rosa é como traduzir Joyce: o seu é também um mundo estritamente verbal.

O pormenor da ausência

Todos esses encontros com Guimarães Rosa se realizam sob o signo de um coração fatigado. Ainda que ele me houvesse dito uma vez que estava doente, que não podia realizar nenhum esforço, que temia um segundo enfarto, eu o via tão sólido e claro, tão inteiro e lúcido, tão cordial, que sua apreensão me parecia fábula, um pouco de coqueteria, um temor excessivo. No mesmo ano em que o visitei no Rio pela primeira vez, havia sido eleito para ocupar a cadeira número dois da ABL. Uma obscura superstição, um pressentimento, o havia forçado a adiar, anos após ano, seu ingresso. Até que um dia decidiu fixar a data de 16 de novembro de 1967, dia em que seu predecessor, João Neves da Fontoura, cumpria oitenta anos, para assumir a vaga. Contam os amigos que Guimarães Rosa se havia preparado para esta cerimônia com a mesma minúcia que caracterizava cada um de seus atos. Dois dias antes da recepção solene, havia ido à Academia para estudar bem o terreno e averiguar até o último detalhe da cerimônia. Inclusive havia prevenido alguns amigos de que,

se durante o longo discurso sentisse fraquejar o coração, faria um discreto sinal com a mão. No entanto, a cerimônia transcorreu muito bem. O coração resistiu ao duro transe e à emoção dos aplausos. Três dias mais tarde, no domingo, 19, ficou sozinho em casa enquanto sua mulher foi à missa. Estava em seu escritório falando ao telefone. Ao final das conversas, sentiu-se mal e ligou para a antiga secretária. Enquanto contava-lhe que temia uma crise de asma e pedia socorro, ficou mudo. Quando sua mulher chegou, já estava morto.

No discurso que havia pronunciado três dias antes na Academia, há umas palavras que, sem dúvida, escreveu pensando em seu predecessor, mas que também deviam secretamente referir-se a ele mesmo: “De repente, morreu: que é quando um homem vem inteiro pronto de suas próprias profundezas. Morreu, com modéstia. Se passou para o lado claro. (...) Mas o que é um pormenor de ausência. A gente morre é para provar que viveu. (...) As pessoas não morrem, ficam encantadas.”

Um homem como ele estará sempre encantado nas páginas perduráveis de seus romances.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

Crítico e ensaísta uruguaio, autor de *Mário de Andrade/Borges: um diálogo dos anos 20*, *Borges: uma poética da leitura*, entre outros.

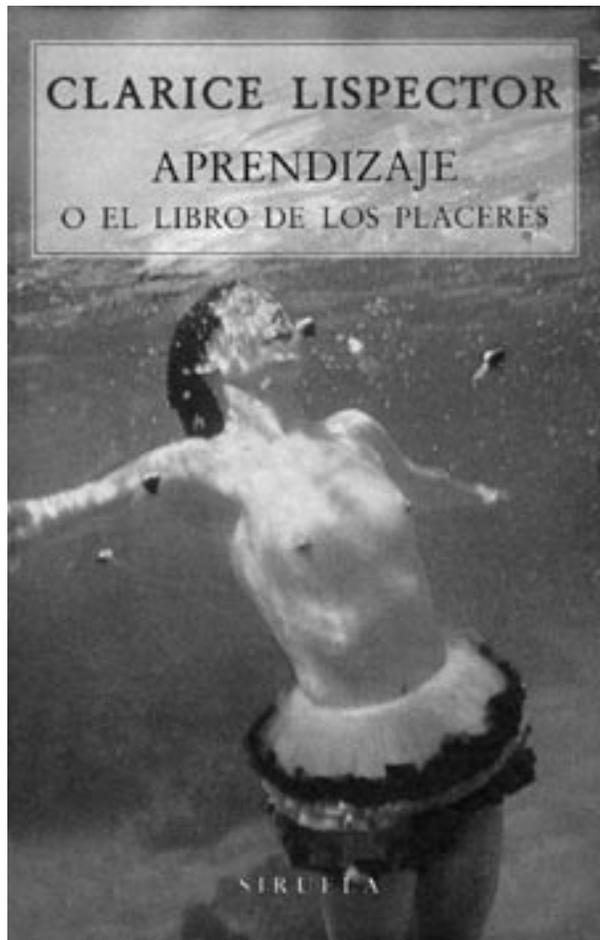
Clarice Lispector ocupa hoje o terceiro lugar entre os autores brasileiros mais vendidos na Espanha, sendo que os primeiros da lista são Paulo Coelho e Jorge Amado. Quem se encarrega da maioria das publicações da autora no país é a *Ediciones Siruela*, sediada em Madri. Fundada em 1982, a editora conta atualmente com sete coleções dedicadas à literatura, entre elas a Biblioteca Lobo Antunes, outra que resgata “clássicos contemporâneos” em traduções muito bem cuidadas, e ainda a que publica novos talentos. Também assina três coleções de ensaio e duas de arte e cultura. Uma das marcas da Siruela é o apuro gráfico de suas publicações. Os livros de Clarice, por exemplo, são editados em capa dura e papel couchê. Foram publicados pela editora 12 títulos, lançados nesta ordem: *La hora de la estrella* (6ª ed.), *Aprendizaje o el Libro de los placeres* (7ª ed.), *Un soplo de vida*, *Pulsaciones* (5ª ed.), *Cerca del corazón salvaje* (4ª ed.), *La manzana en la oscuridad* (1ª ed.), *Agua viva* (2ª ed.), *La ciudad sitiada* (1ª ed.), *La lámpara* (1ª ed.), *Para no olvidar – crónicas y otros textos* (1ª ed.), *Aprendiendo a vivir* (1ª ed.), *Correo femenino* (1ª ed.), *Cuentos reunidos* (1ª ed.) e *Donde se enseñará a ser feliz y otros escritos*.

CLARICE NA ESPANHA

Alessandra Carvalho

A *Sabina Editorial*, também de Madri, publica a obra infanto-juvenil de Clarice Lispector traduzida por Elena Losada e ricamente ilustrada. Os títulos são *La vida íntima de Laura*, *El misterio del conejo que sabía pensar*, *Casi de verdad*, *La mujer que mató a los peces* e *Como nacieron las estrellas*.

A seguir, uma conversa com Fernando Gaona, editor da *Siruela*.



A.C. – Qual foi o interesse inicial da Editora Siruela na publicação das obras de Clarice Lispector?

F.G. – É evidente que Clarice Lispector é uma autora peculiar e que tem um universo literário próprio. Isso sempre interessa a qualquer editora. Um exemplar dedicado ao Brasil da Revista El Paseante – que Siruela editou entre 1985 e 1995 – foi o meio para dar a conhecer, entre o público espanhol, essa grande autora. Publicou-se, nesse especial de 1988, quatro cartas e dois poemas inéditos, além de alguns fragmentos de sua obra.

A.C. – Quais são as afinidades entre a obra de Clarice Lispector e o projeto editorial da Siruela?

F.G. – Acho que Clarice e Siruela coincidem no fato de que ambas têm um estilo próprio: uma, no escrever; a outra, no publicar. O interesse da Editora pela qualidade e a peculiaridade do estilo desta autora fez com que as duas se aproximassem e com que se mantivesse essa relação até hoje, pois ainda há títulos de Clarice a publicar.

A.C. – Por que foi escolhida a coleção Libros del Tiempo para a publicação das traduções de Clarice? O que a faz apropriada à literatura de Clarice?

F.G. – Libros del Tiempo é a nossa coleção destinada aos clássicos e aos “novos” clássicos. Nela “convivem” Oscar Wilde, Robert Walser, Leonora Carrington, Rudyard Kipling, Eliseo Diego, Gustave Flaubert, Virginia Woolf, Unica Zürn, André Breton, Voltaire e Edmond Jabès. A qualidade da literatura de Clarice e o seu status de clássico contemporâneo vão ao encontro do que se pretende publicar nesta coleção. Interessamos divulgar autores cuja leitura valha a pena e surpreenda o leitor.

A.C. – Em sua opinião, a que tipo de público chegam hoje, efetivamente, as traduções para o castelhano da obra de Clarice Lispector?

F.G. – O público principal são mulheres, escritores e pessoas com sólidos hábitos de leitura.

A.C. – Com relação ao atrativo que a literatura de Clarice exerce, precisamente, sobre as leitoras, acha que é devido a um interesse que o público feminino espanhol tem pelas questões que envolvem o gênero?

F.G. – O que posso afirmar é algo que se baseia em minha experiência pessoal como leitor. O interesse que Clarice desperta em mim está na maneira de contar, de sentir, de fazer falar os personagens, sempre se aprofundando nas emoções e nos acontecimentos da vida com conexões psicológicas muito sutis. Não gosto de definir isso como “próprio do feminino”, porque creio que é algo mais abrangente. Sua escrita é como é, devido ao rico mundo interior, intelectual e experimental dessa mulher, Clarice Lispector. E o que talvez aconteça quanto às leitoras, é que provavelmente as mulheres compreendam melhor que a maioria dos homens esse rico e intrincado mundo. Talvez devido à maneira como Clarice aprofunda-se na raiz do que está contando, levando-a ao centro do coração, com a peculiaridade de que esse centro, nela, resulta ser também o centro da mente. E essa conexão, coração-mente, acho que está mais clara na estrutura feminina.

A. C. – Com relação ao projeto gráfico, gostaria que falasse sobre as escolhas para os livros de Clarice: material, arte, capa. O estilo de escrita dela teve influência nessas escolhas?

F.G. – A princípio, não. Tenta-se sempre manter uma coerência com o desenho da coleção e o padrão da editora. Deve-se ter em conta que os desenhos das capas e ilustrações interiores foram mudando ao longo destes vinte anos. O primeiro livro de Clarice publicado por nós apareceu em 1989. Hoje em dia usamos fotos do rosto da autora para ilustrar as capas.

A. C. – Qual a tiragem inicial dos livros de Clarice na Siruela?

F.G. – Entre 2.500 e 3.000 exemplares.



“ Considero que a literatura anglossaxônica continua dominando o mercado. Casos como o de Clarice Lispector, José Saramago, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Jorge Amado, Lobo Antunes ou Guimarães Rosa abrem as portas para a literatura portuguesa e brasileira ao leitor espanhol, mas ainda resta muito a fazer. Estou convencido de que se está deixando de publicar grandes obras e autores. É uma pena que um país tão rico culturalmente como o Brasil não tenha lugar garantido nas nossas livrarias, pois tenho certeza de que temos muito o que aprender com essa literatura. ”

A.C. – Entre os títulos publicados, qual é o que tem mais sucesso de vendas?

F.G. – Aprendizaje o El libro de los placeres.

A.C. – A Siruela tem algum interesse em publicar novos escritores brasileiros ou outros da tradição que ainda não tenham sido traduzidos?

F.G. – Até agora, além de Clarice, publicou-se dois autores antes inéditos na Espanha: Ângela Abreu e seu surpreendente romance Mil años menos cincuenta, além de duas ficções de Jô Soares.

A.C. – Nos anos 60, os poetas Ángel Crespo e Dámaso Alonso foram responsáveis por grande parte das traduções de escritores brasileiros feitas na Espanha. Essa iniciativa de traduzir autores do Brasil, com apelo não tão popular, parecia ser algo exclusivo de brasilianistas. Hoje é diferente?

F.G. – Hoje existem os agentes literários, feiras internacionais ou mesmo as ferramentas da rede que correm paralelamente ao trabalho dos brasilianistas, promovendo a cultura brasileira. Muitas vezes são os próprios tradutores que sugerem às editoras autores que leram no idioma original e obras que consideram de interesse.

A.C. – Com relação ao mercado editorial espanhol, que interesse há hoje em dia na literatura brasileira?

F.G. – Considero que a literatura anglossaxônica continua dominando o mercado. Casos como o de Clarice Lispector, José Saramago, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Jorge Amado, Lobo Antunes ou Guimarães Rosa abrem as portas para a literatura portuguesa e brasileira ao leitor espanhol, mas ainda resta muito a fazer. Estou convencido de que se está deixando de publicar grandes obras e autores. É uma pena que um país tão rico culturalmente como o Brasil não tenha lugar garantido nas nossas livrarias, pois tenho certeza de que temos muito o que aprender com essa literatura. Talvez sejam necessárias campanhas de promoção vindas das instituições oficiais, como fizeram há alguns anos os governos de países nórdicos europeus através de suas embaixadas, artistas e escritores. Isso foi o ponto de partida para que a literatura desses países passasse a ser mais publicada.

A.C. – Em sua opinião, a que se deve o fato de que Guimarães Rosa e Machado de Assis tenham sido tão pouco traduzidos na Espanha?

F.G. – É um mistério: a arte, a escrita, pode ter qualidade ou ser um êxito de crítica, mas não necessariamente terá receptores (leitores) e vice-versa.

Milagre é o mesmo que miracle? Essa pergunta aparentemente absurda é o pesadelo do tradutor, o resumo de todas as impotências, e nela se concentra o mistério da (in)traduzibilidade. Clarice Lispector converteu-a em temível e poética realidade em uma crônica publicada em 12 de dezembro de 1970 no Jornal do Brasil, intitulada “Palavras apenas fisicamente”:

Na Itália il miracolo é de pesca noturna. Mortalmente ferido pelo arpão larga no mar sua tinta roxa. Quem o pesca, desembarca antes de o sol nascer – sabendo com o rosto lívido e responsável que arrasta pelas areias o enorme peso da pesca milagrosa: il miracolo amore.

Milagre é lágrima caindo na folha, treme, desliza, tomba: eis milhares de milágrimas brilhando na relva.

The miracle tem duras pontas de estrela e muita prata farpada.

Le miracle é um octógono de cristal que se pode girar lentamente na palma da mão. Ele está na mão, mas é de se olhar. Pode-se vê-lo de todos os lados, bem devagar, e de cada lado é o octógono de cristal. Até que de repente – arriscando o corpo e já toda pálida de sentido – a pessoa entende: na própria mão aberta não está um octógono mas le miracle. A partir desse instante não se vê mais nada: tem-se.[...]

Se cada palavra é única em sua língua, quer dizer, em seu mundo, “tra-duzir” cada uma dessas realidades é lidar com algo que oferece uma dura resistência, mas que, ao mesmo tempo, é tão frágil que pode quebrar-se, e se isso acontece, o tradutor terá perdido o texto pelo caminho. A palavra de Clarice é de cristal, frágil e dura. Traduzi-la é atravessar um espelho – um dos muitos que encontramos em sua obra, na qual as referências especulares são constantes – e sair do outro lado com algo que será somente um triste reflexo. Os textos “estranhos” de Lispector – que situam a palavra sempre à margem do abismo do inefável –, às vezes agramaticais, cheios de anacolutos sintáticos e conceituais, se entranham na própria linguagem do tradutor e lhe impõem uma luta constante para manter o máximo possível de fidelidade sem cruzar o umbral que faria incompreensível o resultado na língua de destino.

A “melancolia do tradutor”, da qual falava o filósofo espanhol Ortega y Gasset, se faz especialmente

De palavras e espelhos, o mistério perdeu o rizo

Elena Losada Soler

palpável quando nos vemos obrigados a “re-conduzir” ao nosso próprio idioma essa linguagem através da qual a autora se quis capaz de “traduzir” o mistério e o que carece de nome; capaz de fixar o instante e o ato mínimo que está na origem de tudo. Escrever era, para Clarice Lispector, capturar o que está mais além da linguagem, capturar esse “núcleo vivo” que em sua obra é um tema essencial:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.

As reflexões metaliterárias sobre o verdadeiro caráter da escritura permeiam toda a obra de Clarice. Para a autora de *Água viva*, escrever é uma forma de salvação e também uma condenação: “Eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar.” Porque escrever é perigoso, é entrar em contato com outra realidade e assomar-se ao abismo a partir da intuição. Escrever não é um processo intelectual para Clarice Lispector, ainda que o resultado seja uma prosa altamente intelectualizada.

É necessária, então, uma escritura que possa fundir em palavras a iluminação do instante; uma escritura fragmentária, na qual nenhuma metáfora fossilizada nem figura retórica corriqueira possa sobreviver. Porém não é possível inventar o que não existe. O trabalho deve ser feito com a linguagem disponível, a que temos. Clarice Lispector não cria palavras novas, força as já existentes até o limite de suas possibilidades:

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se.

Esse debate sobre os limites da palavra evolui em suas últimas obras – *A hora da estrela* e *Um sopro de vida (Pulsações)* – até uma discussão sobre o fracasso da linguagem. Em *Uma aprendizagem ou o Livro dos*

O silêncio é o mistério
puro no qual o homem
habita, cheio de medo,
tentando enchê-lo de
ruídos para não ter que
ouvir os ecos dos “it”

prazeres, romance de 1969, ainda lemos uma consideração otimista: “Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com o meu raciocínio que é frio.” Em 1977, ano de sua morte, afirma em *Um sopro de vida (Pulsações)*: “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos.” Em *A hora da estrela* – também de 1977 – o pessimismo é ainda maior: “Estou absolutamente cansado de literatura; só a mudez me faz companhia. Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte. A procura da palavra no escuro.” A palavra se busca na escuridão, como a maçã primogênita, e sua outra cara é o silêncio. Em toda a obra de Clarice Lispector espregueada, esperando as fragilidades da linguagem, a tentação do silêncio que tantos textos críticos já mencionaram:

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa [...] Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio.

O silêncio é o mistério puro no qual o homem habita, cheio de medo, tentando enchê-lo de ruídos para não ter que ouvir os ecos do “it”, a essência do neutro vivo definida em *Água viva*: “Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”. [...] A transcendência dentro de mim é o “it” vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem.” Mas há quem ame esse silêncio como ama uma religião: “Há uma maçonaria do silêncio que consiste em não falar dele e de adorá-lo sem palavras.” Clarice Lispector amava-o e nos deixou sobre ele páginas prodigiosas. Entre a palavra como busca e o silêncio como tentação, articula-se uma boa parte de seu processo literário e nessa dicotomia sua linguagem se tensiona até o último limite e pressupõe uma meta constante a ser atingida pelo tradutor. Traduzir os textos de Clarice é um exercício duro, às vezes desalentador. Quantas vezes, diante do resultado obtido, recordamos a famosa frase de Cervantes:

Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua a otra [...] es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen, y no se veen con la lisura y tez del haz;

E o verdadeiro pânico cênico diante do que significa trabalhar sobre a linguagem de Clarice Lispector aumenta quando recordamos algumas declarações realizadas em 1976 durante uma entrevista dada a Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti:

CL: [...] Também não leio as traduções que fazem dos meus livros para não me irritar.

MC: Elas são ruins, em geral?

C.L.: Eu nem quero saber. Mas sei que não sou eu mesma escrevendo.

Dessa forma tão simples e tão diáfana, Clarice Lispector, ela própria tradutora, enunciava uma das poucas verdades essenciais que a teoria da tradução reconhece: traduzir é reescrever, mas essa reescrita é construída sobre algo que não nos pertence, sobre o texto de outro. Essa escrita alheia deve ser sempre respeitada, mas deve sê-lo de uma maneira especial quando é tão complexa, tão única e quando destila uma vontade tão decidida de individualidade como a de Clarice Lispector.

A primeira aproximação a um texto da escritora provoca em qualquer leitor – e um tradutor é um leitor que lê de uma forma especialmente intensa – uma sensação de estranheza. Uma estranheza conceitual, obviamente, pela profundidade e ousadia desta sua busca constante da essência;

mas também um desconcerto linguístico, como se as palavras e as frases se articulassem a seu livre arbítrio, alheias às leis comuns, mas fiéis, com extremo rigor, a sua própria lógica. Essa estranheza de sua linguagem poderia nos fazer pensar sobre a relação de Clarice Lispector com a língua portuguesa. Qual era a língua materna desta mulher nascida por casualidade na Ucrânia quando seus pais, judeus russos, já haviam iniciado seu caminho de emigrantes, e que chegou ao Brasil com apenas dois meses de idade? Nádya Batella Gotlib afirma:

Uma outra língua, o russo, é a língua dos pais. Eles não devem ter-lhe ensinado o russo, pois a criança não falava russo, nem havia livros em casa em russo. [...] E há que mencionar o ídiche, língua dos pais, que Clarice também nunca falou. E nem a ela se refere. Curioso esse silêncio.

É importante essa reflexão sobre a língua materna, a língua dos primeiros anos de Clarice Lispector. Ela não falava nem o russo nem o ídiche de seus pais e de suas irmãs mais velhas, mas seguramente escutou ambas as línguas durante a infância. Não podemos saber até que ponto algumas estruturas dessas línguas puderam ficar impressas nela mas, mais além das especulações, temos que aceitar a própria voz da autora quando afirma rotundamente que sua língua de vida e de escritura foi unicamente o português: “Sou brasileira naturalizada quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor.”

Não creio que a origem da sensação de desconcerto que produz a linguagem de Clarice esteja numa hipotética convivência de estruturas de línguas. Esse linguagem estranha deriva de algo mais profundo, de uma mirada especial sobre o mundo, de uma busca de algo tão ilimitado e tão essencial que não pode ser capturado através de uma linguagem regrada. É uma questão de índole metafísica e não só linguística, como observou Olga de Sá. Mas seguir por esse caminho nos levaria a um discurso teórico que transcende os limites do que, muito mais modestamente, me proponho em seguida: dar uma breve notícia, através de alguns exemplos de *La manzana en la oscuridad*, das dificuldades e metas que se impuseram para mim ao traduzir para o espanhol várias obras de Clarice Lispector.

A maçã no escuro (1961) é ainda um romance com uma estrutura narrativa claramente diferenciada, ainda que a experiência interior do personagem Martim, tão próxima ao despojamento místico e à estrutura crime-castigo-redenção, requeira uma linguagem em perpétua luta com o inefável. Meu primeiro exemplo é o parágrafo inicial do romance:

Esta história começa numa noite de Março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme. O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu. Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu.

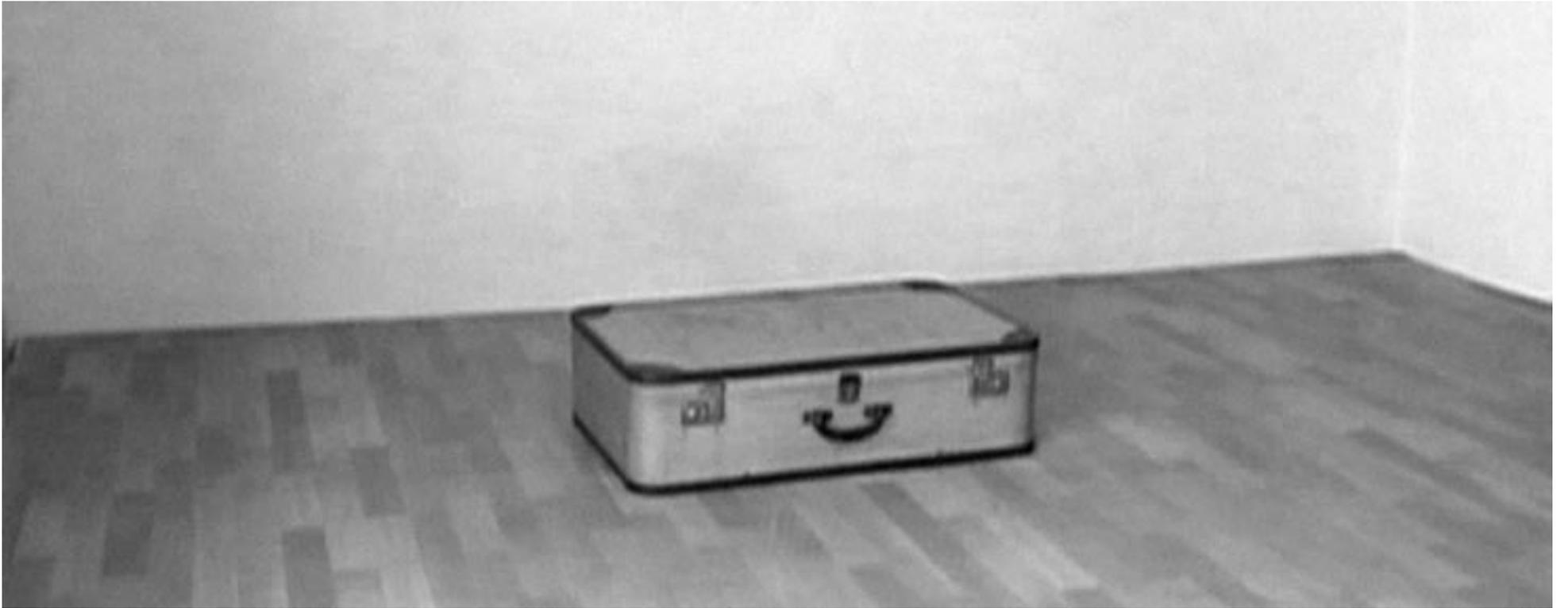
“Sou brasileira naturalizada quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor.”

Clarice Lispector

Nos encontramos diante de um léxico simplíssimo – raramente Clarice elege a palavra rara ou o cultismo preciosista – mas que se articula conceitualmente de forma surpreendente. Em primeiro lugar, uma metáfora original: “tão escura quanto é a noite enquanto se dorme.” A noite não é “escura como...” nada que pudéssemos esperar da experiência, da tradição. Clarice recorre simplesmente à escuridão mais completa, a da falta de consciência: sonho, desmaio ou morte. A essa estrutura segue-se um anacoluto não gramatical, mas sim conceitual, uma quebra da expectativa lógica: “O modo como, tranquilo, o tempo decorria era a lua altíssima passando pelo céu.” Algo falta entre o tempo que transcorre tranquilo e essa lua que cruza o céu. Uma vez mais, trata-se de um símile insólito. Se “desmontamos” a imagem, o resultado neutro seria este: “el tiempo transcurría tan tranquilo como el paso inmutable de la luna por el cielo”. O final do parágrafo inclui outra das dificuldades frequentes da linguagem de Clarice: a presença de um advérbio – em outros casos pode ser um adjetivo – inesperado: “Até que mais profundamente tarde também a lua desapareceu.”

Que fazer com essas construções? Naturalmente podemos reduzi-las a uma expressão estritamente gramatical e lógica descompondo tais analogias insólitas, às vezes próximas ao surrealismo. Mas então destruiríamos o texto, numa atitude que seria pouco respeitosa com a escrita alheia. Devemos recordar que a própria Clarice nos exigiu este respeito:

Ao Linotipista—[...] Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E, se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar [...]



Translado

2008

digital video 7'46' (loop)

Color, sonido

Minha solução, que de nenhuma maneira pretende ser perfeita, nem sequer exemplar, foi a seguinte:

Esta historia comienza en una noche de marzo tan oscura como lo es la noche mientras dormimos. Tranquilo, el tiempo transcurría como la luna altísima atravesando el cielo. Hasta que más profundamente tarde también la luna desapareció.

Segundo exemplo, segundo capítulo de *A maçã no escuro*:

Mas com o tempo passando, ao contrário do que seria de esperar, ele fora se tornando um homem abstrato. Como a unha que realmente nunca consegue se sujar: é apenas ao redor da unha que está o sujo; e corta-se a unha e não dói sequer, ela cresce de novo como um cacto. Fora-se tornando um homem enorme. Como uma unha abstrata. [...]

Como relacionar logicamente a abstração com algo tão físico e tão concreto como uma unha? Clarice Lispector lança, já de entrada, o símile impossível e, pouco a pouco, o desenvolve até que o leitor consiga estabelecer a analogia. A unha é distinta do resto do corpo porque não está viva, segue suas próprias regras do não vivo – quer dizer, a falta de sofrimento: só o não vivo não sente dor –, como Martim nesse segundo capítulo, quando destruiu o homem que foi e todavia não construiu o novo homem que será. Nesse momento, Martim é como uma unha, rodeada pela dor e pela sujeira, mas sem que nem uma nem outra o afetem; ele é uma enorme unha abstrata em sua atitude de distanciamento do mundo. Nesse caso, em que não havia nenhum problema gramatical em espanhol para manter as estruturas do português, minha opção foi conservar integralmente a audácia do símile:

Pero, con el paso del tiempo, al contrario de lo que sería de esperar, él se había ido convirtiendo en un hombre abstracto. Como la uña que realmente nunca se ensucia, es sólo el contorno de la uña lo que está sucio; y se corta la uña y ni siquiera duele, crece de nuevo como un cactus. Se había ido convirtiendo en un hombre enorme. Como una uña abstracta.

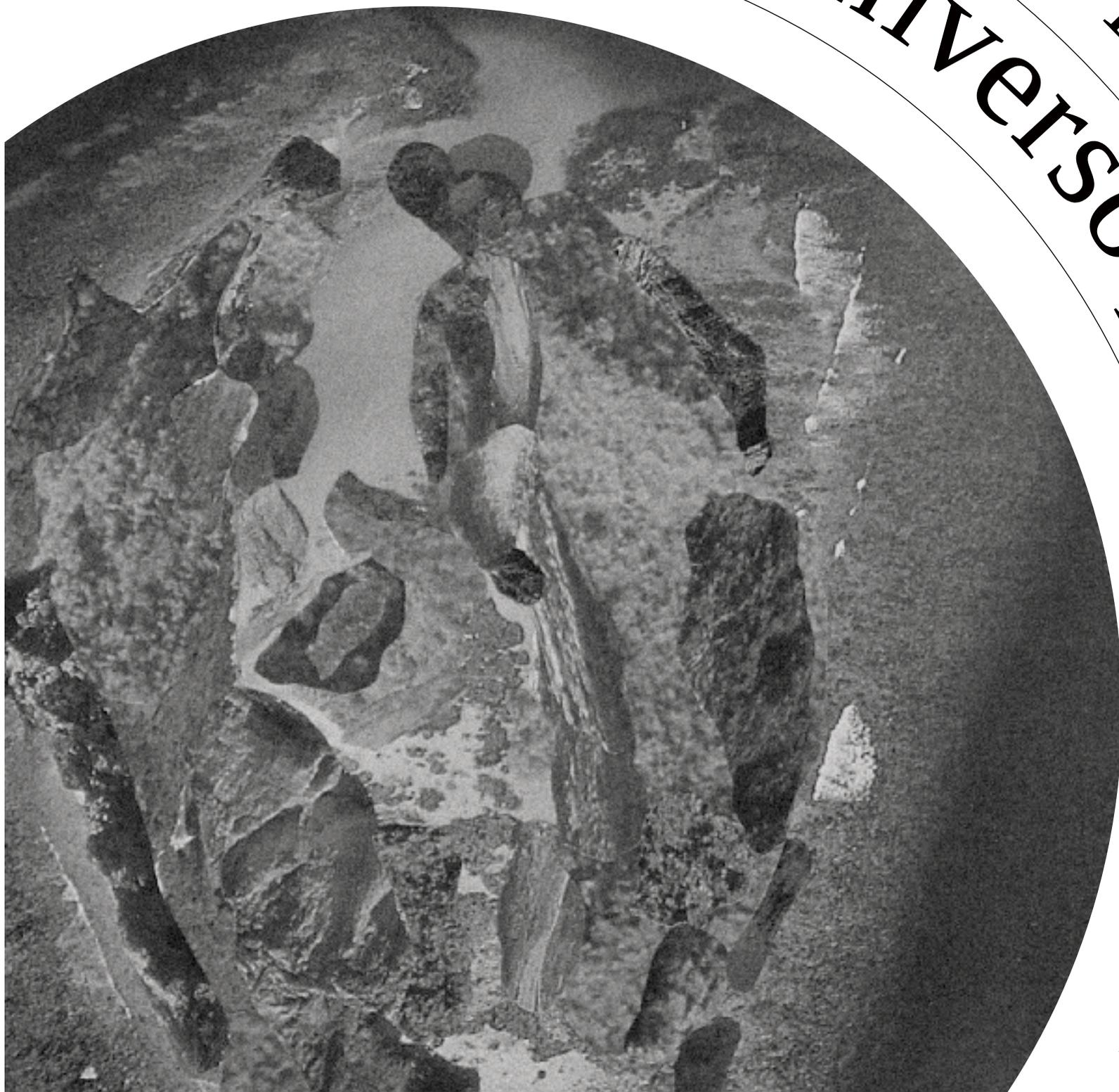
Creio, ainda que naturalmente outras opções pudessem ser legítimas, que qualquer intervenção sobre a linguagem de Clarice Lispector que vá mais além da substituição das estruturas gramaticais improváveis seria uma atitude desrespeitosa. Qualquer tentativa de minorar a estranheza do texto incorreria numa perda de sua densidade e força. Nessa estranheza, mistura de intuição, de palavra ao mesmo tempo visionária e extremamente rigorosa, reside precisamente a essência de sua escritura. No caso de Clarice, as dificuldades da tradução não procedem, como pode suceder com outros autores brasileiros, da necessidade de transpor elementos estranhos ao mundo do futuro leitor da tradução – por exemplo, plantas e animais desconhecidos, elementos “exótico-pitorescos” –, senão da dificuldade de encontrar uma expressão tão única como a do original, porém sem retirar completamente a língua de destino “de seus trilhos”. E esse processo, difícil como o caminho estreito da ascense antiga, põe o tradutor em contato com o núcleo de sua própria língua e lhe permite ser, de certa maneira, um “re-criador”. Um motivo a mais de agradecimento.

ELENA LOSADA SOLER

É professora titular de Literatura Portuguesa na Universidade de Barcelona e tradutora de várias obras do português para o castelhano. Entre elas, 13 títulos de Clarice Lispector, *Boca do inferno*, de Ana Miranda, *Auto de Filodemo* e *Cartas*, de Luís Vaz de Camões e *A correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós.

Algumas ressonâncias literárias e o universo poético

Jorge Larrosa



Manoel de Barros possui um estilo incomparável. Um poeta de seu calibre é resultado de uma relação única com a língua e com o mundo. Porém com uma língua dada que ele desobedece a seu modo e com um mundo concreto que ele recria também à sua maneira. Barros é um poeta singular (e, portanto, sem-lugar) e não há outra epistemologia do singular que a erótica, nem outro acesso ao sem-lugar que o entrar-se nele com todos os sentidos e, obviamente, sem mapas. Ao mesmo tempo, porém, sua sem-lugaridade nasce de um lugar, como o impossível nasce do real. E por isso é verdadeira. A obra de Barros é inexplicável como o milagre, como qualquer obra de arte quando é genuína e está, portanto, lado a lado com o milagre. Barros é poeta por necessidade e anomalia, por dom e enfermidade. Porém pertence também a uma literatura e a um mundo.

Apesar de estar emparelhado por idade com os poetas da Geração de 45, a gênese de sua poética deve mais aos modernistas, principalmente a Oswald de Andrade, assim como às influências europeias que os modernistas reivindicavam, como Rimbaud ou Baudelaire. Simplificando muito, poderia dizer-se que nas opções poéticas fundamentais de Barros há algo da antirretórica e da antierudição da poesia Pau Brasil, assim como muito de sua liberdade, de sua alegria, de seu gosto pela surpresa verbal, pelo lúdico, coloquial e pelo exercício poético de fazer insólito o cotidiano, e o cotidiano, insólito. Também há alguma coisa do Rimbaud visionário e alucinado que faz enlouquecer a ordem das coisas e aflorar o desconhecido com a ajuda de uma linguagem tão delirante como rigorosa e precisa. E algo dessa preferência pelo humilde, o humilhado, o feio e o antiliterário que encontramos em Baudelaire.

A essa matriz primeira e reconhecida explicitamente pelo próprio Barros, deve-se acrescentar alguns elementos. Em primeiro lugar, a prosa de Guimarães Rosa. É verdade que ambos constroem mundos próprios feitos de paisagens infinitas e incompreensíveis e habitados por personagens tão próximos da terra que quase não se distinguem dela: o sertão de Guimarães, terra de travessia, e esse pantanal de Barros, no qual se mistura o humano, o animal, o vegetal e o mineral, onde a água, a terra e o ar penetram-se, e onde tudo apodrece e renasce ao mesmo tempo. Se o sertão é “do tamanho do mundo” e é de tal natureza que está dentro do próprio homem, o Pantanal de Barros também pertence

ao reino do sem fim, também confunde as fronteiras entre o interior e o exterior, e muito bem lhe conviria o nome de “caosmose”, como o definiu Félix Guattari (ainda que o de Barros seja um caos osmose límpido e cristalino). Os sanguinários jagunços do grande sertão são da mesma raça que os delicados personagens pantaneiros que povoam o universo barrosiano. Se os primeiros possuem uma grandeza épica, os segundos transbordam lirismo; se uns matam e morrem com inocente naturalidade, os outros fazem poesia com a mesma inocência, porque é parte de seu ser. Riobaldo e Bernardo da Mata poderiam encontrar-se sem violência e, sem dúvida, se entenderiam tanto pela sua língua como pelos seus silêncios. Por outro lado, tanto Guimarães como Barros constroem uma linguagem inovadora, pontiaguda, no limite da agramaticalidade, cheia de neologismos e, ao mesmo tempo, ligando o português a suas raízes mais profundas, a seus arcanos mais primitivos. Por último, ambos buscam construir um mundo tão novo, tão surpreendente e tão misterioso como o que existiu no momento imediato ao da criação. Um mundo ainda não ordenado, sem história, em estado de nascimento, de metamorfose, captado pela primeira vez. E isso com a ajuda de uma linguagem que o produz e que lhe faz justiça sem cercear em nada esse caráter epifânico, conservando-o tão misterioso quanto antes de sua encenação em palavras.

Em outros termos, essa busca da infância do mundo e da língua, essa busca de um olhar limpo e de uma linguagem matinal, é algo que encontramos também no

Alberto Caeiro de Pessoa (o título barrosiano “O guardador de águas” alude explicitamente a “O guardador de rebanhos”, de Caeiro) e na exploração obsessiva do intuitivo, do sensível e pré-consciente feita pela prosadora Clarice Lispector. Como Caeiro, Barros busca um ponto de vista que anule o sujeito, um mundo sem tempo, uma linguagem anterior à linguagem. Como Caeiro, Barros formula constantemente a poética que poderia dar lugar a esse ponto de vista, a esse mundo e a essa língua. Porém Barros consegue realizar o programa que Caeiro só enuncia, afinando e desviando a mirada, corrompendo o limite entre os seres, e violentando a língua, ainda que se trate, isso sim, de uma violência feita com enorme rigor e infinita delicadeza.

Barros é da linhagem daqueles que percebem o estado de ruína do mundo, a inevitável fragmentação do sujeito, o desmoronamento de uma cultura e de uma forma de humanidade; é dos que percebem também que a linguagem “normatizada” e “normatizadora” não faz outra coisa que encobrir retoricamente essas ruínas, fragmentos, escombros. O poeta é dos que sentem obscuramente que é por isso que é preciso inventar: não para dissimular o arruinado ou para reconstruí-lo, mas para habitá-lo com a maior dignidade possível e com toda atenção posta no que de iluminação, germinação ou alegria possa perceber-se em suas gretas. Se a retórica do realismo falsifica o mundo, Barros nos ensina que a poesia está do lado do conhecimento. Se é verdade que vivemos em estado terminal, Barros é dos que nos ensina a arte dos princípios.

Outras ressonâncias presentes na obra de Manoel de Barros são os poetas da natureza, sobretudo Raul Bopp, em *Cobra Norato*. Mas se Bopp busca a magia numa espécie de aderência sensorial ao monumental da natureza, Barros a procura no ínfimo, no rés-do-chão, no detalhe, no fragmento minúsculo, insignificante à primeira vista, mas, ao mesmo tempo, prenhe de força significativa. Também Murilo Mendes ressoa no gosto barrosiano pelas imagens surpreendentes, em seu trabalho subversivo com a língua nessa mistura primorosa do lúdico e do onírico para fazer brotar o impossível.

Para fechar o horizonte de influências, e tendo em vista que Barros é um poeta enormemente visual, uma referência a alguns pintores: ao olhar infantil e, ao mesmo tempo, irreverente de Miró, à delicadeza da linha sonhadora de Klee, à infinita ternura de Chagall, à precisão do insólito de Magritte.

Todos esses ingredientes ressoam no poeta, porém dispersos e transformados em uma língua única e lentamente cultivada, nesse “dialeto manoelês arcaico” que Barros constrói com os clássicos portugueses (Vieira, Camões), com os dialetos pantaneiros, com seu peculiaríssimo instinto linguístico, com operações verbais imensamente eficazes nas quais os verbos se tornam substantivos e vice-versa, os tempos se confundem, a sintaxe se retorce, as palavras se chocam em contiguidades que provocam fulgores inauditos... e isso com a ajuda das rãs, dos peixes, dos pássaros, dos rios, das árvores.

Ainda que os primeiros livros tenham relação com a cidade, principalmente com o Rio de Janeiro, e aspirem a um lirismo genérico, relativamente indefinido, o universo genuíno de Barros é o Pantanal. Mas ele não é nem um paisagista nem um naturalista, sua poesia não tem nada de bucólico, e o Pantanal dele não constitui nem cenário folclórico nem material descritivo, nem arsenal para uma retórica mais ou menos tingida de exotismo. A obra de Manoel de Barros é impossível sem o Pantanal, mas trata-se de um Pantanal que não é nada além do resultado de uma observação extremamente minuciosa e de uma elaboração poética e textual muito sofisticada. A natureza pantaneira está distanciada. Primeiro porque Barros volta a esse território depois de uma ausência prolongada durante a qual reúne o essencial de sua poética. Segundo, porque o Pantanal toma muitas vezes a forma nostálgica, da infância perdida, da ancestralidade irrecuperável. Terceiro, porque o universo pantaneiro aparece poeticamente filtrado por pontos de vista humanos, animais, vegetais e minerais altamente elaborados. O Pantanal de Barros é um mundo intocado e, ao mesmo tempo, profundamente humanizado; um mundo poético encantado feito de transformações permanentes, de hibridismos impossíveis, de inocências tão comovedoras quanto selvagens. Não se trata em absoluto de uma poesia “sobre” o Pantanal, senão de um trabalho com a língua, cheio de sutilezas, no qual se joga um “devir Pantanal” do poeta e um “devir poesia” do Pantanal que corrompe e amplia os limites do ser humano. Se a natureza do Pantanal é matéria-prima, sua textura é poesia em estado puro.

Sobre a tradução

Este livro contém um punhado de versos, a dolorosa renúncia a muitos outros e o inevitável fracasso de sua tradução ao castelhano. Falarei dos versos e das renúncias.

A maioria dos poemas selecionados pertencem aos cinco últimos livros de Manoel de Barros, aos publicados depois da *Gramática expositiva do solo. Poesia quase toda*, que reunia sua obra até 1989. Trata-se, então, de uma antologia recente mais alguns versos anteriores aos quais não pude resistir. Confesso que não incluí alguns poemas belíssimos porque não fui capaz de fazer legível em castelhano o caráter altamente idiomático de seu vocabulário. Há poemas em que as coisas e os animais têm uma importância primordial. E são precisamente coisas e animais que não existem aqui, que não têm nome entre nós, e me parecia feio encher o texto de notas de botânica e zoologia incapazes, além do mais, de dar a imagem ou as conotações tão bonitas e sonoras que evocam as palavras que os nomeiam no português. Na tradução há apenas uns urubus, sabiás, urucuns, gravanhas, pererecas e algumas espécies de garças. Outras renúncias,

inevitáveis em uma antologia breve, são as vozes poéticas que Barros constrói a partir de uma série de personagens que o acompanham desde seus primeiros livros. Impossível dar uma ideia desse poeta múltiplo que Barros compõe com as descrições, os pedaços de fala ou os escritos de Bernardo, João, Aniceto, Água Boa, Felisdônio, Apuleio, Mario-Pega-Sapo, Gedeón, Andaleço e tantos outros seres inocentes, poetas por natureza, tomados de infância e ternura. Impossível oferecer também os paratextos que acompanham o texto original, o modo como o poeta recorre a manuscritos, cartas, cadernos ou a depoimentos encontrados por acaso para emoldurar ou descentrar suas iluminações verbais. Enfim, que este livro é algo assim como uma breve antologia recente de alguns dos poemas cuja tradução creio haver conseguido quase sem necessidade de notas, sem recorrer a paráfrases, tentando não deslocá-los sem muita perda de seu contexto, tratando de manter a extrema tensão linguística do poema e deixando transparecer tanto a força do português como o extremo rigor das violências que o poeta faz com sua língua.

JORGE LARROSA

É leitor apaixonado e professor de Filosofia da Educação. Autor de *La experiencia de la lectura*, *Pedagogia profana*, *Habitantes de Babel* e *Para una poética de la educación*.

Por todos os Cantos, Quarto

2008

collage

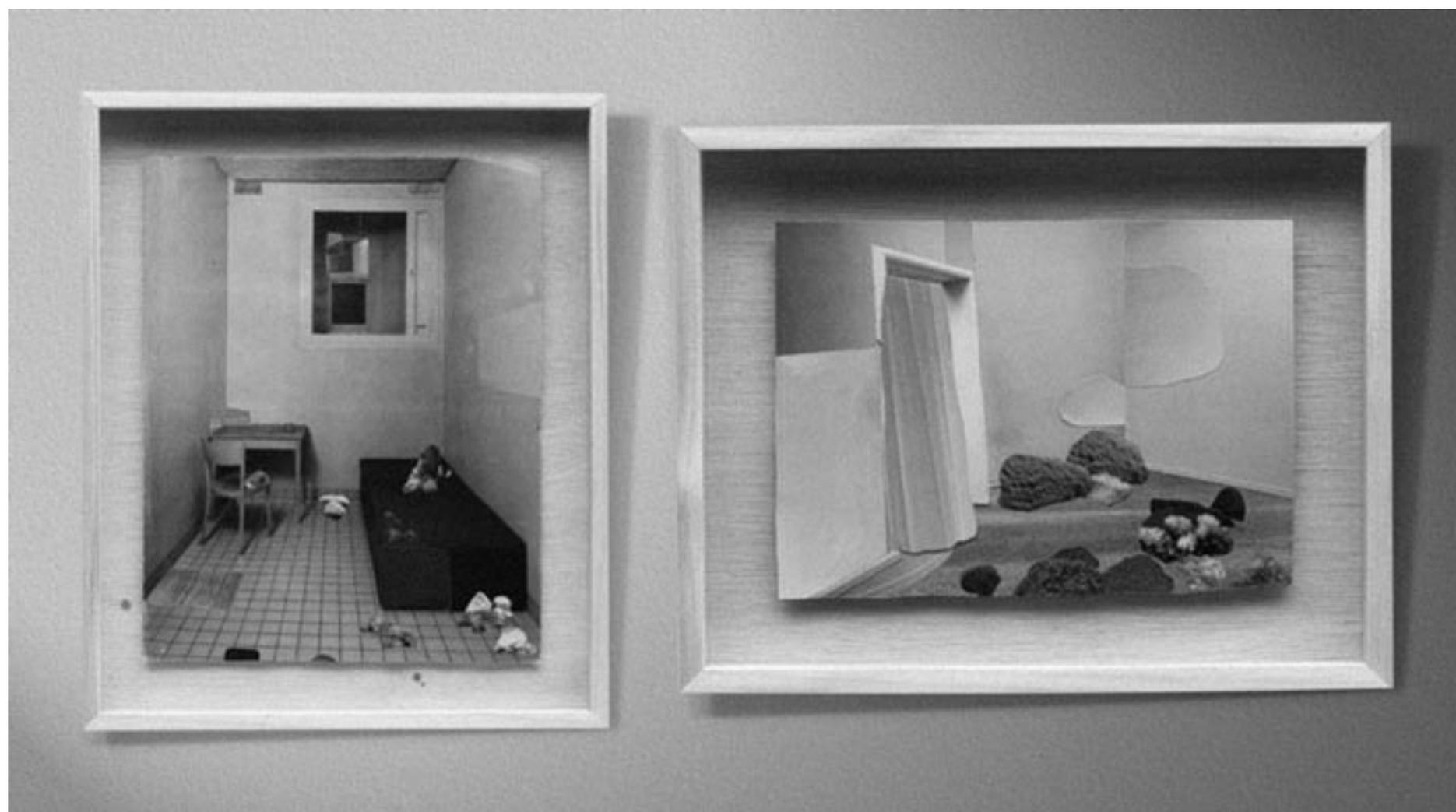
36m x 29,5m

Por todos os Cantos, Cortina

2008

collage

36m x 29,5m



Entrevista Manoel de Barros

Albert Roig
Mariona Masgrau
Núria Prats
Ricardo Pieretti

tardor/outono 2003

Núria Prats – Apesar da longa trajetória, a arte de Manoel de Barros só foi reconhecida pela crítica nacional e internacional depois que o poeta completou 60 anos. Você sabia, desde o princípio, que a sua poesia significaria – tanto para a arte poética brasileira como para a poesia em geral – o que o tempo demonstrou?

Manoel de Barros – Sempre tive esperança de que algum dia minha arte chegaria a um porto. Desde os treze anos estava convencido de ter recebido um dom. E que deveria estudar e ler os grandes poetas. De fato, estudei e li quase todos. Nem um só dia deixei de acreditar no meu reconhecimento; fui fazendo-me hora após hora. Sempre editei meus livros, ainda que soubesse que não tinha nem vinte leitores. Até que um intelectual conhecido do Rio de Janeiro descobriu minha parte poeta. Naquela altura, eu já tinha 60 anos. Devo a Millôr Fernandes e a Antônio Houaiss o reconhecimento, no Brasil, do poeta Manoel.

N.P. – E qual é a diferença entre escrever só para si mesmo – ou para aqueles “nem vinte leitores” – e escrever também para um público amplo?

M.B. – Sempre escrevi pensando no público, mesmo antes de ter um público. Sempre, todo dia, toda hora, tive a espe-

rança de ser lido. Se não me reconheceram antes como poeta, foi pela minha maneira de ser. Sabe o caracol? Aquela carapaça dura, aquele orgulho idiota?

Ricardo Pieretti – A sua poesia sempre esteve muito próxima da linguagem infantil, sobretudo na estrutura e na invenção de palavras, mas foi somente há pouco tempo que você se dedicou à poesia para crianças. Por que decidiu estreitar uma relação com o público infantil e qual é a diferença entre escrever poesia para adultos e para crianças?

M.B. – Para mim quase não há diferença. Não tive nem maturidade nem velhice. Agora me propuseram continuar meu livro *Memórias inventadas (A infância)* e não consigo encontrar a chave para escrever a minha maturidade. Não encontro o tom. Sempre vou dar no mesmo lugar. Dentro de mim, a poesia é sempre infância.

Albert Roig – Você afirma que suas palavras são as de sua infância, como rã, ou árvore, ou lagarto. A verdade mais nua pode ser a mais reveladora. Como mudou o olhar e a verdade do primeiro Manoel de Barros? Ou não mudou?

M.B. – Os versos são coisas rupestres. Não podem ser explicados; são pinturas primitivas da nossa voz. Não tenho nenhuma estima pelas verdades. Gosto mais das semelhanças, as verossimilhanças. A verdade poética vem da harmonia, da letra, da sílaba etc. As verdades costumam vir das ideias, dos conceitos e coisas assim. Eu prezo a verdade poética, que deve ser mágica e irreal.

R.P. – Depois de ter passado pelo sentimento romântico, evoluído em direção aos valores infantis, depois em direção ao inútil, atingir o não-nada e chegar ao ínfimo, em que direção pode avançar ou retroceder a poesia de Manoel de Barros?

M.B. – Acho que vou chegar a uma poesia rupestre; escrever a minha voz na pedra, como os homens da caverna. Quero chegar à infância da língua. Um lugar onde possa obedecer à desordem e desobedecer à ordem.

Mariona Masgrau – Por que esta necessidade de tornar a fazer nascer as palavras ou de infantilizá-las de novo?

M.B. – Se a palavra me fere a sensibilidade, eu a troco por outra. Se o ser poético que idealizo resulta normal, me desconcerto. A minha maneira de dizer tem que ser a minha maneira de ser; se me distancia do que sou, anulo esse dizer.

M.M. – Algo lhe perturba no resíduo de significado que sobra das palavras?

M.B. – O resíduo não me incomoda. O que me incomoda é o verniz do resíduo; a palavra de colarinho branco, engomado. O que me incomoda é a palavra que se mira até mesmo para defecar.

M.M. – Existe alguma coisa que não seja matéria da poesia?

M.B. – Acho que poesia é a arte de nascer as palavras; é mais que o nascimento de um tema. Qualquer tema, até mesmo escatológico, tratado com vontade estética serve para a poesia. O nosso Guimarães Rosa, no meu entender, é imortal não tanto pelas histórias que construiu, mas pelas frases que desconstruiu.

A.R. – Como é uma página escrita por Barros? Quantos rascunhos faz de um mesmo poema? Escreve ao sabor da intuição ou reflete muito sobre o que escreve, duvidando se corrigir ou apagar? Alguns poetas declaram que não sabem exatamente o que querem dizer até que acabam seus poemas.

M.B. – A poesia é uma aventura errática, um sendeiro aberto pelo vento. Vem do porão do inconsciente onde ainda vive o feto. As imagens me revelam, não sou eu que as revelo. Tudo o que escrevo é a vida de um ser poético desconhecido. E lhe dou a forma que eu mais gosto. Sempre um gosto desconstrutivo.

N.P. – Surpreende que a sua poesia, surgida das dobras mais recônditas do Pantanal, abrace sensibilidades geográficas tão distantes?

M.B. – O poeta é um ser “letral” mais que local. Posso ter chegado a outras geografias, mas gostaria de pensar que o motivo é linguístico, não paisagístico. Acho que o fato de ser pantaneiro tem muito peso, mas passa pelo que o Pantanal tem de exótico, pelo que representa de lugar adônico.

M.M. – O que você acha que nos escapa da sua poesia desde a outra ponta do mundo? O que se perde no salto do Pantanal ao Mediterrâneo?

M.B. – Escrevo em português descabelado. Por isso, traduzido deve perder muito. Acho que o Pantanal ultrapassa o Mediterrâneo somente em exotismo. O Pantanal é ainda uma pré-coisa, um lugar geologicamente inacabado. É meio Éden, meio feito geológico.

Entrevista originalmente publicada no livro *Riba del dessemlat*, publicado pela Editora Leonard Muntaner, em 2005. Trata-se de uma antologia de poemas de Manoel de Barros traduzidos para o catalão por Albert Roig, Cinta Massip Bonet, Mariona Masgrau, Núria Prats, Ricard Martínez-Pinyol, Ricardo Pieretti e Zoraida Burgos.

Miró

Per assolir la seva expressió fontana

Miró necessitava oblidar els traços i les doctrines
que havia après als llibres.

Desitjava assolir la puresa de ja no saber res.

Feia un ritual per assolir aquesta puresa: anava al fons
del pati a buscar un arbre.

I allí, al peu de l'arbre, enterrava de cop tot allò
que havia après als llibres.

Després, dipositava sobre l'enterrament una noble
pixerada forestal.

Sobre l'enterrament neixien papallones, restes
d'insectes, closques de cigala, etc.

A partir d'aquestes restes Miró engegava la seva enginyeria
de colors.

De vegades aconseguia miniatures a partir
d'una femta de mosca deixada a la tela.

La seva expressió fontana s'iniciava en aquella taca
fosca.

L'obscur l'illuminava.

Poema que faz parte da antologia bilingue (português e catalão) *Riba del Dessemlat*
Tradução de Cinta Massip Bonet.

Se o poema não é uma pedra
à medida da mão,
então deve ser uma luva
perfeitamente cortada.

Se não é uma luva, é um anel
feito de um metal violento
ou um dedal que empurra a agulha
que confecciona o pensamento.

Se não é um dedal, é um látego
que estala contra as sombras
ou o cabo de um martelo
que faz soar segundos e horas.

Se não é um cabo, é um espelho
que só reflete o claro:
não admite seu impoluto azougue
a dúvida do segundo plano.

Se não é um espelho, é um lápis
que só escreve um alfabeto:
o alfabeto das sílabas
que se podem pegar a granel.

João Cabral de Melo Neto

HOMENAGEM

Ángel Crespo

O POEMA

Todo poema é uma faca
que onde corta cura
ou é um fio que como contas
– colar – alinhava as palavras.

Se não é um fio, é o pavio
de uma vela perene
com uma chama que consome
a cera que permanece.

Se não é um pavio, é o oco
geometricamente exato
no qual cabem as palavras
ao mesmo tempo que a mão.

Se não é um oco, é a raiz
de uma árvore sempre verde
diferente das demais
e a nada indiferente.
Se não é raiz, é ferramenta
de cortar raízes
para dar lugar às palavras
que lutam por abrir-se.

A
V
E
N
P
Ó
S
T
U
M
A
S
U
R
A
S

O que tratarei de contar foi obra de um instante, como diria Dom Casmurro, a soma de escassos minutos. Acabavam de dar duas da tarde de uma sexta-feira de março do ano bissexto de 1996, no Salão do Livro de Paris, lugar e hora pouco propícios a visões de fantasmagorias. Comecei parafraseando o tortuoso Dom Casmurro, mas agora gostaria de invocar outro personagem imortal do escritor Joaquim Maria Machado de Assis. Refiro-me a Brás Cubas, o criador do emplasto contra a melancolia e das memórias póstumas que levam seu nome e que, além do mais, morreu às duas horas da tarde de uma sexta-feira. Para rematar ou relativizar todos esses pormenores temporais, gostaria de colocar entre parênteses, com epígrafe deslocada destas digressões, a seguinte máxima extraída do capítulo 119 de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: (“Matamos o tempo, o tempo nos enterra.”). Na fossa comum, me permitiria agregar.

Mas não adio mais e volto ao que referia-me no início; volto àquele Salão do Livro de Paris, ao pavilhão central nomeado, hiperbolicamente, América, onde chamou minha atenção um cavalheiro, miúdo e frágil, vestido gravemente à antiga, de terno escuro e de pince-nez, que também bisbilhotava de mesa em mesa, olhando livros norte-americanos, sem deixar o Times que levava debaixo do braço. Sua cabeça tinha uma aura espectral, algo como um negativo fotográfico, com o cabelo e a

P Ó S T U M A S Julián Ríos
U de Machado de Assis

barba brancos e a rosto moreno. Ocorreu-me – posto que o convidado de honra do Salão eram os Estados Unidos – que talvez esse cavalheiro tivesse saído de alguma obra de Henry James. Ou, devido à sua cor de pele, da Cabana do Pai Tomás.

Pareceu-me que o ancião torcia o nariz ao folhear um livro de capa extravagante. Logo começou a mover a cabeça, não sei se por desaprovação ou tomado por um mal estar. De repente, só se viu o fulgor de seus óculos ao tombar a cabeça para trás, lançando o livro pelos ares com um gritinho que mais parecia um assobio.

Pensei havê-lo reconhecido momentos antes e exclamei “Maitre”, ou talvez Mestre, e ele, através de uma espécie de “ventriloquismo cerebral” – segundo a expressiva fórmula de Brás Cubas – rematou, gaguejando ligeiramente: “Maistre, Xavier de.” Uma ilusão auditiva?

Claro, Xavier de Maistre, o autor de *Viagem à volta do meu quarto*, era um dos mestres da forma livre, como Sterne, reconhecido por Brás Cubas no prólogo de suas memórias.

(Em tempo: alguns críticos tão curtos de vista como de alcances, acusaram Machado de Assis de plagiário de Sterne, sem perceber que ele era um continuador, e que Sterne, por sua vez, vinha de Cervantes e Rabelais, e que esses, através de múltiplos meandros e Menandros, continuavam a tradição da sátira menipeia.)

A partir de *Don Quijote de la Mancha* e de seus herdeiros do outro lado do Canal da Mancha – Fielding e Sterne principalmente –, Machado de Assis continuará a exploração da página: espaço cheio de possibilidades insuspeitas. A forma como Machado fragmenta o romance, sua arte nova ao manejar os capítulos, acelerando ou retardando a narração, variando seus ritmos, constitui um dos aspectos mais inovadores de sua obra de maturidade. Machado seguiu também a estratégia cervantina de utilizar os capítulos como reclames para atrair o leitor curioso. Veja-se, por exemplo, o capítulo 9 da segunda parte de *Don Quijote*: “Donde se cuenta lo que en él se verá” ou o capítulo 70 que tem por título: “Que sigue al sesenta y nueve”, ao que responde em eco o capítulo 140 das *Memórias* intitulado “Que explica o anterior”.

Sterne e Fielding lhe ensinarão a encurtar os capítulos, a cortar o tecido do relato extenso e a bordar a obra sem perder o fio do discurso nem a bússola.

No capítulo 22 de *Memórias Póstumas*, Machado faz a defesa dos curtos: “Capítulos largos cuadran mejor a lectores pesados”. “Pouco texto, margem larga”, propõe, talvez prevendo os leitores preguiçosos da era do zapping, sem dúvida recordando as lições da arte de dividir capítulos usada por Fielding em *Joseph Andrews*, a propósito dos espaços brancos de repouso entre capítulo e capítulo.

Também em várias passagens de *Quincas Borba* – seu livro mais entrecortado, pois tem 201 capítulos e não muito mais páginas – Machado refere-se à arte do capítulo. Essa divisão prismática da narração, que é, como disse antes, um dos aspectos mais inovadores e inventivos de Machado, permitiu que ele incorporasse aos seus romances uma série de formas simples e elementos heteróclitos, aforismos, diálogos, epitáfios, contos, crônicas, ensaios e diversos jogos tipográficos.

Essa disposição gráfica reproduzia, de certo modo, a fragmentação das páginas dos jornais. Talvez Machado tenha sabido enxergar, como seu coetâneo Mallarmé, que seus contemporâneos

pouco sabiam ler, exceto páginas de jornais. Essa fragmentação narrativa, para alguns críticos de visão deturpada, configurava uma espécie de defeito congênito, verdadeira expressão gráfica da gagueira do escritor...

Essa fragmentação no texto de Machado, com suas voltas e

“revoltas”, facilitam a versatilidade e a associação ilegal de ideias como princípio condutor da narração. Há um constante borboleteio irreverente da prosa entre as idas e vindas das ideias, não obstante, muitas vezes fixas. A borboleta é o animal emblemático de *Crisálidas* e de *Falenas*. Machado – que confessou seu amor particular pelas borboletas e que se deleitava com as de seu jardim – comparou, em algum momento, suas ideias com elas. Poderia falar-se também do malefício das mariposas negras em *Memórias Póstumas*, que são a transposição irônica do sentimento de compaixão cósmica latente no *Tristram Shandy*, no célebre episódio em que o Tio Toby “devolve a vida” a uma mosca ao não sacrificá-la. Brás Cubas acabará matando a mariposa inoportuna, que será pasto de formigas, perpetuando assim a vida.

Na verdade, poderia compor-se um palimpsesto de insetos na obra de Machado de Assis. Capítulo especial mereceriam – para seguir com as metamorfoses – os vermes.

Machado de Assis – que confessou seu amor particular pelas borboletas e que se deleitava com as de seu jardim – comparou, em algum momento, suas ideias com elas.



O Jardim das Coisas do Sótão

2004

Instalação, materiais variados

Área de 300m²

Brás Cubas dedica seu *Memórias Póstumas* ao verme que primeiro roeu as carnes frias de seu cadáver. Corpus escrito, vamos ao que interessa: na realidade esse verme há de ser o leitor, verdadeiro verme de biblioteca, que é quem deve “deglutir” o romance, assimilá-lo, e que não pode ser como os vermes que dialogam em outro capítulo de Dom Casmurro e que não sabem absolutamente nada dos textos que roem. Leitor voraz no lugar de veraz? Que não sabe realmente que gosto tem o que devora?

Esse leitor, quando não acompanha o ritmo do texto, os zigzagues do estilo, se transforma no “defeito do livro”, como explica Brás Cubas no capítulo 71 de suas Memórias. Por exemplo, lê muito depressa quando deveria ser lido com detenção. O narrador estabelece com o leitor um diálogo que é, ao mesmo tempo, um duelo; para fixar o sentido e o sem sentido de uma realidade que parece espelhismo, simulacro ou teatro de sombras.

Disse sombras? E pensar que estava a ponto de fazer o circunspecto ancião de pince nez sair de alguma obra ianque burlesca e mal acabada. Aos palácios de Veneza subi e às cabanas do Sul descí, em questão de poucos segundos. Sem dúvida, o mulato Machado de Assis desdenharia, desde o ponto de vista literário, essas obras antiescravistas de tese, escravas do sentimentalismo fácil e das piores farsas do folhetim de época.

Comentou-se, alguma vez, a falta de compromisso, na obra de Machado, com as lutas políticas e sociais de seu tempo, em particular com a abolicionista. Quase não aparecem negros e mestiços em seus livros. Na verdade, o processo de liberação se dava por dentro, nas profundezas de uma obra que ainda não terminamos de sondar e que segue viva e atuante, enquanto outras de sua época – naquele então de tanta atualidade – nos dão hoje a sensação de estarem simplesmente tresnoitadas.

Tampouco existe cor local na obra de Machado e, no entanto, ela reflete admiravelmente, no espelho deformante de sua ironia, a sociedade urbana brasileira de sua época. A natureza que lhe interessava fundamentalmente era a humana.

A crítica também atacou Machado por não ser politicamente correto, como diríamos hoje, e comprazer-se em romancear existências de parasitas e membros de classes privilegiadas, a maioria deles seres medíocres. Brás Cubas, por exemplo, reconhece com o descaramento que lhe dá a sua condição de defunto: “Talvez espante ao leitor a franqueza com que exponho e realço minha mediocridade.” Mas o extraordinário é que é nessas mediocridades nada áureas, nesses homens sem qualidades, que o leitor acaba reconhecendo-se.

Machado de Assis é desses romancistas modernos que criam uma nova zona franca na ficção, um território onde o juízo moral fica suspenso, para utilizar a fórmula de Kundera. As sentenças do romance, primeiro, e depois o veredito dos doutos. Às vezes esquecemos que com bons sentimentos costuma-se também fazer má literatura. Em todo caso, os críticos costumam ser mais facilmente juízes que romancistas.

Gostaria de dar outra volta ao parafuso desta digressão mais ou menos moralizante e retornar ao palácio da ficção de Henry James. Não consta – e é improvável – que Machado de Assis tenha lido seu contemporâneo James. Seus mundos fictícios e estilos são muito diferentes. E, no entanto, ambos publicaram pelas mesmas datas, em 1900 e 1901, respectivamente, dois romances supremamente ambíguos, Dom Casmurro e A fonte sagrada. Talvez sejam as duas novelas mais ambíguas do século XX.

O narrador de James descobre uma estranha sorte de vampirismo, graças aos seus métodos empíricos e dotes de observador, ou é uma mera

vítima de seus próprios delírios e obsessões? O adultério de Capitu, a bela dos “olhos de ressaca” ou, se preferir, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, ocorre só na mente obsessiva de seu marido Bento, o futuro Dom Casmurro?

Recapitulemos antes de capitular. Não só a resposta será diferente de acordo com o leitor, como também em cada leitura ou releitura. Machado não poderia afirmar – à maneira de Flaubert – “Capitu sou eu”, ou “Dom Casmurro sou eu”. Esse papel – de juiz e espectador – corresponde ao hipócrita leitor. Entre o que se diz e o que se sugere, abre-se uma vasta terra de ninguém, ou de todos, onde situam-se algumas das melhores histórias de Machado de Assis. Lembro-me agora, por exemplo, da cena de “Missa do Galo” em que um garoto de 17 anos e uma mulher casada de 30 conversam. Há na cena um prodígio de sutileza quanto à natureza daquela relação, o que nos brinda múltiplas leituras.

Voltando ao ancião do Salão do Livro, quando ele ainda segurava o best-seller, pensei que talvez estivesse decepcionado ao comprovar que um pavilhão de livros chamado América não incluía a literatura brasileira. Deveria apressar-me a informá-lo que não se podia julgar a literatura americana atual pelo exemplar que tinha nas mãos. Há nessa literatura obras verdadeiramente exemplares, na melhor tradição cervantina e, inclusive, alguns romancistas atuais inventivos, como John Barth ou Robert Coover haviam mostrado seu apreço por *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, traduzido nos Estados Unidos (apropriadamente, se recordamos que Brás Cubas é um filósofo dos epitáfios) sob o título “Epitáfio de um pequeno triunfador”. Vários títulos seus estavam traduzidos nesse país, que traduz tão pouco, e suas três obras primas – *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* – estavam disponíveis nas livrarias norte-americanas há muito tempo. Esse último, sob o cínico título “Filósofo ou cão?”.

Em outro stand do mesmo Salão, podia-se encontrar quase todos os livros de Machado traduzidos ao francês. Menos sorte têm os leitores da Espanha, pois em suas livrarias há muito menos traduções de suas obras e são, para completar, difíceis de encontrar. “Coisas da Espanha”, diria Brás Cubas. E curiosamente, no entanto, foi feita ao espanhol a primeira tradução de uma obra de Machado, *Memórias Póstumas*, em 1902.

É sabido que Machado de Assis foi um viajante “imóvel”, que não se afastou de seu Rio natal, exceto para ir brevemente às vizinhas Nova Friburgo e Petrópolis. Tratando de não mitologizar, conjecturemos que um viajante mental pode ter também suas razões sentimentais: em julho de 1899, se imprimia em Paris a primeira edição brasileira de *Dom Casmurro*. A mesma que não veria a luz no Brasil até março de 1900. Não seria ele o homem com aura espectral passeando pelo Salão, apreciando suas obras em outras línguas? Não seria aquela uma viagem sentimental?

Falando sobre ele, lembro-me de que o deixei suspenso no ar, a ponto de cair ao chão vítima, quem sabe, de um ataque epilético. Essa palavra não agradava ao epilético Machado. Não por eufemismo, senão por pudor. “O mal que me acompanha”, denominou-o uma rara vez. Na primeira

edição de *Memórias Póstumas*, o defunto Brás Cubas vê a sua antiga amante Virgília contemplando-o, apiedada. Brás diz de sua atitude: “Não digo que se deixara cair ao solo epilética”. A partir da segunda edição substitui a palavra epilética por convulsa.

Quanto à convulsões e delírios, numa das passagens mais extraordinárias da obra de Machado – o capítulo “O Delírio” de *Memórias Póstumas* – Brás Cubas sofre uma série de metamorfoses, mais surpreendentes que as de Alice no País das Maravilhas. Acredito que Machado e seu contemporâneo Lewis Carroll teriam muito o que discutir a propósito de delírios e metamorfoses.

As lentes de Machado também se ajustariam muito bem a um escritor russo 21 anos mais jovem, Anton Tchekov, que mirava o espetáculo do mundo e da loucura com parecida ironia. *O Alienista* (1881) e “A sala número 6” (1892), de Chekov, são dois contos sobre manicômios que prefiguram Kafka. No sólido hospital de províncias do conto do Dr. Chekov, vemos um médico idealista que se interessa verdadeiramente pelos doentes mentais do quarto 6. Um impressionável Lênin de 22 anos, ao acabar a leitura de “A sala número 6”, encheu-se de angústia e não pôde permanecer um momento mais dentro de seu quarto. Teve que sair porque – segundo suas próprias palavras – “tinha a impressão de estar trancado no quarto 6”. Foi uma pena que Lênin não pudesse ler *O Alienista*: lhe haveria permitido entrever um universo complementar e esclarecedor sobre a insanidade humana.

É provável que o mundo seja mesmo uma espécie de Casa Verde de Simão Bacamarte, por isso é aconselhável que volte o quanto antes ao Salão do Livro de Paris. (O espelhar de umas lentes antigas talvez tenha provocado um espelhismo momentâneo.) O leitor que se agitava no chão, convulso, havia voltado a ser jovem e já não tinha nenhum traço parecido com o escritor Machado de Assis, com o qual eu o havia relacionado, deixando que algumas ideias e imagens borboleteassem livremente em minha cabeça, sem prever ainda que rumo tomariam essas digressões agora tituladas “Aventuras póstumas de Machado de Assis”.

O último capítulo de *Memórias Póstumas*, o das negativas, no qual Brás Cubas faz um balanço de sua existência cheia de nós (não foi ministro, não alcançou a fama pelo emplasto), termina com uma constatação positiva: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria.”

Machado de Assis também não teve filhos biológicos, mas, em compensação, transmitiu a uma série de escritores de diferentes países e nacionalidades o seu legado: a consciência de nossa tragicômica miséria humana. Aí começam verdadeiramente as aventuras póstumas de Machado de Assis.

JULIÁN RÍOS

Escritor galego nascido em Vigo, em 1941, é autor de obras como *Cortejo de Sombras* e *Larva*. Esse artigo foi publicado originalmente na revista literária *Quimera*, em março de 2001.

Um tempo espanhol

Pablo del Barco

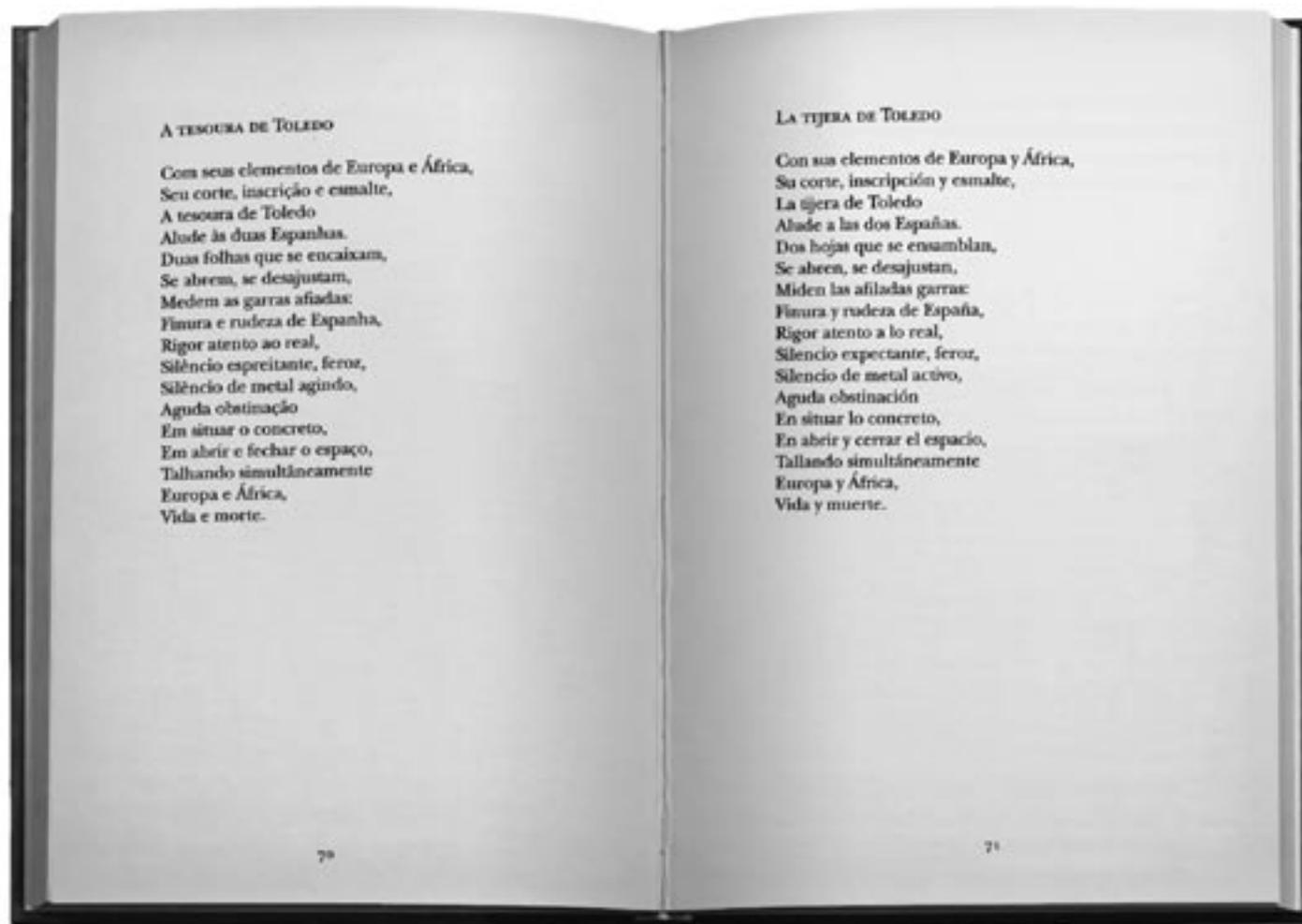
Tempo espanhol, de Murilo Mendes, é um livro surpreendente pelo seu conteúdo e por seu caráter extraordinário. Apesar do título, até agora nunca havia sido traduzido para o castelhano – com exceção de alguns poemas – nem se dedicou especial atenção a ele na Espanha; apenas Dámaso Alonso e Ángel Crespo tiveram-no presente em algumas de suas análises.

O livro foi escrito entre 1955 e 1958, como resultado de viagens do escritor à Espanha, e publicado em Lisboa em 1959. Supera claramente o simples relato poético de viagem, apresentando sua visão de figuras e lugares estratégicos da cultura espanhola. Das ruínas de Numancia à cidade de Guernica, traça os eixos de coragem e resistência dos espanhóis para com o invasor, estabelece códigos que precisam o espaço

geográfico, as proporções e a natureza de nossa arte em um prisma que, ao refletir luzes parciais, desnuda a alma e o sentimento espanhol. Essas linhas meridianas vão desde o autor anônimo do *Cantar del Mío Cid* à agonia dos poetas Lorca e Miguel Hernández; desde os pintores antigos da Catalunha até Picasso e Miró, passando pela música de Tomas Luis de Victoria – compositor do Renascimento – e o flamenco mais arraigado. O livro não é só o resultado da definição de alguns personagens e o espetáculo da paisagem pelo qual o poeta ficou impactado; seu afã, seu objetivo é capturar a essência e localizá-la em um contexto universal, com tudo o que isso demonstra de sua sólida formação cultural.

Murilo não se limitou a viajar por aquela Espanha dos anos 50; aquela na qual ele foi declarado “persona non grata” por Franco, obcecado por uma só cultura. O poeta era homem tão abertamente antifascista a ponto de enviar a Hitler um telegrama contundente: “Em nome de Wolfgang Amadeus Mozart, protesto contra a ocupação Salzburg”. Também escreveu em jornais republicanos espanhóis e portugueses contra a ditadura salazarista. A publicação de *Tempo espanhol* teve como consequência a proibição da entrada e estadia do poeta na Espanha que, apesar disso, não renunciou a visitas clandestinas: “Minha aversão ao regime franquista é menor que meu amor pela Espanha, por isso a visito sempre que posso.” Seu contato e amizade com escritores e artistas plásticos espanhóis foi de grande importância para ele e isso está claro nas dedicatórias presentes em *Tempo espanhol*: a Jorge Guillén (“Monteserrate”), Luís Cernuda (“O sol de Ilhescas”), Dámaso Alonso (“Toledo”), Blas de Otero (“Pueblo”), Vicente Aleixandre (“Sevilha”), Enric e Maria Tormo (“Barcelona”) e Rafael Alberti (“Jardins do Generalife”), para citar alguns. A maioria são poetas da generación del 27, com os quais manteve excelentes relações pessoais e profissionais.

Murilo fez da Espanha, nesse livro, um motivo universal, país que, segundo ele, explicava boa parte da história: “Não necessito ir mais além da Espanha/ ao alcance da mão temos o homem, o mundo”, escreve em seu poema “Homenagem a Cervantes”. E não só plasmou esse interesse no livro que aqui se comenta; entre 1966 e 1969 escreveu a prosa *Espaço Espanhol*, também inédito em castelhano e que acentua e amplia temas de *Tempo espanhol*.



Originalmente publicado como epílogo de *Tiempo Español*, publicado pela Editorial Almuzarra, na série Noche Española, em primeira edição de junho de 2008.

A obra de Murilo Mendes já foi classificada de surrealista, modernista e pós-modernista. Sua origem pode ser situada cronologicamente no Modernismo brasileiro, que não tem relação com o Modernismo espanhol. Sua pertinência ao surrealismo ou modernismo suscita muitos desacordos. Ele era consciente dessa postura: “Toda minha vida fui um franco-atirador. Trato de obedecer a uma espécie de lógica interna, de unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças; e sempre evitei programas e manifestos.” Nessa postura pessoal, origina-se não só o problema de sua filiação: o conceitual e o imaginário convivem com uma forte crença religiosa a partir de 1934 – ao lado de Jorge de Lima e Ismael Nery (que morreu naquele mesmo ano), pintor influenciado pelo Picasso da fase azul, De Chiricco e Chagall –, que o fez voltar-se para o surrealismo. Seu primeiro livro, *Poemas*, de 1930, é um variado mosaico de poema-burla, paródia, expressões linguísticas típicas do Brasil, tudo com uma notável subjetividade, produto da exploração profunda do caos em que habitavam os “eu” do autor.

Em *História do Brasil*, de 1932, Murilo inicia-se na visão histórica com a perspectiva dilaceradora, burlesca, furiosamente crítica, que manterá em Contemplação de Ouro Preto e Siciliana, o mais claro antecedente de *Tempo espanhol*. Sempre com a preocupação de estabelecer uma linguagem direta, cortante, crítica e de uma extraordinária visibilidade.

É a partir dos anos 50 que se produz um grande câmbio na atitude do poeta, superando a dissolução de fronteiras entre subjetivo e objetivo. Creio que a influência ibérica barroca opera nessa mudança e faz com que o poeta se predisponha a um encontro mais definitivo com a Espanha. Vem daí o resgate que faz de nossa cultura, desde os primitivos, o vínculo com o tempo e a preocupação com o espaço.

Tempo e espaço que no livro espanhol são expressados também na disposição do texto poético, que indaga sobre a geografia e a história com uma técnica cinematográfica de ida e volta ao passado, de penetração na realidade com sua câmera particular, em mundos não investigados, utilizando o forte contraste de luz para mostrar e denunciar: “espaço o espaço o espaço aberto”, escreve em “O dia do Escorial”, desenhando a magnitude geométrica do lugar. O poema “Juan Gris” é uma rigorosa confissão nesse aspecto: “Espanha, mestra do espaço,/ Deu a pureza medida/ Na área total da pintura/ Com o gênio da concisão,/ Pelo pincel de Juan Gris”. Acrescenta, ainda, os termos “pintura pensada”, “clareza dialética”, “acordo” e “simetria”, fiéis apoios para sua poesia a partir dessa época.

É o procedimento habitual em *Tempo espanhol*, no qual seu interesse real pelo cinema, por Eisenstein, Charlie Chaplin ou Buster Keaton está obscurecido pelo que demonstra por Luis Buñuel, com o qual tem muitas aproximações: na visão da realidade, na sua busca do essencial constituinte dessa realidade, em sua linguagem desnudada e seus fortes contrastes de exposição. Também em aspectos vitais em ambos, como é o caso da religiosidade e do anticlericalismo. Se tivesse publicado um livro que escreveu sobre cinema, poderíamos hoje estabelecer muitos pontos de conexão entre o poeta e Luis Buñuel.

Murilo foi definido como o poeta da substantivação por Haroldo de Campos. Em *Tempo espanhol* a expressão é direta, pura, nada gratuita, contundente, justamente substantiva. Esse compromisso determina-o e obriga-o à depuração de motivos temáticos, nem um pouco improvisados no livro, respondendo à disciplina, ao rigor do poeta, seguindo rotas facilmente reconhecíveis por um espanhol. Já no primeiro poema, “Numancia”, ele contrapõe essa cidade paradigma do heroísmo espanhol à resistência moderna de Guernica, cidade à qual ele também dedica um poema, estrategicamente situado no fim do livro. Podemos seguir facilmente a rota geográfica de Murilo: desde Santiago de Compostela, na Galícia, continua o caminho por Ávila, Segóvia, El Escorial, Toledo, Madri, em Castela, até chegar à Andaluzia com Sevilha, Córdoba e Granada, terminando no Mediterrâneo, em Tarragona e Barcelona. Em outro caminho, paralelo e complementar, apela a motivos de grande significado histórico e paisagístico: Dama de Elche, Mallorca, Montserrat. E na via cultural segue a rota dos poetas, desde Teresa de Jesús, Cervantes, Góngora, Calderón, Quevedo, passando por Rosalía de Castro e Unamuno até Antonio Machado e Miguel Hernandez, sempre com incursões à dança e ao canto flamenco. Também desde os pintores primitivos, discorre pela obra de El Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Juan Gris até Joan Miró. É todo um claro caminhar pelo tempo e espaço da Espanha mais essencial, desde perspectivas pessoais e com uma visão que não passeia em vão, mas que capta uma instantânea com um suporte histórico e em cores sempre essenciais, puras, produzidas pela luz que incide sobre o que se vê.

Note-se também o desejo do escritor de integrar o castelhano em seus poemas, como demonstra a inclusão de termos dessa língua, convenientemente

destacados em letra cursiva: fiesta, ramblas, sardana, pueblo, vega, calle, flamenco, cantaor, orgullo, niño.

Talvez uma primeira leitura do livro não emocione, mas sob a aparente frieza desse bisturi de Murilo Mendes há muito de nossa particularidade nacional que o leitor terá de descobrir; o autor apenas dá as pistas, propõe seus elementos de interesse. E obriga-o a participar, após essa proposta inicial – às vezes provocação – de maneira que o leitor torne seu o poema ou, pelo menos, a essência de seu conteúdo.

Linguagem de substantivos captados numa visão que se reduz à essência; linguagem substantiva de uma visão poética múltipla e, ao mesmo tempo, redutora por meio de elementos geográficos, históricos, sociais. Em tudo isso há de admirar-se o amor de Murilo Mendes pela Espanha, que já se deixa adivinhar em seu primeiro livro. A partir de suas viagens e estadias na Europa desde 1952, a Espanha converte-se em paradigma de seu iberismo, nisso estando em pleno acordo com João Cabral de Melo Neto. Berceo, Cervantes, a paisagem de Castela, poetas da geração de 27, temas e figuras do flamenco e a guerra civil espanhola são questões abordadas por ambos, com maior dramaticidade em Murilo Mendes, talvez porque a estada mais longa de Cabral na Espanha lhe fizesse mais íntimo aos nossos problemas. Murilo diz em um belo poema dedicado a Granada: “Diviso as marcas digitais do Oriente,/ Retomo o caminho de Manuel de Falla;/ E o problema espanhol nutre meu sangue.” Também na forma literária, em seu modo de captar a realidade, no compromisso com a paisagem, nos objetos e pessoas que os rodeavam, há estreitos vínculos. Cabral disse certa vez ao referir-se à obra poética de Murilo: “Ela foi, sobretudo, a que me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo.”

Traduzir *Tempo espanhol* foi uma tarefa de grande dificuldade e, portanto, de notável aprendizagem do castelhano. E uma enorme satisfação por contribuir ao conhecimento da obra do renovador poeta brasileiro, tratando de ratificar o que escreveu Dámaso Alonso na Revista de Cultura Brasileira: “Desse enorme acúmulo de materiais imaginativos emanava uma poderosa violência para as mentes e corações. Poucos livros de poesia contemporânea movem tão totalmente o leitor como este...: na relação do homem com sua origem, na relação individual com a vida, na relação social. Poucos livros poderão contribuir mais à construção de uma humanidade melhor, de um mundo melhor.”

PABLO DEL BARCO (Burgos, 1943)

É poeta, tradutor e professor. Traduziu do português ao castelhano vários escritores como Machado de Assis, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Darcy Ribeiro, Ferreira Gullar, Rubem Fonseca, Chico Buarque e Eric Nepomuceno. Professor de Literatura na Universidad de Sevilla.



HAMBRE DE FORMA
(antología poética bilingüe)

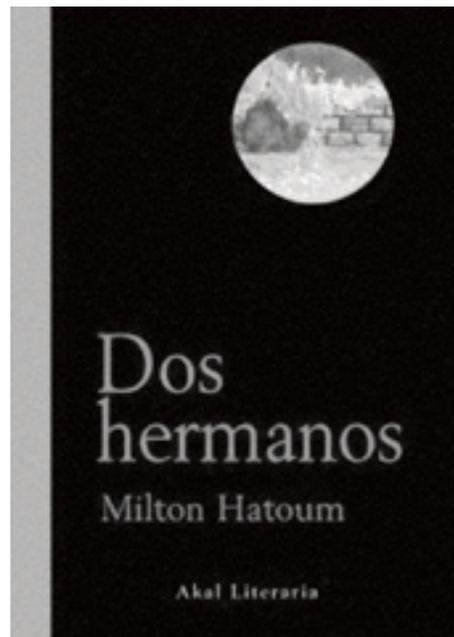
Haroldo de Campos

Madrid: Veintisiete Letras Editorial
(Colección "Ajuar de frontera")

Tradução

Andrés Fisher, Gonzalo Aguilar, Roberto Echavarren, Daniel G. a Helder, Reynaldo Jiménez, Eduardo Milán, Marcelo Pellegrini, Néstor Perlongher.

"Esta antología ofrece a mais ampla mostra da criação de Haroldo de Campos – desde a ortodoxia concretista até suas arestas mais neobarrocas –, vertida ao castelhano da mão dos melhores poetas e tradutores interessados em sua obra."



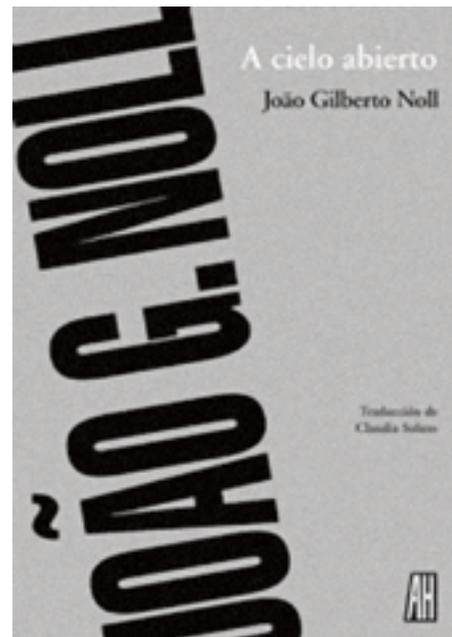
DOS HERMANOS

Milton Hatoum

Madrid: Akal Editorial
(Colección "Literaria")

Tradução

Juana María Inarejos Ortiz



A CIELO ABIERTO

João Gilberto Noll

Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
(Colección Narrativas)

"Depois da publicação de Lord, Bandoleros e Harmada, vem a público uma nova novela do genial escritor brasileiro, João Gilberto Noll."

Tradução

Claudia Solans



**DONDE SE ENSEÑARÁ
A SER FELIZ Y OTROS
ESCRITOS**

Clarice Lispector

Madrid: Siruela Editorial (Colección
Libros del Tiempo)

Tradução

Elena Losada

Algumas obras brasileiras em espanhol



**OTRA LÍNEA DE FUEGO
QUINCE POETAS
BRASILEÑAS
ULTRACONTEMPORÁNEAS**
Centro de Ediciones de la Diputación
de Málaga (Colección maRemoto)

Organização

Heloísa Buarque de Hollanda e Teresa
Arijón

Tradução

Teresa Arijón

“Uma antologia arbitrária que reúne 15 poetisas nascidas entre 1946 e 1988 e em plena produção, com a única exceção da icônica Ana Cristina César. Com a velocidade de um rastro de pólvora, apresenta ao leitor espanhol o generoso magma poético do país geograficamente mais extenso (e um dos mais diversos) da América do Sul. Respondendo à lúdica, brodskiana ‘capacidade da linguagem de ir mais rápido e mais longe do que o esperado’, conjuga escritos felizmente díspares em seu engenho e em sua radiante maneira de estar no mundo e interpretá-lo.”

PAU BRASIL
Oswald de Andrade

Madrid: Fundación Juan March
Editorial

Tradução

Andrés Sánchez Robayna

Publicou-se o manifesto na íntegra pela primeira vez em espanhol como parte da exposição de obras de Tarsila do Amaral na Fundación Juan March de Madrid, que aconteceu de 6 de fevereiro a 3 de maio de 2009.

DEL ARCO IRIS BLANCO
Haroldo de Campos

Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
(Colección “El otro lado”)

“Uma antologia emotiva e precisa que chega pela primeira vez em tradução espanhola. Composta por ensaios escritos nos últimos anos de Haroldo de Campos, que faleceu em 2003, e que dialogam com a literatura universal num tom apaixonado e cheio de uma vitalidade como de uma “reprimavera”. ”

Emanuel Rodríguez
La Voz del Interior – Córdoba

Tradução

Amalia Sato

SAGARANA
João Guimarães Rosa

Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
(Colección “Narrativas”)

“Um magistral afresco do sertão, transfigurado pela intuição poética e por uma língua plena de recursos.”

Fernando López
La Nación – Buenos Aires

Tradução

Adriana Toledo de Almeida

SUPLEMENTO LITERÁRIO

Governador do Estado de Minas Gerais
Secretário de Estado de Cultura
Secretário Adjunto
Superintendente do SLMG
Assessor Editorial
Projeto Gráfico e Direção de Arte
Conselho Editorial

Equipe de Apoio
Estagiárias
Jornalista Responsável

Aécio Neves da Cunha
Paulo Brant
Estevão Fiúza
Jaime Prado Gouvêa
Paulo de Andrade
Plínio Fernandes – Traço Leal
Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Eneida Maria de Souza,
Carlos Wolney Soares, Fabrício Marques
Elizabeth Neves, Aparecida Barbosa, José Augusto Silva
Geizita Mendes, Mariana Novaes
Antônia Cristina De Filippo – Reg. Prof. 3590/MG

**Imagens da capa e páginas 4, 7, 13, 20, 22,
25 e 31: Sara Ramo**

**Textos assinados são de
responsabilidade dos autores**

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

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

Capa: Como aprender o que acontece na normalidade das coisas
2002/2005
fotografia (díptico)
50 × 70 cm cada


IMPRESA OFICIAL
Governo do Estado de Minas Gerais


**GOVERNO
DE MINAS**

Impresso nas oficinas da Imprensa Oficial do Estado de Minas





SUPLEMENTO LITERÁRIO